UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 267 – Arts & Médias

Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel

Thèse de doctorat en Cinéma & audiovisuel

Jean-Baptiste Renault

THÉORIE ET ESTHÉTIQUES DE LA MÉTAPHORE

La métaphore et son soupçon,
entre correspondances et dissemblances,
métaphores linguistiques et iconiques

(premier tome)

Thèse dirigée par Jacques Aumont

Soutenue le 27 juin 2013

Jury :

Gérard CONIO, professeur émérite à l'université Nancy 2

Jacques GERSTENKORN, professeur à l'université Lumière (Lyon 2)

Guillaume SOULEZ, professeur à l'université Sorbonne nouvelle (Paris 3)

Marc VERNET, professeur à l'université Paris Diderot (Paris 7)

Résumé

Il faut reprendre à nouveaux frais la question de la métaphore, (re)définir les contours de la figure d'analogie, pour la sortir de la confusion où l'ont jetée la coupure instituée avec la comparaison et, plus largement, sa théorisation comme substitution d'un mot à un autre, mais aussi pour mettre à l'épreuve la notion de métaphore au cinéma. Il s'est donc agi de questionner l'unité du « processus métaphorique », de trouver le bon niveau permettant de rendre compte de ses pouvoirs, de sa dynamique, et pour cela de refuser l'approche mutilante, sans cesse renaissante, de la rhétorique traditionnelle aussi bien que celles qui diluent sa richesse dans les mécanismes de l'inconscient ou les processus interprétatifs des seuls lecteurs ou spectateurs. La métaphore fait alors apparaître des traits qui indiquent à quel point il est légitime de discerner des formes iconiques à côté des formes linguistiques : elle peut notamment être comprise comme un montage d'expériences, de situations éprouvées, au moins fictivement.

Pour arriver à cette conception de la métaphore comme dialogue entre deux séries d'objets de pensée, comme prédication paradoxale, il a paru nécessaire de renverser l'approche traditionnelle qui consiste à faire de la métaphore conventionnelle le modèle de la théorie, et de la métaphore vive un cas particulier, mais aussi d'interroger les liens entre métaphore, symbole et concept et de souligner comment, depuis Aristote, le modèle proportionnel, authentiquement analogique, est systématiquement écrasé par le modèle sémiotique. Ainsi rénovée, cette conception de la métaphore apparaît fructueuse pour l'analyse des œuvres, comme *La Ligne Générale* de S. M. Eisenstein.

Mots clefs : métaphore, comparaison, analogie, cinéma, Eisenstein.

Theory and aesthetics of the metaphor

The metaphor and its suspiciousness,
in between correspondences and dissemblances,
linguistic and iconic metaphors.

Abstract

The question of the metaphor has to be analysed freshly, the outlines of the figure of analogy (re)defined to escape the confusion arising from its separation from the simile and, more largely, its definition as a substitution of one word by the other, but also to test the notion of metaphor in the context of cinema. Therefore the unity of the "metaphoric process" had to be questioned, to find the right level permitting a recounting of its powers, of its dynamic, and doing so refusing the mutilating, always recurring approach of the traditional rhetoric, as well as those that dissolve its richness in the mechanisms of the unconscious or in the interpretative processes of solely the readers or viewers. The metaphor then lets traits appear that indicate to what extent it is legitimate to discern iconic forms along with linguistic forms : for example, it can be understood as an editing, a joining of experiences, of felt situations, at least in a fictional way.

To reach this conception of the metaphor as a dialogue between two series of objects of thoughts, as the predication of a paradox, it appeared necessary to overturn the traditional approach which consists in setting the conventional metaphor as the model of the theory and the live metaphor as the particular case, but also to think about the links between metaphor, symbol and concept, and to underline how, since Aristotle, the proportional model, the authentic analogical one, is systematically crushed by the semiotic model. Thus renewed, this conception of the metaphor seems fruitful for the analysis of works, for instance *The General Line* by S. M. Eisenstein.

Keywords : metaphor, simile, comparison, analogy, cinéma, Eisenstein.

Je voudrais adresser mes remerciements à Francis Ramirez, mon premier directeur de recherches, disparu fin 2006, dont les problématiques et la belle façon de faire dialoguer cinéma et littérature ont inspiré cette recherche, à Jacques Aumont qui a accepté de diriger la fin de mes travaux, pour sa présence régulière, pour la qualité et la rigueur de ses observations, et à tous deux pour la confiance qu'ils m'ont manifestée, chacun à leur façon.

J'aimerais remercier également Laurence Duca pour son soutien constant, Victor Renault-Duca pour sa patience et l'encouragement involontaire qu'il a pu m'apporter et Anne-Flore de Valence pour son souci inaltérable de l'avancement de mon travail.

Je ne veux pas oublier de remercier non plus les personnes qui ont pu m'apporter, de façon délibérée ou non, à l'occasion d'une discussion ou ne serait-ce parfois que d'un simple échange, des suggestions de lecture, des pistes d'interprétation ou une aide, pour la traduction par exemple : en particulier, outre les personnes déjà mentionnées, Roger Odin, Claire Gouzy, Patrick Pidoux, Antoine Drancey, Gaël Conilh, Pierre Liguori, Odile Renault, Gérard Révérand et Nathalie Fend de Sousa Lobo.

Enfin, je souhaiterais remercier les membres du jury pour avoir accepté de participer à la soutenance malgré le volume de mon mémoire. J'espère que la lecture des pages qui suivent les en récompensera.

Table des matières

Tome 1

Introduction **11**

1. LE « CHAMP » MÉTAPHORIQUE ET SES FRONTIÈRES **27**

1.1. Le genre et l'espèce : position par rapport aux traditions rhétoriques **27**

Métaphore et métonymie : un vieux couple, des figures très différentes 28
Métaphore et comparaison 33
Comparaisons, métaphore proportionnelle et comparaison « qui est dans l'esprit » 39
L'allégorie, l'énigme et la métaphore 49
Le proverbe, la fable et la parabole 57
La métaphore et les autres figures (personnification, antonomase, ironie...) 63
Métaphore et rhétorique : pour une déconnexion partielle 68

1.2. La métaphore et autres notions voisines **70**

La métaphore, le symbole et le concept *70*

Métaphore et symbole 70
Métaphore et concept 84
Tableau comparatif 96

Métaphores, symboles et concepts à l'œuvre *103*

Les Glaneurs et la Glaneuse : de l'enquête sociale à l'essai poétique 103
2001, l'Odyssée de l'espace : une méditation sur l'homme et la technique 114

1.3. Métaphores projetées, potentielles et réalisées **123**

La métaphore réalisée *124*

La métaphore et l'implicite 124
La métaphore sans copule 126
La métaphore sans comparant 131

La métaphore projetée et la métaphore potentielle *136*

Métaphore projetée, métaphore potentielle et lecture allégorique 137
Digression sur « une métaphore de » : la métaphore comme illustration exemplaire, symptôme, archétype 144
Passages d'une métaphore à l'autre 153

Métaphores in fabula *161*

Vertigo d'Alfred Hitchcock 161
Poetry de Lee Chang-dong 168

2. LA GÉNÉALOGIE D'UN SOUPÇON **173**

2.1. Le procès de la métaphore : les linéaments du soupçon **173**

La métaphore, reine des figures *174*

Survivance d'une couronne 175
Détrôner la métaphore : la comparaison sous le chapeau 178
Détrôner la métaphore : la métonymie et la synecdoque 185

La métaphore comme violence faite au réel : entre erreur, illusion et manipulation *194*

La métaphore comme mensonge, illusion, dissimulation 194
La question du masque (croyance et confusion) 199
Le rôle capital de la substitution 208
La métaphore comme violence contre le langage et le réel 211
La métaphore comme idéologie, comme distinction : une figure bourgeoise ? 225

Conclusion *231*

2.2. La généalogie du soupçon **233**

Introduction (les ruses d'une théorisation) *233*

2.2.1. Le pacte ancien entre la métaphore et le mot *235*

La métaphore comme substitution (Aristote et les autres) 235
La métaphore du mot métaphore 249
Le double modèle d'Aristote (suite) : les métaphores du troisième et quatrième type 253

2.2.2. La métaphore et la rhétorique.....*261*
La rhétorique entre philosophie et sophistique 261
Soupçon sur l'art du style : la coupure entre rhétorique et poétique.....264
À propos du « rétrécissement » de la rhétorique sur l'elocutio (contre l'interprétation des néo-rhétoriciens).....266
Conséquence du découplage inventio / elocutio : l'ornement, source de soupçon.....272
La métaphore et la catachrèse : métaphore par plaisir (ou métaphore d'invention) contre métaphore par nécessité.....282
La propriété et l'impropriété des mots (la métaphore entre clarté et ornement).....290
La métaphore hors de l'ornatio, malgré tout.....295
Rhétorique et esthétique : le bon usage de la métaphore.....305
Métaphore et comparaison : quelle différence, pour quelles conséquences ?.....310
Conséquences de la division métaphore / comparaison : une différence d'esthétique ? d'ontologie ?.....322
2.2.3. Le démon de l'analogie : pensée analogique et correspondances.....*331*
La métaphore, les correspondances et les signes.....331
Proportionnalité et participation : métaphores horizontales et métaphores verticales.....342
Métaphore, allégories et lectures allégoriques.....352
La métaphore, l'équivocité et l'analogie de l'être.....357
2.2.4. La métaphore, la Raison et la folle du logis.....*365*
Métaphore, classicisme et romantisme : la part du préjugé.....365
L'image, l'imagination et la science.....373
Le symbole, la métaphore et le concept chez Hegel.....392
2.2.5. Autour du « triomphe » de la métaphore (la part de la méprise dans le jugement, notamment esthétique, porté sur la figure).....*420*
La belle métaphore selon Proust : à propos de Flaubert.....421
Métaphore, symbolisme et allégorie : liaisons dangereuses au moment du « triomphe ».....433
Le soupçon sur l'allégorie.....444
La métaphore entre « symbolisme » et « réalisme » : autres conséquences.....447
2.2.6. Métaphore et psychologie des profondeurs (Freud et la métaphore).....*458*
L'usage des métaphores par Freud.....458
La place des métaphores dans l'appareil psychique selon Freud : une certaine ambiguïté apparente.....466
L'inconscient produit-il des métaphores ? à quel niveau interviennent-elles ?.....474
La métaphore et le mot d'esprit.....481
Métaphores et symboles dans les contes : *Kirikou et la sorcière* 507
2.2.7. La métaphore et les formalistes russes.....*514*
Chklovski : la pensée et l'image, le prosaïque et le poétique.....515
Le « formalisme » face au « marxisme » triomphant : une ambiguïté redoublée.....524
La métaphore ou comment faire parler le muet.....539

Tome 2

2.2.8. La métaphore stupéfiante : le surréalisme et l'analogie.....*567*
Breton relisant Reverdy.....569
Libérer l'inconscient 574
L'« évidence » de l'analogie : un anti-rationalisme diffus.....579
La métaphore du *Chien andalou* (l'image surréaliste entre théorie et pratique).....594
2.2.9. La métaphore et la linguistique moderne.....*602*
Saussure et le geste fondateur de la sémiotique.....602
Et Jakobson vint : la métaphore paradigmatique.....609
Fonction poétique contre fonction référentielle ?.....618
De quelques attractions structuralistes.....625
2.2.10. Freud relu par Lacan.....*635*
Du syntagme au paradigme : à la recherche du système perdu.....636
Comme un langage : la métaphore et le signifiant.....643
Condensation, déplacement, censure et métaphore.....665
D'un autre mode de tissage du rêve.....674
Le comparant dominant 676
2.2.11. La néo-rhétorique structuraliste : la métaphore et l'écart.....*684*
L'espace de la figure et son « impossible » traduction.....686
La signification mise à l'écart.....696
L'opacité de la figure 706
Le travail d'abstraction de la figure 716
2.2.12. Avant de conclure : l'image.....*747*
Du soupçon sur l'image à celui sur la métaphore ?.....747
Montage interdit et métaphore interdite ?.....757

Pour conclure *777*
L'Imagination, la Science et autres sources de soupçon..... 777
Métaphore scientifique et métaphore littéraire : pour un rapprochement..... 786
Ère du soupçon et pari de l'interprétation..... 793

3. EISENSTEIN ENTRE LES LIGNES..... 813

3.1. MARFA ET LE POT AU LAIT..... 819
La foi, les machines et les rêves..... 824
Un cauchemar soviétique..... 836
Tous ensemble..... 843

3.2. NOTES SUR LES ÉCRITS D'EISENSTEIN..... 850
Les contradictions : la dialectique et le contexte..... 850
Dialectique et ironie : l'art et la révolution..... 857
Points de jonction imprévus : une dialectique négative, « régressive »..... 866

EN GUISE DE CONCLUSION..... 878
Quel positionnement politique pour Eisenstein ?..... 879
Faux revirements théoriques et vrais repentirs..... 885
Fonction de la métaphore chez Eisenstein..... 890

4. QUEL MODÈLE THÉORIQUE POUR LA MÉTAPHORE ? 903

4.1. PAR DELÀ LE VERBAL ET LE NON VERBAL..... 903
Sur la question d'une métaphore étroitement soumise au linguistique..... 904
Problème du décalque et pertinence du rapprochement avec la métaphore au cinéma..... 904
La structure métaphorique « profonde »..... 911
Petite échappée « formaliste » : pour une réhabilitation du discours intérieur 915
Le problème de la trace métaphorique 922
Ressources humaines de Laurent Cantet..... 922
Lumumba de Raoul Peck..... 927
Généralité du problème..... 933
Une prédisposition du cinéma à la métaphore ?..... 941
Impossible abstraction de l'image..... 942
Petite parenthèse sur la nécessité de dépasser l'opposition entre Bazin et Eisenstein..... 951
La métaphore comme montage d'expériences..... 956
Ouverture sur la « poésie des choses »..... 963

4.2. VERS UNE DÉFINITION..... 968
Bilan et nouvelles propositions..... 968
La métaphore comme prédication..... 968
La métaphore comme multiplicité de syntagmes..... 970
L'interaction dans la métaphore..... 975
La métaphore et le linguistique : à quels étages ?..... 981
La métaphore-mot et la métaphore-énoncé : le conflit des théories..... 986
La « véhémence ontologique » chez Ricœur..... 994
L'efficace de la métaphore « morte » ou usée..... 1002
Définition de la métaphore..... 1024
Proposition d'une définition générale..... 1024
La double série de la métaphore et ses unités..... 1028
Le rapport entre les deux séries..... 1031
La ressemblance, l'intuition et les correspondances..... 1033
Ressemblances et dissemblances..... 1035
Les différents niveaux de la métaphore, « en profondeur » et « en surface », et ses trois temps..... 1039
La construction de la métaphore : le contexte, les balises et les nœuds 1041

POUR CONCLURE..... 1045
Modèle « unique » et unique rupture..... 1045
Déviance, écart et dissemblance..... 1051
La métaphore face à l'écart indissoluble des mots et des choses..... 1061
De la nécessité de dépasser l'opposition entre le vrai et le beau, entre l'utile et le poétique..... 1071
La métaphore face à la variété des figures et des esthétiques métaphoriques..... 1081

CORPUS..... 1095

BIBLIOGRAPHIE.....1101

ANNEXE.....1119

INDEX DES ŒUVRES.....1123

INDEX DES AUTEURS.....1125

> Je ne sais ce qu'en pensent les lecteurs mais, personnellement, je me réjouis toujours de m'avouer à moi-même encore et toujours que notre cinéma n'est pas un « enfant trouvé », ignorant de ses origines, sans traditions ni attaches, sans passé ni riches réserves culturelles des époques révolues.
>
> S. M. Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous »,
> dans *Cahiers du cinéma*, novembre 1971, p. 17.

Introduction

« Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style », écrivait Proust dans un article consacré à Gustave Flaubert, avant d'ajouter : « et il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore ».[1] Cette fameuse affirmation m'a toujours frappé pour le paradoxe qu'elle exprime, dans un article pourtant consacré à défendre l'auteur de *L'Éducation sentimentale*. Bien sûr, là n'était pas le sujet principal de Proust : il s'agissait surtout pour lui de concéder la présence de quelques défauts dans l'œuvre de Flaubert à un « distingué critique » de *La Nouvelle Revue Française*, M. Reinach, avant d'en contester les arguments. Flaubert « a presque autant renouvelé notre vision des choses que Kant » déclarait l'auteur de *La Recherche du temps perdu*, qui ne poursuivait par les métaphores de Flaubert, « si faibles qu'elles ne s'élèvent guère au-dessus de celles que pourraient trouver ses personnages les plus insignifiants », que pour mieux introduire au « grand *Trottoir roulant* » que sont les pages « sans précédent dans la littérature » de cet auteur, « au déroulement continu, monotone, morne, indéfini ». Mais le jugement n'en était pas moins sévère, et c'est cette contradiction riche, problématique, qui retient notre attention : Flaubert est un immense écrivain ; seule la métaphore apporte « une sorte d'éternité au style » ; or il n'y en a pas une seule qui soit belle chez lui...

Si Proust ne résout pas la contradiction, c'est que, *malgré tout*, « la métaphore n'est pas tout le style ». Pour lui, on vient de le voir avec l'image du tapis roulant, le talent de Flaubert tient à d'autres qualités, indéniables : « l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions ».

1 M. Proust, « À propos du "style" de Flaubert », *Journées de lecture*, éditions UGE 10/18, Paris, 1993, p. 115 (publié initialement dans le numéro de *La Nouvelle Revue Française* du 1er janvier 1920).

Mais, malgré l'extrême pertinence des remarques de Proust, notamment concernant l'usage des temps, on ne peut qu'être frappé par le caractère finalement secondaire des domaines où s'opèrent les avancées : l'usage des pronoms, des prépositions... Est-ce bien ainsi qu'on renouvelle la vision du monde ? Et n'est-ce pas la métaphore qui, dans le système de Proust, se charge de renouveler « la vision des choses » ? Dans « Remarques sur le style », destiné à soutenir Paul Morand cette fois, Proust se défend pourtant de posséder un « canon » littéraire. Il se moque des métaphores de Renan et de Sainte-Beuve pour reconnaître à Morand cette originalité : s'il est parfois difficile à lire et à comprendre, c'est qu'il « unit les choses par des rapports nouveaux ». Renan, lui, « a de ces images de bon élève qui ne naissent nullement d'une impression », et Sainte-Beuve « ne connaissait rien à ces choses-là (…). Il disait d'un livre : "c'est un tableau à l'eau-forte" ; il n'aurait pas été capable de reconnaître une eau forte. Mais il trouvait que littérairement, cela faisait bien, était mignard, et gracieux ». Et, dans cet article où il reconnaît à Paul Morand un talent métaphorique, Proust ne peut se retenir d'ajouter ce « seul reproche » : « il a quelquefois des images autres que des images inévitables. Or, tous les à-peu-près d'images ne comptent pas. L'eau (dans des conditions données) bout à 100 degrés. A 98, à 99, le phénomène ne se produit pas. Alors vaut mieux pas d'image. »[2] Malgré le démenti, on a donc le sentiment que Proust possède un mètre étalon de la grande littérature, une valeur supérieure qu'il défend en toutes circonstances, et grâce à laquelle il peut prétendre occuper une place à part dans le ciel de la littérature. Le cœur du style, ce qui possède le pouvoir de *changer d'état* les perceptions, au cours de cette alchimie bien réelle dont il apparaît comme le grand savant, c'est la métaphore. Ses propriétés ne sont pas magiques : nulle métamorphose, nulle transmutation quand on « unit les choses par des rapports nouveaux » ; l'ébullition n'est produite que par le feu du regard et de l'écriture, porté sur les mots et le réel jusqu'à un certain point d'intensité. Mais on comprend alors ce qui a frappé nombre d'auteurs du XXe siècle, qui a pu pousser certains à la louer sans mesure, comme André Breton dans ses manifestes, et d'autres à la condamner sans grandes réserves, comme Gérard Genette dans « La rhétorique restreinte » : l'idée qui s'impose souvent, à l'époque de Proust, sinon d'une royauté de la métaphore, du moins d'une nature supérieure. Quand l'auteur de *La Recherche* évoque cette « sorte d'éternité » qu'elle apporte au style, la métaphore apparaît presque comme un diamant : une pierre précieuse polie avec un soin infini, offrant mille facettes, et qui résiste au temps, une pierre solide et translucide qui permet de lire le monde, de le faire résonner et chanter. De cette idée à la pierre philosophale, il n'y a qu'un pas, que certains auteurs, comme les deux sus-mentionnés, semblent parfois franchir.

Seulement, toutes les métaphores ne suscitent pas de telles images. Celles de Flaubert sont riches elles aussi mais différemment, et ne vont pas dans le sens d'une quelconque « sublimation », élévation ou distinction : elles ne témoignent pas vraiment d'une forme d'incandescence ou de pureté. Derrière le jugement de Proust sur l'auteur de *L'Éducation sentimentale*, c'est surtout une différence d'esthétique qui se fait jour : les images flaubertiennes, au lieu de frapper le lecteur, de susciter l'admiration, exhibent tout le plomb qu'elles recèlent, et ne proposent aucun feu d'artifice. C'est précisément ce que Proust leur reproche. Elles n'en sont pas moins belles, à nos yeux.

C'est pourquoi, dans l'élaboration de notre objet théorique, tout en cherchant à préciser la nature et les contours de la notion de métaphore, j'essaierai de conserver l'intuition de Proust, cette idée de « belle métaphore », malgré ce jugement injuste sur Flaubert, et toutes les préventions légitimes

2 M. Proust, « Remarques sur le style », *Journées de lecture*, *op. cit.*, p. 162, 164 et 170-171 (paru initialement dans *La Revue de Paris* du 15 novembre 1920).

qu'elle peut susciter. J'ai le sentiment qu'il existe en effet des propriétés dans certains objets littéraires ou cinématographiques qui en font la richesse et l'originalité, que le beau n'est pas sans raison, ni fondé sur la seule « relation esthétique » particulière d'un lecteur ou d'un spectateur avec une œuvre : il me semble que l'analyste doit se pencher là-dessus, malgré la difficulté évidente, et nous d'autant plus que la métaphore en est souvent une sorte de lieu privilégié. Nous nous garderons peut-être seulement de distinguer, comme Deleuze dans *La Croisière du Navigator*, « la plus belle métaphore de l'histoire du cinéma ».[3]

Les pièges sont nombreux, pourtant, non seulement pour approcher l'idée de « belle métaphore », mais ne serait-ce que pour définir la figure en question. Le danger est grand en effet de bâtir un modèle théorique trop tôt, à partir d'un corpus d'exemples trop réduit, ou d'esthétiques particulières. Il s'agira donc, non pas vraiment d'établir une typologie des esthétiques métaphoriques, mais de nous pencher sur les divers usages de la métaphore, pour ne pas confondre l'un d'eux avec la métaphore en elle-même, et pour ne pas fixer dans la définition, pour ne pas « essentialiser » en quelque sorte, des aspects purement circonstanciels, comme Proust, comme tant d'autres. C'est cette démarche que nous engagerons, sur le terrain du cinéma aussi.

Mais, là encore, des difficultés surgissent : à quelles conditions peut-on parler de métaphore au cinéma ? L'opinion commune, du moins dans les milieux lettrés, veut que la métaphore soit nécessairement linguistique. Parler de métaphore au cinéma impliquerait que le cinéma soit « structuré comme un langage », ou que l'on ait affaire à une simple commodité de langage, parfois perçue comme coupable. Doit-on se contenter de cette alternative-là ? La question de la rhétorique cinématographique surgit également : est-elle une rhétorique à part ? Faut-il distinguer la métaphore verbale de la métaphore iconique ? Il s'agira de démêler cet écheveau-là.

Le pacte est ancien, en effet, entre le mot et la métaphore. L'immense majorité des traités de rhétorique la classe comme figure du mot, même si le terme de « trope » n'apparaît pas immédiatement. Aristote, chez qui elle possède un statut original, entre figure du mot et figure de la pensée, la définit néanmoins comme « transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre ».[4] Elle appartient à la fois au domaine de la rhétorique et de la poétique : c'est dans la littérature (Homère, Euripide, Aristophane...) et dans l'éloquence judiciaire, délibérative et épidictique (Isocrate, Gorgias, Iphicrate...) qu'elle a commencé par être étudiée.[5] Ce n'est que récemment, avec les livraisons de la revue *Communications* et les ouvrages du groupe μ, notamment, que la notion de rhétorique visuelle a pris une certaine ampleur. Mais, à l'époque du cinéma muet déjà, la question de la métaphore au cinéma ne faisait pas de doute : les films ou les écrits d'Eisenstein, de Gance ou d'Epstein en témoignent. Qui contesterait, aujourd'hui, qu'on trouve des métaphores dans tel ou tel dessin, tel tableau, telle photo, et même telle sculpture ou telle architecture, et bien sûr dans certains films ? Les dessins de Serguei, dans *Le Monde*, en sont peut-être l'illustration la plus éclatante : pratiquement tous, qu'ils prennent ou non appui sur des symboles, sont constitués de métaphores. Pour les autres arts, on pourrait citer *La Persistance de la mémoire (Les Montres molles)* de Salvador Dalí, *Le Violon d'Ingres* de Man Ray, la plupart des chapiteaux romans ou encore les motifs végétaux sur les colonnes égyptiennes. Non, la question qui se pose est plutôt celle de leur *localisation exacte* : la métaphore fait-elle vraiment partie de l'œuvre, ou est-elle seulement *suscitée*

3 Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 209.
4 Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Les Belles Lettres, Paris, 2002, chap. 21, 1457b, p.61.
5 Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 21, et *Rhétorique*, tome III, traduit par M. Dufour et A. Wartelle, Les Belles Lettres, Paris, 2003, livre III, chap. 2, 4, 10 et 11 principalement. Sauf mention contraire, les éditions des Belles Lettres serviront de référence pour ces deux ouvrages.

par celle-ci, au même titre que le langage ?

L'hypothèse de métaphores au cinéma n'a donc rien d'extravagant. Il semble même possible de supposer qu'il n'y a, dans le cas de la littérature et du cinéma (pour parler d'eux seulement), qu'un seul et unique phénomène ; seules ses modalités d'expression varieraient. En fait, comme Christian Metz le souligne dans *Le Signifiant imaginaire*, le détour par le cinéma nous permet d'appréhender la métaphore de façon plus large, de voir la parenté de phénomènes qui pouvaient paraître distincts, que la rhétorique classique range sous les rubriques de métaphore, de comparaison, mais aussi de métaphore filée, d'allégorie, etc. Doit-on considérer pour autant que « la rhétorique *particulière* du cinéma » invite « à reprendre *et à infléchir* des figurations plus anciennes, telles que la métaphore ou la métonymie » ?[6] Je ne crois pas qu'il faille hésiter, comme Christian Metz, à contester *sur son propre terrain* les classifications que propose la rhétorique. Dans *La Métaphore au cinéma*, Jacques Gerstenkorn relève lui aussi, pour le combattre, le soupçon sur l'existence de cette figure au cinéma.[7] Mais, dès les premières lignes de l'introduction, il récuse le terme de « métaphore », il évacue la question de l'héritage de ce mot, des filiations acceptées ou refusées que cela impose, au motif – exact mais insuffisant – que l'analogie déborde la métaphore « proprement dite ». Il préfère ainsi délimiter son champ sur des terres vierges, le « champ métaphorique », qui n'est pas celui de Jakobson mais s'en inspire. C'est ainsi qu'il en vient, en fin d'introduction, à reconduire peu ou prou la distinction entre métaphore verbale et métaphore visuelle, même s'il fait l'hypothèse d'une « rhétorique générale », d'un « champ métaphorique » qui jetterait « des passerelles entre les différentes provinces de la rhétorique », et s'il donne une belle citation d'Arthur Danto, s'insurgeant contre « tout provincialisme conceptuel ». Le cinéma me semble au contraire l'occasion rêvée de clarifier, sans les esquiver, des questions embrouillées par des siècles et des siècles de taxinomie un peu vaine, de dégager le débat sur la métaphore de toute une gangue de préjugés, rhétoriques entre autres, en élargissant le cadre de réflexion mais sans le fragmenter. Pour cela, il nous faudra donc aborder de front la définition de cette figure, l'envisager *à la fois* comme verbale et visuelle. Si « les catégories utilisées pour décrire la métaphore verbale ne sont pas pertinentes pour entrer dans la logique des fonctionnements non linguistiques », comme l'écrit Gerstenkorn, si en effet « *elles ne donnent pas prise* sur le filmique », le plus souvent, ce n'est pas forcément parce qu'il existerait une certaine variété métaphorique au sein d'un genre unique. C'est peut-être que ces catégories ne sont pas pertinentes *non plus* pour les métaphores verbales, du moins les plus riches. C'est l'hypothèse que je suivrai ici. Mon espoir est ainsi de voir posée la question de la métaphore avec toute l'ampleur qui lui revient, hors des terrains exclusifs d'application qui lui ont été attribués jusqu'à présent.

Qu'allons-nous appeler métaphore, alors ?

La quantité d'acceptions de ce terme, et leurs contours parfois bien flous, nous imposent quelques précisions.

Je désignerai par là *à la fois* ce que la tradition appelle métaphore et comparaison (ainsi, évidemment, que métaphore filée, personnification, certains cas de catachrèse, etc.) et j'inclurai dans une certaine mesure l'allégorie. La différence entre métaphore et comparaison, par exemple, ne repose que sur des considérations superficielles qui ne méritent pas de retenir longtemps l'attention. C'est à ce niveau de généralité qu'on peut le mieux appréhender le champ métaphorique dans son

6 Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Christian Bourgeois éditeur, Paris, 1993, p. IV (préface de 1984). C'est moi qui souligne.

7 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p. 12.

unité, trop souvent perdue de vue par la tradition rhétorique. En revanche, nous nous méfierons de certains usages devenus courants des mots « métaphore » et « métaphorique », trop larges, souvent synonymes de « symbole », de « symbolique » voire d'exemple, d'illustration. Enfin, j'emprunterai à Paul Ricœur les notions de métaphores vive et morte, avec de légères inflexions seulement. Il semble nécessaire en effet d'établir une distinction entre métaphore vive ou riche d'une part, dont les significations se déploient et se ramifient d'autant mieux que l'image s'enracine dans une œuvre ou un discours connu, qu'elle se trouve irriguée par le contexte, et métaphore « morte » ou éteinte d'autre part, métaphore lexicalisée, coupée de son contexte, qui n'est plus perçue comme métaphore. Il peut être profitable d'ajouter le cas intermédiaire de la métaphore usée, qui n'est pas forcément « morte », qui peut être perçue comme métaphore, mais seulement sur un mode stéréotypé : le dynamisme de la signification est déjà bien entamé. Une grande partie des malheurs théoriques de la métaphore vient de ces images éteintes, ou mal réveillées, qu'on néglige d'éveiller tout à fait, mais sur lesquelles on continue de théoriser. J'ai donc fait le choix de minorer la place des métaphores usées, et de contester à la métaphore « morte », complètement éteinte, la prétention à faire partie des véritables métaphores : c'est la seule exclusion, ou presque, que je me suis autorisée, mais elle est capitale. Il n'y a de vraie métaphore que lorsqu'il y a tension entre comparé(s) et comparant(s), que sa signification flotte encore ; dès que la métaphore est fixée, lexicalisée, ou seulement usée, connue, rebattue, une partie de son ambiguïté et souvent même de sa pertinence disparaît avec son contexte.

Les traités de rhétorique sont pleins de ces images usées, reprises souvent à d'autres auteurs, données sous forme de groupe nominal ou de phrase simple, et dont le contexte n'est pas mentionné, qu'il soit oublié ou simplement négligé. L'exemple type est sans conteste « Achille est un lion » et ses variantes, « Il s'élança comme un lion » et « le lion s'élança », continuellement repris depuis Aristote.[8] Si l'on explique cette image en se contentant de dire que « les deux sont courageux », comme le fait déjà l'auteur de *Rhétorique*, on applique à la métaphore un schéma qui l'appauvrit considérablement : on néglige tout ce qu'il y a de royauté à la fois réelle et imaginaire chez Achille, tout ce qu'il y a de force et de langueur mêlées dans son personnage, sans parler de l'idée de colère, au cœur de l'*Iliade*, du cri que vient de lancer le héros, qu'il ne cesse de pousser par la suite, ou de l'idée de beauté et de majesté, maintes fois soulignées par Homère, par exemple en évoquant son armure. Tout un réseau de significations s'organise autour d'une telle métaphore, qui était probablement plus vivante encore à l'époque d'Homère, où il restait des lions en Grèce, sans parler de l'époque mycénienne, dont elle garde la trace.

J'ai donc fait le choix de travailler sur des figures riches, vivantes, en priorité : sur des métaphores où l'innovation sémantique n'est pas encore inscrite dans la langue, comme cela arrive avec les images qui ont le plus de succès. Pour donner quelques exemples, les expressions « dire sa flamme », « le temps s'écoule » ou « un foudre de guerre » sont ainsi considérées comme des métaphores « mortes », sauf contextes particuliers où l'image peut être réveillée : quand on les emploie, l'idée de feu, d'écoulement ou de foudre n'est en général plus perçue. Les métaphores « une maison riante » ou « une vie orageuse » peuvent apparaître, elles, comme usées : il me semble que la personnification de la maison et l'idée d'un orage sont encore présents à l'esprit de beaucoup. Il y a évidemment des degrés d'usure, qui varient selon les individus et les occurrences : un tel peut percevoir « riante » comme encore métaphorique, et tel autre non (ou la même personne, une autre fois). En fait, cette notion d'usure possède surtout une pertinence pour qualifier la vitalité relative

8 Aristote, *Rhétorique*, III, chap. 4, 1406b, *op. cit.*, p. 49.

d'une image, son degré d'affaiblissement au niveau collectif. Subjectivement, la métaphore est vive – mais plus ou moins riche – ou elle est morte. On pourrait donc assimiler la métaphore usée à une métaphore pauvre, au sémantisme faible (quand elle n'est pas complètement morte). Il en va de même pour la plupart des métaphores « mortes » que l'on réactive (comme ici, par le simple fait de les mentionner comme métaphores). Enfin, il est toujours possible de réveiller une métaphore qui se serait endormie, quand on en retrouve le contexte (comme pour « Achille est un lion ») : l'usure d'une métaphore n'est pas toujours irréversible, même si ce réveil apparent est parfois une re-création. Quoi qu'il en soit, je privilégierai donc les métaphores les plus riches. Le choix inverse de traiter à égalité métaphores vives et métaphores mortes ou usées, stéréotypées, nous aurait amenés à marginaliser les phénomènes les plus importants, les plus intéressants. Les théories qui s'élaborent sur des métaphores éteintes, au sémantisme faible – sans forcément le vouloir, pour des raisons de méthode le plus souvent, mais qui ne sont pas sans conséquences – conduisent à négliger le dynamisme des autres métaphores. Il n'est pas indifférent de rechercher le plus petit dénominateur commun de notions sans interroger, précisément, leur constitution en notions, même si elle est consacrée par l'usage. C'est donc l'unité des phénomènes métaphoriques que nous avons privilégiée à celle, de pure apparence, imposée par les mots. Il se joue en effet quelque chose de très important dans la métaphore ; il y a là quelque chose de très riche, de complexe à analyser, mais d'essentiel à distinguer, et peut-être même à protéger, qui touche aussi bien à la capacité de dire le monde, de formuler des expériences originales, dans la fiction ou ailleurs, qu'à la possibilité de penser le réel, d'exprimer la nouveauté, l'événement qui survient.

Ce travail de clarification conceptuelle a été entrepris par Paul Ricœur de façon magistrale dans la première moitié des années 1970, et publié dans *La Métaphore vive*, sous forme de huit études auxquelles ce mémoire doit beaucoup. J'ai pourtant le sentiment qu'il n'a pas porté tous les fruits qu'il promettait. Les modèles de la rhétorique et de la néo-rhétorique sont encore aujourd'hui dominants, alors que leurs présupposés ont été sévèrement questionnés, et parfois rejetés. L'article « La rhétorique restreinte » de Gérard Genette continue d'être largement cité, sans aucune distance critique la plupart du temps. La métaphore est toujours perçue comme la substitution d'un mot à un autre, comme un écart par rapport à une expression dite normale, ou par rapport à un sens « propre ». Et l'analyse d'une image est parfois présentée encore comme la recherche de sèmes communs. Ces approches sont pourtant éminemment réductrices, et parfois même falsificatrices. Nous nous attacherons donc nous aussi, en bonne partie, à questionner ces théories lacunaires, sinon erronées, et notamment les travaux de certains « néo-rhétoriciens », non pour rejouer les analyses de Ricœur, mais pour les compléter, les infléchir parfois, pour prolonger ses pistes de réflexion et offrir une nouvelle vie à des théories ou des analyses qui ont été caricaturées, parfois écartées sans « bonnes raisons », par une sorte de coup de force dont l'histoire récente des sciences humaines, de la littérature et des arts n'a pas été sans exemple, mais dont elle n'a pas tiré, à terme, me semble-t-il, un grand profit.

Certains faux procès persistent en effet, qui attribuent à la métaphore des travers qui ne lui appartiennent pas en propre, ou des pouvoirs qui sont aussitôt dévalués, sans raison apparente. La métaphore semble victime de soupçons insistants, jamais vraiment explicités, multiformes mais ravageurs. La métaphore apparaît parfois comme simple ornement, par exemple, d'autres fois comme mensonge. Le préjugé est fréquent qui fait d'elle une maîtresse d'erreur et de fausseté, une pourvoyeuse d'illusions. Nombreux sont pourtant les critiques, les commentateurs qui décèlent ici ou là une métaphore, même au cinéma où l'hypothèse de son existence semble poser des problèmes

théoriques, et qui prouvent, par la place qu'ils lui accordent dans les œuvres étudiées ou dans leurs analyses, la confiance qu'ils lui font. D'une certaine façon, on pourrait dire que certaines pratiques coexistent avec des théories divergentes, persistent malgré elles, témoignant d'allégeances « interdites ». Mais cela n'est pas explicité, le plus souvent.

En fait, malgré sa notoriété, malgré son prestige, la métaphore n'est guère mise à l'étude, surtout dans l'univers francophone, probablement à cause de ce soupçon qui l'affecte.[9] Certes, la figure d'analogie connaît un regain d'intérêt depuis une bonne vingtaine d'années, mais elle ne fait pas si souvent l'objet d'une attention approfondie, même chez ceux qui témoignent d'une confiance en ses pouvoirs, comme si elle parlait d'elle-même, comme si elle allait de soi. Cette réaction s'explique aisément chez les commentateurs par une peur de la paraphrase, de la redondance ; par la crainte aussi de défaire ce que l'auteur a fait, d'abîmer en quelque sorte son œuvre. Le souci est légitime, la plupart du temps. Il n'y a rien de plus difficile que de commenter une image, de dérouler ce qui a été enroulé, de distendre ce qui a été tendu : on craint de dissoudre quelque chose qui aurait été comme cristallisé. Mais la difficulté réside-t-elle vraiment dans ce déploiement, en lui-même, ou dans les difficultés qui peuvent surgir à cette occasion ? À vrai dire, je penche pour la seconde hypothèse : commenter une métaphore, c'est respecter la part d'implicite qu'on y a mise, en effet, mais sans laisser croire à un indicible ; c'est expliciter les possibles qu'elle contient sans les imposer ; cerner l'éventail des significations sans les arrêter. Là est le vrai défi pour l'analyste, qui demande une attention et des scrupules assez grands – comme chaque fois qu'on a affaire à de l'implicite d'ailleurs, mais ici peut-être plus encore.

Ce travail, s'il rencontrera de nombreuses disciplines, comme la philosophie, la linguistique ou la sémiologie, se propose donc d'interroger la théorie de la métaphore pour en proposer un modèle à des fins pratiques : pour l'étude des discours métaphoriques, et en particulier l'étude des œuvres littéraires et cinématographiques. Il est proche en cela de ce qu'Umberto Eco appelle « sémiologie appliquée », ces « pratiques interprétativo-descriptives » qu'il écarte de son propre champ, mais qui fournissent pourtant un point de vue privilégié pour interroger la théorie.[10] C'est même un important profit théorique qui résulte, en retour, d'une telle démarche. Voilà peut-être ce qui manque d'ailleurs dans certains travaux récents, pourtant très riches : la question de la solidarité entre théorie et pratique ne se pose pas seulement pour les corpus de rhétorique ou de néo-rhétorique, avec le problème des métaphores « mortes » ou usées, qui induisent une conception substitutive de la métaphore. Même Ricœur nous semblera concerné, à sa façon : il propose finalement très peu d'exemples, et quelques passages de son livre s'en ressentent.

La notion de dissemblance mérite d'être approfondie, par exemple, et son rôle précisé. La métaphore est paradoxe : elle n'est pas qu'analogie et ressemblance, comme les définitions habituelles le laissent un peu trop entendre, mais aussi dissemblance. La métaphore est un discours original, un énoncé paradoxal qui se déploie à partir de ces deux « moments », la ressemblance et la dissemblance, dans un mouvement dialectique qui n'est jamais réglé à l'avance. C'est pourquoi les définitions de la métaphore en termes de motifs, ou de sèmes communs laissent insatisfaits : elles

9 Bien que générale en Occident, cette méfiance n'a pas connu la même histoire partout. Il en va différemment chez les anglo-saxons par exemple : même si l'on retrouve chez eux un certain soupçon, il emprunte d'autres voies et la théorie ne subit pas de plein fouet les rebondissements de la rhétorique structuraliste. Le travail de Max Black, s'inscrivant dans le sillage de Richards et jouissant dans le monde anglo-saxon d'un prestige à peu près égal à celui de l'article de Genette, a joué de ce point de vue un rôle important.

10 Umberto Eco, *Sémiotique et Philosophie du langage*, trad. par Myriem Bouzaher, PUF, Paris, 2001, coll. Quadrige, p. 11.

fixent, elles figent ce qui est naturellement mobile ; elles laissent même parfois entendre qu'un trait suffit à bâtir la métaphore – là où, au contraire, ce sont parfois les traits les plus paradoxaux qui sont les plus intéressants : quand les limites de la ressemblance reculent sans cesse, ce que Breton avait perçu. La métaphore est une pensée complexe qui exige de l'attention et des scrupules, c'est une ressemblance dans la dissemblance mais aussi une dissemblance dans la ressemblance qui sont menacées chaque fois que l'on cherche à substituer le mot, l'image ou l'idée comparé(e) au mot, à l'image ou à l'idée comparant(e). Sans cette tension, cette impossibilité à être considérée comme pure ressemblance, la métaphore ne serait plus métaphore : c'est elle qui produit l'effet d'étrangeté nécessaire à la perception d'une nouveauté, qui maintient en éveil l'esprit critique du lecteur, du spectateur, et qui le pousse à toujours reprendre le travail d'interprétation, à interroger, à mettre à distance ce qu'il perçoit, ce qu'il conçoit – que ce soit le réel ou l'univers de fiction, auxquels peut se référer la métaphore.

Prenons *Playtime* de Jacques Tati, quand M. Hulot se fait inviter par une connaissance, le soir venu, à visiter son « home ». Son camarade, fier de son intérieur comme de son auto, allume très vite sa télévision. L'idée générale de la séquence, l'absurdité de la vie moderne, est exprimée par un plan qui élargit la perspective : le poste récepteur est allumé dans tous les appartements de l'immeuble, situé au même endroit de la pièce, et toutes les familles le regardent et s'enthousiasment de la même façon. Toute singularité a disparu. De nombreux plans associent alors, d'un peu plus près, les pièces principales de deux appartements voisins, vus de l'extérieur. C'est à ce moment que la métaphore apparaît : nous avons le sentiment que les deux pièces, les deux appartements sont reliés par la télévision. Cette métaphore filée, complexe, véritable cœur de la séquence, se développe en deux temps. Les familles réagissent d'abord au programme diffusé comme si elles étaient en présence des voisins, invitées chez eux. Les « spectateurs » semblent être ensemble, ils rient. L'impression de réunion est particulièrement renforcée par une série de plans dont l'angle de vue masque le mur : les deux familles ne forment qu'un seul demi-cercle, comme réunies dans une seule et même pièce ; le camarade de M. Hulot semble discuter avec la maîtresse de maison voisine, elle fait rentrer son mari et semble le présenter à l'assemblée, on s'inquiète quand elle touche son nez cassé... Puis la tonalité change, l'unité se brise dans un second temps : la télévision n'est plus ce qui rassemble les gens. Regarder la télé, ce n'est plus comme échanger avec ses voisins, cela devient une façon plus ou moins dissimulée, indiscrète, de les regarder dans leur intimité. Cela commence avec la maîtresse de maison qui regarde la télévision de plus près, distraite et curieuse à la fois, comme si elle pressentait qu'on la regarde, à son insu. Avant de quitter le salon, elle se gratte machinalement la jambe : les voisins semblent s'offusquer. Son mari s'éloigne du poste discrètement, comme s'il craignait d'être remarqué des voisins, pour se servir un verre. Et, lorsqu'il retire sa veste, la voisine s'approche de l'écran, puis fait signe à sa fille de ne pas regarder. Le même jeu se répètera, à fronts renversés, quand M. Hulot aura quitté l'appartement : son camarade retirera sa veste, puis ses bretelles, et donnera le sentiment d'attirer longuement le regard de la maîtresse de maison voisine, voire de se donner en spectacle.

La métaphore est magnifique, admirablement orchestrée, qui dénonce l'absence d'échange véritable dans ce nouveau monde de la transparence et de la communication, et s'amuse de l'exhibitionnisme et du voyeurisme qui l'accompagnent. Mais comment analyser cette métaphore avec la grille traditionnelle ? Quelle ressemblance déceler ? Une situation (deux familles regardant la télévision) est d'abord rapprochée d'une autre qui ne lui ressemble pas du tout (deux familles « échangeant », sur le mode du dîner entre amis) : l'analogie est de surface, de l'ordre des

apparences, du pur gag. Mais il n'y en a pas moins métaphore : deux situations sont rapprochées pour exprimer une idée, à savoir que la télévision rassemble, unit les gens, permet d'« inviter le monde à sa table ».[11] L'image utilise même l'ironie, qui serait peut-être impossible au cinéma sans cela : l'idée d'unité ne leurre personne en effet. Cette possibilité de l'ironie indique même que la dissemblance n'a rien d'un phénomène marginal dans la métaphore. Puis, dans un second temps, le comparant change, la scène évolue : la télévision apparaît comme une forme de fenêtre indiscrète, qui donne accès à l'intimité des gens, faisant penser aux murs-fenêtres par lesquels nous pouvons voir nous-mêmes les personnages du film de Tati, depuis la rue.[12] C'est une sorte de miroir sans tain, de caméra cachée (un peu à la façon du télécran d'Orwell) : fenêtre sur l'intimité des voisins d'un côté et mur opaque, infranchissable d'autre part, qui n'offre plus aucune réciprocité. Elle est présentée comme faisant disparaître les cloisons, illusoirement, et comme les maintenant, en réalité, comme les renforçant presque finalement. Cette métaphore illustre parfaitement le paradoxe de la télévision qui isole et sépare en faisant mine de rapprocher ou d'informer (ici, semble dire Tati, en informant sur le plus inintéressant, l'intimité la plus banale, les travers les plus communs).

On le voit donc, le rôle de la dissemblance, du paradoxe, est important ici encore : la télévision *rassemble* et *ne rassemble pas* les hommes, c'est un mur qui donne l'illusion d'être une fenêtre. La puissance et la beauté de la séquence viennent probablement de ce tour de force : parler de la télévision *en la gommant*, en la faisant disparaître, sinon de l'image, du moins de l'esprit du spectateur, quand il s'abandonne au gag. Tati nous fait pénétrer dans un imaginaire qui *nie* provisoirement la télévision, de même que les murs, les cloisons. Puis, quand la cloison réapparaît progressivement à l'esprit, quand la scène ne peut plus manquer d'être interprétée comme métaphore, la télévision est rejetée du côté de la lucarne indiscrète, de la *fausse* fenêtre, de l'illusion : elle permet de voir des voisins qui sont juste à côté, mais fonctionne toujours à sens unique, ne permet pas d'établir de relation authentique entre des personnes qui semblent pourtant attirées les unes par les autres. Autrement dit, Tati nous donne à comprendre ce qu'est la télévision en nous montrant quelque chose *qui ne lui ressemble pas* : le « strip tease » final suggère un rapprochement possible entre les voisins, un type de relation *qui n'est même pas possible avec la télévision*.

D'autres traits que la dissemblance, pourtant essentiels pour cerner la notion de métaphore, sont souvent négligés. Il semble par exemple que toute belle métaphore, ou du moins toute image vivante, qui possède une certaine richesse, est *filée*. La métaphore de *Playtime* l'indique déjà, qui se déploie sur toute une séquence. Dans *Napoléon* d'Abel Gance, Bonaparte utilise le drapeau français comme voile dans une première séquence pour échapper aux hommes de la consulte corse. Le spectateur comprend aussitôt que c'est la France que le héros utilise, pour se sauver et la sauver en même temps. Puis une tempête au large de l'île amène une nouvelle image : la Convention agitée par le conflit entre les Girondins et les Montagnards est filmée comme une mer houleuse, sur laquelle soufflent des vents violents. Avant que la caméra ne fasse tout tanguer, et ne fasse émerger Bonaparte en gros plan, tenant bon au milieu des éléments déchaînés, nous voyons Robespierre

11 On ne peut même pas objecter qu'il s'agirait ici d'une comparaison, pour ceux qui tiendraient à perpétuer cette distinction : les nombreux plans qui occultent la cloison et le poste de télé correspondent exactement au cas le plus typique de métaphore en rhétorique, la métaphore *in absentia*, quand le comparé – la télé – n'est pas mentionné. Il n'y a pas non plus substitution : le premier niveau de lecture reste tout le temps valable, et n'est jamais vraiment aboli par la perception du second. En revanche, on pourrait à la rigueur parler d'allégorie.

12 Les voisins sont d'ailleurs comme les passants (et les spectateurs de cinéma) : de même que l'obscurité domine dehors (et dans la salle), ils peuvent voir sans être distingués nettement eux-mêmes puisqu'il y a peu de lumière dans les pièces où la télé est allumée.

soulever ses lunettes, comme un capitaine évalue la situation, et Danton comme fouetté par le vent ; l'Assemblée toute entière, agitée furieusement, semble menacer les députés de noyade, et ses capitaines sont impuissants. Cette métaphore se développe longuement, en s'appuyant notamment sur la menace d'exécutions proférée de part et d'autre : quand un orateur lance « jetez-les dans le gouffre, et sauvez la patrie », le montage fait penser à l'idée de jeter des passagers à la mer, pour sauver un radeau menacé de naufrage ; et quand Marat dit que, s'il manque du vin, « on boira du sang », l'Assemblée est perçue comme menacée de se transformer littéralement en mer de sang. Les deux images de la voile tricolore et de la tempête révolutionnaire se lient donc et s'enrichissent mutuellement. Cette métaphore filée apparaît alors comme un constat et une promesse : quand la France est prise par Napoléon comme étendard, elle est revivifiée, elle bombe le torse de nouveau ; alors qu'une tempête la met à l'épreuve, seul un homme providentiel saura la protéger et lui redonner une place au sommet. Il y a évidemment une allégorie ici, mais elle ne se développe pas sur le seul symbolisme du drapeau (qui, à la base, dans le film, est un peu confondu avec Napoléon), la métaphore de Gance ne se contente pas non plus de reprendre la vieille image du char de l'État, ou ici du navire à conduire : il introduit de nouveaux thèmes, comme celui du radeau où l'on s'entre-déchire pour survivre, celui du vent qui souffle sur le pays, jusque sur l'Assemblée, et qui menace la nation, mais qui pourra gonfler les voiles d'un grand capitaine, etc. (d'ailleurs, peu avant le début de la métaphore, le narrateur corse nous avait dit de Napoléon que « son cœur battait comme une voile », au moment où, de retour en voilier, il approchait d'Ajaccio). Abel Gance bâtit ainsi une nouvelle métaphore, en organisant un espace symbolique vertical, avec le gouffre en dessous, le vent et la voile au-dessus. Ce Napoléon messianique, tenant bon au-dessus de la mêlée, construit à son tour l'image de l'aigle impérial, qui arrive peu après dans le film, juste après la tempête, comme la colombe de Noé, se posant sur le mat, à côté du drapeau.[13] La métaphore irradie, donc. Elle ne se limite pas au nœud métaphorique qui la fait apparaître, pour le spectateur, et qui n'est pas forcément le nœud initial, elle se diffuse : elle révèle tout un univers sous-jacent, un réseau de comparaisons qui peut organiser un film ou un roman tout entier. Bien entendu, elle n'est pas toujours filée explicitement, les traces d'une correspondance plus large n'apparaissent pas toujours nettement, ne trouent pas systématiquement le texte. Mais le phénomène est beaucoup plus fréquent et plus large qu'on ne l'imagine.

Pour reprendre la comparaison de l'*Iliade* entre Achille et le lion, elle n'a rien à voir avec la version courte qu'en donnent tous les traités de rhétorique, par exemple. Elle se développe en fait sur douze vers :

> Le Péléide, à son tour, bondit à sa rencontre [celle d'Énée], comme un lion malfaisant que des hommes – toute une tribu rassemblée – brûlent de mettre à mort. Tout d'abord, il [le lion] va, dédaigneux ; mais qu'un gars belliqueux le touche de sa lance, il se ramasse, gueule ouverte, l'écume aux dents ; son âme vaillante en son cœur gémit ; il se bat de la queue, à droite, à gauche, les hanches et les flancs ; il s'excite au combat, et, l'œil étincelant, il fonce droit devant lui, furieux, avec l'espoir de tuer un de ces hommes ou de périr lui-même aux premières lignes. C'est ainsi que

13 Un autre réseau métaphorique, complémentaire, traverse le film : celui du feu révolutionnaire, nettement associé à Napoléon à partir du moment où il refuse de laisser la Corse aux Anglais (un conventionnel lance d'ailleurs : « la révolution est une fournaise, mais c'est aussi une forge »). Perché « sur la pointe des sanguinaires », face à l'océan agité, un soleil voilé derrière lui, Bonaparte apparaît d'ailleurs, vu de loin, sous un ciel chargé, comme un phare : une métaphore de plus de ce Napoléon vigie, visionnaire, dompteur de révolution (le phare n'est-il pas le feu maîtrisé, orienté ?).

la fougue et le cœur superbe d'Achille le poussent à affronter le magnanime Énée.[14]

Une grande partie des métaphores homériques sont ainsi organisées en trois temps, qui correspondent souvent à trois phrases. La comparaison est d'abord donnée sous une forme abrégée, qui unit le comparant et le comparé, même si parfois c'est seulement le fait principal de la comparaison qui est exposé, la situation comparée. Puis la comparaison est développée en deux temps, sous forme de parallèle, qui expose en premier le(s) comparant(s) (« c'est ainsi que le lion... »), et rappelle ensuite le(s) comparé(s) (« c'est ainsi qu'Achille... »). Le comparant est parfois longuement développé, comme ici. C'est clairement le cœur de la métaphore homérique : pour certaines images, cela finit par donner un grand poids à la scène décrite, qui acquiert provisoirement une forme d'autonomie. C'est un indice de plus que la métaphore ne repose pas sur un terme, rapproché d'un autre, mais sur toute une série d'éléments, plusieurs « points de jonction ». Ainsi, nous pouvons noter que l'idée de courage est bel et bien présente dans ce passage, importante même, mais qu'elle est loin d'épuiser la signification de l'image. D'abord, ce ne sont pas seulement un homme et un animal qui sont rapprochés, mais deux situations de conflit : l'adversaire d'Achille fait également partie de la comparaison. D'ailleurs, si Homère évoque « un gars belliqueux » qui touche le lion de sa lance, c'est parce qu'Énée vient de « brandir sa pique de bronze », au vers précédant la métaphore.[15] Si le héros « bondit », c'est qu'il est souple et nerveux comme un fauve aux aguets. La masse d'hommes face au lion rappelle qu'Énée n'est pas seul, même s'il est « hors des lignes ». Les nombreux détails décrivant le lion dans la deuxième phrase éveillent encore d'autres correspondances : la façon dont le lion, battant la queue, « s'excite au combat » évoque plutôt un guerrier frappant son arme « à droite, à gauche ». La « gueule ouverte, l'écume aux dents » rappelle qu'Achille est ici un lion blessé, venu venger la mort de Patrocle. D'ailleurs, comme on l'a déjà indiqué plus haut, la comparaison avec le lion excède les bornes de cet extrait. Même si Achille n'est pas le seul héros à être comparé à un lion (Ménélas, Agamemnon, Diomède et Ulysse le sont aussi, de même qu'Énée, Hector, Ajax, Sarpédon...), c'est le seul à posséder « un cœur de lion », comme Héraclès.[16] Et, plus qu'un autre, il possède des traits associés à cet animal : il pousse un cri que l'on entend de loin, qui terrifie ses adversaires, jusqu'à leurs chevaux ; sa vue seule effraie, il est féroce et impétueux.[17] Par ailleurs, il n'est pas seulement puissant et robuste, il aime aussi les plaisirs du repos : l'*Iliade* raconte précisément ce refus de combattre d'Achille, qui « paresse » dans son camp pendant que les autres combattent.[18] Seule la mort de Patrocle le décide à sortir de son antre : Achille le pleure d'ailleurs « tel un lion a crinière, à qui un chasseur de biches a enlevé ses petits ».[19] Qu'il combatte ou non, son personnage est donc marqué par l'impulsivité : c'est parce qu'il possède « un cœur de lion » qu'il doit « dompter sa colère » ou « dompter son cœur ».[20] Cette idée

14 Homère, *Iliade*, tome III, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris, 2002, chant XX, v. 164-175, p. 147-149. J'ai repris la traduction de cette édition, mais en m'autorisant de rassembler, comme en grec, les deux propositions « Le Péléide bondit à sa rencontre » et « On dirait un lion malfaisant... ».

15 On peut remarquer d'ailleurs qu'Homère se moque de proposer une analogie formellement parfaite, qu'il y introduit du mouvement, de la dissemblance (mais très légèrement ici) : si le lion est piqué, ce n'est pas le cas d'Achille, qui se révèle donc plus vif encore que l'animal.

16 Homère, *Iliade*, t. I, trad. Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris, 2007, respectivement chant V, p. 227, et chant VII, p. 301.

17 *Iliade*, t. III, chant XVIII, *op. cit.*, p. 73 notamment, mais aussi p. 155-157, 163, 167 pour le cri et p. 139, 161, 169, 119, par exemple, pour le reste.

18 *Iliade*, t. II, trad. Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris, 2007, chant IX, p. 27 par exemple.

19 *Iliade*, t. III, chant XVIII, *op. cit.*, p. 81.

20 *Iliade*, t. I, chant I, *op. cit.*, p. 17, tome II, ch. IX, *op. cit.*, p. 23 et 39, tome III, ch. XIX, p. 109...

de dompter sa colère est évidemment centrale, elle ne se présente que pour lui : Achille est comme Zeus, sa supériorité se manifeste aussi par ses caprices – qui restent néanmoins des défauts. Les analogies ne s'arrêtent pas là. Si Achille est comparé à un lion, comme d'autres héros, c'est aussi en vertu d'une ressemblance visuelle : même si c'était du crin de cheval, les casques n'avaient-ils pas une abondante crinière ? Et n'est-il pas doté, en particulier, d'un « casque étincelant, à quatre bossettes, où voltige la crinière d'or splendide, qu'Héphæstos a fait tomber en masse autour du cimier » ?[21] Mais surtout, quand les plus grands héros sont comparés à des lions, c'est qu'ils sont soutenus par des dieux puissants : quand il est aidé par Apollon, Hector est comparé par exemple à « un lion à crinière » surgissant devant « des chiens et des paysans ».[22] Derrière « le divin Achille » au combat, il y a Zeus.[23] De la même façon, si les Troyens se jettent sur les nefs « comme des lions carnassiers », au chant XV, c'est qu'en l'absence d'Achille ils sont soutenus par lui : ils suivent « l'ordre de Zeus ».[24] Mais, dès qu'Achille paraît, tout se réordonne : de même qu'aucun dieu ne peut rivaliser avec le fils de Chronos, aucun homme ne peut rivaliser avec le fils de Pelée et de Thétis.[25] La hiérarchie des animaux entre donc en correspondance avec celle des hommes et des dieux : celle-ci fonctionne sur un triple niveau. D'ailleurs, ne faut-il pas mettre en rapport l'image du lion avec le verbe « dompter », continuellement employé par Homère pour désigner un guerrier qui l'emporte sur son adversaire ? Comme le lion domine tous les animaux et inspire de la crainte même aux hommes, le petit-fils de Zeus est indomptable : c'est le premier des héros, il n'obéit pas même à Agamemnon. Il ne peut être dompté que par les dieux. Il déclare d'ailleurs à Hector qu'il ne reconnaît pas le code d'honneur en vigueur chez les Grecs, qui consiste à rendre le corps du vaincu : « Il n'y a pas de pacte loyal entre les hommes et les lions, pas plus que loups et agneaux n'ont de cœurs faits pour s'accorder ».[26]

On le voit donc, la métaphore développe un discours implicite aux dimensions souvent vastes, parce qu'elle invite à percevoir des analogies aux larges proportions. L'idée héritée de Jakobson, selon laquelle elle aurait un fonctionnement essentiellement paradigmatique, est de ce point de vue peu satisfaisante : nombreux sont ceux qui l'ont fait remarquer, à commencer par R. Jakobson lui-même, qui élargit le débat de la métaphore au procès métaphorique, et qui reconnaît que « dans le comportement verbal normal, les deux procédés [fonctionnement syntagmatique et paradigmatique] sont continuellement à l'œuvre. »[27] Néanmoins, sans nous référer à cette idée de « paradigme déployé en syntagme », nous développerons cette intuition d'une épaisseur de la métaphore, d'une double dimension « horizontale » et « verticale ». Nous nous attacherons à souligner, non seulement la présence de deux univers de référence dans la métaphore, mais la façon dont celle-ci les noue à travers le tissu du texte. D'où le terme de *correspondance* : il rappelle ce parallélisme entre deux univers de discours sans se réduire à l'idée de ressemblance, idée qui n'est nullement contestable en elle-même, mais qu'il faudra relativiser, parce qu'elle est trop souvent liée à l'idée d'une

21 *Iliade*, t. III, chant XXII, *op. cit.*, p. 241.

22 *Iliade*, t. II, chant XV, *op. cit.*, p. 317. D'autres métaphores pourraient compléter le tableau : Hector est souvent décrit comme lumineux, flamboyant, comme Achille.

23 *Iliade*, t. III, chant XX, *op. cit.*, p. 157 par exemple.

24 *Iliade*, t. II, chant XV, *op. cit.*, p. 337.

25 *Iliade*, t. III, chant XX et XXI, *op. cit.*, p. 159 et 187.

26 *Ibid.*, chant XXII, p. 237. Voir également, au chant XXIV, les pages 325-327.

27 G. Genette, le groupe μ voire Roland Barthes se référeront souvent à cette dichotomie, mais avec prudence. On peut lire dans *Rhétorique générale* par exemple : « il est loisible de considérer [la métaphore] comme un paradigme déployé en syntagme », ou encore, dans « La rhétorique restreinte », que « l'assimilation » de l'opposition analogie/contiguïté à l'opposition paradigme/syntagme ou équivalence/succession est « peut-être audacieuse. » La sixième étude de *La métaphore vive* est consacrée à la réfutation d'une large partie de cette thèse.

ressemblance entre deux choses précises, localisables aisément, deux mots souvent. Cette référence à deux univers de discours, deux séries d'objets de pensée, est indispensable pour une appréhension fine de la figure. C'est parce que la métaphore est une invitation à percevoir des correspondances qu'il faut relativiser non seulement le rôle du nœud métaphorique, qui ne joue pas toujours le rôle déterminant qu'on lui prête souvent, mais aussi l'idée de « comparant » et de « comparé » puisque, *parfois*, le comparant ne joue pas simplement le rôle de « véhicule » de la signification, il acquiert une espèce d'autonomie, comme chez Homère, il intéresse *aussi* pour lui-même, à égalité avec le comparé, et peut même devenir comparé à son tour, dans certaines formes de poésie, par exemple, mais pas seulement, qui invitent à une sorte de rêverie sur les deux termes de la comparaison.[28]

Notre objet est donc triple : il s'agit d'abord de définir au mieux la métaphore, ensuite de cerner au plus près le soupçon dont elle a été victime et enfin de montrer par l'exemple ce qu'une approche renouvelée de la métaphore peut apporter à l'analyse, à la compréhension des œuvres – autrement dit, de souligner à la fois l'étendue et l'unité des phénomènes métaphoriques, en même temps que leur richesse. Ces trois objets, même s'ils feront l'objet de développements spécifiques, d'une attention particulière à certains moments, ne cesseront de se croiser, de se mêler, parce que chacun se nourrit largement des autres. Nous nous pencherons ainsi sur l'incroyable variété du champ métaphorique, d'abord pour délimiter précisément ce que nous appelons métaphore, à partir des différentes notions en usage, ensuite pour interroger l'émergence d'un soupçon visant cette figure, enfin pour souligner la diversité des esthétiques métaphoriques, et ce que cette variété impose à la conception de la métaphore. La découverte de tout un éventail de critiques, plus ou moins implicites, formulées notamment au XXe siècle, et la persistance de modèles théoriques d'une grande pauvreté, attestée par exemple dans les manuels scolaires, ont en effet orienté mon travail dans un sens plus théorique. Ce qui aurait peut-être été, simplement, l'étude de la métaphore chez S. M. Eisenstein, chez Manoel de Oliveira ou chez Flaubert est devenu une étude plus vaste sur ce qui a permis d'en arriver là, sur l'architecture théorique de ce soupçon, sur ce *quelque chose de pourri au royaume de la (néo)rhétorique* que l'on peut ressentir quelquefois, où quelques fantômes semblent traîner en effet. Ce n'est pas tant l'application de la notion de métaphore au cinéma qui me paraît poser problème, comme il est d'usage de le considérer, ou le prestige usurpé de cette figure, comme d'autres l'ont imaginé, que la notion de métaphore en elle-même, encombrée de définitions parfois contradictoires et souvent mal fondées. C'est donc à l'histoire de la métaphore et de sa théorie qu'il conviendra de s'intéresser par moments, pour repérer comment l'erreur a enrichi l'erreur, comment celles-ci se sont renforcées mutuellement au point d'en devenir indémêlables.

« Figure reine » de la rhétorique, comme on le lit souvent, la métaphore a connu un destin étrange en effet. Survivant d'abord au déclin de la rhétorique, traversant le XIXe et le XXe siècles au plus grand étonnement des néo-rhétoriciens, elle a souffert récemment du regain de faveur de celle-ci, comme si on la soupçonnait d'avoir progressivement étouffé les autres figures, et jusqu'à la rhétorique elle-même. Il apparaît donc utile, si l'on veut comprendre les débats qui l'ont entourée, de se pencher à notre tour sur cette idée d'une figure « de qualité », sur son caractère « central », prééminent, de remonter les fils de son histoire, pour discerner quels éventuels privilèges elle possèderait et s'il convient vraiment de tenter de les abolir. Cette généalogie critique, qui s'étendra sur une large partie du mémoire, débutera dans la première partie et constituera le cœur de la

28 Dans *Playtime*, d'ailleurs, la télévision ne joue pas forcément le seul rôle de comparé : les appartements, ces « boîtes » lumineuses qui offrent au spectateur ou au passant, la nuit, des scènes curieuses ou comiques, partout plus ou moins identiques, ne ressemblent-elles pas à des télévisions ? Le poste de télé devient donc comparant à son tour...

deuxième. Il s'agit d'explorer en effet les diverses traditions dont relève l'étude de la métaphore et de les soumettre à l'examen.

La première partie s'attachera en particulier à préciser l'extension de la notion de métaphore telle que nous la concevons, en l'articulant à différentes traditions rhétoriques, qu'elles soient antiques, classiques ou modernes, voire « post-modernes ». Elle veillera également à étudier ses rapports avec des notions voisines, comme celles de concept ou de symbole : démarche trop souvent négligée hélas. Elle proposera enfin quelques réflexions sur la localisation exacte de la métaphore dans une œuvre, pour cerner la frontière entre la métaphore réellement présente dans un discours, dans un roman ou dans un film et la métaphore placée *a posteriori*, par un acte autonome d'interprétation.

Dans la deuxième partie, véritablement consacrée au soupçon, nous tracerons les contours de cet étrange procès intenté à la métaphore, notamment au XXe siècle, qui n'a presque jamais été abordé de front, et nous replacerons la réflexion sur cette figure dans ses différents contextes, notamment rhétoriques, esthétiques, mais également philosophiques, linguistiques, psychanalytiques... dans ces différents champs qui ont constitué, à des degrés divers, la notion. L'objet premier de ce mémoire est en effet de clarifier le débat en soulignant la multitude d'approches divergentes qui coexistent à propos de la métaphore, et l'impasse dans laquelle certaines conceptions nous ont conduits. Je proposerai donc une généalogie de ces impasses, qui devrait nous permettre de renouer avec certaines traditions injustement négligées, de percevoir dans quel sens il convient d'infléchir la théorie – car, à l'évidence, la théorie a une responsabilité ici, qu'il convient de souligner pour que du nouveau puisse apparaître.

Nous pourrons alors, dans un troisième temps, nous pencher sur un film de S.M. Eisenstein, *La Ligne Générale*, pour vérifier les différentes intuitions exposées ci-dessus sur la durée, à l'échelle d'un film entier, étudié en détail, et montrer à quel point la métaphore constitue une entrée privilégiée pour analyser certaines œuvres. Cette étude se doublera d'une réflexion sur les écrits d'Eisenstein, pour justifier certaines interprétations du film, souligner le rôle capital joué par la métaphore dans une stratégie de contournement de la censure, de subversion des impératifs de propagande, et plus largement son importance dans le système à la fois esthétique et idéologique du cinéaste.

Notre quatrième partie proposera enfin une synthèse, à partir des grandes lignes et des convictions qui se seront dégagées des analyses précédentes, où la théorie de la métaphore ne sera parfois apparue qu'« en creux ». Nous étudierons frontalement la question de la métaphore au cinéma, ou celle de la métaphore « vive », « morte » ou « usée » par exemple, pour finir de déminer la théorie. Nous discuterons aussi les conceptions qui nous semblent apporter le plus à la compréhension du phénomène métaphorique, notamment celles de Ricœur, avant d'élaborer une définition la plus précise possible de la métaphore. Ce faisant, nous continuerons d'étudier le rôle joué par la métaphore dans différentes œuvres pour mettre en évidence la richesse du discours qui est parfois tenu par cette figure, trop souvent inaperçue. Il convient en effet de garder à l'esprit la variété des figures métaphoriques comme des esthétiques proposées par les œuvres qui en usent.

Théorie et esthétiques de la métaphore, donc. Il ne s'agit évidemment pas de prétendre à une impossible exhaustivité sur les deux objets indiqués en tête de ce mémoire, mais de confronter la théorie de la métaphore à la diversité des usages métaphoriques, parce qu'il y a une multiplicité de rapports à cette figure, et que cette diversité a créé une variété de théories qui pose problème. D'où le projet, qui m'a semblé urgent, de réduire le flou notionnel induit. Évidemment, je n'échappe pas aux conditions qui permettent ma critique, je parle *de quelque part*, avec des présupposés

esthétiques et théoriques moi aussi. J'ai déjà signalé mon choix d'une métaphore élargie à toutes les figures d'analogie mais restreinte à leur part vive. On aura peut-être ainsi perçu mon goût pour le discours implicite des métaphores, qui laisse une place au lecteur ou au spectateur, pour ces métaphores qui nous invitent à un dialogue avec l'œuvre, qui procurent un grand plaisir, proche de ce mot d'esprit justement analysé par Freud. Je ne crois pourtant pas que cela puisse gauchir mon propos : la métaphore a toujours été réputée – en bien ou en mal – pour cela. Il ne reste alors, peut-être, qu'à indiquer le corollaire de ce parti-pris, de cette reconnaissance de la métaphore comme figure du discours : la place marginale accordée aux métaphores surréalistes, du moins telles que théorisées par Breton. Elles seront assez peu nombreuses dans ce travail, notamment parce qu'elles semblent l'horizon constant de la théorie de la métaphore au XXe siècle et qu'elles empêchent d'appréhender correctement la richesse des autres métaphores. On retrouve ici l'idée que le corpus traditionnel, réduit à des exemples convenus, ou aux esthétiques particulières, ne convient pas, le plus souvent, que le soupçon parfois porté sur la métaphore dans la théorie est lié aux exemples choisis : alors qu'elles sont parfois très belles, les métaphores surréalistes ont cela de commun avec les métaphores les plus usées, les plus pauvres, qu'elles ne permettent pas d'être prolongées, qu'elles ne portent pas vraiment de discours, ni de vision authentique, du moins pour celles qui sont conformes à la théorie. D'où la nécessité de reprendre les choses d'une façon plus large. La question de la métaphore est piégée, de multiples façons. À vouloir englober dans la théorie trop peu de « figures d'analogie », ou trop de phénomènes apparemment « métaphoriques », en refusant d'établir des différences, de nature ou de qualité notamment, on élargit ou l'on restreint la définition de la métaphore et on en appauvrit l'idée, on en supprime les traits les plus spécifiques.

– J'ai bon caractère mais j'ai le glaive vengeur et le bras séculier. L'aigle va fondre sur la vieille buse.
– C'est chouette comme métaphore.
– C'est pas une métaphore, c'est une périphrase.
– Oh, fais pas chier !
– Ça, c'est une métaphore.

Charles le téméraire, Marcel et un autre acolyte dans *Faut pas prendre les enfants du bon dieu pour des canards sauvages* de Michel Audiard

1. LE « CHAMP » MÉTAPHORIQUE ET SES FRONTIÈRES

Quoi que l'on pense de la tradition en la matière, nous ne pouvons pas faire comme si la métaphore n'avait pas été définie, délimitée, problématisée par deux millénaires et demi d'histoire occidentale. En effet, d'Aristote à Genette, en passant par Proust, Breton ou Lacan, elle s'est trouvée mêlée à des débats nombreux qui l'ont façonnée. Voudrait-on établir sa théorie sur un terrain vierge que l'on reprendrait des outils forgés par d'autres, qui la modèleraient à notre insu. Il s'agit donc plutôt de définir la place que nous occupons au sein de la tradition, d'exposer et de justifier nos partis pris. Ce sera, dans une large mesure, l'objet de cette partie. Avant de faire intervenir une véritable définition en compréhension de la métaphore, dans la quatrième partie du mémoire, je proposerai ici une définition essentiellement en extension, pour poser les contours de la notion – pour aider le lecteur à percevoir d'emblée les choix effectués, le tracé de la théorie défendue, et non lui faire subir les mille et un détours de l'élaboration du modèle, son cheminement laborieux avec ses hésitations et ses repentirs. Peut-être demanderai-je seulement au lecteur d'accepter parfois certains choix à titre d'hypothèse, « par provision », avant justification plus complète. Certains arguments ou développements ont en effet été reportés plus loin, pour ne pas alourdir inconsidérément cette partie.

1.1. Le genre et l'espèce : position par rapport aux traditions rhétoriques

Dès l'origine, la métaphore nous confronte à une difficulté. C'est dans la *Poétique* que l'on trouve la première définition connue de la figure, sous la plume d'Aristote.[1] Décrite comme « le transport à

1 Aristote, *Poétique*, 1457b, 6-32, *op. cit.*, p. 61-62. Dans les exemples qui suivent, c'est moi qui souligne les mots qu'Aristote considère comme « métaphoriques ».

une chose d'un nom qui en désigne une autre », elle se décline de quatre façons : transport du nom « du genre à l'espèce », « de l'espèce au genre », « de l'espèce à l'espèce » et « selon le rapport d'analogie ». Les exemples confirment que nous avons affaire à une acception beaucoup plus large que dans les classifications ultérieures : aujourd'hui, seule la quatrième forme peut être appelée « métaphore » sans réserves ; beaucoup d'auteurs tombent néanmoins d'accord pour inclure également la troisième, malgré l'étrange définition qu'il en donne (le transport d'espèce à espèce) et la relative obscurité des exemples proposés (« Ayant, au moyen de son glaive de bronze *épuisé* la vie » et « ayant, au moyen de son impérissable urne de bronze *coupé*... »). Les deux premières « métaphores » font plutôt penser, elles, à des métonymies ou à des synecdoques (par leur définition surtout), voire à l'hyperbole (avec l'exemple de transfert « de l'espèce au genre » : « *des milliers* de belles actions » pour dire « beaucoup »).

Pourtant, Aristote semble s'intéresser surtout à la métaphore dans son sens actuel, la « métaphore par analogie », celle qui consiste à faire « apercevoir les ressemblances ». Il en présente un modèle beaucoup plus riche que le tableau en genres et espèces ne le laissait attendre : « j'entends par "rapport d'analogie" tous les cas où le deuxième terme est au premier comme le quatrième au troisième (…). Il y a le même rapport entre la vieillesse et la vie qu'entre le soir et le jour ; le poète dira donc du soir, avec Empédocle, que c'est "la vieillesse du jour", de la vieillesse que c'est "le soir de la vie" ou "le couchant de la vie" ». C'est de cette métaphore-là, « la plus réputée », qu'il parlera surtout dans *Rhétorique*, en soulignant sa grande proximité avec la comparaison : celle-ci « est aussi une métaphore », indique-t-il.[2] Il le souligne plus loin : « les comparaisons réputées sont, en un sens, des métaphores », témoignant de la grande souplesse, chez lui, de la notion de métaphore, y compris de la métaphore « par analogie ».

Le choix d'une telle définition de la métaphore a pu séduire mais n'a, de fait, après les Grecs, presque jamais été repris avec une telle extension. C'est la notion de trope, ou figure du mot, qui semble avoir remplacé la métaphore, au sens large d'Aristote. Sans songer à raviver une telle conception, ne peut-on reconnaître l'intérêt de la quatrième espèce aristétolicienne, la métaphore « par analogie », ou proportionnelle ? Plus largement, où faut-il placer le curseur entre la métaphore élargie qu'il propose, et la métaphore restreinte qui nous est restée, presque toujours distinguée de la comparaison, par exemple ?

Métaphore et métonymie : un vieux couple, des figures très différentes

Dans *L'Orateur*, Cicéron se réfère justement à Aristote, le citant de mémoire, pour distinguer métaphore et métonymie comme deux espèces au sein du genre métaphore.[3] On le sent hésiter. « J'appelle transposition [*tralata*, c'est-à-dire métaphore], comme je l'ai déjà fait plusieurs fois, le transfert d'un mot pris d'une autre notion, par l'intermédiaire de la ressemblance, à cause de l'agrément qu'on y trouve ou du manque d'expression ; mutation [*mutata*, c'est-à-dire métonymie], le cas où au mot propre on en substitue un autre qui fournisse le même sens, emprunté d'une notion qui est avec la première dans un rapport de causalité. » Bien que rapprochées, les deux figures sont donc distinguées, non seulement par la différence qui existe entre les rapports de ressemblance et de causalité, mais aussi par le trait de la substitution (*subjicio*), associé à l'idée d'emprunt (*sumo*), qui

2 Aristote, *Rhétorique*, III, 1406b, 20, *op. cit.*, p. 49.
3 Cicéron, *L'Orateur*, texte établi et traduit par Albert Yon, Les Belles Lettres, Paris, 2002, XXVII, 92-94, p. 32-33.

ne se rapporterait qu'à la métonymie, alors que la métaphore obéirait à une sorte de transfert, de transport (*transfero*). Mais la distinction perd rapidement de sa netteté : il emploie juste après le terme de « transposition » pour caractériser cette fois le mécanisme de la métonymie, en précisant seulement que le transfert n'est pas du même genre. Les noms choisis (mais déjà consacrés par la tradition) ne sont pas eux-mêmes exempts d'ambiguïté : *tralata verba*, employé pour les métaphores, exprime l'idée de transformation, de changement, comme *mutata verba* utilisé pour les métonymies, avec cette seule petite différence que *transfero* renvoie plutôt, à l'origine, à l'idée de transport, et *muto* à l'idée de déplacement (est-ce pour dire que du sens accompagne le mot, dans la métaphore, que le changement de nom est *porté par le sens*, alors que seul le mot change dans la métonymie, sans aucun mouvement de sens ?). Les exemples apportent néanmoins une certaine clarté : « citadelle » est une métaphore quand il désigne le pays, et « Afrique » est une métonymie quand il est employé pour « Africains » (dans « la farouche Afrique trembla d'un terrible tumulte »).[4]

Les deux notions semblent donc fortement liées par la tradition : ce sont les deux principales figures de mots, les tropes par excellence, les plus citées. Dans *Des Tropes ou des différents sens*, Dumarsais est même tenté de faire de la métonymie, comme Aristote avec la métaphore, le genre de tous les tropes, s'appuyant pour cela sur son étymologie (μετωνυμίαν, « changement de nom »).[5] Lamy va plus loin et inclut, pour les mêmes raisons, au moins la synecdoque et l'antonomase dans la métonymie : c'est à chaque fois « un nom pour un autre ».[6] On s'étonne d'ailleurs que la métaphore n'en fasse pas partie. Seule l'autorité de la tradition semble avoir troublé l'auteur, qui rappelle qu'on a parfois appelé métaphores les tropes eux-mêmes.

Une troisième notion, la synecdoque, apparaît souvent à côté de la métonymie, un peu comme à proximité de la métaphore nous trouvons régulièrement la comparaison, la catachrèse ou l'allégorie – les frontières entre les différentes notions, à l'intérieur de chaque famille, métonymie et synecdoque d'un côté, figures d'analogie de l'autre, étant par ailleurs très mouvantes. Ce trio-là prend une telle importance au cours de l'histoire qu'il est au cœur des *Figures du discours* de Fontanier, ou du moins de son *Manuel classique pour l'étude des tropes*. Soucieux d'établir une égalité parfaite entre les trois figures, cet auteur distingue même des espèces au sein de la métaphore (transport d'une chose animée à animée, d'une chose animée à inanimée, etc.), comme on le fait d'habitude pour les deux autres tropes. Il définit aussi la métonymie par une idée de « correspondance » qui la rapproche de la métaphore (elle rapproche également des objets entre eux qui font chacun « un tout absolument à part », mais ce rapprochement ne se fait pas, comme pour la métaphore, sur la base d'une « ressemblance »).[7] Le groupe μ verra pour sa part dans ces deux dernières figures « le produit de deux synecdoques », faisant de cette dernière la figure de base du système des tropes.[8] Nous ne rentrerons pas dans le détail des distinctions entre métonymie et synecdoque : notons seulement que ces deux tropes désignent les cas où un mot est employé à la

4 Cicéron mentionne aussi le terme d'« hypallage », que les grammairiens préfèrent à « métonymie », plutôt utilisé par les rhéteurs.

5 Dumarsais, *Des Tropes ou des différents sens*, Flammarion, Paris, 1988, p. 96 : « en ce sens, cette figure comprend tous les autres tropes ». Mais il se range ensuite à l'avis des « maîtres de l'art », qui restreignent la portée de cette figure.

6 Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, PUF, Paris, 1998, p. 163-164.

7 Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977, collection Champs, p. 79.

8 Groupe μ (J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet, F. Pire, H. Trinon), *Rhétorique générale*, Points Seuil, Paris, 1982, p. 106-118 et 204-205. On pourrait dire aussi qu'elles constituent « la somme » de deux synecdoques, si l'on tient compte de la formalisation mathématique proposée.

place d'un autre selon un rapport de contiguïté (pour la métonymie), de connexion ou d'inclusion (pour la synecdoque). La liste des rapports exacts varie considérablement d'un auteur à l'autre, mais on peut dire qu'elle comprend le plus souvent les rapports de cause à effet, d'effet à cause, de contenant à contenu, de possesseur à objet possédé (rapports qui renvoient généralement à la métonymie), de la partie pour le tout, du tout pour la partie, ainsi que de la matière à l'objet (rapports qui renvoient généralement à la synecdoque). Pour notre part, il nous arrivera d'englober l'ensemble de ces rapports sous le terme de métonymie, pour des raisons avant tout pratiques, suivant en cela de nombreux auteurs que nous étudierons. Nous ne nous prononcerons pas sur le débat esquissé par Ricœur, à la suite de Fontanier et Genette, qui discerne une différence logique entre les deux figures (coordination contre subordination) qui serait écrasée, méconnue par la notion de contiguïté, réduction qui bloquerait la perception des rapports d'exclusion et d'inclusion mis en œuvre (exclusion pour la métonymie, inclusion pour la synecdoque).[9]

Si nous pensons qu'il convient de distinguer fermement métonymie et synecdoque d'une part et métaphore d'autre part, ce n'est donc pas seulement en vertu de ces rapports de contiguïté ou d'inclusion qui définissent les premières et du rapport de ressemblance qui définit la seconde. C'est aussi et surtout parce que la métaphore déborde, et de beaucoup, de la notion de figure de mot. La métaphore énonce une idée, présente un jugement, là où métonymie et synecdoque restent de l'ordre de la dénomination. Ce point est particulièrement important. Il se trouve développé dans la quatrième partie de l'étude de Paul Ricœur « Le déclin de la rhétorique : la tropologie », mais aussi dans la sixième, où l'on peut lire : « Comme Roman Jakobson, mais en un sens différent de lui, nous formons un concept de "procès métaphorique" […]. Ce qui dans la métaphore peut être généralisé, ce n'est pas son essence substitutive, mais son essence prédicative. Jakobson généralisait un phénomène sémiotique, la substitution d'un terme par un autre ; nous généralisons un phénomène sémantique. » Et de conclure : « La métonymie – un nom pour un autre nom – reste un procès sémiotique, peut-être même le phénomène substitutif par excellence dans le domaine des signes. La métaphore – attribution insolite – est un procès sémantique, au sens de Benveniste, peut-être même *le* phénomène *génétique* par excellence dans le plan de l'instance de discours. »[10] Autrement dit, comme Ricœur le démontre à travers son livre, la métonymie et la synecdoque restent dans le cadre conceptuel élaboré depuis l'Antiquité, qui convient toujours, où la figure affecte uniquement le mot, le nom, et ne produit guère de significations nouvelles, alors que la métaphore exige un autre cadre conceptuel, au moins un élargissement de la sémantique du mot à la sémantique de la phrase : elle ne peut être pensée seulement au niveau du mot, mais doit au contraire se penser au niveau du syntagme nominal et verbal, puisque la métaphore est avant tout un énoncé, qu'elle est fondamentalement prédicative. On peut ajouter que « la métaphore a un rôle dans le discours que la métonymie n'égale jamais ».[11]

C'est pourquoi Christian Metz peut relever que les trajets d'un mot à un autre « sont rarement *nécessaires* » dans la métonymie.[12] Si pour le mot « bordeaux » on a retenu le nom d'une ville, pour celui de « guillotine » le nom de son inventeur, et pour « style » le nom qui en latin désignait un poinçon servant à écrire, c'est pour des raisons finalement assez contingentes : chaque fois, c'est « la

9 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Le Seuil, Paris, coll. Points Essais, 1997, p. 153, et Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », *Communications* n° 16, *Recherches rhétoriques*, Le Seuil, Paris, 1994, coll. Points Essais, p. 139-140.

10 Paul Ricœur, *ibid.*, p. 252. C'est lui qui souligne.

11 *Ibid.*, p. 170.

12 Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 184. C'est lui qui souligne.

même chose », nous dit Christian Metz, « on se dit “ah oui !”, mais on ne l'aurait pas deviné. » Et ce n'est pas seulement parce que la figure est parfois « morte », lexicalisée, comme ici, mais parce que « l'acte de choix, de lui-même, n'est jamais vraiment “logique” », parce que la métonymie ne contient pas d'idée.

Notons enfin que certains auteurs avancent le critère de la rupture d'isotopie pour distinguer la métaphore de la métonymie et de la synecdoque, Le Guern et le groupe μ notamment, à la suite de Greimas. Ce critère, sur lequel Ricœur tombe également d'accord[13], n'est pourtant pas satisfaisant : certaines métaphores fonctionnent sur la base d'une même isotopie, au sein de laquelle, néanmoins, elles découpent deux ensembles de réalités. Si, sur le plan théorique, on peut retomber sur ses pieds en évoquant « un degré moindre d'autonomie par rapport au contexte », dans les faits cela suffit parfois à rendre inopérant le critère. Dans *Playtime,* par exemple, où y a-t-il rupture d'isotopie ? La télévision est pensée tour à tour comme une fenêtre ou un mur, probablement sur le modèle de la fenêtre rideau, synonyme de modernité comme le poste récepteur. Il n'y a pas de « saut » dans un autre univers de référence. C'est, à peu de choses près, ce que Christian Metz appelle des « métaphores diégétiques », en s'appuyant sur les exemples d'*Octobre* proposés par Marie-Claire Ropars.[14] En effet, toutes les métaphores ne fonctionnent pas comme celles de l'*Iliade*, où les scènes familières de chasse, d'abattage d'arbres ou de travaux des champs font irruption dans l'univers étranger de la guerre. Pour prendre un autre exemple, littéraire cette fois, comment se fait-il que l'on comprenne, dans *Madame Bovary*, à la fin de la scène des Comices, qu'Emma est comme ces agriculteurs et ces éleveurs que l'on complimente par intérêt, ou que les paysans sont comme ces animaux, « triomphateurs indolents » qui rentrent à l'étable « une couronne verte entre les cornes », autrement dit *des cocus* ?[15] La personnification des bovins n'explique pas tout : la métaphore repose largement sur le terme de cornes, qui ne rompt en rien l'isotopie. De même, s'il y a rupture d'isotopie, entre les discours de Rodolphe et d'Emma, d'un côté, et des officiels à la tribune de l'autre, cela n'est nullement perçu, au départ, comme métaphorique : c'est un montage alterné comme la littérature sait en proposer parfois, et il n'est pas perçu aussitôt comme porteur de significations. La comparaison entre les deux situations, les deux entreprises de séduction, existe donc indépendamment de cet éventuel changement d'isotopie.[16] Il est vrai qu'on ne la perçoit avec certitude qu'au moment où l'alternance des répliques devient plus rapide : notamment quand le narrateur relève le mot « fumiers » en réponse apparente à une cajolerie de Rodolphe, à un mensonge (« Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté. – “Fumiers.” »). Il y a donc rupture franche, mais c'est plutôt une rupture de ton, en l'occurrence, et il n'y a pas « impertinence sémantique », au contraire (la réplique, comprise comme injure adressée à Rodolphe, convient parfaitement ; seul le pluriel dérange)... Néanmoins, si cette rupture franche d'isotopie ne joue pas forcément un rôle de déclencheur – ce serait plutôt l'adéquation fortuite entre des répliques prononcées séparément – elle aide du moins à percevoir ce qui, sans cela, aurait pu être manqué par un lecteur trop rapide. Il en va de même dans *Napoléon* : si les deux tempêtes appartiennent à des isotopies différentes, la voile-étendard ne repose sur aucun changement

13 Ce critère ne lui semble pas suffisant, en cela qu'il méconnaît le travail de la ressemblance, mais il lui apparaît bien nécessaire et indiscutable (*op. cit.,* p. 233-238).

14 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 230-231.

15 G. Flaubert, *Madame Bovary*, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Paris, 1999, p. 234-252.

16 Comme Jacques Aumont me le fait observer, tout dépend des limites plus ou moins étroites de ce qu'on entend par isotopie, de la portée qu'on accorde au préfixe « iso- ». François Rastier relève d'ailleurs le flou qui entoure la notion dès l'origine : F. Rastier, *Sémantique interprétative*, PUF, Paris, 1996, p. 87-88.

d'univers de référence. Le drapeau acquiert une fonction qu'il ne possédait pas, il est ainsi perçu à la fois comme voile et comme étendard, il devient « moteur », accumulateur d'énergie, capable de rassembler les forces du vent et des hommes, mais sans cesser d'être perçu comme drapeau. Observons un ultime exemple, inspiré d'une célèbre odelette de Nerval, « Les Papillons ». Soit le poème suivant : « Un papillon dans un champ. Fleur agitée par le vent. » Quelle rupture d'isotopie décèlerons-nous ? Fleurs et papillon animent une prairie, font partie de la même isotopie : la deuxième phrase peut être interprétée comme une simple précision apportée à la description du champ. Seuls le singulier, l'absence de déterminant avant « fleur » et l'absence de verbes invitent *éventuellement* à une interprétation métaphorique : elle n'est pourtant nullement obligatoire, seulement encouragée par *une intention* de l'auteur, perçue (ou non) par le lecteur.[17] Le critère de l'isotopie ne joue donc pas de rôle majeur ici non plus. L'élément décisif, c'est la brièveté du texte, comme dans un haïku : si le lecteur s'étonne de n'avoir pas perçu un grand intérêt à lire les deux phrases, il va chercher un autre sens, émettre des hypothèses quant à l'intention qui a motivé l'écriture de ces lignes.

Georges Kleiber fait d'ailleurs observer, en discutant des auteurs plus récents qui défendent la thèse voisine d'une « incompatibilité » propre à la figure d'analogie, par exemple entre « sèmes génériques » chez François Rastier, qu'on ne peut se satisfaire de « cette belle image d'Épinal » d'un critère simple permettant de distinguer métaphore et métonymie. Il cite à ce propos les exemples suivants : « Ce bouleau est un chêne », « Mais c'est un baobab de cerisier » ou encore, chez Céline, « d'énormes radis ! Des poires ! ».[18]

On voit donc à quel point des critères trop formels, qui évacuent le sens, n'apportent qu'une aide très limitée. En revanche, voilà un point important pour la théorie : à la différence de la métonymie ou de la synecdoque, qui restent des phénomènes « sémiotiques », la métaphore n'est pas toujours attestable *avec certitude* dans un texte (un texte entendu au sens large) ; c'est une construction (pour celui qui en propose une) et une reconstruction (pour celui qui l'interprète), qui suppose que soit perçue une intention.[19] Cette intention est généralement manifestée dans le texte, par certaines marques d'énonciation, mais ce ne sont pas toujours les mêmes. Ce sera, assez souvent, une certaine contradiction logique, comme on le voit dans le début du poème de Matsuo Bashô : « Un pétale tombé / remonte à sa branche / C'est un papillon », ou dans « Le papillon, fleur sans tige / Qui voltige » de Nerval. Cela peut être aussi la syntaxe : l'apposition, l'usage de démonstratifs, de présentatifs, par exemple, comme dans les deux exemples précédents. Ce sera parfois une rupture nette d'isotopie. Mais cela peut être, comme on vient de le voir avec « Un papillon dans un champ... », plus insensible encore : la construction d'une attente déçue, comme dans une blague, dans un jeu de mots, qui impose de reprendre l'interprétation. La rupture d'isotopie n'est donc pas *nécessaire* : ce n'est qu'un indice, très fréquent, qui facilite la perception de la figure.

17 J'apprécie moins la variante suivante, mais elle illustre encore mieux mon propos : « Des papillons dans un champ. Des fleurs agitées par le vent. » On pourrait aussi introduire des verbes, cela ne changerait pas grand chose à notre propos.

18 G. Kleiber, « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux », dans N. Charbonnel et G. Kleiber, *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, PUF, Paris, 1999, p. 120-121.

19 On pourrait préciser que cette (re)construction, évidemment mentale, est *en partie «* indépendante » du texte, détachée : celui qui propose une métaphore ne formule *explicitement* qu'une partie de ce qu'il s'est représenté, et celui qui interprète élabore la métaphore *à partir de* ce qui est énoncé.

Métaphore et comparaison

La métaphore pose un autre problème, lié cette fois à la comparaison. La question de savoir si « la comparaison est une métaphore » n'est pas simple.

De toute évidence, Aristote insiste le premier sur leur profonde parenté : alors qu'il n'avait pas parlé de cette figure dans *Poétique*, l'idée est répétée dans *Rhétorique*, dans les trois passages où il évoque la comparaison (en grec εἰκών, que l'on peut traduire aussi par « image »).[20] Après avoir donné deux citations, il indique par exemple : « ce sont là des comparaisons, et les comparaisons sont des métaphores, nous l'avons dit à plusieurs reprises » (p. 72). Mais il ne les considère jamais non plus comme tout à fait identiques : après « la comparaison est aussi une métaphore », on lit « elle en diffère peu » ; et de préciser : « en effet, quand Homère dit d'Achille "il s'élança comme un lion", c'est une comparaison ; mais quand on dit "le lion s'élança", c'est une métaphore » (p. 49). On retrouve l'idée plus loin : la comparaison est « une métaphore qui ne diffère que par le mode de présentation » (p. 63-64). Le sentiment d'une certaine équivalence domine : « on peut employer toutes ces expressions et comme comparaisons et comme métaphores, si bien que toutes celles qui sont appréciées sous forme de métaphores pourront évidemment devenir aussi des comparaisons » (p. 50). Néanmoins, des réserves sont systématiquement introduites : on doit user des comparaisons « peu souvent, car elles ont un caractère poétique », notamment (p. 49). L'idée qu'elles seraient propres à la poésie est rappelée plus loin, à propos des « comparaisons des poètes » (p. 63-64). On a alors le sentiment que la belle comparaison, qui donne *malgré tout* de « l'élégance » au style, n'est « réussie » qu'en tant qu'elle est une métaphore par analogie, qu'elle contient une idée. Elle pêche en revanche par son « mode de présentation », elle est « moins agréable, parce qu'elle est présentée trop longuement », elle « ne satisfait pas […] à ce que recherche l'esprit ». Il faut suivre ici la pensée d'Aristote : la comparaison « ne se borne pas à dire "ceci est cela" », comme la métaphore ; elle s'éloigne donc de l'enthymème, cette forme abrégée du syllogisme qui convient bien à l'art oratoire et dont la métaphore est proche, selon lui. Le reproche fait à la comparaison est donc de délivrer des informations trop lentement. Le développement qui suit, consacré aux bons et aux mauvais enthymèmes nous éclaire sur les bonnes et les mauvaises « images » aussi : il faut éviter les deux écueils contraires de l'évidence, de la banalité (avec les enthymèmes « qui ne demandent aucune recherche ») et de l'obscurité (avec « ceux qui, à l'exposé, ne se font point comprendre ») ; « alors s'acquiert une connaissance ».

Chaque rappel de la parenté de la métaphore et de la comparaison est donc suivi de réserves, à propos de la comparaison. Il en va de même dans un dernier extrait (p. 72-73). Quelle conclusion en tirer ? Quelle est la portée de ces réserves ? Il faut évidemment rappeler qu'Aristote parle dans tous ces passages de l'art oratoire, où il importe de convaincre rapidement l'auditoire, et non de l'étouffer sous des fleurs de rhétorique. Mais, s'il ne parle pas de comparaison dans *Poétique*, alors qu'elle possède précisément ce caractère littéraire selon lui, cela veut-il dire qu'elle ne pose problème que du point de vue rhétorique ? Il est difficile de trancher. Le caractère systématique des réserves ne peut que frapper et, en même temps, on sent bien que ce n'était pas l'intention première d'Aristote, qu'il tenait avant tout à souligner la proximité des deux figures.

Il n'en va pas toujours de même par la suite : chez beaucoup d'auteurs, la comparaison apparaît plus nettement que chez Aristote comme une figure indépendante. Dans *Rhétorique à Herennius* par

20 Aristote, *Rhétorique*, III, chap. 4, 1406b-1407a, chap. 10, 1410b, et chap. 11, 1412b-1413a, *op. cit.*, p. 49-50, 63-64 et 71-72.

exemple, la comparaison « traditionnelle », appelée *imago*, apparaît loin de la métaphore, qui se trouve placée entre synecdoque et allégorie.[21] Les deux figures se trouvent également séparées chez Bernard Lamy, dans *La rhétorique ou l'art de parler*, et Fontanier, dans *Les figures du discours*, à cause de l'importance accordée à la notion de trope.[22]

Des liens plus étroits sont indiqués chez d'autres auteurs, qui reprennent souvent l'exemple du lion : chez Cicéron, chez Quintilien et chez Dumarsais notamment. Quintilien réutilise par ailleurs l'expression que l'on trouve dans certaines versions du texte de Cicéron : « la métaphore est une comparaison abrégée » (c'est le mot *similitudo* qui se charge chez lui d'exprimer la comparaison comme figure : mot que l'on peut traduire aussi par similitude, qui contient notamment l'idée de ressemblance), et l'auteur d'*Institution oratoire* d'ajouter : « il y a comparaison, quand je dis qu'un homme a agi "comme un lion", métaphore lorsque je dis de cet homme : "c'est un lion". »[23] On reconnaît ici l'idée aristotélicienne : les métaphores sont condensées là où les comparaisons sont développées, exposées plus longuement.

Cette distinction, à laquelle selon moi il ne faut pas accorder une trop grande attention, a joué un rôle très important. Aujourd'hui encore, elle est dans tous les esprits. Manuels scolaires, précis universitaires, ouvrages savants la reprennent, souvent sans l'ombre d'une critique : la comparaison et la métaphore se distingueraient par l'usage ou non d'un « outil de comparaison ». Et, à partir du moment où deux mots existent, la tentation est forte de leur donner un contenu vraiment différent, d'y voir l'expression d'une séparation plus essentielle qu'elle ne l'est parfois. Ainsi, discutant le passage d'Aristote évoqué plus haut, Ricœur est-il tenté de justifier la distinction entre métaphore et comparaison : si Aristote privilégie la première, par opposition à la seconde plus longue et donc plus claire, c'est que « la comparaison développe et en même temps amortit » le paradoxe de l'énoncé métaphorique, ce paradoxe que « la métaphore préserve par le raccourci de son expression ». Et l'auteur de *La Métaphore vive* d'ajouter plus loin, expliquant toujours l'idée d'Aristote sans la remettre en cause, que « la comparaison rend explicite » la ressemblance, aperçue « par le moyen du terme de comparaison qui la caractérise ».[24] Voilà qui ne convainc qu'à moitié. S'il est indéniable que certaines comparaisons amortissent l'effet d'étrangeté, de paradoxe, faut-il en généraliser l'effet ?

Nous faisons l'hypothèse exactement inverse. L'apparence de vérité d'un tel raisonnement repose exclusivement sur des exemples soigneusement choisis : « Il s'élança comme un lion » et « le lion s'élança », en l'occurrence. Il suffit d'introduire d'autres exemples pour que la symétrie s'effondre, à commencer par celui qu'Aristote propose à la fin du même paragraphe, mais sans guillemets : « Achille est un lion ». La métaphore *in praesentia*, comme on appelle cette espèce de métaphore où le comparé est exprimé, conserve le paradoxe de l'énoncé métaphorique, le choc de « l'attribution insolite », mais elle en présente une forme plus explicite, à la différence de la métaphore *in absentia* « le lion s'élança », puisque les deux termes de l'analogie sont clairement mis en relation.

Dira-t-on alors que la comparaison se signale par une ressemblance plus explicite ? Il suffit de reprendre la métaphore *in absentia* d'Aristote donnée plus haut, « le lion s'élança », pour constater qu'il n'en est rien. Le verbe présente le « motif » de la comparaison, celui qui était donné dans « il

21 *Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par Guy Achard, Les Belles Lettres, Paris, 2003. Les passages concernés sont, respectivement, livre IV, 62, p. 213-214 et IV, 45, p. 187-188.

22 B. Lamy, *op. cit.*, p. 165-166 et p. 205-207, Fontanier, *op. cit.*, p. 99-104 et p. 377-379.

23 Quintilien, *Institution oratoire*, tome V, texte établi et traduit par Jean Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 2003, livre VIII, 6, 8-9, p. 106.

24 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Seuil, Paris, 1997, p. 36-40.

s'élança comme un lion ».[25] À l'inverse, considérons « Achille est comme un lion » : cette phrase sera classée par beaucoup parmi les comparaisons. Elle ne donne pourtant aucune indication de ressemblance. Ce critère-là n'est donc pas meilleur : certaines métaphores proposent un motif de comparaison quand certaines comparaisons n'en donnent aucun. La comparaison peut alors présenter cette vraie « chance d'instruction », pour reprendre les termes de Ricœur, qui était reconnue à la métaphore par Aristote : quand Jaurès lance en 1895 que, toujours, la société capitaliste, « même quand elle veut la paix, même quand est à l'état d'apparent repos, porte en elle la guerre, comme une nuée dormante porte l'orage », la ressemblance n'est pas explicite. L'idée de « porter » la tempête reste à préciser, à penser. La comparaison avec l'orage enrichit la métaphore de la gestation, mais complique l'image : elle introduit une idée de fatalité, d'accumulation qui mène à un seuil critique, mais elle n'éclaircit pas vraiment. C'est d'ailleurs pourquoi, juste après, Jaurès utilise l'expression de « guerre économique » pour décrire le régime normal de la société capitaliste : le recours aux armes est l'aboutissement d'un conflit économique (notons ainsi, au passage, que c'est une métaphore qui sert alors à expliciter l'idée *contenue* dans la comparaison). Tout aussi paradoxale que la métaphore, la comparaison peut donc constituer une vraie « provocation à chercher », comme le montre également, de façon exemplaire, le fameux vers d'Éluard, « La Terre est bleue comme une orange », qui n'a rien à envier à « le lion s'élança », pour ce qui est de la violence du choc entre le sujet de la métaphore et son prédicat. Cette image surréaliste semble presque avoir été faite pour démontrer combien le motif proposé peut être trompeur dans une comparaison, combien l'analogie véritable peut résider ailleurs, dans la rondeur et la douceur, par exemple, ou dans la promesse de bonheur, dans l'amertume apparente et dans la saveur dissimulée. Ce n'est pourtant pas la seule comparaison où le motif n'apporte rien de décisif : le phénomène est assez fréquent, en fait, même dans des esthétiques non surréalistes. Dans *Regain* de Jean Giono, par exemple, le narrateur décrit le chemin abandonné d'Aubignane, s'ouvrant dans un vallon sauvage, comme un serpent mort, et il conclut par « on voit, au-delà, un pays tout roux comme un renard ».[26] Il apparaît clairement ici que la rousseur joue un rôle très secondaire dans le choix de l'image, que la comparaison est aussi rusée qu'un paysan interrogé sur ses biens. Le rapprochement avec le renard évoque bien d'autres idées, en effet, surtout après l'image du serpent mort : l'idée de pays sauvage, où la nature est dangereuse, où elle peut vous jouer des tours, notamment. Si le pays est roux, d'ailleurs, ce n'est pas avant tout parce qu'il serait beau comme le pelage du renard, mais qu'il n'a plus rien de vert, qu'il est grillé par le soleil. Les personnages ne s'y trompent pas. La dernière réplique du chapitre interroge de la sorte le conducteur de l'estafette : « Alors, l'oncle, c'est là-bas, Aubignane, là où ça a l'air tout mort ? ». La comparaison avec le renard contenait déjà la réponse : il y a de la vie, mais une vie dissimulée, sauvage. Ça n'a que l'apparence de la mort, en effet.

La comparaison ne se distingue donc pas de la métaphore par son caractère moins paradoxal, plus explicite. Elle présente une vraie chance d'instruction, elle aussi. Faut-il pour autant supprimer la distinction ?

On peut se demander en effet quelle valeur accorder à un autre critère : la notion d'« outils de comparaison » généralement avancée. Quelle liste établir, par exemple ? Si les conjonctions du type « comme », « pareil à », « tel (que) », « ainsi que » ou « de même que » font l'unanimité, et si peu

25 Ou du moins l'un des motifs : je ne discute pas ici de la question du nombre des motifs, on l'aura compris. La traduction des Belles Lettres du passage d'Homère propose un verbe qui explicite encore davantage la comparaison : Achille « bondit ».

26 Jean Giono, *Regain*, éditions B. Grasset, coll. Livre de Poche, Paris, 1988, chap. I, p. 14-15.

de monde discute des verbes « paraître », « sembler », « ressembler à », ne peut-on débattre du verbe « être » lui-même ? Ce verbe d'état qui unit parfois comparé et comparant n'est-il pas un outil de comparaison, lui aussi ? C'est ce que pense également le groupe μ, qui relève différentes formes syntaxiques intermédiaires entre la métaphore *in absentia* et la comparaison traditionnelle : le « est » d'équivalence fait ainsi partie des copules possibles pour la comparaison.[27] Ce n'est pourtant pas le choix de la rhétorique traditionnelle. La seule ligne de fracture tenable serait alors, si l'on tient à sauver ce couple de figures, de formuler l'hypothèse de deux modalités de prédication distinctes : la copule de la métaphore poserait une sorte d'identité problématique entre comparé et comparant, alors que la comparaison ne supposerait qu'une ressemblance superficielle. Les notions d'être et de paraître organiseraient la séparation, la première provoquant un effet de choc et donc de paradoxe plus grand.

Hélas, que dire alors de tous ces modalisateurs qui accompagnent parfois les métaphores : « en quelque sorte », « pour ainsi dire », « en un sens », « cette espèce de », « quasi », etc. Ce procédé, souvent indiqué dans les traités de rhétorique, n'est jamais rapporté à la notion de comparaison.[28] Et pourtant il corrige l'idée d'une ressemblance trop forte entre comparant et comparé, il rabat très efficacement la métaphore du côté d'une « simple » ressemblance. Il n'y a donc pas que la comparaison qui peut « détendre le dynamisme » de l'image : la métaphore en est tout à fait capable.

À l'inverse, enfin, on pourrait trouver des exemples de comparaisons où l'effet du « comme » serait gommé, par différentes modalisations, par l'intonation ou un adverbe, quelque chose du type « mais il est comme un lion ! » ou « il se comporte vraiment comme un lion ». De même, l'enfant ou le savant qui comprennent un phénomène, qui découvrent une loi, ne s'exclameront-ils pas que tel phénomène est *comme* tel autre, au moment même où ils auront l'intuition que *c'est la même chose* ? Il convient de s'attarder sur cet exemple : quand un enfant connaît la loi de l'attraction universelle, appliquée aux astres, et qu'il voit deux petites îles de mousse flottantes se frôler dans son bain, et à ce moment-là changer de trajectoire pour se rapprocher l'une de l'autre, il s'écrie facilement que « c'est comme pour les planètes ! ». La ressemblance entre les deux situations n'est pas totale, mais la loi observée n'en est pas moins la même. Comment dire alors que la tournure « être comme » formule toujours une ressemblance superficielle ?

Il faut donc considérer que rien ne sépare vraiment métaphore et comparaison, sinon une certaine syntaxe. Cela n'est pas sans effet, bien sûr, mais rien d'essentiel ne s'y joue, la distinction est superficielle. Il s'agit plutôt d'un continuum qui relie métaphore *in absentia*, métaphore *in praesentia* et les différentes formes de comparaisons. La preuve en est qu'on passe d'une figure à l'autre assez aisément. Seuls les mots, qui segmentent le phénomène, distinguent et délimitent les occurrences, finissent par nous faire croire le contraire. De ce point de vue, le terme d'image, dans son acception rhétorique contemporaine, est presque préférable : il souligne mieux cette unité.

Un trait de la métaphore explique en fait une grande part de ce débat sur la métaphore et la comparaison : c'est sa nature de prédication implicite. Si la frontière le plus souvent constatée oppose la métaphore *in absentia* et la comparaison, en négligeant la métaphore *in praesentia*, c'est que celle-ci apparaît comme la forme même de la métaphore, mais sa forme secrète, qui reste souvent implicite. Quand le cadre de l'analyse reste celui de la phrase, d'une phrase sortie de son contexte, la distinction traditionnelle semble posséder une certaine validité : la métaphore *in*

27 Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 115.

28 Par exemple chez Cicéron, dans *De l'orateur*, tome III, trad. E. Courbaud et H. Bornecque, Les Belles Lettres, Paris, 2002, livre III, 165, p. 65.

absentia se distingue de la comparaison en cela qu'elle ne mentionne pas le comparé, par exemple. Mais, dès que l'on rétablit le contexte, on est bien obligé de constater que cela ne tient plus : dans l'énoncé métaphorique *in absentia*, il y a un second énoncé métaphorique *in praesentia*. Dire « le lion s'élance » suppose que l'on a déjà présenté « le lion ». Le mystère ne subsiste pas longtemps, si on a le texte d'origine sous les yeux : il suffit, le plus souvent, de se reporter à la phrase précédente pour trouver le comparé. La différence entre métaphore (*in absentia*) et comparaison consiste donc essentiellement en une prédication tantôt implicite tantôt explicite : le sujet manque dans la métaphore *in absentia*, il est sous-entendu.

La théorie des sens « propre » et « figuré » est une autre façon, plus sophistiquée, raffinée depuis plus longtemps, de poser le problème : selon elle, dans la métaphore (*in absentia* exemplairement), le mot n'est pas pris dans son « sens propre », à la différence de la comparaison où les deux le sont (par exemple « lion », dans la métaphore, possèderait le sens figuré de « guerrier courageux »). Si ce mot « lion » est compris correctement, pourtant, c'est qu'il n'a pas perdu son sens propre, et qu'il est mis en relation, comme dans la comparaison, avec un autre mot qui possède lui aussi un « sens propre », mais cette fois implicitement (mettons « Achille », dans une autre phrase). On voit donc comment fonctionne la théorie de la substitution : le comparé disparaît sous le comparant, en cédant sa signification à ce nouveau « signifiant ». C'est ainsi qu'on arrive à l'idée de « sens propre » disparaissant sous le « sens figuré ». On retrouve cette conception rhétorique traditionnelle dans cette affirmation de Catherine Fromilhague : « dans la comparaison, le comparant *conserve* toujours son sens propre ; dans la métaphore, le comparant a toujours un sens figuré. »[29] Les deux propositions peuvent sembler valables. Ce qui l'est moins, c'est l'affirmation implicite selon laquelle, dans la métaphore, le comparant *perdrait* son sens propre. Pour les tenants de cette théorie, qui pâtissent de considérer surtout des métaphores lexicalisées ou en voie de l'être, il y aurait glissement d'un sens à l'autre, et « la relation entre le terme métaphorique et l'objet qu'il désigne habituellement » est suspendue, mise entre parenthèses, voire « détruite ».[30] Alors que dans la métaphore vive ou ravivée les deux référents sont pris en compte, sont mis en relation, on semble pouvoir dire, avec la métaphore usée, à la suite de Le Guern qui analyse une métaphore de Pascal : « le mot “abîme” ne désigne pas la représentation mentale d'un abîme d'où on passerait au concept de mystère : il désigne directement le mystère ». C'est ainsi qu'on peut comprendre les idées plus riches mais aussi plus contradictoires qui suivent, formulées par Catherine Fromilhague : « avec la comparaison, les référents du comparé et du comparant restent distincts, différents » ; ainsi « la comparaison a, de soi, une force imageante plus grande que la métaphore », elle impose davantage son « image concrète » ; « dans la comparaison, le comparant garde son sens propre et *désigne un référent autonome*, même s'il est virtuel », alors que, « avec la métaphore, la représentation du comparé s'enrichit de la présence du comparant : on parle de représentation “binoculaire”, ou “stéréoscopique” » ; dans la métaphore, « l'image du comparant *reste “virtuelle” (dans tous les sens du terme)* » ; seule « la continuation du comparant », dans la métaphore filée, « lui apporte une épaisseur concrète qui lui donne la force d'un tableau ». Plusieurs de ces affirmations pourraient recueillir nos suffrages, notamment celles sur la double référence de la comparaison, si elles ne visaient pas à opposer métaphore et comparaison, à suggérer que l'accès à la référence est moindre, voire incomplet pour la métaphore, et que la comparaison ne s'enrichit pas de la tension entre comparé et comparant. La métaphore de la perception « binoculaire » ou « stéréoscopique » est

29 Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Nathan, Paris, 1995, coll. 128, p. 75. C'est moi qui souligne.
30 Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Paris, 1973, p. 15.

d'ailleurs bien meilleure que l'idée explicitée : elle ne contient pas cette idée de subordination d'un référent à l'autre, qui existerait dans le cas de la métaphore, et elle s'applique parfaitement à la comparaison. Que l'on songe à cette comparaison du pays d'Aubignane, « tout roux comme un renard » : n'y a-t-il pas échange, quand on lit le roman de Giono, entre les représentations que l'on peut se faire du renard et de ce vallon menant à un village ? Cette image ne doit-elle pas beaucoup à la dialectique qui peut s'établir entre le comparé et le comparant, et pas seulement à une « image concrète » de l'animal, à sa rousseur par exemple ?

Il semble donc inutile de prolonger plus longtemps l'étude de ces distinctions. Catherine Fromilhague souligne elle-même que « la force imageante de certaines comparaisons lexicalisées » est faible. Les faits métaphoriques sont tellement riches qu'ils résistent à une telle grille. Comment traiter, en effet, la description suivante d'Aubignane, extraite elle aussi de *Regain*, où se mêlent métaphores et comparaisons ?

> C'est donc des maisons qu'on a bâties là, juste au bord [du plateau], comme en équilibre, puis, au moment où ça a commencé à glisser sur la pente, on a planté au milieu du village le pieu du clocher et c'est resté tout accroché. Pas tout : il y a une maison qui s'est comme décollée, qui a coulé du haut en bas, toute seule, qui est venue s'arrêter, les quatre fers d'aplomb, au bord du ruisseau, à la fourche du ruisseau et de ce qu'ils appelaient la route, là, contre un cyprès.[31]

L'image de ce clocher comme un pieu qui fixe le village est-elle concrète parce que la métaphore serait en fait une comparaison, ou une métaphore *in praesentia* ? ou parce qu'elle est filée, ce qui apporterait *de façon extérieure* sa puissance imageante à l'image ? De telles hypothèses montrent surtout le caractère poreux des notions pourtant opposées. Si la puissance d'évocation d'une image semble *parfois* plus grande dans le cas d'une comparaison, ou d'une métaphore filée, c'est simplement que la métaphore y est explicitée, ou complétée, précisée : ainsi la perception de son expressivité, de sa richesse, dépend-elle moins de la disponibilité du lecteur. Elle s'impose, là où la métaphore *in absentia* réserve davantage l'idée au lecteur attentif.[32] Autrement dit, Catherine Fromilhague valorise dans la comparaison ce dont Aristote se méfiait : son caractère prétendument plus explicite, parfois trop évident. Elle reprend la même idée discutable, mais en inverse les valeurs.

Il convient donc de se méfier. Même s'il existe des comparaisons convenues, la métaphore *in absentia* est la forme par excellence de la métaphore morte ou usée, en cours de lexicalisation : la métaphore du lion fait presque partie du code de la langue, peut être comprise sans le recours à une double référence. Cela rejaillit sur la métaphore *in praesentia* et sur la comparaison : « c'est un renard » ou « fier comme un coq » peuvent se comprendre de la même façon, totalement codée. Nous sommes là au cœur du problème de la théorie de la substitution : elle généralise ce qui ne se produit que dans les métaphores lexicalisées, et elle interprète comme un effacement du « sens propre », ou une « virtualisation » du référent, ce qui n'est que leur suspension partielle dans le cas des métaphores usées. Car le renard auquel nous pensons dans la phrase de Giono n'est pas différent de l'animal évoqué dans une métaphore du type « le lion s'élança », si elle est ravivée : nous ne songeons pas forcément à ce renard que nous pouvons avoir rencontré lors d'une promenade, ou au « personnage » du renard tel qu'il s'est constitué dans l'imaginaire occidental, mais cette expérience

31 J. Giono, *Regain*, *op. cit.*, chap. II, p. 16.

32 Mais, rappelons-le, le lecteur est libre de faire retour *ou non* sur la figure, dans les deux cas, que l'image soit très explicite ou très peu.

et cet imaginaire, l'odeur fauve de l'animal et les multiples ruses du goupil dans *Le Roman de Renart*, par exemple, tous ces référents nous aident à façonner la signification de la métaphore ou de la comparaison, et l'enrichissent d'autant plus que nous nous y attardons. L'idée d'un sens propre effacé et d'une référence « ruinée » disparait donc dans le cadre d'une théorie de la métaphore vive, qui exige d'abandonner le niveau du mot comme cadre de l'analyse pour privilégier celui de la phrase et même du discours : l'événement énonciatif que constitue la métaphore impose en effet de faire appel à notre expérience très précise, très concrète, de l'univers évoqué dans l'image. On peut néanmoins conserver l'idée d'une référence suspendue, de second rang, *par ailleurs*, pour désigner le caractère imaginaire du comparant, dans de nombreux discours, ou le caractère fictif du comparé et du comparant dans la littérature.[33] Quels que soient les noms alors retenus, il faut distinguer fermement la double référence apportée par le comparant et le comparé, d'une part, qui est bel et bien maintenue dans l'énonciation et l'interprétation d'une métaphore vive – qui n'est pas suspendue – de la référence (ou de la dénotation) « de second rang », d'autre part, qui caractérise la fiction *et donc potentiellement toute métaphore*, qui est elle aussi redescription du réel, perception neuve du monde, pouvant recourir pour cela à l'imaginaire.[34]

Le principal critère valable pour distinguer la comparaison de la métaphore *in absentia*, à savoir la présence ou l'absence du comparé, apparaît donc de l'ordre de la tautologie. Seul le haut degré de raffinement de la théorie peut nous le faire perdre de vue, lorsqu'on préfère dire les choses en se demandant si tous les termes sont pris ou non dans leur sens littéral, si la référence du comparant est « suspendue » ou non, si les référents sont « autonomes » ou complètement « virtuels », etc.[35]

Quant à l'unique critère permettant de faire le départ entre métaphore *in absentia* ou *in praesentia*, d'un côté, et comparaison de l'autre, à savoir la nature de la prédication, de l'ordre de l'« être » ou de l'« être comme », nous avons vu qu'il ne se maintenait qu'à un niveau très superficiel. Il nous reste maintenant à comprendre pourquoi.

Comparaisons, métaphore proportionnelle et comparaison « qui est dans l'esprit »

Toute une tradition parcourt souterrainement les ouvrages de rhétorique qui établit un lien entre les figures d'analogie, les « tropes de la ressemblance », et le raisonnement par analogie. On ne peut pas comprendre le débat sur la métaphore comme « comparaison abrégée » ou la comparaison comme « métaphore développée » si on ne restitue pas ce contexte-là.

L'ambiguïté des termes choisis ne facilite pas les choses. On a vu qu'en grec *metaphora* (μεταφορά) désigne avant tout le genre des tropes, mais semble posséder également le sens de la quatrième espèce, la métaphore « par analogie », notamment lorsque Aristote affirme que la

33 Le comparant semble néanmoins pouvoir appeler parfois une référence « de premier rang », non fictive, dans la littérature comme dans le discours : lorsque Homère convoque les expériences agricoles de ses interlocuteurs pour mieux les faire pénétrer dans l'expérience de la guerre, par exemple, ou qu'un orateur fait allusion à un événement historique.

34 Pour bien me faire comprendre, un exemple : si je dis « Alex est un dragon », ou « c'est un dragon » en parlant du même Alex, la référence du mot « dragon » n'est pas forcément suspendue, au sens où le mot s'abstiendrait de convoquer toute une série de représentations associées à cet animal, mais ce serait nécessairement une référence de second degré, différente de celle d'Alex, en cela que l'on convoquerait obligatoirement un univers de fiction – alors que, dans « c'est un renard » ou « c'est un lion », la part de fiction convoquée serait plus variable.

35 Une dernière preuve de l'embarras inutile dans lequel cela nous jette : une phrase comme « Paul est bête comme un âne », reprise par Ricœur (*op. cit.*, p. 236), doit-elle considérée comme une comparaison (présence du « comme ») ou une métaphore (présence d'un terme figuré dans l'énoncé, avec « bête ») ?

comparaison est aussi une métaphore. Il possède donc deux sens au moins, l'un qui semble aujourd'hui un peu trop large, et l'autre qui nous apparaîtra plus loin comme un peu trop étroit, qui laisse de côté la troisième espèce. Quant à *eikon* (εἰκών), le mot désigne la figure de rhétorique qu'on nomme aujourd'hui comparaison, tout en signifiant « image ». Il présente donc une ambiguïté voisine, en grec, de celle d'« image » voire, d'une certaine façon, de « figure », en français.

Les choses ne sont pas plus simples en latin. Si *metaphora* est presque toujours traduit par *translatio*, *translata verba* (chez l'auteur de l'*Ad Herennium*, Cicéron ou Quintilien, par exemple), avec une ambiguïté voisine de celle du grec (l'idée de « transport » pouvant renvoyer à la définition du trope), la comparaison, elle, est rendue de façons très diverses, par *similitudo*, *simile*, mais aussi *comparatio*, *collatio* et *imago*. Seulement, ces mots ne désignent pas toujours, à chaque fois, la figure d'analogie que nous connaissons : c'est surtout *similitudo* qui remplit cette fonction, même si l'auteur *d'Ad Herennium* dédouble la comparaison entre *similitudo* et *imago*, et utilise parfois *collatio*, et si Quintilien adopte *comparatio* comme synonyme au moment précis de formuler la différence entre comparaison et métaphore, à l'aide des exemples d'Aristote. Or, *similitudo* possède presque la même polysémie que « comparaison » en français : il désigne à la fois la figure de style et le rapport de ressemblance, d'analogie, le parallélisme qui peut existe entre deux situations. Le terme possède ces deux sens dans *Institution oratoire*, il apparaît à la fois au sein de l'*elocutio*, dans la partie consacrée à « la théorie du style », et dans l'*inventio*, dans la *dispositio*, les parties précédentes consacrées à la recherche et à l'agencement des arguments. La *similitudo* apparaît même divisée entre son statut de figure d'ornement, de figure de la pensée et son statut d'élément de preuve. Pour introduire l'article consacré à la comparaison, et avant de donner des exemples, Quintilien dit en effet : « Pour jeter avec éclat de la lumière sur les choses, une belle invention est celle des similitudes. Certaines d'entre elles servent à la preuve et se rangent parmi les arguments ; d'autres ont pour objet de rendre les images des choses, ce dont nous nous occupons maintenant ».[36] Deux paragraphes plus loin, il nuance déjà la distinction opérée : « Mais ce genre de similitude, dont nous parlions à propos des arguments, orne aussi le discours et le rend sublime, fleuri, agréable, admirable. Car, plus loin elle a été cherchée, plus elle apporte de nouveauté et plus elle est inattendue ». *Similitudo* peut donc être traduit, tantôt par « similitude » ou par « comparaison », tantôt par « rapport de similitude », de ressemblance : il désigne à la fois une figure de rhétorique et l'analogie qui la permet, analogie fréquemment utilisée comme moyen de preuve. Ainsi, à la fin du passage consacré à la métaphore, est-il fait mention de ces « métaphores dures », « tirées d'une similitude éloignée ».[37] On peut noter aussi que, parfois, c'est au terme *simile* qu'il est imparti de porter cette seconde idée, comme dans le chapitre 11 du livre V, où cette similitude est explicitement rapprochée de l'analogie grecque, et où la ressemblance, la comparaison (*simile*) est présentée comme *impliquée* dans une certaine catégorie d'exemples.

Aussi Quintilien semble-t-il hésiter sur le choix du vocabulaire, notamment lorsqu'il soulève le problème de la traduction des termes grecs, au tout début de ce chapitre portant sur certaines formes d'arguments.[38] Il y indique qu'il refuse de distinguer les deux notions employées par les Latins, l'*exemplum* (l'exemple, tiré notamment des faits historiques) et la *similitudo* (c'est-à-dire ici un troisième usage du mot, réservé par d'autres à l'idée d'*exemple inventé*, d'inspiration prosaïque). Il les présente comme correspondant aux notions que les Grecs nommaient παράδειγμα

36 Quintilien, *Institution oratoire*, livre VIII, 3, 72, *op. cit.*, tome V, p. 80.
37 *Ibid.*, livre VIII, 6, 17, tome V, p. 108.
38 Quintilien, *Institution oratoire*, tome III, texte établi et traduit par J. Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 2003, livre V, 11, 1-2 et 22-23, p. 162 et p. 168-169.

(« paradigme ») et παραβολή (« parabole »), et qu'il choisit de désigner tous deux avec le terme d'*exemplum* (comme les Grecs englobaient eux-mêmes l'exemple historique, la parabole et la fable dans la notion plus large de παράδειγμα, de « paradigme », d'exemple). C'est donc à cause de la polysémie qu'il choisit de ne pas conserver le mot *similitudo* dans ce nouveau sens, puisqu'il présente justement la similitude comme centrale, non seulement dans les exemples fictifs, mais dans tous les *exempla*. Néanmoins, ne serait-ce que pour la commodité, il s'en sert encore à plusieurs reprises dans l'ouvrage, et ne serait-ce qu'à la fin du chapitre sur les exemples, pour distinguer la troisième espèce : les exemples non historiques et non fabuleux.

Hélas, les Latins n'en restent pas là. Dans *Rhétorique à Herennius*, la comparaison est surtout appelée *imago*. Quand une figure est nommée *similitudo*, son emplacement dans l'ouvrage et les exemples proposés montrent qu'il ne s'agit pas vraiment de la comparaison comme trope, mais plutôt de la « parabole », de cette forme d'exemple voisine de l'*exemplum* que nous venons de voir : c'est le dernier sens que nous venons d'observer, « refusé » par Quintilien. Néanmoins, chez l'auteur d'*Ad Herennium* comme chez ce dernier, la *similitudo* désigne aussi la ressemblance, l'analogie qui sous-tend la figure. Les choses sont particulièrement nettes : les trois figures que sont la *similitudo* (la comparaison avec un exemple), l'*imago* (la comparaison traditionnelle) et la métaphore présentent dans leur définition même la notion de *similitudo*, l'idée de similitude, de comparaison.[39] C'est elle qui « autorise le transfert » métaphorique, qui permet la comparaison et que l'on retrouve, à des degrés divers, dans la « similitudo », dans l'exemple non historique.

Enfin, cette solidarité entre le rapport de comparaison et la figure se perçoit également à travers le mot *comparatio* (comparaison, rapprochement).[40] Quintilien l'emploie par exemple pour la confrontation des causes, quand il détermine s'il faut comparer les arguments les uns après les autres ou comparer les causes en bloc.[41] On l'a vu par ailleurs, *comparatio* est utilisé aussi comme synonyme complet de *similitudo*, au moment même où la figure de rhétorique est définie. Les autres occurrences de *comparatio* représentent en quelque sorte des cas intermédiaires : il l'emploie lorsque il évoque l'amplification par comparaison (qu'il s'efforce de distinguer du genre d'argumentation « qui consiste à inférer le plus du moins », sans bien y parvenir, et qu'il rapproche de l'*exemplum* : c'est un « exemple pour ainsi dire parallèle », similaire), ou lorsqu'il évoque les sentences par comparaison (non loin, d'ailleurs, des sentences par similitude).[42] On voit donc que *comparatio* est presque un synonyme de *similitudo*, avec cette nuance que le premier est généralement réservé à l'activité mentale de confronter, de rapprocher, là où le second possède différents sens plus spécialisés, sert notamment à désigner des figures, en plus du rapport de ressemblance. D'ailleurs, lorsque Quintilien nomme, exceptionnellement, la comparaison *comparatio*, c'est après avoir utilisé tout aussi exceptionnellement le terme grec *metaphora* et après avoir mentionné, à la fois, le nom *similitudo* et le verbe *comparare*, c'est-à-dire le rapport de ressemblance et l'activité de rapprochement communs aux deux figures.

Qu'on me permette donc d'y insister : avec *similitudo* et *comparatio*, on retrouve presque la même ambiguïté qu'en français, où « similitude » et « comparaison » renvoient également à des traits ou fonctionnements communs à toutes les figures d'analogie mais où, à la différence du latin, c'est « comparaison » qui a été retenu pour la figure et non « similitude ».

39 *Rhétorique à Herennius*, IV, 45 et 59-62, *op. cit.*, p. 187 et 207-213.

40 Nous laisserons de côté *conlatio*, d'un emploi plus marginal, mais similaire, qui désigne notamment chez Cicéron l'exemple inventé non fabuleux (la « parabole »).

41 Quintilien, *Institution oratoire*, tome IV, trad. J. Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 2003, livre VII, 2, 22, p. 131.

42 Quintilien, *Institution oratoire*, livre VIII, 4, 9-14 et 5, 5, *op. cit.*, tome V, p. 88-90 et 95.

Aussi, lorsque Quintilien définit la métaphore comme « comparaison abrégée » (*similitudo brevior*), il faut comprendre, comme chez Aristote, que le mode de présentation de l'image peut varier, que la comparaison est une figure « développée » là où la métaphore est plus condensée, mais il est probable que l'auteur d'*Institution oratoire* a voulu dire aussi que métaphore et comparaison fonctionnent *tous deux* sur le mode de la comparaison, du rapprochement entre deux réalités, du « rapport de similitude ». C'est ainsi que l'on peut comprendre l'usage du mot *comparatio* juste après la définition de la métaphore comme *similitudo brevior* et la définition traditionnelle selon laquelle la métaphore serait « énoncée au lieu de la chose » que l'on veut exprimer et non comparée (*comparatur*). Il sert probablement à souligner la différence entre deux acceptions de l'idée de comparaison : l'une syntaxique, où le rapprochement est explicite, l'autre analogique, où le rapprochement est dans l'esprit. Quoi qu'il en soit, mieux encore que cette double dénomination, l'expression de « comparaison abrégée » ou de « similitude abrégée » souligne la proximité des deux figures au moment même où elle indique leur différence. Quintilien ne signale-t-il pas, d'ailleurs, que la comparaison possède elle aussi des degrés d'abréviation, qu'elle peut se développer sur plusieurs vers mais aussi posséder « une brièveté parfaite », se présenter « de façon concise et rapide » ?[43] Bien que raccourcie, la métaphore est donc aussi ce parallèle, cette appréhension conjointe de deux réalités définie si soigneusement dans ces traités de rhétorique, qui s'ingénient parfois par ailleurs à répertorier les degrés divers de similitude que les comparaisons (comme outils de preuve) peuvent présenter.

C'est particulièrement le cas dans *Rhétorique à Herennius*. Au sein de la *similitudo*, qui désigne donc chez cet auteur une forme de comparaison utilisant des exemples non historiques, une gradation est établie entre des formes croissantes de ressemblance.[44] Dans le premier cas, la similitude entre le sujet et l'exemple est purement extérieure. Dans les deux suivants, elle est plus profonde, sans être jamais vraiment « complète ». Dans le dernier seulement, que l'auteur appelle « parallélisme » (*conlatio*, « comparaison »), « une fois la similitude établie », c'est-à-dire quand le comparant est énoncé sous forme d'une phrase, « tous les traits concordants sont mis en relation. » Et l'auteur d'*Ad Herennium* de souligner qu'il faut alors employer « un vocabulaire bien adapté à la comparaison » quand on développe le comparé, après avoir exposé le comparant (comme dans « de même que les hirondelles sont là au printemps et s'enfuient quand elles sont chassées par le froid […] de même les faux amis sont là quand le ciel de notre vie est serein et, dès qu'ils voient notre situation subir les rigueurs du temps, ils s'envolent tous au loin ») ; il faut donc que les mots soient empruntés « à ce même registre de comparaison, par métaphore ».

On le voit donc, les divisions rhétoriques opèrent à un niveau très superficiel. Il y a une grande proximité, une profonde solidarité, entre « métaphore » et « comparaison » d'une part, et les procédés de comparaison d'autre part, notamment ce cas de « parallélisme », ou l'*exemplum* plus largement, qu'il soit historique ou inspiré de la vie quotidienne, et même s'il englobe la fable, la parabole.

Un tel élargissement nécessite évidemment quelques précisions : on ne peut pas confondre, par exemple, « Anatole est aussi grand qu'Ursule » avec « C'est beau comme l'Antique », ou « Untel est plus beau qu'Unetelle » avec « Untel est plus laid qu'un poux ». On parle généralement ici de comparaison « quantitative » et de comparaison « qualitative » (faute de mieux, car il faut se méfier de l'idée de « qualité »). Dans le premier ou le troisième cas, deux tailles ou deux apparences sont

43 *Ibid.*, VIII, 3, 72-82, *op. cit.*, p. 80-83.
44 *Rhétorique à Herennius*, livre IV, 60-61, *op. cit.*, p. 210-212.

comparées pour établir un classement sur une échelle. Dans le deuxième ou quatrième cas, la beauté ou la laideur sont l'occasion d'une comparaison qui ne se réduit pas à un classement, qui ne se mesure pas : l'idée d'Antiquité ou de poux amène d'autres représentations que la simple idée d'une beauté supérieure ou inférieure.[45] Cette distinction ne pose donc pas de vrai problème, me semble-t-il, même si sa conceptualisation est ardue : le premier cas n'a rien de métaphorique, le second l'est indéniablement. Il semble en aller de même pour les comparaisons à plus grande échelle de la rhétorique : quand l'orateur compare le cas qu'il défend à un autre, il peut établir une comparaison purement extérieure, à partir d'un seul élément commun, qui ne suggèrera aucune ressemblance profonde, qui se contentera de placer les deux cas sur une même échelle.

Néanmoins, l'épreuve des faits oblige souvent à constater que la « simple » comparaison, apparemment formelle, peut déboucher sur une comparaison plus complexe, plus substantielle, qui repose sur une analogie plus profonde, non plus sur un seul point, mais sur des rapports communs. Le phénomène est probablement inévitable dès qu'on ne compare plus deux tailles, dans une discussion où il ne serait question que de cela, mais deux situations. Prenons les deux « amplifications par comparaison » suivantes, tirées par Quintilien de Cicéron : « Si cela t'était arrivé à table et dans une de tes énormes beuveries [à savoir vomir], qui ne le trouverait honteux ? Mais c'est arrivé dans une assemblée du peuple romain... » (le même comportement d'Antoine, blâmable dans tous les cas, est évalué différemment selon le lieu où il se produit) et « Assurément, si mes esclaves me redoutaient autant que te redoutent tes concitoyens, j'estimerais devoir quitter ma maison » (le comportement de Catilina avec ses concitoyens est évalué sur la base du comportement plus tendre de Cicéron avec ses esclaves).[46] À chaque fois, l'orateur ne se contente pas de comparer deux comportements précis, qu'ils soient semblables ou différents, et de les classer sur une échelle de valeur, il suggère en même temps que Catalina traite ses concitoyens comme des esclaves (en affirmant que de vrais esclaves ne le supporteraient pas) ou qu'Antoine méprise les sénateurs autant que son personnel domestique (puisqu'il leur inflige les mêmes scènes). Il semblerait donc que la comparaison « quantitative », dès qu'elle est un tant soit peu développée, dès qu'elle introduit un contexte, *permette* une comparaison « qualitative ». Dire d'un individu qu'il est aussi grand que tel autre, qu'ils ont les mêmes cheveux et les mêmes expressions peut finir par déboucher sur l'idée qu'ils se ressemblent – et parfois, souvent, on ajoutera « comme deux frères ».[47] Le cas n'est pas fréquent, évidemment, puisque la comparaison « quantitative » se contente souvent de rapprocher deux choses que l'on a sous les yeux à partir d'un seul critère, mais elle me semble significative.

Cette autre comparaison de *Rhétorique à Herennius*, cherchant à convaincre par un exemple

45 À moins que la métaphore ne soit plus perçue, soit identifiée comme un syntagme complètement figé ? Alors nous ne serions plus loin d'une simple comparaison quantitative, en effet. Mais cela arrive-t-il ? Même quand l'image « beau comme l'Antique » n'est pas comprise, elle évoque plus que l'idée d'une beauté supérieure.

46 Quintilien, *Institution oratoire*, livre VIII, 4, 10, *op. cit.*, tome V, p. 88.

47 Ce cas me semble prouver une fois de plus que le critère de la rupture d'isotopie est non seulement flou mais aussi inopérant, contrairement à ce qu'affirme Ricœur à la suite de Le Guern, pour distinguer comparaisons qualitative et quantitative. Où y a-t-il rupture, incompatibilité ou impertinence dans l'énoncé quand on discute d'une telle ressemblance et que l'on parle de liens familiaux ? Là encore, le signal vient d'ailleurs. Le caractère figuré de l'expression « des frères » (dans « ils se comportent comme des frères » ou dans « c'est des frères ») n'apparaît que sur la base d'une information que l'on pourrait très bien ne pas posséder (ils ne sont pas réellement frères), nullement à partir de la structure de l'énoncé (on pourrait le dire à propos de deux vrais frères, pour donner la cause de leur comportement ou de leur ressemblance). Autrement dit, c'est avant tout dans le réel tel qu'il est découpé subjectivement qu'il y a quelque chose comme une rupture, un « saut » proposé par un auteur. Quoi qu'il en soit, aussi bien pour cette question d'impertinence que pour celle des deux formes de comparaison, on peut dire que la métaphore (ou la comparaison « qualitative ») repose *in fine* sur une intention, perçue (ou non) par une intuition.

« contraire », illustre assez bien ce passage possible d'une comparaison quantitative à une comparaison qualitative : « Contrairement à ce qui se passe dans la palestre où le coureur qui reçoit au cours d'un relais le flambeau allumé est plus rapide que celui qui le lui passe, un nouveau général qui reçoit la charge de l'armée n'est pas meilleur que celui qui la quitte. Car c'est un coureur épuisé qui donne le flambeau à un coureur frais, mais c'est un général expérimenté qui remet l'armée à un général sans expérience ».[48] L'auteur explique d'ailleurs que l'idée « exprimée sans comparaison » aurait donné : « On dit que les généraux qui reçoivent des armées sont ordinairement moins bons que leurs prédécesseurs ». Nous n'avons plus là qu'une comparaison « quantitative » en effet : deux généraux sont comparés à partir d'une échelle commune, en référence à l'idée de valeur sur un champ de bataille. Mais la comparaison donnée initialement portait, elle, sur la valeur d'un général qui commence à combattre et celle d'un coureur de palestre qui prend le flambeau : des valeurs de nature différente sont rapprochées et comparées comme si l'on pouvait les mettre sur le même plan. Aussi la comparaison qualitative est-elle quasi indiscernable de la comparaison quantitative : il s'agit pour l'auteur d'*Ad Herennium* de comparer en quelque sorte deux comparaisons, de mettre en rapport deux rapports, et c'est tout le problème, la comparaison qualitative *révèle* ce qui ne va pas dans la comparaison quantitative, et vice-versa. Comment mesurer deux valeurs qui n'ont rien à voir, en effet ? Il me semble bien que la comparaison ne convainc qu'à demi, précisément parce qu'elle propose un *début* d'analogie valable – deux personnes qui se sont exercées passent le relais à deux autres qui n'ont pas encore « couru », pour que « l'équipe » puisse continuer à porter le flambeau. Seulement, l'esprit qui s'efforce de comprendre l'image ne s'arrête pas en chemin, et il s'étonne que l'on ait comparé un général, qui doit faire preuve d'endurance et de sagacité plus que de vitesse, qui n'abandonne pas une offensive en plein feu de l'action, à un coureur d'une course de relais : c'est plus à l'entraîneur qu'au gymnaste qu'il faudrait comparer le général. On voit alors que la comparaison peut devenir dangereuse pour l'orateur, précisément parce qu'elle ne se limite pas à « un élément de similitude emprunté à une chose différente », comme l'expliquait l'auteur d'*Ad Herennium*. En percevant des éléments de dissymétrie *non prévus* par l'auteur, on en vient à contester l'image, et on est tenté de remettre en cause l'idée même : un lecteur contemporain pensera aux généraux napoléoniens, par exemple. C'est pourquoi les traités de rhétorique conseillent généralement de bien choisir les exemples, de vérifier qu'ils ne puissent pas être retournés. En l'occurrence, le tort de la comparaison « qualitative » est d'avoir été bâtie sur une mauvaise comparaison « quantitative ». Le sort des deux est ici indémêlable : pour comparer deux choses, en rhétorique, en poésie comme en science, il faut avoir une échelle commune, un cadre de référence acceptable.

Le lien est donc plus étroit qu'on ne le pense souvent entre les deux formes « quantitative » et « qualitative » de la comparaison. Il n'est pourtant pas question de prétendre qu'il s'agit de la même chose : le principal trait distinctif est cette idée d'un échelle commune, unique, d'un troisième terme *en vertu duquel* les deux éléments sont rapprochés. La métaphore aussi possède un cadre de référence, mais elle est rétive à l'idée d'échelle unique : entre les deux objets de pensée rapprochés, elle multiplie les points de contact. Si l'on dit de quelqu'un qu'il est plus laid qu'un pou, ou beau comme un ange, la représentation du pou ou de l'ange déborde le seul critère pourtant avancé : nous basculons du côté de la comparaison qualitative, ou métaphore. Il en va de même pour les *exempli*. Utilisés pour offrir des points de comparaisons, l'effet de ces histoires ou exemples historiques déborde souvent la simple comparaison « quantitative ».

48 *Rhétorique à Herennius*, IV, 59, *op. cit.*, p. 208.

Mais venons-en maintenant au point le plus important.

L'idée de la métaphore comme « comparaison-similitude abrégée » nous vient en droite ligne des Grecs : l'emploi par Quintilien du mot *metaphora* dans la même phrase et les exemples associés ne souffrent aucune ambiguïté. Or, le débat se pose d'une façon nettement plus intéressante chez Aristote. Ce qui n'est peut-être que coïncidence chez les Latins, ce qui y apparaît de façon peut-être fortuite, parce que l'équivocité des mots ne peut être éliminée, est délibéré chez l'élève de Platon.

Que nous dit Aristote ? À peine a-t-il achevé de définir la comparaison, en la distinguant de la métaphore, qu'il offre au lecteur une longue liste d'exemples du type : « le peuple [est] semblable à un pilote vigoureux, mais un peu sourd » ou « les vers des poètes […] ressemblent aux hommes possédant la fleur de la jeunesse sans la beauté ; ceux-ci, quand ils sont fanés, ceux-là quand ils sont désarticulés, ne paraissent plus semblables à ce qu'ils étaient ». Et d'ajouter : « on peut employer toutes ces expressions et comme comparaisons et comme métaphores, si bien que toutes celles qui sont appréciées sous forme de métaphores pourront évidemment devenir aussi des comparaisons, et que les comparaisons sont des métaphores, qui demandent à être développées. »[49]

La dernière expression est formidable. Mais il y a souvent confusion dans la compréhension de cette phrase, ambiguë en apparence seulement. La traduction du Livre de Poche propose « les images [comparaisons] sont des métaphores qui demandent à être expliquées ». L'édition des Belles Lettres relève une traduction plus fréquente : « des métaphores auxquelles il ne manque qu'un mot » (qui serait le mot « comme »). Ces diverses interprétations supposent une subordination de la métaphore à la comparaison, comprennent la métaphore comme mutilée, incomplète. Il est vrai qu'Aristote souligne régulièrement le danger de l'obscurité pour les métaphores, le rôle de l'implicite dans celles-ci, symétriquement au danger de la trop grande évidence pour les comparaisons. Mais il insiste surtout, comme nous l'avons déjà vu, sur le caractère « moins agréable [de la comparaison], parce qu'elle est présentée trop longuement » et qu'elle « ne se borne pas à dire “ceci est cela” ». Sa préférence est nette : n'indique-t-il pas aussi qu'« on peut tirer de bonnes métaphores des énigmes bien faites ; car les métaphores impliquent des énigmes » ?[50] Une autre interprétation s'impose donc ici, qui n'exclut pas la précédente mais en réduit considérablement la portée. Ce qui demande à être développé, ce n'est pas la métaphore *mais la comparaison*.[51] Aristote n'a pas voulu dire, ou pas exclusivement, que les métaphores *in absentia* pouvaient devenir des comparaisons et les comparaisons se transformer en métaphores *in absentia*, comme on le suppose trop souvent, mais plutôt que les métaphores *par analogie* pouvaient devenir des comparaisons et que celles-ci pouvaient reprendre la forme des métaphores par analogie. En effet, dans la liste de comparaisons données en exemple, on peut en trouver qui évoquent surtout la métaphore par analogie, notamment celle-ci : « c'est ainsi que Théodamas comparait, par une analogie, Archidamos à [un] Euxénos qui ne saurait pas la géométrie : Euxénos sera [alors] un Archidamos géomètre ». D'ailleurs, après la liste d'exemples, et juste après le passage ambigu cité plus haut, Aristote rappelle quelques éléments sur la métaphore par analogie : « Il faut toujours, dans la métaphore par analogie, observer le rapport réciproque des deux termes appartenant au même genre » et de reprendre l'exemple canonique : « si la coupe est le bouclier de Dionysos, la concordance exige que le bouclier soit

49 Aristote, *Rhétorique*, III, 4, 1407a, *op. cit.*, p. 50.

50 *Ibid.*, III, 2, 1405b, p. 45.

51 D'où la supériorité de la traduction des Belles Lettres, qui rend bien l'ambiguïté de la phrase d'Aristote, qui ne tranche pas entre les deux interprétations possibles, en laissant flotter un doute sur l'antécédent du pronom « qui ». On pourrait expliciter l'idée en paraphrasant de la sorte : les comparaisons sont des métaphores, en cela qu'elles demandent à être développées, *elles aussi*.

appelé la coupe d'Arès. » Enfin, il souligne plus loin que « les plus réputées [des métaphores] sont celles qui se fondent sur une analogie », que celles-ci « instruisent », « enseignent » quand elles apportent une idée mais ne l'exposent pas entièrement, comme le font eux aussi les enthymèmes, quand elles « impliquent des énigmes ». L'idée qui nous intéresse en vient ainsi à être exprimée très clairement : « la comparaison est bonne *lorsqu'elle implique une métaphore* ».[52] C'est ici l'élément décisif : la comparaison peut donc bel et bien contenir une métaphore, comme la métaphore contient, elle aussi, une métaphore par analogie. L'expression « le soir de la vie » désigne la vieillesse, on l'a vu, en raison d'une similitude de rapports entre le soir et la journée, d'une part, et la vieillesse et la vie, d'autre part. La comparaison ne procède pas autrement : l'expression « la vieillesse est semblable au soir » suppose la même analogie, mais n'en donne pas les mêmes éléments. Ce n'est donc pas la syntaxe de la comparaison qui est abrégée dans la métaphore *in absentia*, mais ce que les Latins appellent la similitude, et les Grecs analogie.

Nous ferons donc la même hypothèse qu'Aristote : la comparaison est une sorte de *métaphore abrégée* comme la métaphore est une similitude condensée. L'analogie, le parallélisme qui est dans l'esprit explique les syntaxes infiniment variées de la métaphore ou de la comparaison ; elles n'en sont que la traduction. Sur ce point, nous tenons que les rhétoriques ultérieures n'ont fait que régresser.

Nous retrouvons pourtant une conception voisine chez Dumarsais : dans sa définition de la métaphore, il indique que le « transport pour ainsi dire » de la signification a lieu « en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit ».[53] Et l'on a vu qu'il soulignait, mieux que Lamy ou Fontanier, la proximité avec la comparaison. Il reprend d'ailleurs presque les termes de Quintilien : « Il y a cette différence entre la métaphore et la comparaison, que dans la comparaison on se sert de termes qui font connaître que l'on compare une chose à une autre ; par exemple, si l'on dit d'un homme courageux qu'il *est comme un lion*, c'est une comparaison ; mais quand on dit simplement *c'est un lion*, la comparaison n'est alors que dans l'esprit, et non dans les termes ; c'est une métaphore. ». Seulement, il n'y a plus ici l'idée de proportionnalité chère à Aristote, dans laquelle il décelait le signe des bonnes métaphores et des « comparaisons réputées ». « La comparaison est bonne lorsqu'elle implique une métaphore », a-t-on pu lire, en effet : pour Aristote, la métaphore est ce qui contient l'idée, la proportionnalité. La comparaison se contente de l'exprimer, plus ou moins heureusement : elle peut être « réputée » ou non ; elle peut aussi ne pas réussir à l'exprimer. Le présupposé du texte, c'est donc qu'il y a des comparaisons *qui n'impliquent pas* de métaphore : des comparaisons pauvres, en quelque sorte, qui n'imposent aucune vision. Le développement s'achève d'ailleurs sur le talent des poètes : « c'est surtout là que les poètes échouent, s'ils ne le font pas bien, et deviennent célèbres s'ils réussissent ». Le lien étroit, organique, entre la métaphore et l'idée de « comparaison qui est dans l'esprit » se perçoit alors dans l'emploi que fait Aristote du mot métaphore. Lorsqu'il l'utilise dans les passages qui nous intéressent, c'est presque tout le temps pour évoquer la métaphore par analogie, mais en désignant deux choses différentes qui en font partie : il renvoie tantôt à la tournure du type « la coupe d'Arès » (quand un comparé et un comparant qui ne se situent pas au même niveau sont associés dans la phrase), tantôt à l'analogie qui sous-tend cette tournure (quand sont associés, non pas deux, mais quatre éléments). Les deux sens ne sont pas distingués.[54]

52 *Ibid.*, III, 11, 1413a, p. 72. C'est moi qui souligne.

53 Dumarsais, *Des Tropes*, *op. cit.*, p. 135.

54 On pourrait noter également que la *notion* de métaphore *in absentia* semble étrangère à Aristote : aucune des quatre espèces n'y correspond nettement, même si la notion de *metaphora* y fait penser, et même s'il en donne plusieurs

Rappelons en effet le principe de la métaphore par analogie, tel qu'Aristote l'expose dans *Poétique* :

> J'entends par « rapport d'analogie » tous les cas où le second terme est au premier comme le quatrième au troisième, car le poète emploiera le quatrième au lieu du second et le second au lieu du quatrième […]. Pour m'exprimer avec des exemples, il y a le même rapport entre la coupe et Dionysos qu'entre le bouclier et Arès ; le poète dira donc de la coupe qu'elle est « le bouclier de Dionysos » et du bouclier qu'il est « la coupe d'Arès ».[55]

Si je propose d'adopter le modèle de la métaphore proportionnelle comme modèle de toute métaphore, c'est d'abord parce qu'il souligne mieux que tous les autres qu'aucune métaphore véritable ne saurait se réduire à l'association simple de deux mots : c'est un réseau qui est convoqué dans la métaphore vive, *deux rapports* au moins *mis eux-mêmes en rapport*. Voilà qui exprime l'idée de correspondance : deux lignes sont mises en relation, qui renvoient à deux univers de discours, deux ensembles de référents, se répondant point par point. Ce schéma aristotélicien est tellement opérant que, dans les cas douteux, élaborer une métaphore proportionnelle constitue un bon test pour identifier une métaphore – surtout si l'on ajoute qu'il peut y avoir davantage que quatre termes en relation. Aristote ne fait pas autre chose dans le passage suivant :

> Dans un certain nombre de cas d'analogie il n'y a pas de nom existant mais on n'en exprimera pas moins pareillement le rapport ; par exemple, l'action de lancer la graine s'appelle « semer », mais pour désigner l'action du soleil qui lance sa lumière, il n'y a pas de mot ; cependant le rapport de cette action à la lumière du soleil est le même que celui de « semer » à la graine ; c'est pourquoi on a dit « semant une lumière divine ».

Le cas de la catachrèse – c'est ainsi qu'on appelle cette « figure » où il n'existe pas de mot pour le comparé – ne pose pas problème à Aristote. Il résout la difficulté d'emblée et l'inclut dans la métaphore, grâce au critère de proportionnalité, là où de nombreux rhétoriciens ultérieurs peineront à justifier sa mise à l'écart. On voit d'ailleurs avec cet exemple qu'il existe beaucoup plus que quatre termes dans l'analogie : la métaphore de la lumière semée ne renvoie pas seulement à l'action du soleil de « lancer la lumière » mais aussi à l'idée de germination, le Soleil semant pour féconder une terre (l'esprit des hommes ?), pour qu'il y pousse quelque chose et que les hommes puissent en récolter des fruits.

Dernier avantage de ce modèle proportionnel : il permet de rendre compte de toutes les variétés syntaxiques de métaphore, des différentes formes de métaphore *in absentia* (« le lion » mais aussi « la coupe d'Arès ») aux métaphores *in praesentia* (« Achille est un lion » mais aussi « le pieu du clocher ») et aux comparaisons. En effet, ce ne sont pas toujours les mêmes parties de la métaphore qui apparaissent dans le discours : c'est parfois le nœud de la métaphore, le comparant perçu comme principal (comme dans « il lui parla avec feu »), éventuellement accompagné du comparé, mais c'est parfois les qualités du comparant seulement (comme dans « il brûle d'amour »). Aristote écrit d'ailleurs : « quelquefois aussi on ajoute le terme auquel se rapporte le mot remplacé par la métaphore » (comme dans « le feu de la passion » probablement), évoquant ainsi le cas de la métaphore *in praesentia*, et il conclut son développement par « on peut encore user de ce type de

exemples (dont le fameux « le lion s'élança », au moment de définir la comparaison – et non pas, ça me semble significatif, la métaphore).

55 Aristote, *Poétique*, Les Belles Lettres, 1457b, *op. cit.*, p. 62.

métaphore d'une autre manière ; après avoir désigné une chose par un nom qui appartient à une autre, on nie une des qualités propres à celle-ci ; par exemple au lieu d'appeler le bouclier “coupe d'Arès”, on l'appellera “coupe sans vin” », dégageant de la sorte une nouvelle forme encore de métaphore *in absentia* à deux termes, qu'on pourrait qualifier de « négative » ou d'énigmatique. Ce retour à l'exemple du bouclier d'Arès nous montre d'ailleurs à quel point la métaphore peut user du paradoxe, comment on peut associer deux personnages opposés (les dieux de la guerre et du vin), ou leurs attributs au symbolisme bien éloigné, voire contradictoire (le bouclier et la coupe), à partir d'une ressemblance très faible : l'idée de forme ronde et plus ou moins convexe ou concave...

À l'issue de ce parcours sur les rapports entre métaphore et comparaison, il est donc possible de proposer un premier bilan terminologique, sur l'extension des notions employés. Mon sujet, on l'aura compris, porte sur la métaphore quand elle englobe la comparaison, ce qu’on appelle souvent le métaphorique. Mais l’usage courant de la métaphore est plus restreint : il évoque surtout, d’une part, le « nœud » métaphorique, l’association métaphorique de deux réalités bien délimitées (et non de deux ensembles de réalités, comme dans la métaphore proportionnelle, ou la métaphore filée) et, d’autre part, plus précisément encore, ce qu’on appelle en rhétorique classique la métaphore *in absentia*, à savoir la métaphore où le mot-comparant est rapproché d’un comparé absent, non formulé (du moins dans l’entourage immédiat du comparant), ces deux traits ayant cela de commun qu’ils renvoient de la métaphore l’idée usuelle de quelque chose d’extrêmement localisé, de ponctuel.

Pour désigner ce qui s’oppose à la métaphore ainsi conçue – pour désigner aussi bien l’association mentale de deux ensembles de réalités que la métaphore *in praesentia* – on parle davantage, en général, de comparaison. Il existe bien sûr d’autres usages du mot comparaison qui ne coïncident pas exactement avec ces deux-là, mais ils en restent toujours très proches. On a pu relever, par exemple, cette définition de la comparaison qui l’oppose d’un point de vue « syntaxique » à la métaphore (qu’elle soit *in praesentia* ou, à plus forte raison, *in absentia*), la première utilisant un « outil de comparaison » là où l’autre est supposée ne pas en disposer. C’est celle qui prévaut encore, le plus souvent, dans l’enseignement secondaire par exemple, qui n’est autre que la version plus « technique » de la tradition rhétorique antique. Le second usage du mot comparaison sert à appréhender l'action elle-même de comparer, ou la « comparaison qui est dans l'esprit », qui se distinguent ainsi de la métaphore comme acte linguistique ou comme relevant de la seule rhétorique des figures – cette seconde acception de la comparaison nous permettant de distinguer deux niveaux d’analyse du phénomène « métaphorique », en surface et en profondeur. On le voit, toutes les définitions ne s’excluent pas nécessairement, elles se chevauchent pour certaines, quand d’autres se placent sur le même terrain rhétorique et élargissent ou restreignent le périmètre des phénomènes concernés. Quoi qu’il en soit, cela fait beaucoup de définitions, et encore n’ai-je rappelé ici que les acceptions les plus usuelles.

Néanmoins, malgré ce que l’intitulé de mon travail pourrait laisser croire, mon intention n’est pas de provoquer un nouveau bouleversement taxinomique. Il s'agit uniquement de clarifier une terminologie qui en a bien besoin, de souligner la profonde continuité qui unit les différentes notions, de montrer que certaines distinctions – ou appellations concurrentes – sont fautives, très mal fondées, et de dégager le profit que l’on peut tirer de cette clarification. Je voudrais notamment convaincre de la pertinence d’envisager métaphores et comparaisons ensemble, comme une seule et même réalité, malgré toute une tradition rhétorique qui s’est amusée à les définir, redéfinir sans fin

l'une par rapport à l'autre, à tel point que presque personne ne sait comment les distinguer au juste... mais que tout le monde le fait. Une telle approche permet un regard plus aigu sur les œuvres, et dans le même temps permet de proposer une nouvelle définition plus respectueuse des phénomènes concernés.

Je ne chercherai donc pas à imposer une nouvelle terminologie : même si je fais, chaque fois que la clarté n'en pâtit pas, le choix d'une acception « large » du mot métaphore, il est certain que d'autres choix terminologiques sont possibles. Je continuerai moi-même d'employer, parfois, le mot de comparaison selon certains usages courants que je viens d'évoquer, qui veulent, de façon générale, que la comparaison soit « une métaphore développée », quelle que soit l'ambiguïté de l'expression. Quoi qu'on puisse penser de cette expression en effet – on ne peut pas dire qu'elle soit d'une grande rigueur – elle permet de rassembler les usages les plus courants du mot comparaison (comparaison comme métaphore avec un « outil de comparaison », voire comme métaphore *in praesentia*, et comparaison comme confrontation de deux choses en pensée ou en discours). C'est donc par commodité, pour un certain confort de lecture, que je me permettrai, parfois, d'user du mot *comparaison* là où j'utiliserai, d'autres fois, celui de *métaphore* – sans préjuger ainsi d'une véritable discrimination, mieux fondée, entre les deux mots. L'essentiel, comme on sera amené à le voir par ailleurs, n'est pas dans les mots eux-mêmes, mais dans l'usage que l'on en fait – dans ce souci qui devrait être permanent de ne pas « se payer de mots », de ne pas découvrir dans un phénomène étudié des problèmes qui viendraient des mots que l'on a choisi d'employer. C'est pourquoi nous continuerons d'employer également le terme d'image, même si on ne le retiendra pas prioritairement comme terme générique, à cause de son ambiguïté, de sa trop grande polysémie, surtout quand on s'intéresse au cinéma ou à la photographie. Notre notion de métaphore s'identifie pourtant de très près à ce qu'on entend souvent par là, du moins pour ce qui est de l'extension du terme, qui correspond à peu près à l'idée de figure d'analogie, à l'ensemble des figures qui mettent en jeu une « ressemblance ».

L'allégorie, l'énigme et la métaphore

Une fois cernées, avec la métonymie, la synecdoque et la comparaison, les frontières extérieures et intérieures de la métaphore, nous pouvons préciser maintenant la place de différentes figures très proches. La première qui s'impose, celle qui soulève le plus de problèmes, est alors l'allégorie.

Nous pouvons définir l'allégorie comme la représentation imagée d'une idée, souvent avec des traits humains, en ajoutant qu'elle présente une série d'éléments narratifs ou descriptifs dont chacun correspond aux différents détails de l'idée. C'est ainsi que l'on peut représenter la Justice sous la forme d'une femme tenant un glaive et une balance, ou la Liberté comme portant diadème, conservant une tablette et brandissant un flambeau. Mais l'allégorie ne recourt pas toujours à la personnification, comme on a tendance à le penser aujourd'hui : en témoigne la carte du Tendre, exposée dans *Clélie*, de Mlle de Scudéry. Elle possède en revanche une dimension visuelle très affirmée, comme l'indiquent *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, l'allégorie de la Mort ou les autres exemples ci-dessus. Même quand les aspects narratifs dominent, comme dans l'allégorie de la caverne de Platon, le récit prend généralement la forme d'une *scène* : il importe que l'idée soit sensible.

Le lien avec la métaphore est suffisamment apparent pour que la plupart des rhétoriques placent l'allégorie juste après cette figure. C'est le cas de l'auteur d'*Ad Herennium*. C'est aussi le cas de Cicéron, qui donne ces deux exemples dans *De l'orateur* : « Je ne souffrirai pas que la flotte des Grecs, comme autrefois, heurte un écueil » et « Erreur, erreur ; tes transports, ta confiance exagérée en toi-même seront retenus par les rênes vigoureuses des lois, qui te feront sentir le joug du commandement ».[56] Le premier exemple nous apparaît presque litigieux aujourd'hui. Nous n'y voyons pas beaucoup plus qu'une « simple » métaphore, très proche de la métaphore proportionnelle selon Aristote. Elle est très peu filée : seuls « la flotte des Grecs » et « écueil » apparaissent. D'ailleurs, la définition même proposée par Cicéron est celle de la métaphore filée : l'allégorie est un autre procédé que la métaphore, « qui découle de celui-ci, mais [qui] ne porte pas sur un seul mot employé métaphoriquement ; il se trouve dans un groupe de mots formant un tout, qui semblent dire une chose et en font comprendre une autre. »

Il en va de même chez Quintilien, où le mot *allegoria* est employé. Même s'il discerne de nombreuses espèces d'allégories (il va jusqu'à y inclure l'ironie, sans être toutefois bien convaincu), la plupart des exemples correspondent à la métaphore filée. Néanmoins, parmi les différents cas relevés, il semble surtout distinguer des allégories pures, qui sont des métaphores filées *in absentia*, et des allégories « mixtes », qui donnent le comparé, qui utilisent à la fois comparaisons et métaphores, etc.

La plupart des auteurs signalent également la grande proximité de l'allégorie avec l'énigme, Cicéron par exemple : l'allégorie est « un grand ornement du style ; mais il y faut éviter l'obscurité ; car c'est généralement ce genre de figures qui produit ce qu'on appelle les énigmes. » La question posée par le Sphinx à Œdipe est en effet allégorique : la métaphore animale est utilisée pour décrire l'homme tout au long de sa vie, et une correspondance est proposée entre les trois étapes du jour et celles de l'existence. Nous avons bien une métaphore filée où manque le comparé. Pour tous ces auteurs, l'énigme est alors une forme d'allégorie, elle en est même souvent le défaut, la différence avec les autres formes résidant dans le degré d'obscurité.

L'allégorie possède donc deux traits principaux : la dimension *in absentia* (même si elle est parfois nuancée et, dans les faits, rarement respectée) et le caractère continué de la métaphore. C'est le premier qui a pu poser problème, venant de la définition traditionnelle de la métaphore, parce qu'il rapproche l'allégorie de l'énigme. Aussi l'allégorie glisse-t-elle parfois vers cette idée, de plus en plus centrale, de *cryptage* d'une idée qu'on se refuse à dire, qui impose un décodage.

Seulement, dans le cas de l'énigme, la métaphore semble assez souvent pauvre, ou usée, convenue, voire artificielle : il n'y a pas tension entre comparé et comparant, ou alors faiblement. À peine est-elle interprétée que l'image s'efface, disparaît derrière l'idée. Aucun animal ne possède deux pattes à midi et trois le soir, si ce n'est l'homme. Comment en irait-il autrement, d'ailleurs, si le comparé n'est jamais donné, s'il faut vraiment le deviner ? C'est ainsi qu'on trouve, dans beaucoup d'énigmes, de ces absurdités logiques souvent dénoncées, et parfois attribuées à l'allégorie : pour se faire comprendre, elles utilisent des images stéréotypées, des symboles déjà connus, pas toujours compatibles entre eux.

En outre, dans la mesure où l'allégorie est définie comme métaphore *in absentia* continuée, il est logique qu'on ait étendu à toute allégorie le caractère de l'énigme. Dans les faits, le thème est presque toujours donné, mais dans le contexte : c'est même ce qui nous permet de distinguer l'allégorie de l'énigme. Mais cette idée d'obscurité est entretenue par la définition, qui repose sur la

56 Cicéron, *De l'orateur*, III, 166, *op. cit.*, p. 66.

métaphore *in absentia*, et par les exemples donnés, qui ne rappellent pas toujours les comparés. C'est ainsi que Dumarsais définit l'allégorie comme « un discours qui est d'abord présenté sous un sens propre qui paraît tout autre chose que ce qu'on a dessein de faire entendre, et qui cependant ne sert que de comparaison, pour donner l'intelligence d'un autre sens qu'on n'exprime point », ce qui n'est pas très loin de l'idée d'énigme, on en conviendra.[57] Et de proposer un exemple d'allégorie, sous la forme d'un poème qui présente deux sens possibles : un premier, littéral, qui n'est pourtant pas le vrai, et un second, allégorique. Dumarsais cite alors Dacier qui qualifiait de « monstre » ce genre d'allégorie qui s'étend à l'œuvre tout entière. Bien qu'en désaccord avec lui, il reconnaît qu'on peut « entendre à la lettre » le poème de Mme des Houlières, « tout ce discours d'une bergère qui, touchée de ne pouvoir mener ses brebis dans de bons pâturages, ni les préserver de ce qui peut leur nuire, leur adresserait la parole, et se plaindrait à elles de son impuissance ». Mais ce n'est pas le vrai sens, celui que l'auteur « avait dans l'esprit : elle était occupée des besoins de ses enfans, voilà ses brebis ; le chien dont elle parle, c'est son mari qu'elle avait perdu ; le dieu Pan, c'est le roi. » On voit ainsi comment l'allégorie, en se distinguant de la métaphore filée, ce qui lui apporte plus de rigueur, glisse du côté de l'énigme. Pour Dumarsais, il n'y a pas moins différence : « l'énigme cache avec soin ce qui peut la dévoiler » là où « les autres espèces d'allégories ne doivent point être des énigmes ; elles doivent être exprimées de manière qu'on puisse aisément en faire l'application ». Mais les tournures impératives (« doivent », « ne doivent point ») indiquent bien la difficulté.

Seulement, la cohérence n'est pas encore très grande, le gain de rigueur n'est pas très apparent : Dumarsais donne ensuite un autre exemple d'allégorie, tiré d'un discours de Cicéron contre Pison, où la République romaine est comparée à un vaisseau agité par la tempête, mais où, dès le début, la clef est donnée : « moi qui avais gouverné *le navire de l'État* au milieu des plus violents tourbillons et des plus fortes vagues et l'avais conduit sain et sauf jusqu'au port ».[58] La définition *in absentia* ne tient donc pas. On peut en revanche garder l'idée de double sens, reprise par Fontanier, si l'on ajoute que l'allégorie est constamment menacée de perdre le sens premier sous l'effet du sens figuré, comme dans certaines énigmes – autrement dit si l'on inclut ce que Fontanier appellera « l'allégorisme » dans l'allégorie.[59] Voilà qui rend mieux compte des nombreuses hésitations autour de la notion d'allégorie.

Pourquoi dirons-nous, par exemple, qu'il y a une allégorie dans *Le Septième Sceau* de Bergman ? Le personnage joué par Bengt Ekerot ne passe pas pour une simple personnification de la mort, en effet. Le bras ouvert, prêt à se refermer sur Max von Sydow, rappelle l'allégorie traditionnelle de la Mort, faucheuse de vies humaines. Son habit noir, l'absence de tout objet associé, souligne que la mort est anonyme, qu'elle n'aura de préférence pour personne. Mais la simple apparition de ce personnage n'apporterait pas grand chose, elle ne donnerait pas nécessairement naissance à une nouvelle allégorie de la Mort très saisissante, de même qu'ailleurs la métaphore n'est plus souvent perçue dans le symbole de la faux. L'allégorie ne devient métaphore vive dans le film que lorsque le

57 Dumarsais, *Des Tropes*, *op. cit.*, p. 146-151.

58 *Ibid.*, p. 149. C'est moi qui souligne.

59 Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 114-118. Comme il le pressent, la distinction allégorie/allégorisme est très subjective : le dernier exemple d'allégorie, cette métaphore filée de Voltaire qui compare tour à tour les « passions humaines » à un coursier fougueux, à un torrent, aux vents et au soleil, n'est pas très différent du premier exemple d'allégorisme, où César présente Rome comme un colosse qui demande son aide. Dans les deux cas il y a « double sens » et il n'y a jamais « un seul et unique objet d'offert à l'esprit ». En fait, Fontanier semble superposer deux critères : pour l'allégorie, il *suppose* que le comparé n'est jamais mentionné (d'où l'idée de double sens, littéral et figuré, pour la chaîne des comparants) et, pour l'allégorisme, il se préoccupe surtout de l'idée de comparant *s'effaçant* derrière l'idée (« un seul et unique sens »).

conflit avec le chevalier débute, avec l'idée de jouer aux échecs, de réclamer un sursis. Nous percevons alors le double sens dont parle la rhétorique classique et moderne : le chevalier n'est pas seulement perçu comme jouant et discutant avec un personnage qui incarne la Mort, mais aussi et surtout comme *jouant avec la mort* et cherchant à établir un *impossible dialogue* avec elle, s'interrogeant en vain sur le sens de la vie. Seulement, si nous percevons ce second sens, la nature des plans où le chevalier joue aux échecs avec la Mort en est comme altérée : ils ne semblent plus se placer au même niveau que le reste de l'histoire, une certaine hétérogénéité apparaît. Nous sommes là au cœur du problème de l'allégorie. Ce n'est pas seulement une métaphore *in absentia* filée : il faut souvent réintroduire dans l'allégorie cette idée de « substitution », d'effacement du comparant devant le comparé, que l'on a expulsée de la métaphore vive – et cela au moment même où l'allégorie est vraiment vivante. En effet, si le personnage de la mort intéresse quand même dans *Le Septième Sceau*, c'est justement parce qu'il n'est pas seulement une allégorie. Il existe par lui-même, un peu comme le personnage du Diable qui pourrait exister et qui, précisément, ne se présente pas. Le chevalier cherche pourtant Dieu ou, à défaut, le Diable, dans la séquence où l'on brûle la sorcière. Mais il ne trouve, à son grand désespoir, que la Mort, c'est-à-dire le néant. Ce dernier personnage matérialise ainsi l'angoisse du chevalier et donne chair à son illusion qu'il existe quelque chose pour mieux révéler qu'il n'y a rien. C'est peut-être d'ailleurs ce qui déstabilise et gêne ici : cette figure du néant est par trop paradoxale, elle est encore trop pleine pour exprimer le vide, l'absence totale de quelque chose à attendre, à espérer.

La face sensible de l'allégorie est donc parfois encombrante, elle peut poser problème. Mia Hansen-Løve aborde ce problème dans un article des *Cahiers du cinéma*. À l'occasion de la sortie du second film de Lucrecia Martel, en septembre 2004, elle indiquait : « Déplorant, dans un interview, que *La Cienaga* ait pu être perçu comme une allégorie [sur la société bourgeoise argentine décadente], Martel espère que *La Ninã santa* effacera cette idée. » Et de commenter : « Ce nouveau film résiste effectivement à une telle extrapolation. L'orientation est restée la même ; mais en approfondissant l'univers de *La Cienaga*, *La Niña santa* l'a peu à peu déparé d'une certaine outrance stylistique qui pesait sur l'autonomie des choses montrées. »[60] Voilà qui énonce formidablement le problème, même si c'est, en l'occurrence, à propos d'une lecture allégorique prétendument non voulue : l'allégorie fait peser une hypothèque sur *l'autonomie* des choses montrées, elle écrase l'univers de la diégèse sous un discours. C'est d'ailleurs pourquoi, quand l'intention allégorique n'est pas attestée, elle est perçue comme « extrapolation ». Le problème de l'intentionnalité se pose alors de façon aiguë pour l'allégorie : en l'absence du comparé, quel critère nous permet de parler de « métaphore » ? Doit-on ou non percevoir une allégorie ? Le problème est ancien : de nombreux commentateurs affirment que le premier exemple d'allégorie donné par Quintilien, tiré d'Horace, n'en est pas une. De même, une œuvre toute entière allégorique court toujours le risque de n'être pas comprise comme telle. Dumarsais l'a suggéré avec le poème de Mme des Houlières. Umberto Eco en donne un autre exemple, dans *Sémiotique et philosophie du langage* : alors qu'il proposait dans un séminaire l'interprétation d'un sonnet de Giovan Battista Marino, qui décrit une femme se peignant, on lui proposa une autre interprétation de l'allégorie du « navire d'ivoire » qui « un jour fendait des ondes d'or », plus radicalement érotique, interprétation qui lui apparut également valable après coup, mais probablement involontaire de la part de l'auteur[61]. Une allégorie en tous points implicite, grivoise, qui semble en effet appelée par le poème,

60 Mia Hansen-Løve, « Dangereuses jeunes filles », *Cahiers* n° 593, septembre 2004, p. 30.
61 Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.,* p. 233-234.

se superpose ainsi à une allégorie explicite (les cheveux sont comparés à des vagues, le peigne – implicitement – à un navire, puis c'est au cœur du poète d'être figuré par le navire pour exprimer l'amour fatal ressenti pour la belle).

Ce caractère *relativement* indécidable de l'interprétation semble donc faire partie de l'allégorie : l'image n'y est jamais vraiment autonome, elle présente des degrés divers de subordination à l'idée. C'est en cela qu'elle ressemble très fortement au symbole. Elle possède un double sens ; le premier sens vit parfois une existence propre, du moins en partie, mais existe toujours dans la dépendance étroite du second, comme le symbole possède selon son étymologie même deux parties liées. Cette idée, qui vient de la théorie de la métaphore *in absentia*, semble absente de la plupart des exemples antiques, et pour cause : on ne parlait pas exactement de la même chose, c'est un autre nom qui désignait alors que nous appelons maintenant allégorie. Cette idée n'apparaît donc vraiment que plus tard, sous l'influence de l'herméneutique chrétienne médiévale, de l'exégèse biblique. Quoi qu'il en soit, elle fait désormais partie du sens même de l'allégorie.

C'est pourquoi l'allégorie semble encore plus proche de l'énigme aujourd'hui qu'elle ne l'était chez les Anciens. Prenons une dernière fois l'exemple du poème de Mme des Houlières, l'un des plus fameux à l'époque classique et moderne. Comme la plupart des citations dans les ouvrages de rhétorique, il est donné hors contexte. Ainsi, nous avons peu d'indices qu'il s'agit bel et bien d'une allégorie : le fait qu'une bergère parle à ses brebis, qu'elle manifeste une émotion d'une intensité peu commune dans une telle situation, cela suffit-il ? En réalité, ce poème suit de dix-neuf ans une idylle, « Les Moutons », qui développait les mêmes idées, mais sans aucune intention allégorique décelable. Il s'achevait néanmoins par une comparaison avec les humains :

> Paissez, moutons, paissez sans règle et sans science :
> Malgré la trompeuse apparence,
> Vous êtes plus heureux et plus sages que nous.

Seul notre poème, qui suit parfois celui-ci, est vraiment allégorique.[62] Mais cette seconde œuvre était précédée du titre « Vers allégoriques » et l'on trouve parfois le sous-titre « À mes enfants ».[63] Le mystère du poème était donc bien atténué. Seul un lecteur inattentif pouvait se laisser abuser. La suppression du contexte produit alors un effet sur la perception de l'allégorie, quand elle est citée. Sans l'indication du titre, qui livre ici la clef indirectement, ou qui suggère du moins son existence, l'allégorie apparaît comme plus obscure que l'énigme, comme une métaphore mieux filée, plus cohérente, mais aussi comme une sorte d'énigme cachée, dissimulée, réservée aux initiés. À côté de ce « monstre », l'énigme véritable présente au moins le mérite de se donner comme énigme, d'annoncer clairement l'existence d'un jeu dont le lecteur connaît les règles (sur le mode du « qui suis-je ? »). D'ailleurs, le poème de Mme des Houlières commence par ces vers :

---

62 On pourrait se demander, d'ailleurs, s'il ne fait pas écho au premier, s'il n'en constitue pas la suite, un peu à la façon de ces apologues, ou de ces poèmes précieux, où le comparant est longuement développé avant qu'il n'apparaisse comme comparant. Il y a une longue tradition en effet qui va des fables d'Ésope aux poèmes parnassiens ou symbolistes au moins (« L'Albatros » de Baudelaire, typiquement), en passant par les fables de La Fontaine et le sonnet de Giovan Battista Marino évoqué plus haut. On pourrait même remonter à Homère, d'une certaine façon, chez qui le comparant est développé longuement avant que le comparé ne soit rappelé et développé à son tour. Évidemment, tous ces exemples ne sont pas pour autant des allégories, au sens moderne du mot, et ne constituent qu'une seule pièce, ce qui n'est pas le cas ici.

63 Mme des Houlières, *Poésies*, seconde partie, chez Jean Villette, Paris, 1695, p. 112, et *Œuvres*, tome II, imprimerie de Crapelet, Paris, 1798, p. 57.

Dans ces prés fleuris
Qu'arrose la Seine,
Cherchez qui vous mène,
Mes chères brebis.

Voilà qui l'apparente énormément à l'énigme, dès que l'on a connaissance du titre, quel qu'il soit.

Notons au passage que l'allégorie comme l'énigme n'interdisent pas absolument une certaine richesse de l'image. Dans les deux cas, la métaphore n'est pas toujours simple cryptage et décryptage, avec ce que cela peut comporter d'artificiel et présenter de vaine recherche – défauts assez généralement relevés pour l'énigme, et que l'on peut étendre à certaines allégories. Souvent, la métaphore vit encore, une fois interprétée. C'est le cas dans le haïku de Bashô déjà cité, qui fait penser à une énigme en donnant le thème après l'image :

Un pétale tombé
remonte à sa branche.
C'est un papillon.

La métaphore ne se dissout pas complètement dans la « solution ». Même si elle perd de son mystère, comme dans certaines comparaisons trop explicites, le lecteur peut toujours approfondir l'analogie entre la fleur et l'animal, à la fin du poème, et s'interroger sur la signification de cette chute « annulée » : le thème de la mort, esquissé avec le pétale tombé, est corrigé par le mouvement inverse qui trahit le papillon. Le papillon apparaît alors comme une force de vie, signe d'un printemps qui dure encore.

Voilà qui confirme le principal critère avancé pour distinguer allégorie et énigme : la présence ou non d'un comparé perceptible, au moins implicitement, avant ou pendant la métaphore filée. L'énigme dissimulerait, dans des proportions variables, son intention métaphorique, là où l'allégorie l'exhiberait.

L'allégorie se situe donc à mi-chemin de la métaphore et du symbole.

Elle apparaît d'abord comme métaphore pour de nombreuses raisons, notamment parce qu'elle participe du « dire deux » métaphorique, qu'elle possède une *structure commune* avec la métaphore : la double série d'« états de chose », d'objets de pensée (ce qu'on a souvent traduit par l'idée de double « isotopie »). Mais, comme pour la métaphore *in absentia*, il faut souligner que la ligne de fracture passe surtout entre métaphore vive et métaphore « morte » ou usée : la double série n'est généralement plus perçue quand la métaphore est lexicalisée. Cette ligne traverse les exemples d'allégories aussi : il existe des allégories pesantes, parce qu'elles utilisent des métaphores usées ou des symboles archi-traditionnels (l'image du navire voguant sur les flots, ou les brebis, les agneaux pour dire l'innocence), voire parce qu'elles sont elles-mêmes de vieilles et conventionnelles allégories (la Mort avec sa faux et son sablier, par exemple, ou l'Amour représenté sous forme d'un ange qui lance des flèches). Mais il en existe d'autres plus fines, plus neuves. Au début de *Boule de Suif*, par exemple, après la longue galerie de portraits des passagers de la diligence :

> Bientôt la conversation reprit entre les trois dames que la présence de cette fille avait rendues subitement amies, presque intimes. Elles devaient faire, leur semblait-il, comme un faisceau de leurs dignités d'épouse en face de cette vendue sans vergogne ; car l'amour légal le prend toujours de haut avec son libre confrère.[64]

64 Maupassant, « Boule de Suif », *Contes et nouvelles*, tome I, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1974, p. 91-92.

Les portraits qui précèdent ont longuement préparé cette brève allégorie du Mariage méprisant son « libre confrère », l'ont nourri d'arguments, en soulignant l'hypocrisie de ces femmes à la vertu très incertaine, en jouant avec l'idée de prostitution : M. Carré-Lamadon par exemple n'était « resté tout le temps de l'Empire chef de l'opposition bienveillante » que pour vendre « plus cher son ralliement à la cause qu'il combattait avec des armes courtoises » ; sa femme « beaucoup plus jeune que son mari, demeurait la consolation des officiers de bonne famille » ; quant au comte Hubert de Bréville, il semble ne devoir son titre de noblesse qu'à l'infidélité d'une de ses aïeules avec Henri IV, « suivant une légende glorieuse pour la famille », et n'a probablement épousé la comtesse, d'origine roturière, que pour prolonger cette tradition familiale, celle-ci passant « pour avoir été aimée par un fils de Louis-Philippe », et semblant avoir contribué d'une façon « mystérieuse » à la grande fortune de la famille. La Prostitution peut alors apparaître comme « libre confrère » du Mariage, en effet, la métaphore du faisceau aidant à transformer ce passage en un petit tableau, avec cette idée de raideur, de droiture d'autant plus exagérée qu'elle n'est que de façade, cette idée de verticalité qui contraste avec l'abandon supposé de cette « Marie couche-toi là ». Nous avons alors bel et bien une allégorie, mais plutôt ironique, où Maupassant semble jouer du symbole impérial du faisceau et peut-être même de l'idée de solennité associée au genre de l'allégorie : les femmes paraissent figées dans leur pose vertueuse, comme des statues. Aussi l'allégorie n'est-elle pas nécessairement épaisse ou désagréable. Même si elle répond au besoin de figurer un discours, si tout y est subordonné au besoin que son discours soit lisible, mémorisable, frappant, elle n'est pas automatiquement précieuse, ou ostentatoire : cela peut se faire en quelques mots, sans développer longuement le comparant, par exemple. Elle peut aussi préparer son effet par différentes images, et ne les rassembler qu'après, les condenser d'un coup : l'allégorie n'apparaît comme telle, ici, qu'au détour d'une phrase.

La chose se complique néanmoins dans le rapport de l'allégorie à l'énigme : même quand elle constitue *apparemment* une métaphore vive (dans le cas de l'énigme du sphinx, par exemple, qui s'impose à l'esprit dans toute sa matérialité), l'énigme est rapidement comprise comme simple « codage » et « décodage » dans un second temps, elle ressemble alors beaucoup à une métaphore « morte » ou à un symbole : la force de l'image se dissout partiellement, toute tension disparaît entre le comparé et le comparant. Et quand cela « échoue », quand cette tension ne disparaît pas complètement, elle apparaît comme problématique. Cela se produit dans certaines énigmes, comme dans certaines allégories : pensons à l'exemple du *Septième Sceau,* qui n'est pourtant pas dénué de charme ; on se demande parfois s'il faut « traduire » ou non la présence de la Mort, sa présence *comme personnage* semble un obstacle à sa compréhension *comme allégorie*. Nous avons ainsi, dans les deux situations, le cas frappant d'un « dire deux » non dynamique, où l'une des séries d'« objets de pensée » cède forcément le pas devant l'autre (normalement, c'est la série des comparants). C'est ce que cherche à exprimer Dumarsais : « dans l'allégorie tous les mots ont *d'abord* un sens figuré, c'est-à-dire que tous les mots d'une phrase ou d'un discours allégorique forment d'abord un sens littéral *qui n'est pas celui qu'on a dessein de faire entendre* » ; il faut alors « *démasquer* » le sens véritable.[65] C'est en cela que l'allégorie n'est pas métaphorique ou, plus exactement, qu'elle n'est *parfois* plus une métaphore vive, qu'elle glisse vers le symbole : elle figure des idées, ce ne sont pas deux réalités concrètes ou deux situations qui sont rapprochées, comme c'est souvent le cas dans la métaphore, mais une idée *abstraite* qui est figurée *concrètement*. Voilà

65 Dumarsais, *Des Tropes*, *op. cit.*, p. 146-147. C'est moi qui souligne.

une nouvelle différence avec l'énigme, qui figure sans problème des choses concrètes, et voilà ce qui apparente l'allégorie au symbole, ce qui constitue la passerelle vers lui, ce qui peut favoriser le dessèchement de la métaphore dans l'allégorie (il est d'ailleurs significatif que l'on emploie souvent les mots « allégoriques » et « symboliques » comme synonymes).

Le « dire deux » métaphorique, cette double série d'objets de pensée, peut en effet dégénérer en une autre forme de dualité, en un « dire deux » symbolique, où le rapport du comparant au comparé cède la place à un rapport du signifiant au signifié. Le glissement est d'autant plus inévitable que l'allégorie figure de l'abstrait, et notamment *une* idée : la chaîne des comparants se développe alors plus aisément que la chaîne des comparés, et ce ne sont plus des propriétés qui sont rapprochées d'autres propriétés, ou une situation qui est rapprochée d'une autre situation, mais une situation qui est rapprochée d'une seule idée, les différents éléments du comparant ne figurant plus des éléments analogues mais des propriétés de l'idée. Le fonctionnement de la métaphore se grippe et laisse la place au symbole.[66]

D'où l'importance de l'idée de « traduction » dans l'allégorie. Celle-ci comporte un discours dont la perception est nécessaire, et les images employées possèdent *dans certains cas* une matérialité encombrante. C'est pourquoi les statues allégoriques sont parfois décevantes : le visage de *La Liberté éclairant le monde* de Bartholdi par exemple semble impersonnel, dénué de charme, à cause du besoin de *ne pas arrêter l'attention* sur une possible individualité de la femme, de guider vers l'idée. De plus, utilisant de nombreux éléments, se décomposant en plusieurs métaphores ou symboles, l'allégorie appelle une sorte de *décodage terme à terme*. La tablette de la statue symbolise le droit, qui apporte la liberté au même titre que les lumières de l'esprit, symbolisées par la torche. Et l'on pourrait mentionner les chaînes brisées au sol, ou les pointes du diadème qui font songer aux rayons du soleil, au feu de la torche, qui figurent le rayonnement de la liberté à travers le monde. L'allégorie appelle donc bien une « traduction ». Et, dans certains cas, toute vie métaphorique semble avoir disparu : il ne reste plus que le symbole, qui se décompose en plusieurs symboles, comme ici.

Maintenant, tout dépend de l'esthétique adoptée, une fois encore : toutes les allégories ne sont pas aussi « épaisses », ne donnent pas le sentiment d'*imposer* une traduction. L'exemple de *Boule de Suif* est éloquent. Quand l'allégorie reste vive, qu'elle ne convoque pas des métaphores ou des symboles usés, son interprétation n'est pas plus pesante que celle d'une métaphore. C'est d'ailleurs toute la distance que nous pouvons observer dans *Napoléon* entre la première allégorie, celle de la voile tricolore, du vent qui souffle sur la France, et la seconde, celle de la tempête qui s'abat sur la Convention : la première est encore assez épaisse, la Nation prend difficilement la place du drapeau, la métaphore est mal filée à partir de ce symbole, et le discours qu'on devine (ce drapeau « trop grand pour vous », pour la consulte corse, mais pas pour Bonaparte) se traduit mal à l'image, le discours et l'image se fondent difficilement, donnent un sentiment d'hétérogénéité, alors que la seconde allégorie est riche, la vie de l'Assemblée ne contrarie pas l'idée de tempête marine, celle-ci au contraire enrichit l'idée de Tempête révolutionnaire sans se dissoudre dedans, tous les détails, qui sont donnés de part et d'autre, se renforcent mutuellement. L'allégorie apparaît donc bien comme

66 Ce point est extrêmement important : l'allégorie présente en effet le même caractère filé que la métaphore selon moi. Toutes les définitions contemporaines soulignent que l'allégorie renvoie « terme à terme » d'un univers référentiel à un autre (le *Dictionnaire de poétique* de Michèle Aquien par exemple, p. 45), comme la métaphore proportionnelle. Seulement, et c'est là la principale spécificité de l'allégorie, elle a tendance à ne renvoyer qu'à une seule idée, même si elle se décompose en plusieurs propriétés – et non à une situation, comme la métaphore filée, qui comprend plusieurs objets de pensée, qui peut posséder un certain disparate.

intermédiaire entre métaphore et symbole, comme métaphore qui *commence* à fonctionner *plutôt* comme un symbole.

Les allégories riches n'en conservent pas moins une épaisseur, un discours du comparant relativement autonome qui appartient encore en propre à la métaphore, là où les autres alignent la signification de l'image sur celle de l'idée, invitent à négliger la matérialité du comparant, reposent sur l'illusion de sa possible disparition. Cette tension au sein de la notion d'allégorie semble donc importante à conserver : elle ne recoupe pas complètement l'opposition entre métaphore vive et métaphore morte, mais aussi, plus largement, entre métaphore et symbole (on a vu que certaines allégories « pesantes » n'en sont pas moins perçues comme vives, sinon elles ne seraient pas correctement interprétées).

Le proverbe, la fable et la parabole

L'énigme n'est pas la seule « figure » à faire partie de l'allégorie, pour les Anciens et parfois pour les modernes. Quintilien puis Dumarsais, par exemple, incluent également le proverbe, voire la parabole, la fable et l'*exemplum*. C'est dire s'ils sont proches de la métaphore, puisque les traités de rhétorique tardent à considérer l'allégorie autrement que comme métaphore continuée. Mais peut-on les considérer comme des métaphores pour autant, au sens où nous l'entendons ?

Le proverbe, pour commencer par lui, entretient indéniablement des liens étroits avec la métaphore. « Pierre qui roule n'amasse pas mousse » énonce une idée valable pour les hommes à partir d'une situation où n'intervient qu'un objet (d'ailleurs problématique : un caillou ? une roue de meunier ?). Si cette phrase est dite à propos d'une personne qui a beaucoup voyagé, ou qui change tout le temps d'occupation, elle sera clairement métaphorique : deux situations seront mises en relation. Même si le comparant n'est pas identifié clairement, je pense que presque tout le monde visualise une scène, établit des rapports entre la personne dont on parle et l'idée d'une pierre qui roule. Mais les proverbes sont parfois employés sans que l'image contenue soit présente à l'esprit. Considérons ce second exemple, entendu à Paris en 2009 : deux amis attendent le RER, un soir, à une heure où les trains sont moins fréquents ; alors que l'un d'eux s'impatiente, l'autre lui répond : « petit à petit, l'oiseau fait son nid ». Ici, le proverbe semble un pur substitut de l'idée « il faut être patient ». L'usage du proverbe ne réveille pas l'idée que le travail, accompli régulièrement, paie. L'image du nid qui se construit brin après brin a disparu : la métaphore est morte dans le proverbe. Il ne reste plus qu'une idée stéréotypée.

Que faut-il en conclure ? Beaucoup de proverbes contiennent des métaphores. Parfois, explicitement : « Il ne doit pas aller au bois qui craint les feuilles », « Chacun prêche pour sa paroisse », « Partir, c'est mourir un peu », par exemple. Parfois seul leur usage est métaphorique : « À la guerre comme à la guerre » ne sera métaphorique que s'il est employé hors d'un champ de bataille. Il en va de même pour « Qui craint le danger ne doit pas aller sur la mer », « Qui veut voyager loin ménage sa monture », « On connaît le diable à ses griffes », etc. Il semble que ces proverbes soient les plus nombreux : « Nulle montagne sans vallée » et « Parler ne fait pas cuire le riz » ont probablement servi d'abord en rapport avec l'expérience évoquée. Même s'ils semblent aujourd'hui métaphoriques, sans hésitation, ce ne fut sûrement pas le cas à l'origine. Il existe enfin beaucoup de proverbes non métaphoriques : « Pauvre homme n'a point d'ami », « Comparaison n'est pas raison », « Les voyages forment la jeunesse », etc. Mais, même dans le premier cas, où la

dimension figurée est indéniable, la métaphore peut n'être pas réveillée, comme en témoigne l'exemple donné pour « Petit à petit, l'oiseau fait son nid ». Et, dans le dernier cas, il n'est pas impossible, à certaines conditions, de faire un usage métaphorique de plusieurs sentences. C'est dire s'il faut distinguer plusieurs niveaux, dans le proverbe : la métaphore peut être contenue dans la phrase (premier groupe d'exemples), ou seulement contenue dans l'usage qui est fait de la phrase par une communauté linguistique (second groupe d'exemples, voire troisième). Mais, dans les deux cas, seul l'usage final du proverbe, seule son énonciation par tel ou tel locuteur peut être dit vraiment métaphorique, au sens où il y aura intention d'établir un parallèle, où il y aura perception de la métaphore, ou pas.[67]

Un peu comme l'allégorie, même s'il s'en distingue, le proverbe possède donc parfois un « double sens » et des usages différents. Il fonctionne parfois comme métaphore : le comparant conserve alors une certaine vie propre, il constitue la base de l'idée, à égalité avec la situation où le proverbe est employé. Mais il fonctionne aussi parfois sur un mode plus symbolique, comme signe d'une idée établie à l'avance, et le comparant s'efface alors devant celle-ci. Néanmoins, la problématique n'est pas la même que pour l'allégorie : il n'y a pas tension entre un double régime métaphorique et symbolique. Il y a seulement des proverbes dont la métaphore est perçue et d'autres où elle est négligée. Si le second phénomène est si fréquent, c'est seulement parce qu'il est dans la nature du proverbe, cette sentence consacrée par l'usage, d'être stéréotypé.

Une autre forme de discours imagé est constituée par la fable, la parabole, et ce que les rhétoriques antiques appelaient l'*exemplum*. Il n'est pas nécessaire d'établir de distinction entre les deux premières : elles sont pour ainsi dire synonymes. Les ouvrages de rhétorique mentionnent habituellement l'une ou l'autre seulement, et leur donnent le même sens : il s'agit d'un récit, court en général, possédant une signification « allégorique », c'est-à-dire délivrant un message, un enseignement moral, politique, spirituel... Les *Fables* d'Ésope en constituent le modèle : après une très courte histoire, l'auteur en propose une interprétation.

En voici une première, intitulée « La Mouche » :

> Une mouche, tombée dans un chaudron plein de viande, s'écria, avant de mourir noyée dans le jus : « J'ai pu manger, boire, me baigner tout mon soûl. Que m'importe à présent la mort ! »
>
> Cette fable montre que les hommes acceptent facilement la mort quand elle survient dans la douceur.

Il est intéressant de noter que la « morale » d'une fable ne s'impose pas forcément au lecteur. Ici, elle est ambiguë : faut-il voir dans cette fable un conseil pour mourir dignement ou un avertissement contre cette technique parfois adoptée ? Faut-il prendre au sérieux l'exclamation de la mouche, ou bien y voir le signe de la bêtise ? Le lecteur d'aujourd'hui, connaissant l'histoire de la grenouille ébouillantée par degrés, aurait plutôt tendance à faire la seconde hypothèse. Quoi qu'il en soit, une double lecture semble ici possible. On sait qu'il en va de même pour nombre de fables de La Fontaine, « Le Jardinier et son seigneur » par exemple : ce poème relate les mésaventures d'un paysan aisé, « demi-bourgeois, demi-manant », qui fait intervenir le seigneur du bourg pour se débarrasser d'un lièvre qui dévaste son jardin et déjoue ses pièges.[68] Le seigneur s'en vient déjeuner avec tous ses gens, importune la fille du paysan, dévalise la cuisine, et finit par dévaster le jardin et le potager. La leçon qu'en tire le fabuliste est plutôt étrange :

67 Dans beaucoup de cas, on ne pourra d'ailleurs pas déceler si l'intention est métaphorique. La métaphore peut être vivante pour l'interlocuteur et morte pour celui qui énonce le proverbe, et vice-versa.

68 J. de La Fontaine, *Fables*, livre IV, 4, dans *Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1965, coll. L'Intégrale, p. 97.

Petits princes, videz vos débats entre vous :
De recourir aux rois vous seriez de grands fous.
Il ne les faut jamais engager dans vos guerres,
Ni les faire entrer sur vos terres.

Faut-il en rester là ? La fable se contente-t-elle d'adresser de sages conseils aux seigneurs, de les inviter à ne pas se disputer, pour ne pas encourir les foudres du roi ? Ce n'est pas le sentiment qui se dégage des vers qui précèdent immédiatement :

Le lièvre était gîté dessous un maître chou,
On le quête ; on le lance : il s'enfuit par un trou,
Non pas trou, mais trouée, horrible et large plaie
Que l'on fit à la pauvre haie
Par ordre du seigneur ; car il eût été mal
Qu'on n'eût pu du jardin sortir tout à cheval.
Le bon homme disait : « Ce sont là jeux de prince. »
Mais on le laissait dire : et les chiens et les gens
Firent plus de dégât en une heure de temps
Que n'en auraient fait en cent ans
Tous les lièvres de la province.

La satire des « jeux de princes » ne souffre pas d'ambiguïté. Cette histoire d'un paysan contraint d'assister à une joute dans son potager parce qu'il n'a pas le droit de chasser lui-même, seulement de poser des pièges, invite à tirer des leçons plus radicales que celle donnée par La Fontaine.

Une comparaison entre le seigneur et le lapin traverse même toute l'histoire, qui en renforce encore la portée. Un rapprochement est en effet établi explicitement avec l'animal, à la fin (le seigneur fait plus de dégât que « tous les lièvres de la province » en cent ans), mais il est plus large qu'on ne le pense. Les dégâts ne sont pas limités au jardin : ils ont lieu aussi dans la cuisine ; le seigneur est gourmand, il vide les réserves du jardinier et le prive de sa nourriture, comme le lièvre. En outre, le seigneur se comporte bien légèrement avec la fille du jardinier. De nombreux vers sont consacrés à leurs rapports : on nous fait clairement comprendre que le brave homme s'inquiète pour l'hymen de sa fille. Il ne semble donc pas abusif de se représenter le seigneur comme un « chaud lapin ». Enfin, comme l'histoire repose sur une inégalité sociale (le jardinier est obligé, en théorie, de recourir au noble pour chasser – et celui-ci en profite pour s'amuser, au détriment d'un homme qui travaille), le seigneur apparaît clairement comme un parasite, un être plus nuisible que le lapin...

On voit donc à quel point, chez Ésope comme La Fontaine, la portée de l'histoire ne se laisse pas circonscrire par la leçon qui en est tirée, celle-ci n'étant parfois qu'une stratégie pour masquer une « morale » toute différente. Nous voilà bien loin de l'allégorie, malgré les apparences : même quand il n'y a pas une aussi forte distorsion qu'ici, l'histoire résiste à l'idée, la déborde, au lieu de s'effacer devant elle. On en veut pour preuve ce dernier exemple, tiré à nouveau du fabuliste grec :

Des loups, voulant attaquer un troupeau de moutons jalousement gardé par des chiens, se dirent qu'ils n'en viendraient à bout que par la ruse. Ils envoyèrent donc une ambassade, pour prier les moutons de se débarrasser de leurs chiens, car c'est à eux – et à eux seuls – que les loups en avaient. Une fois les chiens livrés, la paix régnerait à jamais entre moutons et loups. Les autres, sans se méfier le

moins du monde, leur livrèrent les chiens, et les loups purent, en toute tranquillité, dévorer le troupeau maintenant sans gardien.

Il en est de même dans les cités : celles qui par trahison livrent leurs orateurs ne tardent guère à tomber entre les mains des ennemis.[69]

L'histoire est tirée ici dans une direction qui peut surprendre, elle semble interprétée par Ésope en fonction de ses propres préoccupations. Ne dit-on pas qu'il mourut à Delphes pour avoir été trop critique envers ses habitants ? Quoi qu'il en soit, l'histoire possède de toute évidence une portée bien supérieure à la seule question des orateurs.

En revanche, si le récit ne s'efface pas devant l'idée, comme dans l'allégorie, il possède bien quelque chose de métaphorique : une situation est présentée comme entretenant des rapports étroits avec une autre (mêmes s'ils ne sont pas présentés comme nécessaires). Les fabulistes l'indiquent clairement, à la fin de chaque texte : « il en est de même dans les cités », avec les orateurs ; ou dans les bourgs, avec les seigneurs ; « cette fable montre que les hommes acceptent facilement la mort... », etc.

On ne peut manquer d'ailleurs d'être frappé par la proximité qui existe entre cet univers des fables, des apologues, et celui des métaphores filées que l'on classe comme « allégories », par exemple dans *Rhétorique à Herennius* : « En effet, quand les chiens jouent le rôle de loups, à quels gardiens confierons-nous donc les troupeaux ? »[70] On est tenté de dire, à la façon d'Aristote, que les fables réputées peuvent faire de bonnes métaphores filées, et vice versa.

Il en va de même des paraboles, bibliques y comprises : ce sont des fables. Elles sont utilisées dans un discours, pour convaincre, comme peuvent l'être la plupart des apologues, par exemple les histoires précédentes. Bernard Dupriez indique dans *Gradus* que « l'interprétation de l'apologue doit se faire globalement et non pas en établissant une correspondance terme à terme », juste après avoir mentionné trois paraboles évangéliques.[71] La précision ne semble pas utile. Dans la parabole des vignerons homicides, donnée en exemple, il est question d'un homme qui a planté une vigne, qui la loue à des vignerons et part en voyage. Quand il cherche à se faire reconnaître comme le propriétaire, en envoyant des serviteurs, pour toucher une part du fruit de la vigne, les vignerons les maltraitent. Quand il envoie son fils, ils le tuent. Jésus ne finit pas vraiment l'histoire, il mentionne seulement la fin logique, pour faire réagir les grands prêtres et les scribes qui cherchent à le faire mourir : « le maître de la vigne […] viendra, fera périr ces vignerons et donnera la vigne à d'autres. » Saint Luc explique alors que « c'était pour eux [les scribes et les grands prêtres] qu'il avait dit cette parabole ».[72] Nous comprenons ainsi que Jésus compare ses ennemis aux vignerons parce qu'ils tentent de le tuer. Mais l'analogie ne s'arrête pas là. Elle est infiniment plus riche : si Jésus se compare au fils, c'est parce qu'il est envoyé par Dieu, cet autre « maître de la vigne », et que les grands prêtres et les scribes se prétendent propriétaires de l'autorité divine, alors qu'ils n'en sont, au mieux, que les dépositaires. Jésus suggère au passage qu'il n'échappera pas à la mort, mais que Dieu punira les usurpateurs et les remplacera par des hommes qui le serviront mieux. Et probablement pense-t-il aux prophètes, à Jean en particulier, lorsqu'il évoque les trois serviteurs qui viennent tour à tour voir les vignerons, avant lui.

69 Ésope, « Les loups et les moutons », *Fables*, présentation et traduction de J. Lacarrière, Albin Michel, Paris, 2003, fable 236.

70 *Rhétorique à Herennius*, IV, 46, *op. cit.*, p. 188.

71 Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires*, UGE, Paris, 1984, p. 43.

72 *L'Évangile selon Saint Luc*, 20, 1-19, dans *La Bible de Jérusalem*, traduite sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, éditions du Cerf, Paris, 1996, p. 1511.

Dans le même évangile, Jésus lui-même explique l'une de ses paraboles, celle du semeur. Et c'est lui qui propose une telle « correspondance terme à terme », d'abord entre la semence et la parole de Dieu, puis entre les quatre lieux où tombe le grain et les quatre types de personnes qui l'écoutent. Il expose même la raison des paraboles : elles permettent, à ceux qui ne sont pas déjà instruits des « mystères du Royaume », de comprendre quand même, plus intuitivement.[73]

On voit donc que la parabole fonctionne de très près comme l'allégorie, la différence éventuelle n'étant pas dans son interprétation « terme à terme » ou non, mais plutôt dans sa richesse métaphorique : l'histoire peut se « traduire », selon une interprétation allégorique appelée par le texte, mais elle ne se réduit pas à une seule idée, elle ne peut être résumée en un ou quelques mots. Sa richesse déborde les explications possibles : comment « traduire », par exemple, « le maître de la vigne » ? La métaphore ne s'y prête pas. Et même dans la parabole du semeur, pourtant plus simple que celle des vignerons homicides, l'explication ne réduit pas totalement l'image. Jésus en introduit une nouvelle, en fait, il complique la première en rapprochant parfois les auditeurs non pas du sol fertilisé mais de la plante qui doit naître : « ceux qui sont sur le roc » oublient la parole parce qu'ils « n'ont pas de racine », et les épines qui étouffent la parole, quand les semences tombent dans un buisson, sont « les soucis, la richesse et les plaisirs de la vie » qui empêchent *les hommes* (et non la parole) d'arriver « à maturité ».

Ce qui caractérise la parabole biblique, c'est donc plutôt son caractère énigmatique : l'interprétation demande quelque temps de réflexion, en général. Probablement est-elle plus énigmatique parce que son sens est spirituel : il convient non seulement d'impliquer, davantage encore, le lecteur dans une démarche personnelle d'interprétation, mais aussi de lui laisser entendre que les mots sont partiellement inadéquats, qu'il y aura toujours un reste. Enfin, le message gagne à apparaître comme une révélation : il récompense celui qui l'aura cherché.

En fait, tous les récits peuvent se prêter à une utilisation métaphorique : Bruno Bettelheim par exemple a bien montré, dans *Psychanalyse des contes de fées*, à quel point les contes merveilleux sont importants pour les enfants. Ils sont structurants parce que l'enfant peut y lire un « schème » transposable à sa propre vie : il peut s'identifier au jeune héros qui, grâce à la ruse, au courage ou à la persévérance, pourra surmonter les pires difficultés. Ce type de récit favorise en effet, par son dessin à grands traits, par ses personnages typés, une interprétation métaphorique : le jeune héros confronté à des géants, des ogres ou des loups, ne ressemble-t-il pas à l'enfant perdu dans le monde des adultes ou de ses désirs ? N'allons pas trop vite pour autant : il n'y a pas encore métaphore ou symbole dans ces contes. Seul le lecteur ou l'auditeur peut en percevoir, comme l'enfant dont parle Bettelheim, qui demanda à sa mère, après avoir entendu *Jack le tueur de géants* : « Les géants n'existent pas, dis ? » puis compléta : « Mais il y a les “grands”, et ils sont comme les géants... »[74] Les *Contes de ma mère l'Oye* de Perrault ne font pas autre chose quand ils ajoutent une moralité à l'histoire. Ils transforment le conte en fable, et en réduisent potentiellement la portée (en fait, ils en réduiraient la portée – plus sûrement que cet enfant – si on prenait ces moralités au sérieux). Il semblerait donc que les contes appellent une interprétation symbolique ou métaphorique, mais qu'ils ne la proposent pas explicitement, à la différence des fables : l'analogie reste potentielle. Selon Bettelheim, c'est même ce qui fait la supériorité des contes merveilleux : la leçon n'est pas imposée. L'auditeur est libre de la percevoir ou non, de la faire accéder ou non à sa conscience.

Il faut mentionner enfin un dernier cas de récit pouvant être considéré comme « allégorique »,

73 *Ibid.*, 8, 4-15, p. 1468.
74 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris, 1976, coll. Pluriel, p. 47.

métaphorique, dans certains cas du moins : ce que les Anciens appelaient *exemplum*. Même si Quintilien incluait dans ce mot, on l'a vu, les fables et les paraboles, il désigne pour la plupart des auteurs les exemples tirés de la vie quotidienne, et plus souvent encore les exemples historiques. Comme les « exemples fictifs », les fables, que les Latins nommaient « similitudes », ces comparaisons avec des faits réels constituent une ressource importante pour l'orateur ou pour l'écrivain. Quintilien en mentionne plusieurs types, dont cet « exemple parallèle » : « lorsqu'on dit que Denys demande des gardes du corps, afin de s'emparer de la tyrannie grâce à leurs armes, on pourra citer l'exemple de Pisistrate qui, par le même moyen, est parvenu au pouvoir absolu. »[75] Une fois énoncé, ce parallèle peut aisément donner lieu à une comparaison, voire à une métaphore. Cette possibilité en est même indiquée par cet autre exemple : « Denys est à Corinthe », intéressant proverbe à base de fait historique. « La formule était employée pour rappeler la fragilité des destinées humaines », nous dit Jean Cousin.[76] Cette phrase est en effet mentionnée par Quintilien comme *exemplum* (comparaison avec un fait historique) et, à ce titre, comme illustrant une des espèces de l'allégorie. On voit ainsi combien ces distinctions entre métaphore, allégorie et exemple sont poreuses, toute personne subissant un revers de fortune, ou menaçant d'en subir, pouvant être comparée à Denys.

Bien évidemment, de telles analogies, qu'elles soient historiques ou fictives, peuvent ensuite être développées plus longuement, mais elles n'en ont pas toujours besoin pour délivrer leurs effets. Le *Discours de la servitude volontaire* est plein de ces comparaisons avec des faits tirés de l'histoire grecque et romaine, souvent abandonnées aussitôt qu'exposées, mais qui livrent leur enseignement : après avoir emprisonné le roi Crésus et réprimé la révolte des habitants de Sardes, par exemple, « ne voulant pas saccager une aussi belle ville ni être obligé d'y tenir une armée pour la maîtriser, [Cyrus] s'avisa d'un expédient admirable pour s'en assurer la possession. Il y établit des bordels, des tavernes et des jeux publics, et publia une ordonnance qui obligeait les citoyens à s'y rendre. Il se trouva si bien de cette garnison que, par la suite, il n'eut plus à tirer l'épée contre les Lydiens. Ces misérables s'amusèrent à inventer toutes sortes de jeux si bien que, de leur nom même, les Latins formèrent le mot par lequel ils désignaient ce que nous appelons passe-temps, qu'ils nommaient *Ludi*, par corruption de *Lydi*. »[77] Qu'a donc besoin d'ajouter La Boétie ? Le parallèle est d'autant plus fort qu'il est implicite entre les Lydiens ainsi domptés et les Romains de l'époque impériale, occupés avec « du pain et des jeux ». La Boétie pensait-il également aux Français de son temps, en traduisant le terme (« ce que *nous* appelons passe-temps ») ? C'est probable mais plus incertain : le lecteur ne peut s'empêcher du moins de se poser la question. Le *Discours de la servitude volontaire* ne néglige pas non plus les paraboles et les métaphores filées. C'est même à l'une d'entre elles, à l'image du cheval qui accepte d'autant plus facilement le joug qu'il n'a jamais connu la liberté, ou qui se dompte et en oublie sa liberté première, qu'il confie le soin d'exposer l'une de ses principales idées : « la première raison de la servitude volontaire, c'est l'habitude. Voilà ce qui arrive aux plus braves chevaux qui d'abord mordent leur frein, et après s'en jouent, qui, regimbant naguère sous la selle, se présentent maintenant d'eux-mêmes sous le harnais et, tout fiers, se rengorgent sous l'armure ».[78]

Proverbes, fables et exemples historiques peuvent donc sans difficulté constituer des métaphores. Nous avons affaire là à des genres limitrophes, qui se trouvent aux frontières de notre figure : leur

75 Quintilien, *Institution oratoire*, tome III, livre V, 11, 8, *op. cit.*, p. 164.
76 Quintilien, *Institution oratoire*, tome V, livre VIII, *op. cit.*, notes complémentaires, p. 298.
77 Étienne de la Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, éditions Mille et une nuits, [Paris], 1995, p. 30-31.
78 *Ibid.*, p. 26.

usage est essentiellement métaphorique (pour la fable et la parabole) ou potentiellement (pour le proverbe, l'*exemplum* et le conte). Cela tient probablement à leur nature de court récit. Le fait de présenter une histoire relativement brève, avec des personnages souvent esquissés à grands traits, ne présente que des avantages pour la métaphore : cela permet de développer une situation suffisamment riche pour nourrir l'esprit, pour qu'une correspondance se déploie, et en même temps suffisamment simple pour qu'on puisse en identifier les grandes lignes, en tirer des enseignements et tisser des liens à partir des faits saillants.

La métaphore et les autres figures (personnification, antonomase, ironie...)

Pour finir d'explorer les frontières de la métaphore, il nous reste à envisager plus rapidement son rapport à quelques dernières figures.

La personnification, par exemple, est évidemment une métaphore. Ce n'est rien d'autre qu'une métaphore avec un comparant humain. Cette figure est à replacer dans la vieille tradition qui consiste à détailler les grandes classes entre lesquelles les métaphores sont possibles. Fontanier est celui, on le sait, qui a poussé le plus loin cette rage de classer. Mais beaucoup d'autres se sont adonnés à cette passion, Quintilien par exemple, qui distingue les métaphores selon qu'elles substituent un objet animé à un autre, un objet inanimé à un autre, ou un animé à un inanimé, etc. C'est justement à la suite de ce développement qu'il indique : « des effets d'une extraordinaire sublimité sont atteints quand, par une métaphore audacieuse et presque risquée, on donne à des objets insensibles une activité et des sentiments ».[79]

Nous ne rentrerons pas dans les détails concernant l'antonomase, mais on peut noter que cette figure, qui consiste à prendre un nom commun pour désigner une personne (« l'orateur romain » pour Cicéron) ou un nom propre à la place d'un nom commun (un Don Quichotte), est métaphorique sous certaines formes. On pourrait même dire qu'un nombre très conséquent d'antonomases sont des métaphores au moment de leur création, et aujourd'hui encore dans certains contextes.

Il y a souvent métaphore en effet dans le cas où un nom propre est pris « comme nom commun » (« antonomase du nom propre »). Les exemples tirés de la littérature sont nombreux : un Tartuffe, une Bovary, un Dom Juan. Il y a alors tension entre le nom propre cité et la personne visée, une tension qui irrigue potentiellement tout le texte. Évidemment, la métaphore peut s'user, et la tension disparaître complètement. C'est ainsi qu'on peut qualifier quelqu'un de Dom Juan sans connaître le mythe ou avoir lu la pièce de Molière : le terme est complètement entré dans le lexique. En revanche, quand Lumiares, dans *Val Abraham* de Manoel de Oliveira, qualifie Ema de *bovarinha*, de « petite Bovary », de bovariette, il établit un rapprochement plus solide : ce n'est pas seulement l'idée d'insatisfaction qui est véhiculée, mais une large partie des significations du livre de Flaubert qu'il convoque pour expliquer le cas du personnage portugais, son « complexe », ce qu'il pressent de son destin. De même, lorsqu'on taxe quelqu'un de tartufferie, ou qu'on évoque le don-quichottisme d'un autre, même si l'ensemble de l'œuvre n'est probablement pas à l'esprit du locuteur, on ne renvoie pas simplement à l'idée d'hypocrisie ou d'esprit aventurier déplacé : le personnage apporte souvent avec lui d'autres éléments, une ou deux scènes du roman ou de la pièce de théâtre. Tartuffe est généralement associé à l'idée d'hypocrisie dans le domaine des mœurs, à la réplique « cachez ce sein que je ne saurais voir », ou à l'idée d'hypocrisie intéressée, de manipulation par l'hypocrisie.

79 Quintilien, *Institution oratoire*, livre VIII, 6, 11, *op. cit.*, tome V, p. 106.

Mentionner Don Quichotte ne mobilise pas l'idée de passion pour les livres, par exemple, mais convoque au moins la scène avec les moulins-géants. Citer ce personnage ne fait donc pas intervenir une signification précise, immuable, mais tout un univers de fiction : le rapport d'un personnage avec le monde environnant, un rapport de conquête enthousiaste et délirant, une générosité qui échoue à s'exercer. Dans les parages du nom « Don Quichotte », le lecteur ou l'auditeur s'attend donc à percevoir quelqu'un ou quelque chose qui jouera le rôle du géant, ou des brigands, de ces ennemis imaginaires dont est rempli le roman.

Aussi est-il contestable chez Lamy de classer cette figure comme un cas de métonymie, et chez Dumarsais et Fontanier comme un cas de synecdoque. On note seulement cette précision à la fin de l'article de Fontanier : « l'Antonomase offre, le plus souvent, une métaphore » (faut-il comprendre « en plus » ?).[80] Quoi qu'il en soit, pour l'auteur des *Figures du discours*, cela ne remet pas en cause le classement : l'antonomase est définie comme une « synecdoque d'individu ». C'est d'autant plus étonnant qu'il distingue deux cas clairement métaphoriques : quand un nom propre est pris pour un nom commun (« un Virgile » pour « un grand poète ») et quand un nom propre est pris pour un autre nom propre (« Alexandre », sans article donc, désignant Louis XIV sous la plume de Boileau). Il précise même ce second cas de la sorte : « en présentant un individu sous le nom d'un autre individu, on le confond ou on l'identifie tellement avec celui-ci, que pour l'en distinguer ensuite, il faut être bien au fait de toutes les circonstances », soulignant ainsi que la différence entre les deux cas est la même qu'entre la métaphore morte et la métaphore vive. Mieux encore : Dumarsais, qui ne distingue pas entre ces deux cas, définit ainsi l'antonomase du nom propre : « on fait entendre que celui dont on parle ressemble à ceux dont le nom propre est célèbre par quelque vice ou par quelque vertu ». D'autres encore, à la suite, continueront d'inclure l'antonomase dans la synecdoque ou la métonymie.[81]

En revanche, la figure s'apparente parfois à une métonymie ou à une synecdoque, en effet : non seulement quand on dit « une poubelle » (du nom du fameux préfet Poubelle), ou dans certains cas où un nom commun est pris comme nom propre (« l'antonomase du nom commun ») : on peut dire « le Philosophe » pour Socrate, « the Genius » pour Ray Charles, par exemple. Mais, dans d'autres cas encore où un nom commun est pris comme nom propre, il y a une nette proximité avec la métaphore. Par exemple, avec « le roi Soleil » ou, dans *Rhétorique à Herennius*, quand on emploie « Coup-Fourré » pour désigner quelqu'un, probablement en allusion à un coup « oblique », un coup du plat de l'épée, qui symbolise la perfidie du personnage. Le dernier exemple donne d'ailleurs le sentiment que l'antonomase, sans être en l'occurrence une métaphore, peut utiliser une métaphore, sur une base métonymique. Si l'on surnomme ainsi quelqu'un « Coup-Fourré », ne suppose-t-on pas qu'il possède, dans sa personnalité même, dans son esprit, quelque chose d'analogue à ce coup d'épée ? Pour le dire à la façon d'Aristote : l'esprit de cet homme est capable de coups tordus comme son maniement de l'épée à pu produire un coup fourré (ou, plus rigoureusement : « les coups tordus sont à cet homme ce que les coups-fourrés sont à l'épée »). On voit ici combien le test du rapport de proportionnalité permet de clarifier le débat : s'il y a métaphore dans « Coup-Fourré », c'est assez lointainement ; ce n'est pas pour désigner la personne, mais plutôt les coups de son esprit. Or l'originalité ne vient pas ici de l'expression « coup-fourré » pour dire « coup tordu » (la métaphore est usée, en français), mais de son emploi à propos d'une personne. On peut donc dire *à la rigueur* que cette antonomase repose à la fois sur une métonymie et sur une métaphore, ou plutôt qu'il s'agit

80 Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 95-97.
81 Michèle Aquien, par exemple, dans son *Dictionnaire de poétique*, LGF, Paris, 1993, Le Livre de Poche, p. 58.

d'une métonymie utilisant une métaphore, mais c'est très accessoire : le lien ici est clairement de causalité. On appelle cet homme « Coup-Fourré » parce qu'on suppose que ce coup-fourré-là révèle un esprit du même type, trouve son origine dans sa personnalité.

Notons par ailleurs que, pour Catherine Fromilhague, il peut y avoir des antonomases de verbes, par exemple dans « on nous Claudia Schiffer, on nous Paul-Loup Sulitzer », et que beaucoup de traités de rhétorique incluent des cas de périphrase dans l'antonomase : « un Trafalgar sportif », par exemple, ou « ce fils de l'Amazone » (pour désigner Hippolyte, dans *Phèdre*).

Enfin, il peut être intéressant de signaler qu'à côté des antonomases littéraires, très nombreuses, on relève aussi des antonomases historiques, comme « le Napoléon de la finance » ou « c'est un Néron », « c'est un Sardanapale » : le personnage de Néron ne se réduisant pas à l'idée de cruauté, par exemple, comme le suggèrent Lamy ou Dumarsais, mais convoquant toute une série de représentations bien plus précises tirées de sa légende (Néron assassinant mère, femme et conseillers, Néron devant Rome en flammes, etc.). On retrouve alors la distinction antique entre fable et *exemplum*, exemples fictifs et exemples historiques, et l'on voit combien mentionner un nom propre suffit à convoquer tout un univers, des tableaux et des récits.

C'est ainsi que nous en venons au dernier point, très important pour ce qui nous concerne : si l'antonomase a pu être classée si fréquemment comme une forme de métonymie ou de synecdoque, c'est que les figures peuvent se combiner les unes ou autres. Henry Suhamy évoque lui aussi le cas de l'antonomase dans une partie consacrée à la métonymie et à la synecdoque : il précise qu'elle « peut acquérir *en plus* une fonction métaphorique quand elle sert de terme de référence ».[82] C'était déjà le point de vue de Dumarsais, qui souligne qu'on parle parfois du *dauphin* pour désigner non pas le prince appelé à régner sur le royaume de France mais le fils aîné d'une famille, ou celui qui est le plus aimé, et de préciser qu'on le dit alors « par antonomase, par allusion, par métaphore, ou par ironie ». Tout cela est en effet possible à la fois. Seulement, et cela me semble significatif, Dumarsais n'a pas ajouté « par synecdoque ». Il paraît en effet très difficile d'imaginer une figure qui soit *réellement* métaphorique et synecdochique (ou métonymique) *à la fois*. L'exemple du « Coup-Fourré » nous l'a montré : si les deux figures agissent, l'une est subordonnée à l'autre, ce qui est logique : elles constituent deux procès de nature très différente. Elles ne sont jamais présentes au même titre, « à égalité ».

Prenons l'exemple du « roi Soleil », que nous avons laissé de côté tout à l'heure. On peut y voir une métonymie si l'on pense au blason du roi, qui contient un soleil, si l'on pense que le roi est souvent apparu déguisé en Apollon lors des ballets de cour, que le symbole du soleil était omniprésent à Versailles, etc. Le lien est alors tellement étroit entre le roi et le symbole qui l'environne constamment qu'on semble autorisé à parler de métonymie. Seulement, ce serait alors par abus de langage, car la nature du lien est toujours métaphorique : sur le blason, il y a un visage doré en lieu et place de l'astre du jour, et les cheveux font la transition avec les rayons qui s'en échappent. Quand il se déguise en Apollon, le jeune roi figure de toute évidence un soleil, du moins telle que l'iconographie nous en est parvenue (seul le soleil de son costume, qui apparaissait sur sa poitrine, peut éventuellement faire penser à une métonymie, à un lien de contiguïté) : les rayons sont nombreux, là encore, comme sur la statue qui figurait place des Victoires. En outre, sa devise *Nec pluribus impar* est souvent comprise comme exprimant l'idée de supériorité : Louis XIV est supérieur aux autres hommes, comme le soleil domine la terre, éclipse les étoiles. Enfin, comme monarque, comme mécène, il est la source de tout, le centre rayonnant de son royaume.

82 Henri Suhamy, *Les Figures de style*, PUF, Paris, 1981, coll. Que sais-je ?, p. 48-49. C'est moi qui souligne.

En fait, le classement des antonomases métaphoriques comme formes de synecdoques (ou comme métonymies) s'explique par la théorie du sens propre et du sens figuré : la métaphore n'étant jamais théorisée que sous sa forme lexicalisée, l'antonomase métaphorique semble présenter une relation de la partie au tout. L'expression « un Néron », interprétée comme synonyme de « un prince cruel » parce qu'elle est devenue un cliché, apparaît comme l'emploi d'un simple exemple en lieu et place de l'expression *propre* : le fait de recourir à une image disparaît ainsi derrière l'idée qu'on utilise l'espèce (Néron) en lieu et place du genre (l'idée de prince cruel). C'est ainsi qu'on gomme toute la richesse de l'énonciation, en évacuant tout dialogue entre la référence à Néron et celle à un autre tyran.

C'est le même formalisme qui permet de déceler une métonymie dans « un dix-huit brumaire » ou « une morne plaine », comme le fait Henri Suhamy : celui-ci y reconnaît en effet « des tropes condensés qui cumulent la métaphore et la métonymie, et usent de l'allusion comme catalyseur formel et comme moyen de communication avec le récepteur ». Mais il n'y a pas forcément « cumul » : selon la façon dont l'expression est employée ou interprétée, elle sera surtout métaphore (si l'analogie est ressentie) ou métonymie (si l'expression apparaît comme stéréotypée, simple façon de désigner un coup d'État ou un champ de bataille).

L'expression devenue canonique « des tresses d'ébènes » est plus complexe.[83] Elle est évidemment métonymique si l'expression consiste à dire « tresses » pour « cheveux », mais la métaphore et la métonymie ne semblent pas « se combiner » dans le terme « ébène » : si vraiment « ébène » ne désigne qu'une couleur, c'est simplement une métonymie ; en revanche, s'il désigne davantage, si l'on veut suggérer par exemple un côté sculptural de l'individu, il y a métaphore. Mais, dans ce second cas, il semble délicat de dire que le locuteur « joue » à la fois « avec une image » et « sur une métonymie » : seule l'absence de contexte permet de le dire avec aplomb. Il me semble au contraire que les figures, non seulement ne « se combinent » pas, mais qu'elles ne « se télescopent » pas non plus (ce qui, pourtant, est concevable, mais serait un effet particulièrement curieux à observer) : elles résultent surtout de deux interprétations différentes, difficiles à maintenir ensemble.

On peut également mentionner le cas de la syllepse, qui consiste à employer un mot à la fois dans son sens propre et son sens figuré. Dumarsais, qui invente la figure, propose « Brûlé de plus de feux que je n'en allumai » (pour Pyrrhus amoureux dévastant Troie, dans *Andromaque*).[84] Fontanier ajoute d'autres exemples et d'autres cas, comme « Le singe est toujours singe, et le loup toujours loup » ou « plus Néron que Néron lui-même ». Cette figure emprunte de façon évidente à la métaphore et à la comparaison – c'en est d'ailleurs une espèce pour Dumarsais – mais aussi à la synecdoque et à la métonymie, comme l'a fait remarquer Fontanier, qui du coup l'a divisée en trois espèces, de façon discutable.[85] Nous aurons à revenir sur ce débat, éminemment significatif, qui a opposé également Michel Deguy et Gérard Genette.[86] On peut remarquer néanmoins que plusieurs syllepses reposent sur des antonomases, comme « Paris sera toujours Paris », et qu'elles ne peuvent être *à la fois* métaphores et synecdoques, par exemple, même quand elles peuvent s'interpréter des deux façons.

Les recoupements sont fréquents entre la métaphore et d'autres figures encore, comme l'euphémisme, l'hyperbole, l'ironie... Mais, cette fois, le lien n'est nullement nécessaire : chacune de ces figures peut exister sans l'autre, ce qui n'est pas le cas de la personnification, de l'antonomase,

83 *Ibid.*, p. 44.
84 Dumarsais, *Des tropes*, *op. cit.*, p. 145-146.
85 Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 105-108.
86 *Infra*, p. 188, 223 et 247-249.

de la syllepse ou encore de l'allégorie, qui reposent toujours sur d'autres figures, et souvent sur la métaphore.

Le lien de la métaphore avec l'hyperbole et l'euphémisme ne mérite pas de grands développements : le locuteur peut souhaiter souligner l'idée, ou au contraire l'atténuer, à travers une métaphore ou une comparaison. L'expression « des flots de sang » l'indique bien, comme la plupart des périphrases qui euphémisent la mort : « il est parti », « il nous a quittés » ou « les vieux ne meurent pas, ils s'endorment et ne se réveillent pas » (*Les Vieux*, Jacques Brel).

En revanche, le lien de la métaphore avec l'ironie appelle quelques remarques.

Dans le portrait de Charles Grandet que Balzac propose au moment de son arrivée à Saumur, dans *Eugénie Grandet*, le jeune homme est brièvement comparé à un laboureur, au terme d'une description qui indiquait plutôt son dandysme :

> Charles emporta donc le plus joli costume de chasse, le plus joli fusil, le plus joli couteau, la plus jolie gaine de Paris. Il emporta sa collection de gilets les plus ingénieux […]. Il emporta ses colifichets de dandy, sans oublier une ravissante petite écritoire donnée par la plus aimable des femmes [...] ; puis force joli papier pour lui écrire une lettre par quinzaine. Ce fut enfin une cargaison de futilités parisiennes aussi complète qu'il était possible de le faire, et où, depuis la cravache qui sert à commencer un duel, jusqu'aux beaux pistolets ciselés qui le terminent, se trouvaient tous les instruments aratoires dont se sert un jeune oisif pour labourer la vie.

L'effet est admirable : l'effet d'accumulation produit par l'anaphore (« Il emporta » est répété quatre fois après « Charles emporta ») et par l'énumération de tout son équipement, de tout ses habits, notamment de toute sa variété de gilets et de cols, suggère justement une activité frénétique mais dérisoire, de la part du personnage. La chute, avec la double expression ironique « instruments aratoires » et « labourer la vie », souligne ainsi son oisiveté : il n'a précisément rien d'un travailleur. Les termes de la comparaison renforcent encore l'impression : ce sont des objets en rapport avec la mort, « depuis la cravache qui sert à commencer un duel, jusqu'aux beaux pistolets ciselés qui le terminent », qui sont rapprochés des instruments agricoles. L'ironie porte donc sur la façon même dont il envisage de « labourer la vie », d'éblouir son oncle viticulteur et sa cousine : ce n'est pas le fer de la charrue qu'il s'apprête à porter, avec insouciance, dans la chair vive de l'existence. Ses « outils », qui ne se réduisent pourtant pas à cela, sont des instruments de mort. Le destin d'Eugénie tout entier est inscrit dans cette méprise : ce qu'il apporte, et qui peut éblouir une provinciale, ne procurera jamais le bonheur.

La métaphore *in absentia* est donc ici le lieu même où s'exprime l'ironie, sous sa forme la plus « pure », l'antiphrase. On se souvient d'ailleurs que les Latins incluaient souvent l'ironie au sein de l'*allegoria* (l'allégorie, la métaphore filée). Dans les deux cas, la proximité avec l'ironie semble résider dans le rôle de l'implicite : non pas tant parce que le comparé n'est pas donné, mais surtout parce que le sens de la comparaison est à construire, comme le sens réel de l'expression ironique. Le fort décalage qui existe souvent entre le mot qui porte la figure et son contexte joue également un rôle important : on a vu que, pour beaucoup, c'est même ce qui distingue la métaphore de la métonymie (avec la rupture d'isotopie) ; dans le cas de l'ironie, c'est ce qui constitue également un indice très fort de sa présence (s'il s'agit d'antiphrase, il y a même contradiction). Une dernière remarque de Quintilien peut nous intéresser, qui signale que cette inclusion de l'ironie dans l'allégorie fait débat, parce que l'ironie serait un trope, et qu'elle n'est jamais obscure, qu'on la comprend toujours, à la différence de l'allégorie. Comme pour la métaphore, elle possède en effet

des indices clairs, suffisants, qui permettent de reconstituer son discours, parfois d'une très grande finesse.

Métaphore et rhétorique : pour une déconnexion partielle

À l'issue de ce panorama forcément succinct, on peut constater combien la place de la métaphore dans les traités de rhétorique, parfois centrale, d'autres fois beaucoup plus marginale, est problématique. Les contours reconnus des phénomènes métaphoriques sont eux-mêmes extrêmement mouvants : les connexions sont parfois établies entre la métaphore et ses figures voisines, la comparaison, l'allégorie, la catachrèse, l'antonomase, etc., mais pas toujours, loin de là. Certaines nouvelles rhétoriques ont même compliqué les choses en établissant de nouvelles liaisons, par exemple entre métaphore et synecdoque – radicalisant ce qui s'esquissait chez Lamy, Dumarsais ou Fontanier, on l'a vu, pour l'antonomase.

On peut se poser alors la question de la liaison entre métaphore et rhétorique. Est-elle nécessaire ? Présenter la métaphore comme une figure de style, qu'on en fasse la reine ou pas, suffit à l'associer à toute une tradition qui est, en partie, discutable. C'est d'ailleurs cette liaison obligée, presque ce cliché, qui semble à l'origine du discrédit qu'on a pu faire porter sur elle : tantôt à cause de l'image dégradée qu'on pouvait avoir de la rhétorique, tantôt au contraire pour tenter de « sauver » cette dernière du déclin, par une saignée en l'occurrence, ou par une refondation d'autant plus difficile qu'elle se présente en même temps comme une restauration.

Mais comment imaginer une étude de la métaphore « hors de la rhétorique », non dans le sens d'une exclusion de celle-ci, mais d'une saisie hors de ses problématiques obligées, dans un mouvement partiel de déconnexion ?

D'abord, il faut souligner qu'Aristote lui-même a évoqué la métaphore dans deux ouvrages distincts, dans deux contextes très différents, dans *Rhétorique* donc, mais aussi dans *Poétique*, ce qui indique assez qu'elle ressortit à des pratiques, à des champs d'analyse différents (sans compter que le champ de pratiques couvert par la rhétorique est lui-même très fluctuant, et parfois très large).

Ensuite il faut rappeler, plus largement, comme le font par exemple Paul Ricœur ou Catherine Détrie au début de leurs ouvrages, que la rhétorique est née à une époque très précise, en Sicile, aux alentours de 460 avant J.-C., de la chute d'une tyrannie, et que sa forme la plus prestigieuse, celle inventée par Aristote cent trente ans plus tard, naît d'une sorte de compromis entre les exigences contraires de la philosophie et de la sophistique.[87] Aussi, comme tout compromis, peut-on lui trouver des vertus et des vices, selon que l'on considère qu'elle permet d'introduire des arguments rationnels dans la controverse, ou que l'on s'arrête au fait qu'elle compose avec la sophistique, qu'elle s'autorise elle aussi des arguments plus spécieux, qu'elle ne cherche pas seulement à convaincre mais aussi à séduire. Cette tension a traversé toute son histoire : Athénée définissait la rhétorique comme l'art de tromper. Enfin, la rhétorique est associée à tout un ensemble de traditions, notamment scolaires, qu'il n'est pas dans notre intention d'étudier ici. Quoi qu'il en soit, la notion de rhétorique a une histoire lourde : elle n'a pas cette innocence, *cette unité perçue intuitivement* que la métaphore semble avoir *malgré tout* conservée. Quand on parle de rhétorique, personne

87 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 13-18 et p. 51-59, et Catherine Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, Honoré Champion, Paris, 2001, p. 27-37.

n'entend exactement la même chose : les contenus et les définitions varient énormément. Pour certains, ce sera un art de bien dire ; pour d'autres une pratique de persuasion, détachée de la morale et de la philosophie, à des fins exclusivement pratiques (c'est ainsi que Guy Achard présente la *Rhétorique à Herennius* dans son introduction par exemple) ; pour d'autres encore, cela semble désigner l'organisation même du discours (avec cette idée que tout est rhétorique, que nous en faisons sans le savoir), etc. Il n'en va pas de même pour la métaphore : tout le monde s'entend sur un certain nombre d'exemples, à défaut de définitions, et non seulement sur ce noyau de cas mais aussi sur le lien entre métaphore et comparaison, par exemple, même quand on pointe la différence entre ces deux figures. C'est pourquoi j'ai pris le parti, très largement, de cette « déconnexion ».[88]

Si la métaphore a résisté à l'érosion de la rhétorique, c'est probablement parce qu'elle est d'une nature plus solide, plus essentielle : elle entretient des liens étroits avec des modes de pensée, comme peu de figures en entretiennent. On voit la différence qu'il peut exister entre la métonymie, l'anaphore ou l'hyperbole, d'une part, et la métaphore ou l'ironie, d'autre part : sans métaphore, pas de raisonnement analogique ; sans raisonnement analogique, pas de métaphore. De même, l'ironie et l'antiphrase entretiennent des liens étroits avec certaines formes de raisonnement, comme en témoigne le fameux chapitre « De l'esclavage des nègres », dans *L'Esprit des lois*.[89] Ce n'est pas un simple jeu de massacre auquel se livre Montesquieu dans ce texte : à travers ses énoncés ironiques, à l'antiphrase soigneusement dosée, il propose un véritable raisonnement par l'absurde. En explorant l'hypothèse selon laquelle les Européens auraient eu le droit de réduire les Noirs en esclavage, il est contraint de recourir à toutes sortes d'arguments spécieux et aboutit à des conclusions intenables : ce ne sont pas des hommes ; l'injustice qu'ils subissent n'est pas grande, puisque nos rois ne s'en préoccupent pas. C'est ainsi qu'il démontre, ironiquement, par l'absurde (dans les deux sens du terme), en nous ayant mis sous les yeux la réalité du racisme et de l'esclavage, que les Européens ne respectent pas les lois chrétiennes (« on commencerait à croire que nous ne sommes pas nous-mêmes chrétiens ») et – au passage – que les monarques ne font « entre eux » *que* des traités inutiles, négligeant d'établir et de faire respecter une sorte de déclaration des droits humains (« ne serait-il pas venu dans la tête des princes d'Europe, qui font entre eux tant de conventions inutiles, d'en faire une générale en faveur de la miséricorde et de la pitié ? »). Cet exemple souligne donc à quel point l'ironie peut constituer le support d'une pensée : les préjugés esclavagistes ne sont pas simplement tournés en dérision par Montesquieu, mais comme démontés de l'intérieur. L'ironie permet cela, en effet : en mimant le discours d'autrui, en lui donnant une forme adaptée, on peut en révéler la logique, en souligner les présupposés et les contradictions.

La métaphore possède un grand pouvoir, elle aussi, peut-être plus grand encore : elle permet de penser le réel. La meilleure preuve en est le recours fréquent qu'y ont les philosophes, de Platon à Nietzsche ou Derrida, de l'allégorie de la caverne au complexe d'Œdipe. Les savants l'utilisent aussi. En biologie, par exemple, l'image de l'arbre du vivant remplace à la toute fin du XVIIIe siècle celle de l'échelle pour penser les relations entre les êtres vivants existant ou ayant existé. C'est un progrès énorme : on perçoit non seulement les liens entre les êtres, mais aussi leur histoire. La théorie de l'évolution n'est pas loin : la métaphore de l'arbre en a jeté les bases, avec ses branches

88 Mais, si l'on y tient, on peut aussi considérer que la métaphore entretient un lien avec une rhétorique informelle, celle dont parlent ceux qui affirment que l'on fait tous de la rhétorique sans le savoir (ou qui évoquent une rhétorique visuelle par exemple).

89 Montesquieu, *De L'esprit des lois*, livre XV, chapitre 5, dans *Œuvres complètes*, Le Seuil, Paris, 1964, coll. L'Intégrale, p. 620.

qui permettent de dépasser le débat traditionnel entre l'idée de continuité et de discontinuité entre les espèces. Darwin reconnaît lui-même sa dette : « On a quelquefois représenté sous la figure d'un grand arbre les affinités de tous les êtres de la même classe, et je crois que cette image est très juste sous bien des rapports. Les rameaux et les bourgeons représentent les espèces existantes ; les branches produites pendant les années précédentes représentent la longue succession des espèces éteintes. [...] ».[90] Mais dans cette image il reste encore l'idée d'une hiérarchie. Il existerait un sommet de l'évolution : l'homme. Pour gommer toute téléologie, tout anthropocentrisme, et ne plus confondre diachronie et synchronie (l'arbre semble présenter des espèces vivant actuellement comme appartenant à des moments différents de l'évolution), les savants optent parfois pour une nouvelle métaphore : le buisson du vivant. Tous les animaux actuels sont ainsi au sommet de « l'arbre », qui part dans tous les sens. Le documentaire *Espèces d'espèces*, qui expose brièvement cette histoire de la taxinomie, est tout entier bâti sur ce progrès *métaphorique* de la classification des espèces, de la représentation de la grande famille du vivant.[91] Nous sommes désormais bien loin de la rhétorique. Ce film qui plaide pour une image sphérique du buisson, représentée en trois dimensions, souligne à quel point le choix de la bonne métaphore est un enjeu non seulement pédagogique mais aussi scientifique.

1.2. La métaphore et autres notions voisines

« L'allégorie est une figure très efficace pour la transmission des concepts », nous dit également Marc Bonhomme. « Traduisant la pensée en images, elle possède une grande vertu explicative, comme le montre la Carte du Tendre exposée dans *Clélie* (1654) de Mlle de Scudéry. Concrétisées par une allégorie géographique, les étapes de l'amour précieux y ressortent avec un relief accru ».[92] L'exemple est intéressant, en effet : comme on le voit aussi avec l'allégorie de la caverne, ce genre littéraire entretient des liens étroits avec les concepts. Mais on peut aller plus loin : comme la métaphore de l'arbre du vivant (ou du buisson), l'allégorie ne possède pas une simple vertu explicative, elle sert aussi à *formuler l'idée*, à rendre sensible par l'intuition ce qui serait difficilement transmissible par les concepts *déjà existants*. En cela, elle utilise le pouvoir de la métaphore, dont on vient de voir le statut de figure de la pensée, d'outil intellectuel. Il est donc temps de préciser les liens de la métaphore avec les notions voisines de symbole et concept. Beaucoup confondent en effet la métaphore avec le premier et l'opposent au second, alors que le concept – par exemple – ne lui est pas étranger. C'est dire si ces rapports sont beaucoup plus importants que ceux généralement relevés avec la métonymie ou la synecdoque.

La métaphore, le symbole et le concept

Métaphore et symbole

D'où peut venir la confusion fréquente entre symbole et métaphore, pour commencer ? Le genre

90 Charles Darwin, *L'Origine des espèces*, résumé du chapitre IV (dernier paragraphe).
91 Denis Van Waerebeke, *Espèces d'espèces*, production Ex Nihilo / Arte / France 5, 2008.
92 Marc Bonhomme, *Les figures clés du discours*, Seuil, Paris, 1998, coll. Mémo, p. 74.

de l'allégorie, qui utilise les deux, qui fonctionne – à des degrés divers – sur un mode symbolique et métaphorique, nous fournit une première piste. La métaphore peut exprimer l'invisible, comme le symbole et le concept, et elle possède en commun avec le symbole de présenter un aspect très concret, souvent visuel. Mais il faut invoquer en outre une certaine « dualité » commune aux deux procédés. C'est là le point décisif, qui embrouille considérablement le débat : le symbole possède deux « faces », comme nous le rappelle son étymologie maintes fois convoquée, un peu à la façon dont la métaphore présente un comparant et un comparé. Ce rapprochement de deux parties distinctes joue un grand rôle, dès que l'on se penche sur la métaphore *in absentia* : exactement comme le symbole, celle-ci semble posséder une face visible et une autre cachée. Or, c'est précisément ce qui fait problème dans l'allégorie : la métaphore usée, possédant un comparé abstrait, peut finir par fonctionner sur un mode symbolique.

Il importe alors de distinguer fermement la métaphore et son faux ami. Le symbole est un objet, une chose qui renvoie par convention à un signifié extérieur : la rose rouge à la passion, la tourterelle à la fidélité en amour, l'aigle à César, etc. C'est un signe qui possède souvent une dimension visuelle ou matérielle forte (cela peut être une image, un objet). On peut dire par ailleurs que la métaphore rapproche une chose d'une autre chose, dans un contexte donné ; de ce rapprochement naît une signification. La dualité de la métaphore est donc d'une nature différente de celle du symbole : le symbole est un signe, alors que la métaphore réunit deux signes (ou, mieux encore, organise un double ensemble de signes). En outre, le symbole possède parfois une matérialité, une existence objective que la métaphore ne connaît pas : celle-ci ne peut être un objet. Elle n'existe que dans un discours.

On peut ajouter que l'interprétation du rapprochement est un acte intuitif dans la métaphore. Le lien existant entre les deux objets de pensée repose évidemment sur des conventions culturelles, comme toute représentation, mais le choix de l'association n'est pas fondé sur un lien de convention pré-établi, il est individuel, alors que le lien apparaît de pure convention dans le symbole, il est fixé et accepté par une communauté. Nous aurons néanmoins à nuancer cette distinction, qui repose davantage sur l'idée dominante du symbole que sur l'ensemble de ses usages.

On pourrait dire enfin que le symbole se contente de représenter, alors que la métaphore porte généralement un discours. Néanmoins, là encore, les choses se compliquent. Le symbole porte parfois un discours comme la métaphore, et même souvent dans les faits, mais toujours teinté de mystère ; c'est un « discours », sinon indicible, du moins fortement polysémique. Le discours de la métaphore aussi est difficilement dicible, mais des auteurs comme Gilbert Durand voire Paul Ricœur soulignent une différence de nature : la signification de la métaphore n'est pas indicible *a priori* alors que le symbole renverrait à de l'ineffable (dans certains cas au moins). Cette distinction est évidemment liée à leur structure, à leur façon de signifier : le discours de la métaphore est appelé par l'événement de son énonciation, par le fait d'asserter que ceci est (comme) cela dans un contexte donné. Alors que le symbole, quand il produit du discours, le fait d'une tout autre façon : il réveille les figures qui le constituent, mais d'une façon non codifiée, très personnelle, en partie détachée du contexte de leur énonciation mais aussi du contexte qui leur a donné naissance. C'est probablement le paradoxe du symbole : il s'y exprime une relation très intime à l'archétype, à un fonds ancien et commun. Aussi le sens du symbole est-il infiniment ouvert. Le symbole de la croix, par exemple, ne se contente pas de représenter le Christ ou la religion chrétienne, de rappeler la Passion. Une certaine rêverie ou méditation peut réveiller en lui un symbolisme solaire, permis par l'analogie entre les pans de bois et les rayons du soleil, elle repose également sur l'analogie entre la

forme de la croix et le corps du Christ ouvrant les bras, qui rappelle le Christ en gloire des portails romans, le symbole associant ainsi la mort à la vie éternelle, de multiple façons.[93]

En fait, pour démêler l'écheveau des rapports entre métaphore et symbole, il faut introduire encore quelques précisions, et notamment l'idée qu'il existe des symboles vivants et d'autres morts, comme le suggère l'exemple de la croix : le même symbole peut être muet pour quelqu'un et irradier pour un autre. C'est pourquoi la motivation du signe, dans le symbole, semble parfois purement conventionnelle, ne pas relever d'une intuition individuelle : on l'étudie généralement une fois qu'il est constitué, admis par une communauté, coupé de ce qui lui a donné naissance et qui peut le réveiller. Cette idée-là permet d'ailleurs de rendre un peu mieux compte des distinctions traditionnelles entre divers usages du mot symbole.

Il est convenu en effet de distinguer plusieurs sens dans la notion de symbole. Gilbert Durand par exemple, pour répondre à cette confusion, établit une différence entre trois catégories de signes « indirects », qui correspondent à trois catégories de relations symboliques (même si la dernière seulement, pour lui, mérite d'être appelée symbole).[94] Il s'agit d'abord du « signe arbitraire » (le signal, le mot, le sigle, le symbole mathématique), ensuite du « signe allégorique » (quand il s'agit de « traduire » une idée difficile à saisir : le glaive, la balance) et enfin du « symbole » proprement dit (quand le signifié n'est plus du tout « présentable », qu'il est ineffable).

La première catégorie, « le signe arbitraire », inclut aussi bien le symbole mathématique que les mots, le signe astrologique de Vénus que la tête de mort sur du cyanure de potassium. Selon Gilbert Durand, ce type de signe peut être choisi arbitrairement parce qu'il n'obéit qu'à un impératif d'économie mentale. Il prend l'exemple du nom de la ville de Lyon : on peut ignorer la motivation du signe (son étymologie en l'occurrence), il n'en fonctionne pas moins parfaitement.

Si l'utilité de cette catégorie semble indiscutable, les exemples donnés suscitent une interrogation : la plupart sont assez puissamment motivés. Bien que toujours « arbitraires », ils sont rares à l'être complètement : si l'idée n'est jamais désignée de façon nécessaire et suffisante, le choix du signifiant ne semble pas aléatoire non plus. Y a-t-il d'ailleurs des signes *parfaitement arbitraires* ? Le « disque rouge barré de blanc » donné en exemple figure assez bien l'idée d'interdiction justement : s'il ne fait pas surgir l'idée d'« agent de police menaçant », il renvoie à l'idée de barrière. Même la lettre grecque ou romaine qui renvoie à une variable dans une équation mathématique n'est pas entièrement arbitraire : elle renvoie *précisément* à l'idée de *variable*, d'*inconnue*, la population anonyme des lettres figurant la population encore indistincte des nombres. Autre exemple, soufflé par G. Durand, celui d'une ville qui serait désignée par un nombre. Or il se trouve que cela n'existe pas. Et si cela existait, cela indiquerait nécessairement un ordre, et cet ordre serait encore une signification – de même que la numérotation des rues aux États-Unis est une convention permettant de les situer plus aisément dans l'espace. Autrement dit, il est assez improbable qu'il puisse exister un signe où aucune intention, aucune motivation, quelle qu'elle soit, n'ait présidé au choix du signifiant. Comme le reconnaît l'auteur, cette idée d'arbitraire est surtout « théorique ». Pour ne pas cantonner l'étude de l'imaginaire à quelques symboles finalement assez rares, il est donc important de souligner ce point : il n'y a probablement pas de signe *totalement*

93 Pour attester cela, on peut rappeler que le supplice utilisé par les Romains ne comportait pas de croix comme nous nous la représentons aujourd'hui, mais une potence en forme de tau. La dimension symbolique du montant vertical se prolongeant au-delà de la traverse horizontale est assez évidente : elle favorise les analogies avec le soleil et le corps humain et renvoie à l'idée de transcendance.

94 Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, PUF, Paris, 1976, introduction (« Le vocabulaire du symbolisme »), p. 7-19.

arbitraire. En revanche, parce que cette intention n'est pas suffisante – et parfois même imperceptible – une convention est toujours nécessaire, en effet, d'autant plus que la motivation du signe peut être un obstacle : l'exemple du langage le montre bien, la supériorité de l'alphabet sur l'écriture hiéroglyphique vient précisément de là. Mais notre alphabet lui-même n'en est pas moins motivé, à l'origine...[95]

Autrement dit, il importe surtout de souligner l'équivocité de la notion d'arbitraire avancée par Gilbert Durand pour distinguer cette première catégorie. Même s'il entend par « signe arbitraire » que ces signes ne sont pas vraiment motivés, à la différence des symboles authentiques, il y a dans ce mot une idée péjorative, avec laquelle il ne faudrait pas jouer : celle d'un lien « injustifié », d'une convention « absurde ». Or, tout signe peut-être possède une motivation, plus ou moins forte. Pour le dire autrement, il semble y avoir du symbolique dans tous les signes, à des degrés divers (ou à des degrés divers de conscience, de souvenir). Le lien de ces remarques avec notre sujet ne semble peut-être pas évident. Il est pourtant utile de montrer, pour une contribution à l'étude de l'imaginaire, que même les symboles les plus apparemment arbitraires ne sont pas immotivés, possèdent une nécessité, même s'il peuvent avoir besoin de mettre cette motivation entre parenthèses : cela ne manque pas de nous rappeler le phénomène d'usure, de lexicalisation de la métaphore, où l'accès à une référence première est parfois suspendu. Nous y voyons un premier indice de l'existence de symboles plus ou moins vifs, et parfois complètement « morts » ou usés, « conventionnels » en l'occurrence. L'usage répété du symbole avec une signification appauvrie, stéréotypée, peut en effet avoir ce résultat. Autrement dit, comme pour la métaphore, certains symboles se contentent de désigner là où d'autres proposent un discours : certains deviennent des signes simples là où d'autres sont des signes complexes. La différence n'est donc perceptible que pour les « figures » vives : si la métaphore « morte » devient elle aussi un signe, la métaphore vivante, elle, n'en est pas un, fût-il complexe comme dans les symboles les plus vivants. C'est un réseau de signes.

Paul Ricœur nous fournit sur ce point un éclairage précieux. Exposant la notion de symbolique chez Ernst Cassirer, « fonction générale de médiation par le moyen de laquelle l'esprit, la conscience, construit tous ses univers de perception et de discours », il propose de la rebaptiser par le vocable « de signe ou de fonction signifiante ».[96] Son projet, similaire à celui de G. Durand, est de distinguer « les expressions univoques et les expressions multivoques », pour mettre en valeur « ce groupe de signes dont la texture intentionnelle appelle une lecture d'un autre sens dans le sens premier, littéral, immédiat. » Aussi Ricœur définit-il le symbole par le fait de « désigner un sens indirect dans et par un sens direct ». Il précise qu'il existe dans le signe en général un « couple de facteurs » qui produisent sa signification : c'est à la fois une « dualité de structure » (entre signifiant et signifié, pour reprendre les termes de Saussure : un mot *exprime* une idée) et une « dualité intentionnelle » (entre le signe et la chose ou l'objet désigné : un mot *désigne* quelque chose). Or, dans le symbole, une autre dualité « s'ajoute et se superpose » à ce couple de facteurs, à cette double dualité précédente : c'est une « relation du sens au sens ». Le premier sens renvoie à un autre

95 Il suffit de se pencher sur l'origine des lettres grecques pour commencer à le retrouver : « aleph » signifiant taureau en phénicien, « bêt » maison, etc.

96 Paul Ricœur, *De l'interprétation*, Seuil, Paris, 1965, p. 20-23. Il s'interroge notamment sur les termes de « formes symboliques » chez Cassirer, dans *Philosophie des formes symboliques*, et en particulier sur la nécessité de nommer « symbolique » ce « commun dénominateur de toutes les manières d'objectiver, de donner sens à la réalité », cette « universelle médiation de l'esprit entre nous et le réel ». Ne contestant nullement le travail de Cassirer, Ricœur rappelle que cette notion veut souligner « la non-immédiateté de notre appréhension de la réalité ». Il lui semble seulement qu'elle écrase la distinction entre le symbole comme simple médiation et le symbole « plein », comme signe très particulier.

sens (ou à plusieurs autres sens). Il est alors plus facile de cerner les rapports entre la métaphore vive et ce signe particulier qu'est le symbole (ce que Ricœur ne fait pas, du moins explicitement, il ne traitera de la métaphore qu'après) : la métaphore vive ne se limite pas à ce redoublement du signe, à cette double « dualité intentionnelle » qui caractérise le symbole (le mot ou l'objet « rose » renvoie à une fleur bien précise, puis à l'amour). Chez elle, il y a encore une dualité de plus : deux signes au moins *sont donnés*, implicitement ou non, et constituent la base de l'expression et de la désignation. On pourrait dire que, dans la métaphore, il y a une triple dualité intentionnelle, puisqu'on rapproche deux signes pour exprimer encore autre chose. C'est sur cette dialectique-là – ouverte dans la métaphore et, sinon inconnue des symboles, du moins fermée chez eux – que se fonde la signification.

Nous pouvons alors revenir aux autres acceptions du terme symbole : Gilbert Durand distingue les « signes allégoriques » qui représentent une abstraction, un concept, où l'idée est « difficile à saisir ou à exprimer simplement », et les symboles authentiques où « le signifié n'est *plus du tout présentable* », où « le signe ne peut se référer qu'à un *sens* non à une chose sensible » : la nécessité se fait ainsi sentir de recourir à l'imagination symbolique. Il propose comme exemples de « signes allégoriques » l'allégorie de la Justice et ses emblèmes, les tables de la loi, le glaive et la balance, ou les « simples "exemples" moraux » de la Bible (le Bon Samaritain, Lazare et le Mauvais Riche) et comme exemples de symboles authentiques le mythe eschatologique du *Phédon*, les paraboles de l'évangile « qui sont de véritables exemples symboliques du Royaume ».

Ces deux catégories ne convainquent pas, sauf si l'on s'arrête à certains critères et qu'on ne retient qu'une partie des exemples donnés : un sens courant de « symbolique » est en effet synonyme d'« allégorique », et l'allégorie est bien ce « signe complexe » à interpréter, à « traduire », dont parle l'auteur ; c'est cette « multiplicité de signes », dirait-on plutôt, qui compose le symbole littéraire ou pictural, sous forme de récit ou de tableau. G. Durand convoque d'ailleurs nombre de définitions soulignant l'incomplétude du signifié dans le symbole, celle-ci de Lalande par exemple : « tout signe concret évoquant, par un rapport naturel, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir », ou cette autre de Jung : c'est « la meilleure figure possible d'une chose relativement inconnue que l'on ne saurait donc tout d'abord désigner d'une façon plus claire ou plus caractéristique ». L'allégorie semble donc à la fois proche et lointaine, puisqu'elle recourt à l'image pour rendre sensible quelque chose de difficilement saisissable, qu'elle présente une sorte de mystère, comme le symbole, mais qu'elle épuise et consume le signifiant, qu'elle finit par s'imposer comme « traduction ». C'est pourquoi G. Durand ajoute que « le propre du symbole c'est d'être, en plus du caractère centrifuge de la figure allégorique par rapport à la sensation, centripète. Le symbole est, comme l'allégorie, reconduction du sensible, du figuré au figuré, mais en plus il est par la nature même du signifié inaccessible, *épiphanie*, c'est-à-dire apparition, par et dans le signifiant, de l'indicible ». Il précise encore plus loin : « l'image symbolique est *transfiguration* d'une représentation concrète par un sens à jamais abstrait. Le symbole est donc une représentation qui fait *apparaître* un sens secret, il est l'épiphanie d'un mystère. » Tout cela semble correct, et même merveilleusement dit pour ce qui concerne le symbole « plein », perçu comme vivant d'une vie intense. Il faut seulement distinguer plusieurs niveaux d'analyse : d'une part le développement ou non du « signifiant » sous forme de récit, de « tableau », et d'autre part la qualité, la richesse, la vivacité ou non des signes, qu'ils soient « allégoriques » ou proprement « symboliques ». En effet, G. Durand évoque les symboles « complexes » des allégories, mais réserve certaines paraboles pour la catégorie des symboles, pour les formes qui lui semblent irradier, témoigner d'une vie propre,

transcendante. Et, inversement, il place les emblèmes dans les signes allégoriques, parce qu'ils relèvent d'un symbolisme usé, en négligeant de mentionner la richesse d'autres symboles, s'ils sont réveillés, comme celui de la croix ou de la rose, par exemple, qui n'ont pourtant pas *a priori* la forme du mythe ou d'une parabole (ils apparaissent comme un simple objet, une simple chose).

Il faut donc ajuster la façon dont G. Durand délimite les deux catégories. La seconde, celle des allégories, intermédiaire entre les signes arbitraires et les symboles, semble répondre à la nécessité de trouver un ensemble où rejeter les « signes » les plus désolants, pour se dispenser de devoir les ranger avec les symboles. Outre le flou sur la notion d'arbitraire, surtout s'il est « théorique », qui sert pourtant à distinguer le symbole proprement dit du signe « au sens strict » et de l'allégorie, la frontière semble bien mouvante entre la « réalité signifiée difficilement présentable » des allégories et des emblèmes et le signifié « plus du tout présentable » du symbole. L'auteur de *L'Imagination symbolique* est plus intéressant quand il souligne le glissement d'une catégorie à l'autre, mais que penser de la façon dont il l'orchestre, de ces signes qui perdraient progressivement leur « arbitraire théorique » dans l'allégorie puis complètement avec le symbole, aboutissant ainsi à « l'imagination symbolique proprement dite » ? Il faut prendre les choses à l'envers : partir du symbole plein, vivant, et voir comment il dégénère dans le symbole plus convenu, comment il s'oublie dans le signe, mais aussi comment il peut être réveillé par une rêverie, une méditation sur son objet. Pour ma part, donc, je discernerais du symbolisme partout, y compris chez certains « signes au sens strict », mais surtout dans les emblèmes et autres « signes allégoriques ». En fait, si Gilbert Durand place la Vérité et la Justice dans l'allégorie, et l'au-delà de la mort décrit dans *Le Phédon* du côté du symbole, c'est que les premières idées sont supposées dicibles par lui, et que le mythe de la destinée des âmes est supposé viser une réalité authentique mais ineffable, parce que transcendante. Pour moi, si l'on veut conserver à la notion de symbole son efficace, hors de toute perspective religieuse ou mystique, on est obligé de la déconnecter de tout terrain d'exercice *a priori*, et notamment de la définition selon laquelle elle renvoie à ce qui n'est pas *du tout* représentable. Reste l'expérience proposée par certains symboles, qui correspond bien à celle de la révélation. Mais je propose de considérer cela comme un effet de son fonctionnement, et non comme la conséquence obligée d'une vérité transcendante qui nous serait livrée par l'intermédiaire du seul symbole. C'est plutôt l'interprétation du symbole qui fait la différence, il n'y a pas objectivement de symbole plat d'un côté et de symbole « épiphanique » de l'autre : comme le symbole de la rose le montre, vif pour certains, s'il repose par exemple sur la texture et la forme de son bouton, qui peut éveiller diverses correspondances (que l'on songe à l'idée de « chair » parfois associée aux pétales, de carnation, ou le terme de calice, par exemple), et pauvre ou usé pour d'autres, s'ils n'y voient qu'un symbole consacré par « le langage des fleurs », tel qu'il peut être consigné dans un petit dictionnaire à cet usage.

Quelques dernières remarques nous sont apportées par G. Durand et P. Ricœur. Le premier souligne à juste titre que la moitié cachée du symbole, « cette part d'invisible et d'indicible qui en fait un monde de représentations indirectes, de signes allégoriques à jamais inadéquats, constitue une espèce logique bien à part » : il est différent en effet du « simple signe » où « le signifié est limité », mais aussi de la métaphore, avec ses deux pôles qui sont donnés. Aussi les deux parts du symbole sont-elles incroyablement ouvertes : aussi bien le signifiant (le « sacré », par exemple, peut être symbolisé par « n'importe quoi », selon Durand) que le signifié (jusqu'à l'antinomie parfois, comme pour le feu qui renvoie à des idées contraires, comme la vie et la mort, la pureté, la sexualité ou l'enfer). C'est la « flexibilité » du symbole : « l'impérialisme » du signifiant comme du signifié,

qui rassemblent et agglutinent les idées et les images les plus disparates, « possèdent le caractère commun de la *redondance* » ; c'est par répétition, par approximations que le symbole se construit, selon l'auteur de *L'imagination symbolique*, et qu'il comble « l'inadéquation fondamentale » des deux faces. Les symboles qui portent sur un même thème s'éclairent, se renforcent mutuellement. Ils existent par ce système.

Tout cela est extrêmement intéressant et souligne ce qui est commun à la métaphore et au symbole, quand ils sont riches, vivants : c'est d'abord le caractère presque inépuisable de leur signification. Cela semble lié au fait que l'interprétation est toujours à reprendre : comme la métaphore, le symbole « n'est jamais *expliqué* une fois pour toutes », relève Durand chez H. Corbin ; son sens « *n'est jamais donné* hors du processus », indique-t-il dans son tableau conclusif. Par ailleurs, tous deux possèdent un caractère « systématique » : les métaphores comme les symboles forment système, même si – tous les deux aussi – ils apparaissent parfois isolément (la métaphore présente souvent un nœud, et le symbole une « incarnation » particulière) ; la métaphore est souvent filée, comme le symbole est irrigué par l'imaginaire collectif. D'ailleurs, pour Ricœur aussi le symbole se caractérise par une « surdétermination du sens », propose un « travail peut-être interminable de l'interprétation » et appartient « au discours intégral ». Ne pourrait-on pas dire également ce qui suit de la métaphore : « L'énigme ne bloque pas l'intelligence, mais la provoque ; il y a quelque chose à désenvelopper, à désimpliquer dans le symbole ; c'est précisément le double sens, la visée intentionnelle du sens second dans et par le sens premier, qui suscite l'intelligence » ?[97]

En fait, une grande part du problème vient, comme pour les métaphores, des exemples pris hors contexte. C'est une réserve que je formulerai à ce qui précède : les deux parts du symbole ne sont « infiniment ouvertes » qu'*in abstracto.* La flexibilité du symbole a ses limites. Pour chaque symbole rencontré, à chaque occurrence, la polysémie est tout de même plus limitée. Déjà, en général, seul le signifié est ouvert, puisque le « signifiant » est donné. Le sacré n'est pas symbolisé à tout moment par « n'importe quoi », même si certains lieux, certaines œuvres peuvent susciter cette impression (typiquement une cathédrale, ou *Stalker* de Tarkovski, qui ont d'ailleurs en commun de proposer un cheminement dans l'espace qui est aussi un itinéraire symbolique). Et, si l'on prend la question par l'autre bout, le feu symbolise rarement tout à la fois : dans un contexte politique ou guerrier donné, par exemple, le feu possèdera plutôt le sens de « feu purificateur » que celui de « feu sexuel » ou de « feu démoniaque et infernal », pour reprendre les sens relevés par G. Durand. C'est également cette considération hors contexte qui permet de classer le glaive comme très conventionnel : il a probablement été plus vivant jadis. Il en va de même du vin : le symbole a, semble-t-il, beaucoup évolué, et possédé jadis une force bien plus importante qu'aujourd'hui. Que l'on songe à la phrase du Christ : « ceci est mon sang », ou à la parabole des vignerons homicides avec l'image de Dieu comme « maître de la vigne », entre autres innombrables exemples dans le Nouveau Testament. On voit ici combien le vin c'est la vie, mais d'une façon plus intense qu'actuellement : le vin, c'est le sang qui nous est donné par Dieu. Le culte de Bacchus y est peut-être pour quelque chose. On devine le même symbolisme dans la métaphore « la coupe d'Arès » ou « la coupe sans vin », un peu mystérieuse de nos jours, à tel point qu'Umberto Eco se moque de la dernière tournure, à la suite d'un développement pourtant très inspiré.[98] Si la coupe d'Arès est dite « sans vin », c'est probablement pour que le lecteur trouve la réponse à l'énigme, qu'il postule une

97 Paul Ricœur, *De l'interprétation*, *op. cit.*, p. 28-29.
98 Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 153-154.

analogie entre sang et vin (le sang est à Arès ce que le vin est à Dionysos, dirait Aristote). Là réside probablement la clef de l'analogie : c'est une analogie à six termes donc, s'ajoutant au « bouclier de Dionysos » et à la « coupe d'Arès », et une analogie probablement moins mystérieuse que de nos jours (d'où, peut-être, la faible explication d'Aristote). Quoi qu'il en soit, dans cette expression fameuse, donnée en exemple pour la métaphore par analogie, on devine l'idée qu'Arès boit du sang. L'intuition est même confirmée, à mes yeux, par la phrase d'Eschyle : « Il s'abreuve du sang des hommes ». On sait plus largement qu'Arès avait cette image d'un dieu brutal, « buveur de sang ». On peut donc supposer que la liturgie chrétienne garde la trace d'un tel symbolisme, ou d'un symbolisme voisin, mais que le symbole d'origine se serait perdu en partie, au fil des siècles, avec la métaphore et les dieux qui le sous-tendaient.

Il nous reste alors à souligner deux points d'une extrême importance : les échanges qui existent entre métaphore et symbole (on vient de voir que le symbolisme du vin reposait sur une analogie) et la différence entre symbole naissant, en cours de formation, et symbole institué. C'est la dernière petite réserve que je ferais au modèle proposé par Durand pour le symbole : le symbole ne se constitue pas seulement par la redondance, la répétition. Cela, c'est plutôt ce qui fait son « institutionnalisation », ce qui explique que la convention se forge collectivement. Ce qui le constitue, c'est bien davantage une expressivité particulière de l'image symbolique, une « figurativité » qui trahit une intention de signification. En effet, même si les symboles sont des signes d'une nature très particulière, même si leur signification est parfois largement intuitive, ils n'en sont pas moins construits. Gilbert Durand semble vouloir parler de cela aussi, sous l'idée de « redondance », mais le terme me semble alors mal choisi : dans l'institution des symboles, l'analogie joue un rôle important. Durand le reconnaît lorsqu'il parle de « copie », par exemple, ou de parabole, mais l'analogie n'est pas la redondance, même quand le dissemblable est négligé au profit du semblable.

Ce travail de création du symbole est souvent occulté, justement. La fréquence d'emploi de ces symboles *déjà là* provoque ainsi quelque gêne lorsqu'on est confronté à un symbole neuf, *en cours de constitution*. On est tenté de le rabattre du côté de l'énigme ou de l'allégorie, dont il est très proche, en effet, mais dont il se distingue. Les symboles ne se rencontrent pourtant pas toujours comme déjà constitués : le cinéma et la littérature nous donnent de nombreux exemples de symboles qui ne pré-existent pas, véritablement inventés.

Dans *Le Pas suspendu de la cigogne* par exemple, Théo Angelopoulos construit une sorte d'allégorie autour du thème des frontières, des peuples et des familles qui se trouvent séparés par la folie des hommes. C'est le fleuve qui illustre le plus évidemment cette idée : au moment du mariage, le film attribue de toute évidence une dimension symbolique au cours d'eau qui sépare à la fois le village et les familles. Le pope organise un mariage alors que les époux sont séparés. Le caractère relativement improbable de la scène et le symbolisme du mariage ne laissent aucun doute : la séquence s'organise clairement autour de l'idée de combat des hommes pour rétablir l'unité. Ensuite, c'est une métaphore plus originale qui consolide cette idée. Les ouvriers chargés de rétablir le fonctionnement des lignes téléphoniques [télégraphiques ?] apparaissent comme un autre symbole des tentatives des hommes pour surmonter les frontières qu'ils ont créées. C'est un plan-séquence qui crée cette idée dans le film, en mettant magistralement en scène le rétablissement des lignes : la caméra suit d'abord longuement un personnage qui marche le long de la route où s'activent les employés qui s'en chargent, et cadre l'image de telle sorte que les employés sortent régulièrement du champ pour rejoindre le haut des poteaux puis l'appareil monte avec lui au premier étage d'une

maison et, le suivant toujours alors qu'il s'approche d'une fenêtre, il dévoile alors la partie manquante des premières images, le haut des poteaux téléphoniques [télégraphiques ?]. La caméra s'arrête, les employés apparaissent enfin au centre de l'image, en pleine activité. Cette unité retrouvée, construite par la mise en scène qui fragmente et rassemble, est d'une singulière beauté. Même si la signification n'est peut-être pas d'une originalité folle, le symbole frappe, et ne peut manquer d'être perçu grâce à la mise en scène qui redouble le symbolisme des fils tendus entre les poteaux, de ces individus qui travaillent à relier les hommes. Reliant pour sa part le haut et le bas, par un long détour, la caméra souligne l'effort de ces hommes et achève d'attribuer à ces employés une fonction symbolique, générale. Un objet, le poteau et ses fils, outil de communication dont la dimension plus ou moins symbolique est déjà patente, est ainsi érigé par la mise en scène, par l'attention dont il fait l'objet, en un symbole plus complexe, dont la signification, relativement indécise, mais multiple et ample (quelle est la nature de ce lien vertical, par exemple ? faut-il l'interpréter selon une grille sociale et politique, ou spirituelle ?), dont la signification, donc, est non seulement élaborée par des analogies mais aussi par d'autres symboles, tels la barque, le bateau, les trains, etc. (objets-symboles d'ailleurs fréquents chez Angelopoulos).

La littérature recourt de la même façon à des symboles et à des métaphores. Dans *Baleine*, de Paul Gadenne, le narrateur emmène une amie voir une baleine échouée. La description de l'animal donne lieu à un véritable feu d'artifice métaphorique et symbolique : les métaphores sont innombrables en effet, depuis le « lait épanché », les fleurs ou le marbre auxquels sa peau est comparée jusqu'au Christ, à l'arche de Noé et à Moïse, en passant par « une poupe d'avion », « un laboratoire écroulé » ou une « pyramide surgie du sable », tout cela pour évoquer « la Bête ».[99] Les images convoquent parfois des symboles, bibliques notamment (à commencer par celui de la baleine) ou des références littéraires (*Hamlet*, *L'Idiot, L'Odyssée*...) mais, finalement, c'est bien un symbole original qui apparaît, plus qu'une allégorie : l'animal monstrueux est un monde, dont l'opacité est bel et bien propre au symbole. Les métaphores et les références déployées pour le lecteur contribuent à en faire l'image même de la Terre, du monde d'après-guerre – c'est l'idée la plus probable – mais débordent cette signification, ne peuvent s'y réduire sans perte – on pense aussi à l'Homme, à l'humanité en général – sans pour autant verser dans une lecture allégorique seconde, cachée, comme pour les fables de La Fontaine. L'incroyable épaisseur du « signe » ainsi constitué donne même le sentiment que le symbole cherche à rivaliser avec le monstre marin, avec sa matérialité provocante, avec le choc de son spectacle à la fois repoussant et fascinant. Le narrateur ne nous confie-t-il pas d'ailleurs, au début, que la baleine « fuyait l'éloquence et défiait terriblement les mots » ?[100]

Cet exemple de la baleine montre bien que l'on peut parler de symbole neuf et de symbole institué. Dans le cas de ces symboles qui n'existent pas *a priori*, que le texte ou le film s'efforce de constituer, le lien de convention n'existe pas encore, c'est à l'artiste de créer un lien entre les « deux faces » du symbole. Aussi l'effet produit est-il un peu différent pour le lecteur ou le spectateur. Celui-ci ne *re*connaît pas le « signe ». Le symbole s'impose donc à travers une portion de texte ou de film beaucoup plus importante que pour les autres déjà institués. Et pour créer ce lien de convention, il utilise des métaphores, ou des symboles déjà connus. Il n'en reste pas moins une grande différence avec la métaphore, qui elle aussi peut être filée explicitement : le symbole reste ici *un* objet, qui se charge de nombreuses significations, parfois confuses ou contradictoires : c'est

99 Paul Gadenne, *Baleine*, Actes Sud, Paris, 1993, coll. Babel, p. 19-28.
100 *Ibid.*, p. 20.

quelque chose qui s'impose dans l'œuvre par son rayonnement mystérieux. On perçoit le symbole beaucoup plus facilement que la métaphore, par exemple, mais on l'interprète beaucoup plus difficilement.

Le symbole neuf est donc une représentation d'une grande complexité. De nombreux signes sont en fait appelés en renfort pour le bâtir. Il existe toujours quelque chose d'un peu allégorique dans le symbole en cours d'élaboration, mais la différence est double. La première réside encore dans l'unicité du symbole : même quand l'idée de Liberté est présentée sous les traits d'un unique personnage, par exemple, *l'allégorie se décompose* en plusieurs symboles, son interprétation se fait élément par élément, alors que le symbole impose son unité de façon inébranlable, comme un tout organique. C'est probablement l'origine de la seconde différence : le symbole présente un degré d'évidence plus grand *et en même temps* impose un sentiment de mystère plus important. Le sentiment d'évidence que cherche à produire le symbole vient en effet de la liaison entre ses « deux faces », perçue comme *nécessaire*, là où, dans l'allégorie, elle se présente comme traduction à accomplir. Quant au mystère, il provient de la face matérielle du symbole, de son image qui impose sa présence d'une façon accrue, sans que ce « débordement » soit perçu comme une richesse étrangère à la signification, comme cela se produit dans certaines allégories. On pourrait donc, à la rigueur, considérer le symbole neuf comme une sorte d'allégorie particulière, particulièrement réussie, qui se présenterait comme révélation d'un mystère. Le symbole institué (mais pas forcément usé encore, celui qui a acquis son caractère conventionnel, qui est reconnu) serait alors cette allégorie mais « abrégée », coupée d'une partie de son contexte qui l'irriguait, et gardant cette absence comme un secret, comme une clef réservés aux initiés – le symbole gagnant encore ainsi en mystère. On trouve cela chez Tertullien, me semble-t-il, lorsqu'il s'insurge qu'on discute la figure de l'agneau, rapportée au fils de Dieu : « Eh ! n'était-il pas celui qui, tel une brebis à la tonte, n'allait pas ouvrir la bouche, brûlant d'accomplir la figure de son sang rédempteur ? »[101] L'image de l'agneau peine à s'imposer, Tertullien lui-même la présente comme une comparaison, et pourtant il veut voir dans ce symbole *une vérité* : le Christ offre généreusement son sang aux hommes, comme le mouton sa laine. Son sacrifice est une promesse inscrite dans l'image du mouton. Nous ne sommes plus dans la seule métaphore ou la seule allégorie. D'ailleurs, pour défendre le symbole du mouton, Tertullien est obligé de l'expliquer, de développer l'image, de compléter un discours qui pouvait paraître insuffisamment éloquent, autrement dit de ré-instituer le symbole.

Le symbole *en cours d'institution* n'est donc pas un signe : comme la métaphore vive, comme l'allégorie, c'est plutôt un réseau de signes.[102] Mais, à la différence des figures précédentes, le symbole *institué* n'est plus perçu comme réseau (probablement parce que le réseau est encore plus complexe, et toujours différent d'un symbole à l'autre, reposant sur un réseau de symboles institués ou de métaphores, ou encore sur un ensemble qui inclut les deux, dans « une architecture du sens au sens » terriblement compliquée, pour reprendre l'expression de Ricœur). Le symbole, effet du réseau créé, est alors perçu comme signe. C'est pourquoi l'interprétation du symbole est si complexe, si polysémique parfois, encore plus ouverte que celle de la métaphore : le symbole

101 Tertullien, *Contre Marcion*, 4, 40, cité par E. Auerbach, *Figura*, trad. Par M. A. Bernier, Belin, Paris, 1993, coll. L'extrême contemporain, p. 36.

102 Même si son unité *matérielle* s'impose parfois d'emblée, au cinéma surtout. Le symbole que constitue le monolithe noir de *2001, L'Odyssée de l'espace* de Kubrick n'est pas d'un bloc, par exemple. Comme l'arbre à la fin du *Sacrifice* de Tarkovski, qui s'impose lui aussi comme un symbole neuf à la présence affirmée, il condense plusieurs signes. Tous deux ne sont d'ailleurs compris comme symboles qu'à partir du moment où l'on perçoit d'autres signes se superposant à leur image de monolithe noir ou d'arbre.

apparaît comme le souvenir à demi effacé d'une allégorie parfois confuse, qui réussit pourtant à imposer comme « naturelle » une nouvelle signification au signe.

On comprend mieux alors cette dernière source de confusion entre symbole et métaphore : le fait qu'ils ont souvent recours l'un à l'autre. Les symboles sont nombreux en effet à base de métaphores comme les métaphores sont nombreuses à base de symboles.

Nous avons déjà observé l'exemple de la croix chrétienne. À la base, on peut y déceler des métonymies, encore perceptibles aujourd'hui : le lien entre la croix et le crucifié est évident, de même qu'entre l'instrument du supplice et la mort elle-même, voire la Passion. Mais cela ne devient symbole au sens fort que si la désignation du Christ, de la Passion ou du christianisme se double d'autres significations (sinon, nous n'aurions que l'un de ces « signes arbitraires » dont parle G. Durand), que si un lien est établi entre le projet de Jésus et cette mort infamante, si l'on introduit l'idée de sacrifice par exemple, ou le paradoxe d'un fils de dieu qui meurt, qui est ridiculisé, etc. Enfin, la plénitude du symbole est reconnue si l'on tient compte de la dimension métaphorique, qui explique *une autre partie* de son succès, et qui interagit avec les significations précédentes : la croix peut faire penser au corps de l'homme (rappel de l'humanité de Jésus) ou aux rayons du soleil (cet homme est l'Homme, l'incarnation de la Parole, on pense au Christ en gloire).

Les exemples de ce type sont nombreux : la plupart des symboles vivants sont métaphoriques, à tel point qu'on pourrait être tenté de généraliser. La rose évoque des analogies, comme la colombe, l'aigle, la balance, etc. Nous nous garderons pourtant de trancher la question dans ce sens. Beaucoup de symboles se contentent par exemple d'utiliser une simple synecdoque, comme la tour Eiffel pour désigner Paris. D'autres fois, on devine que la métaphore s'est perdue : dans le symbole de la couronne, on ne perçoit plus aujourd'hui que la métonymie (et, éventuellement, différents symboles associés : l'idée de perfection liée au cercle, notamment).

On peut noter par ailleurs que beaucoup de métaphores reposent sur des symboles. À la fin de *Baleine*, la nouvelle de Gadenne citée plus haut, le personnage d'Odile tente de formuler une idée. Elle souhaite « faire quelque chose » pour l'animal échoué, suppose qu'il est possible de changer « le cours du monde », fait le pari qu'« un seul être pur » pourrait y parvenir, par sa force d'entraînement :

> – Eh bien, si chacun de nous essayait de devenir cet être ?... Cela au moins dépend de nous... Nous sommes tout petits, Pierre, c'est vrai ; sans aucun pouvoir, c'est vrai ; mais cela, nous si petits et si impuissants, nous le pouvons. Nous le pouvons reprit-elle. Les plus petits des hommes peuvent faire cela – un petit effort sur eux-mêmes...
>
> Je sentis, à travers l'obscurité, la force de son regard.
>
> – La vraie foi, dit-elle, cela doit ressembler aux atomes : il suffit qu'il y en ait un qui éclate...
>
> Elle s'était tue. Nous continuions à entendre au loin, si égal, ce bruit qui m'étonnait toujours, le grondement de la mer sur les côtes.
>
> – Assurément, dis-je, c'est cela qui changerait le cours du monde.[103]

Mais le caractère stupéfiant de la métaphore ne vient pas ici de la seule comparaison de la foi avec le dynamisme de l'atome. Derrière cette image explicite se cache une autre, qui est construite sur les deux pages qui précèdent : l'espoir en l'être humain est en fait comparé implicitement à l'énergie de la bombe atomique elle-même. Le « bruit qui étonnait toujours » évoque en effet le « grondement sourd » qui suit son explosion. Il n'est identifié par le narrateur comme celui de la

103 Paul Gadenne, *Baleine*, *op. cit.*, p. 32.

mer qu'à la fin de cet extrait, alors qu'il suscitait auparavant d'autres interprétations, comme ici :

> Le battant de la fenêtre s'ouvrit sous une poussée de vent, et la chambre s'emplit d'un grondement sourd, qui nous arrivait par-dessus les champs, de plusieurs kilomètres de distance, comme d'un train qui n'aurait cessé de rouler.

Cette phrase notamment, dans l'atmosphère de déréliction qui précédait, ne peut se comprendre qu'ainsi. Un train ne peut provoquer une telle poussée de vent, ne peut ouvrir les fenêtres. On pense plutôt à un orage. Mais c'est la comparaison « comme d'un train qui n'aurait cessé de rouler » qui est proposée, qui apparaît alors comme une image par défaut, comme une première approximation pour suggérer « l'impensable », l'idée de la bombe, dans le contexte qui est celui de la nouvelle, où toutes sortes de catastrophes contemporaines sont mentionnées à travers les métaphores. Rappelons que la nouvelle est écrite dans l'immédiat après-guerre, en 1947 semble-t-il. Et, quand Odile tente, à son tour, de formuler l'impensable (le narrateur souligne cette difficulté à énoncer l'idée), avec ce bruit en toile de fond, c'est l'image de l'atome qui lui vient.

Gadenne utilise donc ici, de toute évidence, le symbolisme de la bombe atomique. Mais, suggéré sans être nommé, ce symbole de la destruction absolue, voire du mal, est provisoirement mis entre parenthèses. Le symbole n'est pas utilisé explicitement pour bâtir la métaphore : c'est le dynamisme expansif de l'atome ou de la générosité qui est utilisé en premier. Il n'en est pas moins présent à l'esprit : il n'est pas innocent que le symbole du mal, qui utilise l'énergie atomique, soit évoqué juste au moment de décrire le mouvement du bien. C'est ce paradoxe dans l'analogie qui intéresse l'auteur : il permet de mesurer l'étendue de la « reconquête » à accomplir, et en même temps d'exprimer la foi en sa possibilité. L'homme peut défaire ce qu'il a fait. Des actions infinitésimales peuvent provoquer des réactions en chaîne incommensurables. C'est la théorie du battement d'aile de papillon, mais inversée quant à ses conséquences : ce ne sont pas forcément des cataclysmes.

Prenons un dernier exemple, toujours en littérature (pour qu'aucune ambiguïté ne soit possible), où cette fois l'élaboration de la métaphore repose explicitement sur un symbole (où le symbole est le point de départ de la métaphore, et non plus seulement d'un effet supplémentaire, comme dans l'exemple précédent). Il s'agit du début de *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo. Le livre s'ouvre par le titre de la première partie, « En mer », qui est suivi immédiatement, quand on tourne la page, par le titre du premier chapitre : « Le bois de la Saudraie »... Voilà qui produit un gros effet, à la lecture. Que vient faire là ce bois ? De quelle mer est-il question ? Puis, quand le lecteur commence le chapitre, il découvre un bataillon parisien, décimé et terrorisé, fouillant un bois de la Mayenne. La mer apparaît alors nettement comme métaphorique : les hommes de guerre semblent perdus comme des marins en déroute, des rescapés d'une tempête. Mais la mer n'en est pas moins prise *en même temps*, comme la forêt, dans sa valeur « symbolique » : elle apparaît comme le lieu de la nature sauvage, voire le lieu de l'infini, de Dieu et du diable, autrement dit comme ce qui excède l'homme, ce qui se trouve en deçà de lui ou le dépasse, exactement comme la forêt – ce qui rejoint la première interprétation, « métaphorique », mais à un niveau supérieur, existentiel. Les hommes de guerre sont les jouets du destin, dépassés par la grandeur et la petitesse de ce qu'ils accomplissent. Hugo conclut d'ailleurs son premier paragraphe par « Temps des luttes épiques », et poursuit une page plus loin par « Le Bois de la Saudraie était tragique », indiquant que « la guerre civile avait commencé ses crimes » là, et que « la chasse aux hommes » y avait remplacé « la chasse aux oiseaux ». C'est donc les symboles de la mer et de la forêt, leur ressemblance, qui fournissent la

base de la métaphore, qui permettent qu'une analogie soit décelée.

On le voit : si les symboles interviennent parfois dans l'élaboration des métaphores, c'est donc à des niveaux différents (ici, ce sont presque deux symboles qui sont comparés), et de façon différente. On pourrait même dire que la métaphore de la mer ne sert qu'à réveiller le symbolisme de la forêt par un symbolisme commun : les deux lieux sont en marge de la civilisation, l'un au cœur des terres habitées, quand on s'éloigne des rivages, l'autre au large. Ce sont deux déserts, de ces lieux où l'homme est livré à lui-même, à ses démons, des lieux de l'épreuve. Autrement dit, quand elle utilise des symboles, la métaphore y place souvent ce qui s'y trouve déjà : c'est le cas ici, où l'idée de sauvagerie et d'infini est seulement rappelée à la conscience ; mais ce n'est pas toujours le cas : on l'a vu avec *Baleine*, où le symbolisme de la bombe est renversé.

Néanmoins, dans *Quatrevingt-Treize*, la comparaison se poursuit et déborde alors les symboles initiaux. Après coup, les deux lieux apparaissent aussi comme ceux de la contre-révolution. Ce sont des lieux où l'on peut se cacher : c'est ce qu'ont fait les Vendéens dans le bois de la Saudraie, c'est ce que faisait la mère ahurie et ses enfants au premier chapitre, et c'est ce qu'essaie de faire la corvette du livre II. Dans tout le deuxième chapitre, Hugo souligne en effet le thème de la dissimulation en décrivant le bateau : navire de guerre, il veut se faire passer pour « une corvette de charge », et il quitte Jersey un soir, « par un de ces temps brumeux qui sont commodes pour s'enfuir parce qu'ils sont dangereux pour naviguer » ; le lien est ensuite précisé par le thème commun de la nuit, cadre de l'action pour la corvette, qui rappelle cette « sorte de soir » qu'il y a dans les halliers, où « il ne fait jamais clair ».[104] Voilà qui synthétise donc les deux interprétations précédentes, qui réunit les deux situations : les Vendéens et les paysans terrorisés se cachent dans le jour sombre des bois *exactement* comme la corvette cherche à le faire la nuit, sur la mer, ou dans le brouillard. L'intention métaphorique est nette, et repose sur une analogie poursuivie assez longtemps, indiquée seulement par les titres, mais nourrie par une profonde correspondance qui s'offre même le luxe d'un énorme paradoxe : on peut se cacher sur la mer comme dans un bois, malgré l'absence d'obstacles au regard et d'anfractuosités où se cacher.

Le motif de la forêt ne cesse par ailleurs d'être approfondi pour dire l'originalité de cette guerre : la chasse aux oiseaux évoquée au début, « la Houiche-ba », se faisait justement pendant la nuit. Or, la métaphore de la chasse est filée par Lantenac lorsqu'il transmet son message à Halmalo, de retour en France : « je veux avoir cinq cent mille tueurs embusqués dans les bois. L'armée républicaine est mon gibier. Braconner, c'est guerroyer. Je suis le stratège des broussailles. »[105] C'est là seulement, avec cette métaphore du braconnage pour résumer la stratégie des Chouans, que la connexion s'établit clairement entre l'homme embusqué sur la mer et les hommes des bois. Le livre sur la Vendée achève alors d'expliquer le lien étroit entre les forêts et les hommes : « La Vendée, c'est la révolte-prêtre. Cette révolte vendéenne a eu pour auxiliaire la forêt. Les ténèbres s'entr'aident. » attaque Hugo, dès le début de la troisième partie, avant de définir cette révolte comme la « Guerre des Ignorants, si stupide et si splendide ».[106] Et l'auteur de présenter, à la fin du chapitre suivant, ces « villes » dans les forêts, ces « puits », ces cachettes souterraines qui permettaient aux hommes de se cacher, depuis des temps immémoriaux :

> Ressource des bêtes. C'est là que la tyrannie réduit les nations. Depuis deux mille ans, le despotisme sous toutes ses espèces, la conquête, la féodalité, le fanatisme, le fisc, traquait cette misérable Bretagne

104 Victor Hugo, *Quatre-vingt-treize*, LGF, Paris, 2001, coll. Le Livre de Poche Classiques, p. 52-53 et 69-74.
105 *Ibid.*, p. 129.
106 *Ibid.*, p. 267-268.

éperdue ; sorte de battue inexorable qui ne cessait sous une forme que pour recommencer sous l'autre. Les hommes se terraient.

L'épouvante, qui est une sorte de colère, était toute prête dans les âmes, et les tanières étaient toutes prêtes dans les bois, quand la république française éclata. La Bretagne se révolta, se trouvant opprimée par cette délivrance de force. Méprise habituelle aux esclaves.

On notera le glissement, de Lantenac au narrateur : les Bretons ne sont plus braconniers ici, mais gibier (« traqués » au cours d'une « battue »). Les derniers mots achèvent de brosser le portrait des paysans révoltés, selon un schéma qui évoque étonnamment la caverne de Platon. Plongés dans l'obscurité, ces hommes des bois et des terriers ne pouvaient que prendre la proie pour l'ombre. La nuit qui semblait leur profiter devient ainsi l'image des ténèbres où ils sont plongés.

La solidarité est donc bien profonde entre métaphores et symboles. Hugo, en utilisant le symbole de la nuit, des ténèbres, s'appuie sur la métaphore qui le constitue et la réveille ainsi : les Lumières ne sont pas arrivées jusqu'à ces hommes de l'ombre. Il en va probablement de même avec l'image du lion : depuis des siècles, c'est un symbole qui, une fois employé, peut réveiller des analogies. Probablement celles-ci sont-elles d'ailleurs, dès l'origine, à la base du symbole « royal » ou « guerrier » du lion, la métaphore donnant alors un symbole qui, dans certains usages, redevient pour une large part métaphorique.

Il faut noter enfin que, parfois, on ne peut pas savoir ce qui précède l'autre, de la métaphore ou du symbole (ou même si cela a un sens de poser la question) : le corps humain notamment fournit quantité de ces images. Quand on parle du « bras droit » de quelqu'un, de « la tête » d'une organisation, du « cœur » du problème, la métaphore repose-t-elle sur un symbole, ou est-ce l'inverse ? Ce que nous pouvons noter, c'est que ces métaphores reposent sur un imaginaire largement partagé, très enraciné et suggestif (sur des symboles très puissants ?). Nous arrivons ici au niveau du « symbolique » au sens où l'employait Cassirer, ou de ces « métaphores structurantes » dont parlent Lakoff et Johnson : notre expérience du monde est nécessairement médiatisée. Cela n'a peut-être pas grand sens alors de chercher l'origine ultime du langage ou des signes, s'il s'agit d'une métaphore première ou d'un symbole premier. Il faut seulement indiquer qu'il y a là deux façons différentes d'appréhender le monde : dans un cas, le monde est perçu comme mystère, dans l'autre c'est le langage et le monde qui posent problème ensemble.

Pour conclure, que faut-il donc penser des trois sens les plus courants du mot symbole, qui correspondent peu ou prou aux trois types de « signes » exposés par Gilbert Durand ? Même si l'on peut y déceler une gradation intéressante, il faut probablement contester cette tripartition, ou plutôt la réinterpréter comme je l'ai fait plus haut, et s'interroger ainsi sur le premier sens, bien illustré par l'exemple du symbole mathématique, où toute motivation s'est perdue, se souvenir du deuxième, qui correspond à l'exemple de l'emblème, et conserver surtout le troisième, le plus riche, qui correspond au symbole plein de Ricœur (ce dernier ne distinguant d'ailleurs pas vraiment le deuxième et le troisième sens relevés ici) : c'est le symbole « épiphanique ». Pour nous, il y a là quelque chose de comparable à la distinction entre la métaphore vive (irriguée, innervée par un contexte, pleine d'une tension propre à une intuition neuve, « fraiche ») et la métaphore usée, voire morte (métaphore « cliché », coupée du contexte d'origine, voire lexicalisée), les trois acceptions de « symbole » énoncées plus haut correspondant ainsi très exactement à l'idée de symbole « mort » (ou éteint), usé et vif. L'emblème par exemple est souvent un symbole usé, où la fonction de désignation l'emporte sur la capacité à porter du sens, mais il peut se raviver dans certaines occurrences : il possède lui aussi une part d'indicible, sa capacité à irradier n'est pas morte. Quand un empereur utilise le

symbole de l'aigle, ou un seigneur celui du lion, il cherche précisément à susciter une fascination qui va au-delà des analogies convenues, il veut imposer l'idée d'un mystère, d'une correspondance secrète.

Je propose donc de ne pas retenir le premier sens, celui du symbole mathématique, puisque le symbole n'y est plus perçu, de laisser également de côté le sens « trop large » de Cassirer lorsqu'il parle de « symbolique », et de distinguer nettement les deux symboles qui suivent : d'une part, celui qui est proposé (par quelqu'un), qui est en train de s'instituer (ou de se ré-instituer) et que l'on trouve notamment dans les arts, symbole qui ne peut évidemment être perçu sans son contexte (littéraire, pictural, filmique, etc.), puisque le symbolisé y est donné, ou suggéré très fortement, et symbole qui *utilise* des métaphores, ou d'autres symboles (c'est le cas de Gadenne, Hugo, Angelopoulos ou Tarkovski) ; d'autre part, le symbole constitué, répandu, admis, qui repose sur une convention (le lion, la croix, le drapeau, le triangle pour Dieu…), symbole où le rôle du contexte reste important, mais seulement pour éliminer un peu de l'ambiguïté du signe, car le symbolisé reste implicite (pour reprendre un exemple de Hegel, le triangle n'a pas le même sens selon le lieu où il se trouve, sur un mur d'église par exemple ou dans un livre de mathématiques).[107] Cette distinction entre symbole neuf et institué recoupe largement, à mes yeux, celle du symbole vif et usé, mais ne saurait s'y substituer. Elles ne se superposent pas complètement en effet : à la différence de la métaphore, le symbole institué ne s'affaiblit pas forcément quand il est coupé de son contexte d'origine ; au contraire, il rayonne parfois d'autant plus qu'il s'en sépare, qu'il assimile d'autres usages voisins. C'est une grosse différence qui subsiste, liée à la nature des deux figures : là où la métaphore s'affadit, quand elle perd en précision, le symbole s'enrichit parfois, ou du moins renforce sa puissance, acquiert une nouvelle aura. Autrement dit, il possède une existence collective, sa création même est – dans une certaine mesure – œuvre collective : c'est la multiplicité des usages du symbole de la rose, ou des métaphores qui utilisent cette fleur, qui façonne son symbole. En conséquence, l'institution du symbole n'est jamais définitive, jamais complètement achevée ; elle ne cesse pas avec son « institutionnalisation ». Le symbole n'en est pas moins riche parfois, et usé à d'autres moments. Mais chacun des usages où il est pleinement vivant, où il est compris et ressenti, contribue à le ré-inventer un peu, le contexte d'origine se perdant.

Métaphore et concept

La question des rapports avec la métaphore présente moins de difficultés concernant le concept. Comme pour le symbole, il existe des passerelles entre les deux notions : de nombreux concepts viennent de métaphores. C'est plus ou moins avoué, plus ou moins reconnu, apparent, mais indéniable. Nous l'avons vu pour la systématique, cette science de la classification des êtres vivants qu'on appelle aussi taxinomie. Chez Freud aussi, le concept est toujours clairement métaphorique : chez lui, l'origine est même reconnue, exhibée. L'énergie psychique, par exemple, est pensée par analogie avec l'énergie physique, observée en électricité, dont on sait qu'elle est présente dans le corps et qui a fasciné tout le XIXe siècle : « le rire naît quand un montant d'énergie psychique antérieurement utilisé pour investir certaines voies psychiques est devenu inutilisable, de sorte qu'il

107 Hegel, *Esthétique*, partie II, section I (l'art symbolique), introduction, trad. par S. Jakélévitch, Flammarion, Paris, 1979, coll. Champs, deuxième volume, p. 16.

peut connaître une libre décharge ».[108] La force de répression de l'appareil psychique, souvent appelée censure, est encore plus clairement métaphorique : elle est constamment pensée par analogie avec les différentes forces de coercition qui peuvent exister dans la société. Les mots même de censure et de répression l'attestent déjà, mais la métaphore, là encore, est explicitement présentée comme telle, par exemple dans *L'interprétation du rêve* : plusieurs exemples sont produits, tirés de la vie sociale, dont précisément « l'écrivain politique » qui « doit redouter la censure ».[109] On pourrait mentionner encore la référence explicite à Œdipe, ou implicite à Éros et Thanatos (notamment pour la pulsion de mort), ou encore l'idée d'une topique (comme métaphore géographique)...

On sait par ailleurs le rôle que jouent la métaphore et l'allégorie chez Nietzsche et Platon. Chez d'autres, c'est *a priori* moins évident. Néanmoins, même chez Hegel, on trouve quantité de métaphores. Sans même parler de l'*aufhebung* et du problème de sa traduction, on peut relever cette idée d'« unité organique » dans *Esthétique* : pour évoquer l'œuvre d'art accomplie, qui témoigne d'une attention à la fois au tout et aux détails, Hegel compare la poésie au corps humain, qui a un centre mais qui ne néglige aucune partie, pour qui chaque partie est un tout, puis il la compare à chaque être sur Terre, « qui forme dans la réalité un monde en soi ». La métaphore se précise quelques pages plus loin pour décrire cette « unité vivante et organique » de l'œuvre d'art : « ce qui anime le tout doit également être présent dans le particulier, mais cette présence, au lieu d'être marquée et relevée par l'art, doit rester un en-soi intérieur, *semblable à l'âme* qui est présente dans tous les membres, sans leur donner l'apparence d'une existence indépendante ».[110] De même, l'étape romantique apparaît pour Hegel, dans la théorie de l'art, comme le moment où triomphe l'esprit absolu, la subjectivité absolue, c'est-à-dire l'*incarnation* de l'idée dans une forme réalisée objectivement, *dépassée* : c'est donc le *dépassement de la médiation* de cette forme, la suppression de l'opposition entre forme et subjectivité, et la conciliation avec l'Absolu : on voit ici ce que la théorie esthétique doit à la théologie. L'analogie est saisissante avec l'idée d'incarnation de Dieu, du Verbe qui s'est fait chair, et de dépassement de son incarnation avec la mort du Christ, sa résurrection et son ascension au ciel : la Rédemption permet le dépassement de l'étape de la médiation de Jésus, la « fusion » au sein de la Trinité.[111] C'est le mouvement même de la dialectique qui semble pensé ici sur le modèle de l'histoire du Christ.

Inutile, je crois, de poursuivre plus longtemps. On pourra noter simplement que, pour définir la métaphore ou le symbole, beaucoup recourent encore à leur étymologie, qui est également métaphorique. Il en va de même pour les notions de tropes, de figures et de concepts... Et si métaphore et métonymie ont été si souvent rapprochées, c'est probablement à cause de leur étymologie même, qui présente quasiment la même idée, la même image. Autrement dit, le concept serait plus dépendant de la métaphore qu'on ne l'imagine parfois, il peinerait même à s'émanciper de la métaphore.[112]

108 Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Gallimard, Paris, 1988, Folio essais, 2001, p. 268-269. Il est à noter que Freud justifie ensuite son choix d'employer une telle métaphore, et qu'il apparaît conscient qu'une seconde métaphore, moins délibérée, peut venir doubler ici la première...

109 S. Freud, *Œuvres complètes*, IV, *L'Interprétation du rêve*, trad. par J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, A. Rauzy et F. Robert, PUF, Paris, 2003, p. 177-178.

110 Hegel, *Esthétique*, partie III, section III, la poésie, chap. 1, II, a, trad. par S. Jankélévitch, Flammarion, Paris, 1979, coll. Champs, quatrième volume, p. 31-37. C'est moi qui souligne.

111 Hegel, *Esthétique*, partie II, section III (l'art romantique), chap. 1, *op. cit.*, volume 2, p. 275-281 notamment.

112 C'est pourquoi, d'ailleurs, il est souvent de bon ton de tourner en dérision le réflexe étymologique : le concept se défend contre la métaphore première. Le procédé n'est pourtant pas toujours idiot : tout dépend de la métaphore relevée – quand l'étymologie est bien métaphorique. On peut, comme Platon dans *Cratyle*, réveiller une mauvaise

Friedrich Nietzsche a tiré de cette origine métaphorique des concepts des conclusions très intéressantes. On sait que pour lui toute pensée est métaphorique mais qu'hélas elle l'ignore :

> Qu'est-ce donc que la vérité ? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement haussées, transposées, ornées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple fermes, canoniales et contraignantes : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération, non plus comme pièces de monnaie, mais comme métal.[113]

Plus loin, on peut lire cet autre passage qui résume bien sa pensée :

> Celui qui cherche de telles vérités […] part de l'erreur de croire qu'il aurait ces choses immédiatement devant lui, en tant que purs objets. Il oublie donc les métaphores originales de l'intuition en tant que métaphores et les prend pour les choses mêmes.
>
> Ce n'est que par l'oubli de ce monde primitif de métaphores, ce n'est que par le durcissement et le raidissement de ce qui était à l'origine une masse d'images surgissant, en un flot ardent, de la capacité originelle de l'imagination humaine, ce n'est que par la croyance invincible que *ce* soleil, *cette* fenêtre, *cette* table, est une vérité en soi, bref ce n'est que par le fait que l'homme s'oublie en tant que sujet, et ce en tant que *sujet de la création artistique*, qu'il vit avec quelque repos, quelque sécurité et quelque conséquence : s'il pouvait sortir un seul instant des murs du cachot de cette croyance, c'en serait aussitôt fait de sa « conscience de soi ».

Tout ce fameux développement concernant la métaphore est une machine de guerre contre le concept : pour Nietzsche, dans la connaissance traditionnelle, « l'impression est pétrifiée : elle est prise et marquée par les concepts, puis tuée, dépouillée et momifiée et conservée sous forme de concept ».[114] L'homme finit par vivre sous « la domination des abstractions ». L'auteur du *Livre du philosophe* développe alors longuement l'idée de cette architecture conceptuelle dans laquelle nous vivons, sorte de toile d'araignée infiniment souple et solide à la fois qui dissout l'intuition (celle qui s'exprime dans la métaphore), et il achève par ce développement :

> Cet instinct qui pousse à former des métaphores, cet instinct fondamental de l'homme dont on ne peut faire abstraction un seul instant, car on ferait alors abstraction de l'homme lui-même, cet instinct, du fait qu'à partir de ses productions volatilisées, les concepts, se construit pour lui un monde nouveau, régulier et rigide comme un château fort, n'est en vérité pas soumis et à peine dompté.

Je crois qu'on oublie trop souvent, quand on mentionne la théorie de Nietzsche, de relever cette ambivalence de la métaphore : c'est un instinct fondamental qu'il faut dompter. Cela me fait irrésistiblement penser à cette confidence de Flaubert, vingt ans plus tôt, dans sa correspondance : « Je suis gêné par le sens métaphorique qui décidément me domine trop. Je suis dévoré de comparaisons, comme on l'est de poux, et je ne passe mon temps qu'à les écraser ; mes phrases en

---

métaphore, ou mal interpréter la métaphore initiale, mais cela permet aussi, parfois, de renouer avec une intuition intéressante.

113 Friedrich Nietzsche, *Le Livre du philosophe*, GF Flammarion, Paris, 1991, p. 123. Sauf mention contraire, toutes les citations qui suivent sont extraites de la troisième partie.

114 *Ibid.*, p. 95.

grouillent. »[115]

C'est ainsi, pour Nietzsche, que « les métaphores les plus habituelles, celles qui sont usuelles, ont maintenant valeur de vérités », et que l'homme vit continuellement dans le mythe, dans un art qui s'ignore, dans un rêve que l'on prendrait pour la réalité.

Ce développement tout entier me paraît très pertinent. Il reste seulement à lever une ambiguïté que peut susciter l'expression souvent hyperbolique du philosophe : il me semble que ce n'est pas vraiment *tout concept* que dénonce ici Nietzsche, mais plutôt un usage courant du concept, et probablement dominant, voire écrasant, quand le concept oublie sa nature métaphorique. Et comme tous les concepts ne sont pas métaphoriques, on pourrait préciser encore : le mal vient des concepts qui oublient leurs conditions de validité.

Le Livre du philosophe peut une dernière fois nous aider à poser le problème :

> Tout mot devient immédiatement concept par le fait qu'il ne doit pas servir justement pour l'expérience originale, unique, absolument individualisée, à laquelle il doit sa naissance, c'est-à-dire comme souvenir, mais qu'il doit servir en même temps pour des expériences innombrables, plus ou moins analogues, c'est-à-dire, à strictement parler, jamais identiques et ne doit donc convenir qu'à des cas différents. Tout concept naît de l'identification du non-identique.[116]

C'est en effet le propre du concept de réduire les différences, de les subsumer sous une même notion. Mais, contrairement à ce que *semble* laisser croire Friedrich Nietzsche, il est possible d'utiliser le concept avec la claire conscience que l'unité produite est une abstraction, une généralisation *valable d'un certain point de vue seulement*. Le malheur vient de l'oubli que tout concept possède des conditions de validité – et l'on a précisément tendance à les oublier dès qu'on possède un mot pour désigner le concept. Autrement dit, le concept a une vie propre lui aussi, comme la métaphore, comme le symbole : lorsqu'il est forgé par un auteur, il s'inscrit dans un texte, dans un discours qui définit son cadre de pertinence. Son créateur prend généralement soin de le définir assez précisément, soit explicitement, soit implicitement : ne serait-ce que par les exemples donnés, les problèmes abordés, il cerne le contexte dans lequel la notion possède une validité. Mais, une fois bâti, le concept est repris, cité, parfois résumé : il est utilisé dans des contextes où il possède parfois une pertinence toute relative. Et c'est ainsi qu'il s'affaiblit souvent, qu'il s'infléchit, voire qu'il entre en flagrante contradiction avec son sens premier : il suffit de penser à l'évolution des mots « épicurien » et « hédonisme »...

Le danger de l'abstraction peut sembler d'autant plus grand que le mot renvoie déjà à une idée : l'exemple du concept d'« honnêteté », dans *Le Livre du philosophe*, apparaît plus probant aujourd'hui que celui d'« arbre » ou de « mammifère ». Mais c'est probablement lié à l'évolution de nos valeurs morales depuis 1872, qui ont changé plus vite que notre perception de la nature et qui révèlent ainsi davantage leur arbitraire. Car il y a de l'abstraction partout : le découpage du réel correspond toujours à une idée. Au sein des végétaux, l'homme distingue probablement des arbres parce qu'il peut vaguement projeter sur eux des traits qui lui sont propres : le mot « tronc » ne signale-t-il pas un certain anthropomorphisme ? les hommes n'ont-ils pas souvent comparé les branches des arbres à des bras ? De même, en se disant mammifère, l'homme se choisit une parenté plutôt qu'une autre, qui serait fondée sur d'autres critères.

---

115 Lettre à Louise Colet du 27 décembre 1852, dans G. Flaubert, *Correspondance*, tome II, Gallimard, Paris, 1980, La Pléiade, p. 220.

116 Nietzsche, *Le Livre du philosophe*, *op. cit.*, p. 122.

Néanmoins, et c'est en cela que nous donnons raison à Nietzsche, la métaphore semble mieux outillée, mieux « armée » que le concept pour résister au danger de la falsification. Dans la métaphore, l'idée est toujours médiatisée par une double série d'objets de pensée : elle naît de leur dialogue. Dans le concept, l'idée se présente comme « déjà là » : le chemin qui y mène a été gommé. De ce point de vue, le concept est plus proche du symbole que de la métaphore : il s'offre comme un signe, alors que la métaphore reste un ensemble de signes ; même quand elle s'emploie *in absentia*, rappelons-le, le comparé n'est pas loin dans le texte ou le contexte, il est présent à l'esprit, alors que la définition du concept et son cadre conceptuel sont rarement rappelés. La métaphore ne ressemble complètement au concept qu'une fois « morte », complètement usée, lexicalisée : dans tous les autres cas, sa nature « double » rappelle en permanence au lecteur ou au spectateur qu'elle n'est précisément qu'une *vue de l'esprit*, et elle porte avec elle, grâce aux indices qui permettent de l'interpréter, une bonne part de ses conditions de validité.

Deux auteurs cités par Ricœur permettent de souligner cela : la métaphore permet en effet d'« inclure *autant que possible* d'apparentes dissemblances » et « d'intégrer des phénomènes divers et des perspectives diverses sans sacrifier leur diversité ».[117] C'est ce qui constitue le pouvoir de redescription de la métaphore : elle offre le pouvoir de « briser une catégorisation antérieure », indique-t-il en ajoutant « afin d'établir de nouvelles frontières logiques sur les ruines des précédentes ». Ce second trait nous ramène alors au danger du concept : la métaphore qui s'oublie métaphore, qui s'use, peut se fossiliser et substituer de nouvelles frontières aux anciennes. Mais c'est alors parce qu'elle a commencé à se stéréotyper, à s'émanciper du contexte qui lui a donné vie. Ricœur précise en effet que « la métaphore permet de surprendre ce stade préparatoire à la saisie conceptuelle parce que, dans le procès métaphorique, le mouvement vers le genre est arrêté par la résistance de la différence ». Puis il expose, quelques lignes plus loin, ce qui oppose métaphore et concept : « La métaphore, figure de discours, présente de manière *ouverte*, par le moyen d'un conflit *entre* identité et différence, le procès qui, de manière *couverte*, engendre les aires sémantiques par fusion des différences *dans* l'identité ».[118]

Ce rôle de la ressemblance paradoxale, cette façon « ouverte » de signifier, semble ainsi réserver à la métaphore une place entre le symbole et le concept. Comme le symbole vif, en effet, le discours de la métaphore vive est foisonnant : sa polysémie est moindre, mais bien réelle, même si elle ne va que rarement jusqu'à l'ambiguïté franche, jusqu'à la contradiction, comme c'est davantage le cas avec le symbole. Son espace semble intermédiaire entre les correspondances infinies du symbole et la stricte délimitation des concepts : elle joue de la « ressemblance », elle invite à une rêverie ou à une méditation, mais elle n'est pas non plus analogies sans limites ; davantage que le symbole, qui semble parfois posséder en lui-même sa justification, la métaphore est mue, la plupart du temps, par le désir de transmettre une perception ou une idée du monde. C'est ainsi que la métaphore semble bornée, d'un côté par le symbole, de l'autre par le concept, comme deux destins possibles.

En effet, une fois le comparé omis, une fois que la métaphore a perdu son contexte, la direction est double : c'est la face sensible du signe qui peut l'emporter, ou au contraire la nécessité de limiter les significations. En forçant un peu le trait, on pourrait dire qu'il y a deux dangers inverses, qui correspondent aux dangers respectifs du symbole et du concept : quand le signe a carte blanche d'un côté et quand toute matérialité disparaît de l'autre, quand l'abstraction domine. Les correspondances

117 H. Herrschberger, « The Structure of Metaphor », *Kenyon Review*, 1943, p. 434 (c'est moi qui souligne) et D. Berggren, « The Use and abuse ob metaphor », I, *The Revieuw of Metaphysics*, vol. 16, n°s 2 et 3, décembre 1962-mars 1963, p. 237 (cités par P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 250).

118 P. Ricœur, *ibid.*, p. 251-252.

se déploient en toute liberté ou le noyau de sens prend le pouvoir, élimine toute dissemblance.

On retrouve fréquemment des échos de ce débat dans les écrits de S. M. Eisenstein. Dans « Hors cadre » par exemple (également traduit sous le titre « Le principe du cinéma et la culture japonaise »), le réalisateur d'*Octobre* cherche à cerner les rapports du concept à l'image.[119] Il assimile d'abord les concepts aux hiéroglyphes chinois complexes, dits « accouplés », qui combinent deux hiéroglyphes simples, et permettent ainsi de figurer l'« irreprésentable ». Il reconnaît alors dans ces signes complexes le principe même du montage, où l'on combine des plans représentatifs, des « images figuratives, autant que possibles univoques », en « séries » intelligibles, en « contextes pleins de sens ». Puis, annonçant un développement sur les haïkus et les tankas, il présente deux cas de combinaisons de signes : celui de « l'austère assemblage des signes » qui produit la « sèche précision du concept », puis « la même méthode » de combinaison qui « s'épanouit en splendeur de l'effet imagé ». Même si la préférence d'Eisenstein apparaît nettement, cette distinction n'est pas totalement claire si l'on ne tient pas compte de la métaphore insistante de « l'accouplement », de la copulation : dans le premier cas, la rencontre des deux éléments, leur choc ne fait naître qu'un concept sans vie ; dans le second, qui s'applique aux « accouplement verbaux », quelque chose « s'épanouit », fleurit. La phrase suivante poursuit l'idée : le concept, nu jusqu'alors, en aucune façon « orné », s'habille quand il se fait image, « s'enrichit de matière » ; la « formule » devient « forme » achevée. Même si l'idée perd en netteté en reprenant la métaphore de l'ornement, traditionnelle en rhétorique, la phrase souligne bien l'hostilité d'Eisenstein au concept « dépouillé ». Une dernière phrase précise que, *de la même façon*, « la forme primitive de la pensée », la « pensée par images » dont on sait qu'elle n'est en rien inférieure pour lui, « se résorbe à partir d'un certain stade et se transforme en pensée conceptuelle ».[120] Ce développement n'est pas clair en tous points : l'articulation des deux dernières phrases, notamment, pose problème. Il y a là une symétrie étrange, une « dialectique » peu évidente entre l'idée du concept hiéroglyphique qui devient forme dans le poème et la pensée imagée qui devient conceptuelle : on voit mal en quoi ce qui apparaît comme un chiasme présenterait « exactement » le même mouvement. L'origine du problème est probablement à chercher du côté de l'*Esthétique* de Hegel, dont Eisenstein se sent proche par certains aspects, et dont il s'éloigne en même temps délibérément par d'autres. Probablement faut-il considérer aussi comme délibérément ambivalent ce « saut » de la pensée en images à la pensée par concepts : c'est un progrès si le concept se débarrasse des limitations de la pensée par analogie, c'est une régression s'il abandonne sa matérialité, le dynamisme des énoncés métaphoriques. Quoi qu'il en soit, Eisenstein souligne bien ici l'ambivalence de la notion de concept, dont il évoque peu après « les bords acérés » qui « perdent […] de leur netteté » en même temps qu'il se fond dans l'image, quand il « s'épanouit de façon incomparable dans son émotionnalité » : sa recherche d'un « cinéma intellectuel » n'est rien d'autre que la quête d'une conceptualité imagée. Malgré les références implicites à Hegel, nous ne sommes décidément pas loin de Nietzsche et de l'idée d'un concept qui ne doit jamais oublier son origine métaphorique.

Cette dimension polémique est d'ailleurs suggérée dès le début de l'article, qui s'amusait de constater qu'il allait parler du « *cinéma* d'un pays qui ne possède pas de *cinématographie* », autrement dit... du cinéma « japonais » pratiqué par quelques réalisateurs, en U.R.S.S., et de leurs

119 S. M. Eisenstein, « Hors cadre », trad. Luda et Jean Schnitzer, *Cahiers du cinéma* n° 215, septembre 1969, p. 21.

120 Plutôt que « se résorbe jusqu'à un certain stade », on trouve « se concentre jusqu'à un degré donné » dans « Le principe du cinéma et la culture japonaise », autre traduction du même article que l'on trouve dans *Le Film : sa forme, son sens*, adapté du russe et de l'américain sous la direction d'Armand Panigel, Christian Bourgeois, Paris, 1976, p. 34-37.

« hiéroglyphes ». La critique devient patente dans la suite du propos, dans la charge contre une conception étroite du réalisme, conçue par S. M. Eisenstein comme idéologie (le réalisme socialiste n'est pas loin), et dans le débat autour du montage engagé avec Lev Koulechov. Le rôle central dévolu au conflit, qu'il développe alors dans sa théorie du montage, doit être mis en rapport avec le débat « image » contre « concept ». Dans cette apparente digression, Eisenstein reproche à Koulechov de concevoir le montage des plans « brique par briquette » : l'idée serait bâtie « en cadres-signes », en plans « comme en briques ».[121] Cette conception est calamiteuse selon S.M. Eisenstein parce qu'elle ne conduit à aucune « croissance dialectique », elle ne peut évoluer qu'en « décadence par excès de raffinement » ou en « étiolement par stagnation du sang ». Or, pour lui, le plan (le cadre) n'est pas une brique, un « wagon » du montage, c'est la « *cellule* du montage », « son embryon ». Il y a une dialectique entre le plan (le cadre) et le montage : les plans ne sont pas destinés à s'« enchaîner », comme tirés par l'idée, sur le modèle d'une phrase, mais à s'opposer dans un conflit dynamique. S.M. Eisenstein raconte alors qu'il a réussi à convaincre Poudovkine que le montage comme *liaison* était un cas particulier du montage comme *conflit* : dans certains cas, le conflit entre deux billes se résout en un mouvement uniforme de toutes deux dans la même direction ou, pour reprendre la métaphore du réalisateur, « la collision *se dégrade* jusqu'au mouvement régulier des deux billes dans la même direction » (je souligne).[122] On ne peut que reconnaître ici, dans le débat entre montage par enchaînement et montage par conflit, l'opposition entre le concept abstrait (qui préexiste dans le cadre du « réalisme ») et l'image (où le concept (re)naît à chaque fois) : d'un côté, le choc des deux signes ne produit rien de bien vivant, et la pensée par image peut se dégrader en pensée conceptuelle, de l'autre le choc des éléments produit une splendeur d'effets imagés, l'idée éclot ; pleine de matière elle trouve sa forme achevée.

On le voit, Eisenstein se méfie donc du concept, de la synthèse qui peut s'effectuer dans celui-ci, de son caractère inorganique parfois. Approche logique pour un matérialiste conséquent, qui ne doit pas étonner dans un pays qui professait le matérialisme dialectique. C'est une méfiance naturelle vis-à-vis de « l'idée pure », sans substance, toujours susceptible d'être coupée de l'expérience. L'idée qui pouvait sembler très rhétorique d'une idée « grosse » de matière doit évidemment être placée dans ce contexte-là. Et le réalisateur de citer Lénine comme caution, dans un article postérieur, plus virulent encore : « La critique doit consister à comparer et à opposer un fait donné – non pas avec une abstraction mais avec un autre fait ».[123]

La métaphore doit-elle ainsi être placée plus haut que le concept ? Non, pas forcément, puisqu'elle peut aider à former un concept vivant, dynamique. Le but, c'est de « détruire en soi-même le donné amorphe et neutre », l'illusion d'un accès direct au réel, pour que « se forme une image dynamique créée et vivante » de la réalité.[124] Autrement dit, sans parler précisément de la métaphore, Eisenstein énonce ici un principe général qui décrit exactement le travail de *refiguration* de l'artiste authentique. François Albera indique que le cinéaste avait souligné, dans son exemplaire d'*Archaïques et novateurs* de Tynianov, cette phrase : « L'important est que la langue ne se contente pas de transmettre le concept, mais est une voie pour la construction du concept ».[125] Et il relève l'extrait de « Montage 37 » où S.M. Eisenstein souligne qu'il recherche ce moment où « la généralisation, le concept n'a pas encore réussi à "se dégager" complètement de la matérialité d'un

121 S. M. Eisenstein, « Hors cadre », art. cit., p. 22.
122 *Ibid.*, p. 25.
123 « Allez-y... Servez-vous », extrait d'un cours d'Eisenstein, dans *Le Film : sa forme, son sens*, *op. cit.*, p. 77.
124 S. M. Eisenstein, « De la couleur au cinéma », *Réflexions d'un cinéaste*, éditions du Progrès, Moscou, 1958, p. 150.
125 François Albera, *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*, C.E.R.T.-C.I.R.S., Université Lyon 2, 1973, p. 69.

cas particulier... » En plein réalisme soviétique, cette méfiance vis-à-vis du concept, ou d'un certain concept, se comprend aisément. Son recours fréquent à la métaphore, dans ses textes ou dans ses films, s'explique alors : avec elle, le rapprochement entre deux objets, deux personnes, deux situations ne conduit pas à une identité. Il reste toujours un *paradoxe*. Il ne s'agit pas non plus d'idéaliser la métaphore : Eisenstein lui-même a pu l'utiliser à des fins peu dialectiques, elle n'apporte pas systématiquement des idées nouvelles, elle ne rénove pas toujours la vision. Je pense notamment aux métaphores animales de *La Grève* ou de *La Ligne générale*, qui ne sont pas toujours d'une grande finesse quand il s'agit de caractériser le *lumpen-prolétariat* ou les paysannes aisées qui cancanent. Mais la métaphore n'en préserve pas moins, dans beaucoup de cas, cette tension dont parle fréquemment Eisenstein entre matérialité et généralisation des cas, entre exemple et idée. Nous aurons lieu d'y revenir.

Un exemple magnifique de cet équilibre nous est fourni par *Les Glaneurs et la Glaneuse*, où Agnès Varda présente une collection de cas de glanage, de grappillage, de récupération, qu'elle confronte et réunit sous le terme de glanage, ne serait-ce que dans le titre du film. Le geste est clairement métaphorique, puisqu'il désigne par là d'autres pratiques sociales que celle de « ramasser dans les champs, après la moisson, les épis qui ont échappé aux moissonneurs ». La réalisatrice propose ainsi, implicitement, un élargissement de la notion, favorisant la perception de ce qui unit l'immense majorité des activités, sans pour autant les écraser sous une nouvelle notion qui les résumerait imparfaitement. Nous y reviendrons également.

La proximité entre métaphore et concept n'en apparaît pas moins dans les lois scientifiques. Celles-ci rassemblent en effet une collection de cas similaires dans une même « formule ». Or, c'est souvent par des métaphores et des comparaisons qu'on exprime ces lois, voire qu'on les découvre, exactement comme on l'a vu pour le concept.

Le phénomène de la foudre, par exemple, n'a été compris au milieu du XVIIIe siècle que sur la base d'une analogie avec l'étincelle électrique. La compréhension du phénomène semble d'ailleurs avoir été ralentie par la familiarité que l'on pouvait avoir avec l'événement atmosphérique : c'est la dissemblance qui sautait aux yeux jusqu'alors. Dans un premier temps, l'hypothèse de Benjamin Franklin n'a pas été prise au sérieux. C'est pourtant la ressemblance aperçue avec un autre phénomène électrique qui a permis l'hypothèse d'une nature commune. Seule cette ressemblance *prise au sérieux* a pu faire avancer la connaissance. Le constat a pu être établi alors, avec la fameuse expérience du cerf-volant, qu'il s'agissait d'un seul et même phénomène, mais se produisant à des échelles différentes.[126]

C'est par une autre analogie que la gravitation universelle fut probablement découverte, elle aussi. On peut citer l'histoire de la pomme de Newton en effet, même si elle n'est pas avérée, car elle expose excellemment le mécanisme même de la découverte.[127] Pour cela, il faut introduire la Lune dans le récit en même temps que le fruit. Newton, qui connaissait les travaux de Galilée sur la pesanteur et de Kepler sur la gravitation, aurait donc vu tomber une pomme. Il se serait interrogé alors sur le satellite de la Terre : pourquoi ne tombe-t-il pas, *lui aussi* ? Et Newton de formuler alors l'hypothèse selon laquelle la Lune est *elle aussi* attirée par la Terre, puisqu'elle ne s'éloigne pas. Le

126 D'ailleurs, quand Freud définit le rire comme une libre décharge d'énergie psychique *qui se fraie une voie* à travers l'inconscient, ne pense-t-il pas à l'éclair, selon la logique d'une image comme *l'éclat* de rire ?

127 Notons tout de même que cette histoire apocryphe est rapportée par William Stukeley, biographe de Newton l'ayant connu, qui la tiendrait du savant lui-même. Son caractère éculé ne doit pas, me semble-t-il, nous la faire rejeter pour autant : le gag récurrent de Gotlib ne témoigne-t-il pas lui-même, paradoxalement, d'une certaine sympathie pour l'anecdote, pour sa puissance explicative, bien qu'émoussée ?

coup de génie de notre savant fut donc de se fier à la comparaison que lui suggéra son intuition, de ne pas appliquer au fruit les seules lois du monde terrestre, et à la Lune celles du monde céleste seulement. En rapprochant les deux forces connues jusqu'alors, celle de la pesanteur pour les corps terrestres, et celle de la gravitation pour les corps célestes, il pouvait ainsi rassembler les différents phénomènes dans une même loi, et éliminer comme variables les différences de masse entre les deux corps ou de distance entre eux et la Terre. Après Kepler, qui notait « Une chose est certaine : du Soleil émane une force qui saisit la planète », Newton pouvait préciser la nature *universelle* de cette force.

L'analogie exposée dans les *Principia* est évidemment moins provocante que celle de la pomme. On connaît le paragraphe ajouté par Newton à sa cinquième définition liminaire, le détour adopté pour faire admettre l'hypothèse d'une gravitation de la Lune : « si un boulet de canon était tiré horizontalement du haut d'une montagne », avec un vitesse de plus en plus élevée, « on augmenterait à volonté le chemin qu'il parcourrait avant de retomber sur la terre, et on diminuerait la courbure de la ligne qu'il décrirait ; en sorte qu'il pourrait ne retomber sur la terre qu'à la distance de 10, de 30, ou de 90 degrés ; ou qu'enfin il pourrait circuler autour, sans y retomber jamais, et même s'en aller en ligne droite à l'infini dans le ciel. »[128] Il en irait de même pour la Lune, « supposé qu'elle gravite ».

C'est donc une idée reçue que d'opposer science et raisonnement par analogie : tout semble indiquer qu'elle y recourt fréquemment au contraire. La métaphore est un puissant moteur de découvertes : puisque la Lune n'est pas un astre épinglé sur la voûte céleste, pourquoi *cette pomme-là*, sans pédoncule, ne tombe-t-elle pas ? Puisque le satellite de la Terre se meut dans l'espace sans quitter notre planète, n'est-il pas comme un énorme boulet lancé à une vitesse phénoménale, restant soumis à la pesanteur sans tomber ? Puisque l'éclair ressemble beaucoup à une étincelle électrique, n'y a-t-il pas de l'électricité dans *cette étincelle-là* aussi ? Seulement, si la métaphore semble bien à l'origine de nombreuses découvertes, cela apparaît moins évident après coup. On est tenté *rétrospectivement* de ne voir là que diverses variétés d'un même phénomène, diverses applications d'une même loi. Il faut donc insister sur cet effet de perspective : la loi n'apparaît telle que dans un second temps, quand il existe une réduction des différences, au sein d'une équation par exemple, sous la forme des *variables*. Au moment où surgit l'intuition créatrice, la dialectique du semblable et du différent existe bel et bien, et c'est même elle qui constitue le coup de génie, le tour de force scientifique : voir du semblable là où il y a du différent ; mais la métaphore disparaît vite car la visée scientifique en diffère néanmoins essentiellement : très vite, il ne s'agit plus de « voir du semblable » mais de « voir de l'identique dans le différent », de percevoir *le même phénomène* au sein de phénomènes variés. On quitte le poétique, ou le « discours sur » la chose, pour ne s'intéresser qu'à *un* aspect de la chose. On s'abstrait ainsi du réel tout en prétendant dire le réel. La loi scientifique *isole* en effet la part d'identité et *réduit* les différences, les « annule » presque au sein de la formule mathématique ; elle les neutralise, les rend *indifférentes*. Bref, la loi scientifique ne réunit deux choses que dans leur rapport avec un troisième terme abstrait. Elle les traite comme de simples espèces d'un même genre. C'est indéniablement la supériorité de la science, dans une large mesure, mais c'est aussi sa faiblesse, si on ignore les risques de cette abstraction.

C'est probablement la raison pour laquelle la recherche scientifique se trouve dans une impasse, selon un point de vue assez répandu : elle buterait sur l'impossible conciliation entre des théories

128 Isaac Newton, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, tome I, définition V, traduction de Mme la Marquise du Châtelet, éd. Jacques Gabay, Sceaux, 1990, p. 4.

divergentes, comme les modèles corpusculaires et ondulatoires de la lumière, ou ceux de la physique quantique et de la mécanique classique. On pourrait alors supposer qu'elle échoue à produire de nouvelles métaphores, de bonnes métaphores. Il est frappant de noter que les idées d'ondes et de corpuscules, défendues à l'origine par Huygens d'un côté et Newton de l'autre, sont toutes les deux valables quand on pense à la lumière, et sont en même temps contradictoires entre elles, inconciliables. Chacune met simplement mieux en évidence certains phénomènes que d'autres. Au lieu de proposer une nouvelle métaphore, la mécanique quantique invite alors, par exemple, à considérer l'idée d'une « dualité onde-particule ». On considère généralement que cette théorie d'une sophistication extrême, qui bénéficie d'un immense prestige, décrit parfaitement les phénomènes de « l'infiniment petit ». Mais, si elle permet quantité d'applications, elle ne convient pas pour le monde « macroscopique » usuel. Il devient alors possible de se demander si le problème ne vient pas *précisément* de ce qu'elle interdit toute représentation intuitive, toute métaphore. On le voit avec les modèles ondulatoire et corpusculaire, la loi scientifique objectivise une ressemblance, elle a tendance à figer et à dissoudre l'intuition, en faisant disparaître la métaphore de la conscience. Arrivé à un certain niveau d'abstraction, d'éloignement des leçons apparentes de l'expérience, l'esprit peine encore plus à trouver une bonne métaphore, qui dépasserait les précédentes. Unifier alors *sur un plan mathématique seulement* des modèles apparemment contradictoires peut être la source de problèmes : bien que d'une efficacité pratique redoublée, le nouveau modèle risque de rester sans fécondité théorique.

Mais, faute de connaissances suffisantes en physique, laissons de côté ces spéculations. Nous avons quoi qu'il en soit, avec le concept et la métaphore, deux modes de saisie intellectuels distincts, mais très proches. Les rhéteurs, les philosophes ou les historiens ne font pas autre chose que les savants lorsqu'ils rapprochent Darius de Xerxès qui, tous deux, passèrent en Grèce après s'être rendus maîtres de l'Égypte, et mettent ainsi en garde les Grecs contre un troisième roi tenté de prendre l'Égypte.[129] L'histoire donne régulièrement l'impression que certains faits historiques se répètent, moyennant quelques variations évidemment, les mêmes causes produisant les mêmes effets. On retrouve cela explicitement chez Quintilien, dans le livre V de son *Institution oratoire*, avec Denys imitant Pisistrate : tous deux ont demandé une garde et sont devenus tyrans. On sait aussi combien la comparaison entre les deux révolutions française et soviétique a pu fournir de prétextes à des théories différentes, de Lénine à François Furet en passant par Daniel Guérin par exemple. Louis Janover poursuit cette tradition quand il s'interroge, dans *Surréalisme, ou le surréalisme introuvable*, sur la révolution surréaliste introuvable, quand il utilise notamment la référence à l'histoire de la Révolution française et à Thermidor pour développer l'idée qu'il existe un ensemble de raisons historiques à ce que la mémoire des révolutions soit rapidement falsifiée, en l'occurrence celle du tout premier surréalisme, du temps d'Artaud.[130] Dans certains de ces exemples, comme dans le cas de Denys imitant Pisistrate, nous avons davantage une métaphore ou une comparaison qu'un concept. Dans les autres, quand l'analogie semble suffisamment établie, quand elle est présentée comme attestée, nous basculons du côté du concept. Mais la frontière est tenue : la garde appelle immanquablement la tyrannie, semblent nous dire Aristote et Quintilien.[131]

Il en va de même au cinéma. Dans *Des hommes et des dieux*, Xavier Beauvois propose une

129 Aristote, *Rhétorique*, livre II, chapitre XX, 1393a-b, *op. cit.*, p. 251.

130 Louis Janover, *Surréalisme ou le surréalisme introuvable*, Sens & Tonka, Paris, 2003.

131 L'exemple de Quintilien est en effet repris d'Aristote : *Rhétorique*, trad. de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, L.G.F., Paris, 1991, Le Livre de poche, livre I, chapitre II, 1357b-1358a, p. 90. C'est peut-être un des plus fameux *exempli*, on le retrouve fréquemment.

analogie qui a été remarquée : le combattant intégriste soigné par frère Luc, allongé sur un lit, est filmé en légère plongée, avec ses pieds au premier plan, comme le Christ mort dans le tableau de Mantegna. L'effet est magnifique, qui synthétise plusieurs idées, et tend vers le concept. Il ne faut pas croire le cinéaste en effet lorsqu'il affirme, en réponse à une question portant sur son goût des citations, et notamment sur cette double référence à Mantegna et à la photo de Che Guevara décédé qui s'en inspire : « Ce sont les plus beaux cadrages qui existent, pourquoi faire moins bien ? Et puis ça m'amusait de mettre un islamiste à la place du Christ... »[132]. Le film va évidemment beaucoup plus loin que cette justification ne le laisse entendre : il n'en reste pas à la provocation contenue dans la métaphore de Beauvois, ou au caractère « esthétique » du plan. Ce rapprochement avec Jésus se comprend d'abord comme un écho à la première visite des intégristes : les frères les avaient attendus avec angoisse, convaincus qu'ils seraient exécutés sur le champ, mais les islamistes étaient venus pour emmener le frère médecin soigner des soldats blessés, ou du moins emporter des médicaments, et frère Christian, le prieur, est apparu comme le grand vainqueur de la confrontation ; non seulement il est parvenu à faire sortir du monastère le chef intégriste qui voulait garder son arme à la main, mais il les a fait tous repartir bredouilles, refusant de leur accorder ce qu'il aurait refusé à d'autres, et les invitant à faire comme tout le monde, à venir à la consultation s'ils veulent se faire soigner. Le père prieur gagne même l'estime de l'islamiste, par sa fermeté, en citant le Coran pour justifier sa position, et il réussit à en recevoir des excuses, lorsqu'il explique qu'ils étaient en train de fêter Noël. L'entretien entre les deux hommes s'achève ainsi par une main tendue qui surprend Christian. Cette reconnaissance de l'altérité des chrétiens par le musulman intégriste prélude à la reconnaissance symétrique, par le film, dans un second temps, de l'altérité des islamistes. La poignée de main du prieur n'avait pas été facile, en effet : on l'avait vu hésiter à serrer la main du chef du commando, à tel point qu'on pouvait s'imaginer celui-ci en prendre ombrage, percevoir cette hésitation comme l'aveu d'une reconnaissance non réciproque, ou factice. Lors de la seconde visite des intégristes, qui amènent un blessé, frère Luc ne témoigne aucune chaleur particulière pour le patient, mais aucune animosité non plus. Et c'est avec ce plan « Mantegna », cette comparaison avec le Christ, que le spectateur est invité à changer de point de vue, qu'il perçoit comme possible une reconnaissance croisée. Le choc de cette image vient d'ailleurs de l'impression de voir nous-mêmes le Christ à la place du soldat : la citation impose sa présence à travers le film d'une telle façon que le spectateur subit cela à la façon d'une révélation. Le point de vue du moine est exposé par l'image, de façon transparente. Il s'impose à nous. Cette « vision » semble d'ailleurs trouver un écho à la fin du film lorsque frère Luc couche sa tête sur le corps supplicié du Christ, représenté sur une affiche : on comprend alors à quel point il éprouve une passion toute charnelle pour le fils de Dieu. Cette empathie ponctuelle du film avec le point de vue du moine, au moment du « plan Mantegna », n'ôte rien à la provocation : le Christ n'a que peu à voir avec un Jihadiste. On pourrait presque voir alors un lien entre cette « provocation chrétienne » et la question posée auparavant par Christian, lors de la première visite, au chef du commando : « vous connaissez le Coran ? » Le film semble continuer ainsi, par l'image, un dialogue des religions entamé par le frère prieur, mais d'une façon toute « païenne ». Il y a d'ailleurs une sorte d'œcuménisme presque polythéiste, ou athée, dans le titre *Des hommes et des dieux*.

La référence au *Christ mort* apporte beaucoup, en effet : le cadrage de Mantegna humanise le fils de Dieu. C'est d'abord le procédé du raccourci qui désacralise Jésus. Nous sommes loin du Christ en gloire, cadré en contre-plongée, rayonnant. Le choix du sujet est significatif également : le Christ

132 « Bénouville », rencontre avec Xavier Beauvois, *Les Cahiers du cinéma* n° 659, septembre 2010, p. 20.

est mort mais pas ressuscité, c'est le Christ d'avant la Bonne Nouvelle. Enfin, les pieds au premier plan, partie du corps elle-même sans gloire, symbole d'humilité jusque dans la Bible, ne manquent pas d'imposer leur présence. Aussi cette *Lamentation sur le Christ mort*, comme le tableau est parfois appelé, n'est-elle pas exempte d'ambiguïté : elle doit être comprise comme une lamentation sur l'homme, sur l'humanité souffrante toute entière – celle dont Jésus voulait racheter les fautes. La référence picturale n'a donc rien de fortuit dans le film. C'est le devoir du médecin de soigner tout patient, et celui du moine d'éprouver de la compassion – pour toute souffrance, toute Passion. Frère Luc ne fait alors que son devoir, mais un devoir qu'il a choisi. Or, ce pari du croyant sur l'homme, sur sa capacité à devenir meilleur par le don de soi, est précisément celui du film, qui se préoccupe finalement assez peu de Dieu. Le film, en faisant sien ce cadrage, invite le spectateur à partager cette démarche de compassion universelle. Même si le film ne le dit pas, on sait que les moines de Tibhirine voulaient réparer, d'une certaine façon, ce qu'ils avaient pu faire – ou ne pas faire – pendant la guerre d'Algérie. En liant leur destin à celui des habitants d'un village de l'Atlas, les neuf moines témoignent d'un idéal somme toute universel. On ne peut d'ailleurs pas dire qu'ils offrent leur vie, au sens où ils rechercheraient le martyr, puisqu'un doute est toujours possible sur l'issue de la cohabitation, puisqu'un *modus vivendi* semble possible avec les islamistes, comme en témoignent les deux visites du commando. Ce « plan Mantegna » exprime donc cela : la grandeur de celui qui considère autrui, même celui qui nous inspire le plus de répulsion, comme un autre soi-même. L'article « Mourir comme un dieu » des *Cahiers du cinéma* n° 659 semble faire un contresens, à ce propos, lorsqu'il parle « de moines kamikazes » et s'obstine *contre les personnages* à parler de leur conduite suicidaire, de « décision collective de mort réfléchie mais insensée ».[133] C'est ce que nous apprend, entre autres, cette lamentation sur l'intégriste blessé. Si la mort du Christ est un exemple pour eux, ce n'est pas une mort recherchée en tant que telle. Leur décision d'épouser le destin de la population peut apparaître comme politique aussi : l'argument de la famille musulmane semble avoir porté, qui comparait les moines à la branche sur laquelle les oiseaux peuvent se poser – ils font vivre économiquement une communauté en effet – et Christian prend nettement parti contre le pouvoir algérien corrompu, renvoyant dos-à-dos les deux parties en présence dans la guerre civile.

On peut revenir alors à l'importance de la dissemblance dans la ressemblance : même si l'intégriste possède lui aussi une blessure au flanc, même s'il est rejeté lui aussi par le pouvoir, même s'il ressemble à Che Guevara photographié par Freddy Alborta, avec sa barbe et les treillis militaires qui l'environnent, il ne ressemble pas beaucoup au Christ *par ailleurs*. L'énormité du tour de force énonciatif permet précisément à l'idée de ne pas se « fossiliser », l'analogie ne risquant pas d'être prise pour une similitude complète et totale. C'est cette tension qui permet l'émergence du concept : le pari que constitue la main tendue *à tous*, indifféremment, est d'autant plus lisible qu'il est énoncé à propos du plus radicalement *autre*. Pour être comprise pleinement, cette métaphore doit être perçue comme doublement hyperbolique, en effet : au niveau du comparant, puisque le film utilise la figure du Christ pour dire qu'une compassion est possible, comme au niveau du comparé, puisqu'on comprend bien que le Christ n'est pas rapproché de l'islamiste en tant qu'islamiste, mais que celui-ci figure autrui dans sa plus grande généralité, qu'il représente au moment de la comparaison *tout homme en peine*. Ce sont donc deux personnages aux valeurs symboliques opposées qui sont rapprochés : celui qui incarne l'Amour, le pardon, et celui qui représente la haine, le fanatisme (ou, si l'on préfère, l'Autre de l'intégrisme, d'un côté, et l'Autre de l'Occident du XXIe siècle, du « choc des civilisations », d'un autre côté). Il est évident alors que le

133 *Ibid.*, p. 17.

dialogue entre les deux « symboles », entre les deux référents *appelle* le concept, mais un concept dynamique, tout sauf abstrait, qui pourra dépasser ces deux représentations : comme dans l'image des deux billes proposée par S. M. Eisenstein, le résultat du choc vient de la force des deux éléments rapprochés. Les deux billes ne peuvent pas se suivre sagement ici. Le spectateur est obligé de résoudre le conflit contenu dans la métaphore. Il le fera différemment, selon les références dont il dispose : c'est peut-être le concept de charité, d'amour du prochain, qu'il mettra en avant, ou celui de pari dans l'homme, l'idée d'autrui comme un autre soi-même. Nul doute que le film pourra réveiller d'autres concepts encore. On voit bien que l'amour du prochain, ici, n'est pas celui « du voisin », par exemple, qu'il inclut l'individu le plus lointain *aussi*, avec tout ce que cela comporte de difficulté, de défi. Mais ces concepts ont surtout une valeur pour expliciter, reformuler l'idée. Nul besoin de passer par la notion d'amour du prochain *en Dieu*, par exemple, *ou même de la connaître*, pour comprendre le rapprochement avec le tableau de Mantegna. Dans le plan lui-même, la métaphore conduit directement à l'idée : elle formule *matériellement* le concept, elle en donne au spectateur une perception intuitive. Pour frère Luc, cet homme est comme le Christ.

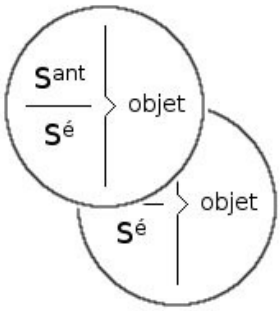
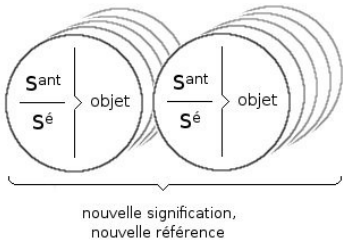
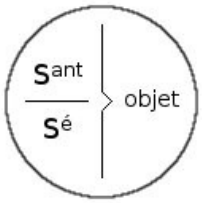
Tableau comparatif

Il peut être utile de proposer maintenant un bilan sous forme de tableau récapitulatif. Son utilité est avant tout pratique : il doit permettre de préciser les contours des trois notions, de résumer ce qui unit et différencie symboles, métaphores et concepts, indépendamment du fait qu'ils se bâtissent souvent les uns sur les autres, les uns à partir des autres.

Il faut évidemment considérer que ce tableau est valable comme première approximation : faire entrer ces trois notions dans un cadre si étroit ne peut manquer de paraître réducteur. Les développements qui précèdent doivent toujours être préférés à ce tableau, notamment parce qu'on fige ici ce qui est relativement mouvant. On y parlera notamment des notions *une fois créées*, des symboles déjà institués, des métaphores et des concepts déjà forgés : ils sont connus, repris à d'autres, entrés dans l'usage, mais encore perçus comme symboles, métaphores ou concepts. Disons que nous parlerons ici de symboles comme celui de la rose (tel qu'on peut le rencontrer dans un film où il aurait un sens plein, *Val Abraham* par exemple, intermédiaire entre le sens mystique qu'on trouve parfois et le sens pauvre du « langage des fleurs » de tous les jours), nous parlerons de métaphores comme celle du feu de la passion (telle qu'elle peut être précisée dans un poème galant ou précieux, où le feu dévore et consume l'amant, embrase son cœur) et de concepts comme celui de charité (au sens 2 du Robert, celui d'amour du prochain, intermédiaire entre le sens théologique et le sens courant, parfois péjoratif). Il s'agit donc de symboles, métaphores et concepts vivants mais convenus. Insistons également sur le fait qu'il y a simplification dans ce tableau : il s'agit surtout de cerner les rapports de ces trois notions au signe, figuré dans les dessins sous forme de cercle. Dans la réalité, les modèles sont nettement plus compliqués, les cas sont rarement purs, comme le suggère déjà la métaphore du feu de la passion, au symbolisme assez souvent évident. Par ailleurs, les métaphores sont fréquemment filées, de même que les symboles, ou les concepts, qui s'inscrivent souvent dans un réseau.

Voici donc une présentation comparative, selon les critères de la forme extérieure (du « signifiant »), de la signification (du « contenu », du « signifié »), de la structure de la signification (de la « forme intérieure » de la notion) et de la nature du lien entre la forme extérieure et la

signification « produite ». L'intérêt de la confrontation tient notamment à la géométrie variable, d'un critère à l'autre, des rapprochements ainsi rendus possibles, ce qui explique nombre de confusions. On verra également se dégager peu à peu l'idée d'une « progression » entre les trois notions, qui irait du symbole au concept en passant par la métaphore. Quant aux développements qui suivent le tableau, ils doivent aider à en faciliter la compréhension et à mieux cerner son intention.

	Symbole	**Métaphore**	**Concept**
Forme extérieure (la « face visible »)	Unité de la face visible, qui est bien délimitée (pour un symbole donné) : c'est une réalité sensible, ou un mot qui la désigne. Cela n'empêche pas qu'il peut y avoir plusieurs « signes », plusieurs symboles pour une même idée (plusieurs symboles du mal, par exemple).	Dualité de la forme (deux objets de pensée nettement distincts, donnés par le texte) qui par ailleurs peut toujours être filée (le « périmètre » de la métaphore n'est jamais donné d'avance). La forme déborde donc doublement le modèle du signe : c'est une double série.	Unique, bien délimitée (un terme pour un concept) : sa forme explicite est toujours linguistique.
Signification (le « contenu »)	Très ouverte (infiniment ?), signification qui semble parfois inépuisable. Elle se compose toujours, en outre, d'une certaine *absence* (indicible).	Parfois très ouverte, elle semble quelquefois inépuisable, elle aussi. Le contexte limite néanmoins la prolifération des interprétations possibles.	Bien délimitée, elle est unique, et souvent univoque (un concept pour un terme).
Structure de la signification (forme et fonctionnement du signe ou des signes qui composent la notion)	Comme nous avons vraiment là un signe à la place d'un autre, nous rencontrons une triple ou quadruple dualité (définition de Ricœur) : la dualité de structure et la dualité de désignation, propres à tout signe, auxquelles s'ajoute une autre dualité, une « relation du sens au sens ». 	Quintuple ou sextuple dualité : la double dualité de structure et de désignation commune à tout signe, redoublée par la présence d'une double série de signes, auxquelles s'ajoute la nouvelle dualité propre à la signification métaphorique (expression et désignation affinées, rénovées ou recréées) 	Comme nous n'avons qu'un seul signe, nous ne rencontrons que la double dualité propre au signe : dualité de structure entre le « signifiant » et le « signifié » (expression), et dualité entre signe et « objet » (référence). 
Nature du lien entre la forme extérieure et la signification	→ Lien étroit (non « arbitraire ») : l'accès au « signifié » second (et donc à la référence) se fait *dans et par* les « signifiant » et « signifié » premiers (le lien est donc motivé).	→ Lien étroit (non « arbitraire ») : l'accès au « signifié » second (et donc à la référence) se fait *dans et par* les « signifiants » et « signifiés » premiers (le lien est donc motivé).	→ Lien « arbitraire », très lâche (non nécessaire) : l'accès au signifié (et donc à la référence) est complètement indépendant du signifiant.

(suite)	→ Paradoxe d'un lien conventionnel qui semble « naturel » : la signification s'adresse en quelque sorte d'elle-même à l'interprète, elle semble donnée (c'est le côté « mystique » du symbole), mais le lien n'en est pas moins conventionnel, élaboré de longue date sur la base du signe qui apparaît (quand le symbole est déjà institué). Lien souvent *analogique* (au sens des antiques correspondances). Et, qu'il y ait similitude ou non, le lien est souvent perçu comme ne pouvant être dominé intellectuellement, de l'extérieur.	→ Lien peu conventionnel : l'accès à la signification se construit dans et par l'agencement des signes (les signes sont la seule base de la métaphore) ; même quand la métaphore est usée, il n'est pas nécessaire de connaître le code pour la comprendre. Plus précisément, lien plus ou moins large et paradoxal *de ressemblance* (dans le sens du raisonnement analogique) : la similitude peut être dominée intellectuellement, de l'extérieur ; elle est construite et à (re)construire.	→ Lien purement conventionnel (fixé initialement par un auteur mais qui possède ensuite une existence collective).

On peut noter pour commencer que symbole et concept ont en commun d'avoir un « signifiant » unique et bien délimité, identifiable aisément ; la métaphore non. Il est d'ailleurs tendancieux, et pour tout dire impossible, de parler de « signifiant » pour la métaphore : celle-ci est double, en effet. Ce n'est pas un signe : ce sont deux « signifiants » au moins qui sont réunis dans la métaphore, et souvent deux séries de signes, même si une partie de cette forme extérieure est fréquemment implicite. Quand on emploie une métaphore *in absentia*, on l'a vu, le comparé est souvent présent dans le contexte (ou, pour parler comme certains linguistes, dans le co-texte) et, sinon, on peut le déduire aisément de ce qui est énoncé explicitement. Il n'y a rien de tel dans le symbole et le concept : on ne rappelle que très rarement la définition d'un mot ou la signification d'un symbole. Tout l'intérêt de leur énonciation disparaîtrait immédiatement, comme si l'on « traduisait » une métaphore. La définition du concept notamment ne joue pas le même rôle que le comparé : le comparé n'est pas la signification de la comparaison mais bel et bien *sa base*. La dualité de la métaphore, qu'elle soit implicite ou explicite, est essentielle à sa structure. Cette figure, de plus, se développe souvent avec d'autres métaphores relais : le cœur de l'image n'est pas toujours identifiable avec sa face « visible » (par exemple, l'idée de *fission* de l'atome, et même de *réaction en chaîne*, n'est jamais énoncée explicitement, dans *Baleine*). À la différence du symbole et du concept, la métaphore déborde donc, doublement, de l'unicité du signe.

Par ailleurs, pour le symbole, cette forme unique n'est pas la contestation de l'idée de G. Durand selon laquelle le symbole est multiple aussi bien sur le plan du signifiant que du signifié : de ce point de vue, Dieu peut être symbolisé de plusieurs façons. Non, c'est simplement le constat qu'*un* symbole, dans sa matérialité, n'est pas double comme une métaphore, ni multiple. Cela n'empêche pas qu'une même idée puisse être symbolisée de très nombreuses façons, comme elle peut être métaphorisée de diverses manières, d'ailleurs (une forme symbolique peut avoir quantité de « signifiés » et vice-versa).

La deuxième ligne du tableau indique ensuite que le concept a un « signifié » bien délimité, en théorie du moins, et unique, dans un contexte donné : il est unique et univoque. Il possède une entrée dans un dictionnaire, même s'il peut lui arriver de la partager (dans ce cas, même si le mot est identique, ce sont des concepts différents). Ce n'est le cas ni de la métaphore ni du symbole :

tous deux sont extrêmement ouverts à la signification, polysémiques, parfois équivoques. Le symbole est même infiniment ouvert, selon Durand. Et, si la métaphore peut fonctionner comme un concept, ou *devenir* un concept, elle témoigne souvent d'une épaisseur de signification difficilement épuisable, et encore moins « cernable » avec certitude : il peut y avoir une ambiguïté voulue, un paradoxe aux limites incertaines, etc. Dans ce cas, le plus fréquent, la métaphore est vraiment intermédiaire entre symbole et concept. Sa polysémie est réelle mais limitée : elle n'est pas déterminée par une seule « face visible », comme le symbole, mais par la dialectique qui s'instaure entre le comparant et le comparé, et elle se trouve contrôlée également par le contexte, davantage que le symbole.

Évidemment, l'ouverture des « figures » varie aussi selon les occurrences : certains symboles et certaines métaphores sont plus usés que d'autres. Certains usages réveillent l'image quand d'autres se contentent d'exploiter le même potentiel de signification, déjà plus ou moins codé. Mais, globalement, on peut dire qu'il y a *à la fois* une frontière nette entre métaphore et symbole, d'une part, et concept de l'autre, et une certaine progression malgré tout de la polysémie parfois infinie du symbole à la signification strictement découpée du concept – avec une certaine porosité de la frontière néanmoins, dans de rares cas, comme ces concepts où il existe *du jeu*.

La troisième ligne expose la structure de la signification des trois notions. Le concept d'abord, une fois formé, entré dans le dictionnaire, présente la double dualité propre au signe, ces « deux couples de facteurs » dont parle Ricœur dans *De l'interprétation*, et qui composent « l'unité de la signification » : d'une part « la dualité de structure du signe sensible et de la signification qu'il porte » (dualité entre le « signifiant » et le « signifié », au sens de F. de Saussure) et d'autre part « la dualité intentionnelle du signe […] et de la chose ou de l'objet désigné » (dualité entre le signe formé de ses deux faces et la référence qu'il vise) ; on peut dire ainsi « que les mots, par leur qualité sensible, *expriment* des significations et que, grâce à ces significations, ils *désignent* quelque chose. Le mot signifier couvre ces deux couples de l'expression et de la désignation. »[134] Le concept correspond parfaitement à ce modèle.

Le symbole présente un ou deux niveaux de plus : à la dualité de structure et de désignation du signe traditionnel s'ajoute une nouvelle dualité, qui « se superpose à la précédente comme relation du sens au sens ; elle présuppose des signes qui ont déjà un sens primaire, littéral, manifeste, et qui par ce sens renvoient à un autre sens. » On peut représenter ce niveau supplémentaire par un redoublement du premier signe, où le signe symbolisant se charge d'une nouvelle intention de signification : d'une nouvelle expression et d'une nouvelle désignation. On voit alors à quel point ce schéma ressemble à celui de la métaphore *in absentia*, telle qu'on la décrit souvent. Le symbole crée en effet un lien avec une autre idée, comme s'il renvoyait à un autre signe, mais en gommant la présence de celui-ci, comme si sa présence – la face sensible de celui-ci – devait rester cachée, secrète. C'est là une différence essentielle avec la métaphore : la signification du symbole reste en effet mystérieuse pour celui qui y est confronté. G. Durand définit d'ailleurs « la "co-naissance" symbolique » par les trois traits suivants : « pensée à jamais indirecte », « présence figurée de la transcendance » et « compréhension épiphanique ».[135] Dans la métaphore, au contraire, c'est *à la base* qu'il existe une dualité de signes, et cette dualité est ouverte, apparente. Il faut donc introduire un ou deux niveaux de plus encore pour la métaphore : sa signification ne « s'ajoute » pas à *un* signe, *mais à deux*. Tous deux possèdent une dualité de structure et de désignation. Et c'est sur cette

134 Paul Ricœur, *De l'interprétation*, *op. cit.*, p. 22.
135 Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, *op. cit.*, p. 22.

dualité-là, qui fonctionne entre deux expressions et deux désignations distinctes, que s'élabore le niveau supplémentaire de la signification métaphorique : l'ensemble des signes qui constituent la métaphore apporte une nouvelle expression et une nouvelle désignation.

Évidemment, dans les faits, ça peut être encore plus compliqué que ça. La métaphore peut intégrer des symboles par exemple. Dans ce cas, il faut encore imaginer une ou plusieurs dimensions de plus, des dualités supplémentaires... Il faut imaginer, de même, que le symbole ne tire pas toujours sa signification d'une seule et unique idée supplémentaire : on a vu que ses « signifiés » étaient parfois très nombreux. On pourrait donc ajouter sur le schéma une foule de signes agissant, dans l'ombre, derrière le signe symbolisant. C'est d'ailleurs à ce niveau que se passent les phénomènes les plus intéressants : chaque idée éveillée par le symbole peut entrer en résonance ou en conflit avec une autre, augmenter l'équivocité du symbole ou la réduire. Exactement de la même façon, on pourrait représenter, derrière les deux signes fondant la métaphore, une foule d'autres signes, pour figurer la présence de deux séries de signes, des deux « lignes » du comparant et du comparé. C'est ainsi également que la métaphore enrichit sa signification.

Ces trois schémas établis, on peut distinguer comme une progression du symbole au concept, en passant par la métaphore. Le symbole apparaît comme un rapport entre deux signes où la dialectique qui existe dans la métaphore est empêchée. De même, les autres rapports possibles entre deux signes ne semblent pas davantage libres : l'un des deux signes seulement apparaît à la conscience, sur le devant de la scène, l'autre restant dans l'ombre. Bien sûr, il peut y avoir des métaphores qui composent le symbole, mais ce ne sont alors que des éléments, des parties du tout : le symbole en tant que tel, comme totalité, impose une face sensible comme unique accès à une face invisible. Pour reprendre l'expression de G. Durand, l'image symbolique présente un certain « impérialisme du signifiant », auquel répond « l'impérialisme du signifié » qui s'exprime à travers divers symboles. Le symbolisé prend sa revanche mais échoue à nouer des rapports dialectiques. Dans la métaphore, en revanche, comparé et comparant sont à égalité. Ils se présentent tous les deux à l'esprit sur le même plan, même si l'un fait souvent partie de la diégèse et l'autre pas. La dialectique est possible. Même si certaines métaphores n'utilisent pas beaucoup cette possibilité, cette figure semble en être le lieu par excellence, là où elle peut s'exprimer librement. La métaphore expose les contradictions, les révèle en effet, là où le symbole est « réunion des contraires », fusion des contradictions.[136] Dans le concept enfin, la dialectique a souvent disparu : les contradictions sont résolues, l'unité l'a emporté sur les différences.

Il est donc assez tentant de déceler ici une sorte de progression « historique » qui ne manquerait pas d'ambiguïté, le symbole apparaissant aisément comme un état « primitif » de la pensée, le concept comme un état « scientifique » et la métaphore comme un état intermédiaire, comme une heureuse tension entre les deux, comme le lieu *possible* d'une vraie pensée imagée, d'un équilibre réussi entre raisonnement analogique et rigueur conceptuelle. Dans le symbole, il n'y a pas encore de dialectique en effet, elle est *empêchée*, « occultée » : l'esprit y tâtonne souvent, on pourrait dire qu'il se paie d'images, comme dans le concept il se paie parfois de mots. Dans la métaphore, la dialectique *apparaît* clairement : dans les plus belles métaphores, qui ne se réduisent pas en concept comme en cendres, il y a une dialectique qu'on pourrait dire négative, qui n'est pas arrêtée. Dans le

136 Gilbert Durand, *ibid.*, p. 68. Ce moyen terme entre le symbole, « où subsistent intactes les polarités antagonistes », et le concept, « liquidation statique des contradictions » (p. 71), apparaît d'ailleurs comme ce qui manque dans l'ouvrage de G. Durand. Tout à son projet de contester l'empire des herméneutiques réductrices, comme Ricœur, il renverse le paradigme scientiste mais conserve sa bipolarité.

concept enfin, la dialectique est *achevée*, y compris, parfois, au sens où l'on dit que Napoléon achève la Révolution. Évidemment, tout cela n'a rien de véritablement chronologique : ce schéma n'est qu'une façon de présenter le rapport de ces trois notions à l'idée de dialectique, qui joue un rôle important dans la métaphore comme dans le concept, car la métaphore peut aussi se payer de mots ou d'images, et contribuer à un dépassement factice, par exemple. Le symbole et le concept peuvent n'avoir rien de métaphorique. Et le concept n'est pas toujours figé, « liquidation statique des contradictions » : lorsque l'origine métaphorique est toujours perceptible, par exemple, il possède souvent un certain dynamisme, comme le concept freudien de censure.

Le problème est bien posé par cette citation, proposée par Gilbert Durand pour contester la légitimité des herméneutiques réductrices : « Analyser intellectuellement un symbole, c'est peler un oignon pour en trouver l'oignon. »[137] Il ne s'agit pas seulement ici, comme de nombreux auteurs l'ont fait pour la métaphore, de défendre la polysémie de l'image, son épaisseur écrasée par certaines « traductions ». Il s'agit de souligner que le symbole est antinomique avec la prétention du concept d'épuiser les significations, et même que le symbole interdit toute interprétation rationnelle, la frappe de vanité. La métaphore proposée est formidable, qui souligne le caractère organique du symbole, le fait que tout est chair chez lui, que le fruit n'est pas davantage à l'intérieur qu'à l'extérieur, qu'il n'y a pas de noyau ou de pépin puisqu'il est lui-même le bulbe, alors que les images utilisées pour les métaphores, si elles sont organiques aussi, sont plutôt florales ou végétales : il y a des racines, de la sève, des ramifications, etc., toute une architecture absente dans le symbole. L'oignon, ici, c'est à la fois le tout et la partie, alors que la métaphore ou le concept forment un tout dont les parties sont clairement distinctes : elles apparaissent dans un cas comme contribuant à former le tout, elle disparaissent dans le second, comme on retire un échafaudage.[138] Mais, même dans le cas du concept, on peut retrouver la mémoire de sa formation : même s'il est coupé de sa racine, à la différence du symbole, il en garde le souvenir, alors que celui-ci se donne souvent comme un mystère (que le mystère vienne de la terre ou du ciel, qu'il soit oignon ou épiphanie). Et pour cause : l'histoire du concept est théoriquement achevée, celle du symbole se réinvente chaque jour.

On peut expliciter encore, en se penchant sur la quatrième ligne, la nature du lien entre la forme extérieure et la signification des trois notions : le cas du concept apparaît d'emblée à part, puisqu'il n'y a pas expression indirecte chez lui ; la signification n'y est pas « produite » par sa forme mais entièrement « donnée », livrée par un auteur. Du point de vue du rapport entre forme extérieure et signification, il est donc du côté du signe « purement technique » (dans la plupart des cas du moins, si l'on n'envisage pas un concept qui possèderait encore une dimension métaphorique, par exemple, ou un concept en cours d'élaboration). À l'inverse, dans le cas de la métaphore et du symbole, l'accès à la signification se fait indirectement, à travers le signe ou les signes donnés. Paul Ricœur le souligne lorsqu'il dit, par exemple : « L'énigme ne bloque pas l'intelligence, mais la provoque ; il y a quelque chose à désenvelopper, à désimpliquer dans le symbole ; c'est précisément le double sens, la visée intentionnelle du sens second dans et par le sens premier, qui suscite l'intelligence ».[139] On trouve un mécanisme voisin dans la métaphore, même s'il n'y a pas « double sens » mais plutôt « double signe », même s'il y a une dynamique de la signification différente : dans les deux cas, la

137 Pierre Emmanuel, *Considération de l'extase*. Cité en exergue du chapitre 2 de *L'Imagination symbolique*, *op. cit.*, p. 42.

138 On trouve d'ailleurs cette métaphore de l'échafaudage chez Perelman, dans *L'Empire rhétorique*, Vrin, Paris, 2002, p. 146.

139 P. Ricœur, *De l'interprétation*, *op. cit.*, p. 28.

signification est créée « dans et par » les signifiant(s) et signifié(s) premiers. Souvent, le symbole recourt à l'analogie, comme la métaphore. Mais, une fois ceci noté, il faut souligner que la signification s'impose *également* « de l'extérieur », dans le cas du symbole, même si elle s'appuie pour cela sur le signe donné. Il existe toujours une part de convention *donnée de l'extérieur*, par la culture. Sinon, comment accorder à *un* signe d'autres significations, qui ne font pas partie de sa définition ? Cette part de convention est plus ou moins présente à l'esprit, plus ou moins soulignée par les auteurs. On a vu que Gilbert Durand divisait même les signes « non totalement arbitraires » en deux, pour pouvoir distinguer les « signes allégoriques », symboles usés qui perdent *un peu* de leur arbitraire, des « signes symboliques », symboles vivants qui possèdent « beaucoup moins d'arbitraire, beaucoup moins de "convention" que l'emblème », où il semble que le symbole « ne vaut que par lui-même ». Je dirais pour ma part que le symbole perçu dans toute sa plénitude *naturalise la signification*, dissimule la convention par différents moyens : par une analogie enracinée dans la culture, notamment. Dans le cas de la métaphore, il en va autrement : la signification naît de la forme donnée, des déterminations intérieures à la figure, des rapports tissés entre les signes. Bien sûr, les signes qui la composent peuvent posséder une convention, mais la métaphore en elle-même ne possède rien de similaire : aucune convention n'est nécessairement donnée de l'extérieur. C'est un acte individuel, à la différence du symbole qui possède une dimension collective (il s'est forgé par la répétition). Mais c'est aussi un acte qui demande à être reproduit par l'interlocuteur, pour que la métaphore puisse être interprétée : il ressemble en cela au symbole dont l'interprétation reste toujours particulière *par ailleurs*.

On trouve d'ailleurs la signification des concepts dans les dictionnaires, ou dans des ouvrages spécialisés, même si les définitions peuvent paraître lacunaires parfois, mais il n'existe pas de dictionnaire de métaphores. Ou, pour être plus exact, car il existe des recensions, un tel travail reste confidentiel, et limité le plus souvent à un seul ouvrage : personne ne possède dans sa bibliothèque un dictionnaire des métaphores, à la différence d'un Larousse, d'un Robert, d'un dictionnaire de philosophie ou des symboles. Par ailleurs, si des dictionnaires de symboles existent bel et bien, ils déçoivent souvent, plus qu'une définition de concept, parce qu'ils sont contraints de sélectionner quelques occurrences seulement de ces créations collectives, mais toujours interprétées individuellement, que sont ces signes complexes : on n'y reconnaît jamais tout à fait le symbole que l'on a « compris ». L'ambiguïté est constitutive du symbole. Un dictionnaire des métaphores serait alors encore plus décevant, pour des raisons voisines mais différentes : on peut référencer différents couples comparés-comparants existant mais, si une telle recension systématique était menée à son terme, ce qui n'a pas été fait à ma connaissance, et si cela pourrait présenter un intérêt pour une étude de l'imaginaire collectif, on ne peut prétendre donner le sens de chaque occurrence du même couple. Tous les auteurs qui ont employé la métaphore de la nuit ou du sommeil pour caractériser la mort, par exemple, ne l'ont pas utilisée pour dire la même chose. En revanche, on pourrait y trouver une métaphore comme celle du char de l'État, parce qu'elle est usée. Elle a été utilisée de nombreuses fois pour exprimer la même idée : comme pour un symbole, elle possède alors un noyau de signification important, mais stéréotypé. Les dictionnaires de noms communs font d'ailleurs apparaître des sens figurés : ils ne décrivent pas la signification produite par telle ou telle métaphore vive, l'effet de sens qui résulte de tel ou tel emploi, mais le sens de l'image une fois qu'elle s'est usée. Il est donc extrêmement significatif qu'il existe des dictionnaires pour les concepts et les symboles, mais pas – ou si peu, si marginaux – pour les métaphores vives : c'est par le contexte que l'ambiguïté de la métaphore est limitée, contrôlée, plus que par l'usage répété qui a

institué les symboles, qui les « institutionnalisés ». Là où il y a une place légitime, reconnue, pour le symbole usé mais encore vivant, il n'y en a pas pour la métaphore. La métaphore doit être retrouvée, avec son contexte d'origine, ou réinventée.

C'est encore plus vrai avec le concept. Il peut évoluer, lui aussi, mais c'est encore davantage perçu, dans son cas, comme un dévoiement : le sens contemporain d'épicurien est un contresens sur l'épicurisme. Le même phénomène existe pour les métaphores et les symboles : on peut faire des contresens sur le symbolisme d'un geste dans l'iconographie médiévale ou sur une métaphore latine. C'est donc un nouveau concept, une nouvelle métaphore ou un nouveau symbole qui apparaît en même temps qu'un nouveau sens, et qui doit être présenté comme tel. L'institution scolaire, universitaire, peut alors légitimement défendre ses concepts, en philosophie, ses symboles, en histoire de l'art, ses métaphores, en littérature : la moindre inflexion individuelle, qui peut aboutir à une mutation sémantique si elle est adoptée largement, brouille la bonne communication. Mais le concept est davantage perçu, me semble-t-il, comme devant être préservé de la novation. C'est probablement pourquoi il existe tant de dictionnaires qui définissent des notions et finalement si peu pour les symboles et les métaphores : comme si, dans le cas du symbole ou de la métaphore, la novation ne créait pas de rupture aussi importante que pour le concept. La ré-invention n'apparaît pas vraiment comme un problème, dans leur cas, parce qu'il est dans leur constitution même de faire l'objet d'une interprétation individuelle. Mais bien sûr, si la novation est davantage acceptée les concernant, ce n'est pas forcément avec raison : la frontière entre ré-interprétation et ré-invention est parfois bien ténue.

Métaphores, symboles et concepts à l'œuvre

Avant de nous pencher sur cette question de l'interprétation, étudions maintenant deux films, pour tester la pertinence des distinctions opérées entre les trois notions, mais aussi pour en souligner la complémentarité dans les œuvres davantage que les ressemblances ou les différences sur le plan théorique. Nous pourrons observer ainsi la proximité des notions de symbole, de métaphore et de concept, la façon dont elles se mêlent parfois, sans qu'il soit pour autant question de déceler là une quelconque porosité. Revenons pour commencer sur le film d'Agnès Varda.

Les Glaneurs et la Glaneuse : de l'enquête sociale à l'essai poétique

Ce documentaire possède une beauté toute particulière en effet qui me semble provenir de sa démarche, très originale, consistant à enquêter sur différentes pratiques sociales à travers un mot tombé en désuétude, le glanage. On le voit, cela nous concerne au premier chef : la richesse du film naît précisément des liens établis entre des situations différentes – le glanage de blé, de pommes de terre, le grappillage de raisin, de pommes, etc., et différentes formes de récupération – sans qu'elles soient jamais écrasées sous le poids d'une démonstration ou d'une conceptualisation. Pourtant, c'est bien un concept que forge Agnès Varda, en réunissant toutes ces pratiques, mais ce qui touche dans ce film c'est son attention scrupuleuse au réel : la double ou triple activité du film, de jeu autour du mot « glaner » et d'enquête sociale, voire de jeu avec les images captées au vol de son enquête, loin d'apparaître comme une diversion, ou ne serait-ce qu'une aimable fantaisie, apparaît comme une

façon supérieure d'interroger le réel. Tous ces détours apparents donnent aux *Glaneurs et la Glaneuse* une unité plus grande encore, d'une richesse d'abord insoupçonnée, permise par la métaphore.

La métaphore est partout dans le film, en effet. Après une définition du glanage, donnée en ouverture du film par la consultation d'un Larousse (« ramasser après la moisson »), suivie par une mini-enquête sur cette réalité sociale présentée comme disparue qui occupe la deuxième séquence, la notion subit un premier élargissement : « si le glanage est d'un autre âge, le geste est inchangé dans notre société qui mange à satiété » nous confie la voix off alors que nous voyons des personnes se pencher pour récupérer les restes, après les marchés. « Glaneurs agricoles ou urbains, ils se baissent pour ramasser. Y'a pas de honte, y'a du tracas. », continue-t-elle avant que le rap écrit par la réalisatrice ne soit interprété par de jeunes rappeurs : « Se baisser mais heureusement pas s'abaisser », entend-on alors. Puis, à la fin de la chanson conçue pour atténuer la violence des images, pour rendre sensible la dignité de ces personnes, la voix off souligne encore l'idée d'un geste commun, que la deuxième séquence avait pris le temps de nous exposer, avec une dame mimant l'activité qu'elle pratiquait enfant, relevant son tablier pour récolter : « À la ville comme à la campagne, hier comme aujourd'hui, c'est toujours le même geste modeste de glaner. » C'est sur cette similitude saisissante que s'opère la transition avec la quatrième séquence, où la réalisatrice souligne que c'était jadis une activité collective et qu'aujourd'hui « chacun glane seul ». Ressemblance dans la dissemblance, dissemblance malgré la ressemblance : nous sommes en terrain connu. Mais Agnès Varda n'en reste pas là : avant de développer le glanage des pommes de terres, qui l'occupera longuement, ou de revenir sur le glanage urbain, comme elle le fera dans la dernière partie du film, elle procède encore à un élargissement de la notion : à partir de différents tableaux, montrés dans le film pour illustrer que l'on glanait jadis en groupes, elle part à la recherche d'une peinture de Jules Breton, reproduite dans le Larousse du début, qui se trouve à Arras. Et là, sans que rien ne l'ait annoncé explicitement, on voit Varda portant une gerbe de blé, juste à côté du tableau enfin trouvé, avec ce commentaire en voix off : « L'autre glaneuse, celle du titre de ce documentaire, c'est moi ». Puis elle laisse tomber littéralement la gerbe de blé, qu'elle tenait de la main gauche, pour prendre sa caméra de la main droite, geste souligné par un nouveau commentaire (« Je laisse volontiers tomber les épis de blé pour prendre la caméra ») : glaneuse des villes, Agnès est moderne elle aussi, mais d'une autre façon. *Les Glaneurs et la Glaneuse* propose alors un montage de plans permis par ces nouvelles petites caméras : celles-ci « sont numériques, fantastiques, elles permettent des effets stroboscopiques, des effets narcissiques, et même des effets hyperréalistiques » explique-t-elle, joignant l'image à la parole. Le film introduit ainsi le genre de l'autoportrait, et notamment un thème qui jouera un rôle important : la vieillesse. Après quelques plans d'elle sur son canapé, sur son visage perdu dans la nuit, la vidéaste filme en gros plan ses cheveux, blancs à la racine, et en très gros plan sa main ridée : « Non, non, ce n'est pas “Ô rage”, non ce n'est pas “ô désespoir”, ce n'est pas “vieillesse ennemie”. Ce serait peut-être même “vieillesse amie” mais tout de même il y a mes cheveux et mes mains qui me disent que c'est bientôt la fin ».

Ainsi s'achève la quatrième séquence (ou la cinquième, si l'on veut). Le film n'a pas commencé depuis six minutes qu'il a déjà tissé des liens entre trois formes de glanage. En fait, nous avons là une sorte d'introduction : une large partie de la suite ne fera que revenir sur ce nœud extrêmement riche, sur cette réunion de différentes pratiques sociales et artistiques, pour préciser ces rapports et en tirer toutes sortes d'effets, de significations. L'objet des *Glaneurs et la Glaneuse* est donc défini.

Il s'agit bien de donner une consistance au concept, à la métaphore de glanage, en l'envisageant de son extension la plus étroite, le ramassage des épis de blé oubliés, à la plus large, qui n'est encore qu'esquissée, la cueillette d'images numériques, qu'elles proviennent des tableaux, des villes ou des champs, quand la réalisatrice se penche sur des gens modestes, rassemble des mots, des images ou des personnes que la société a oubliés.

Le genre de l'autoportrait lui-même et le thème de la vieillesse, qui peuvent sembler à part, indiquent une piste, une analogie supplémentaire que le film n'explicitera jamais, par pudeur, par délicatesse envers les autres glaneurs, mais qui n'est pas étrangère à son propos : la vieillesse comme abandon, comme relégation. Les tableaux comme les personnes montrées jusqu'alors sont d'ailleurs âgées, et la réalisatrice a bien souligné qu'il s'agissait d'une pratique « d'un autre âge » et, qui plus est, maintenant solitaire.

La partie qui suit traite du glanage des pommes de terre, récoltées par des machines qui n'oublient rien, qui ne laissent rien au hasard ou aux pauvres, mais rejetées par d'autres camions en bord de champs, quand elles ont été triées et jugées impropres à la vente, parce que trop grosses ou trop petites. Au cours de cette enquête, l'un des glaneurs informés du passage des camions attire l'attention de la réalisatrice sur certaines d'entre elles : « y'en a qui sont difformes, en forme de cœur ». La réponse fuse aussitôt, enfantine : « Le cœur, le cœur. Le cœur, je l'veux. » Et la voix off d'ajouter, images à l'appui : « J'étais contente. Je les ai aussitôt filmées de près. Et j'ai entrepris cet exercice périlleux : filmer d'une main mon autre main qui glanait des patates en forme de cœur. » C'est ici que l'image de Varda en glaneuse commence à s'imposer nettement dans le film : glaneuse à plusieurs titres, glaneuse d'images numériques, mais aussi glaneuse de cœurs, d'amour. Cette intention est patente dans le film. La vidéaste continue de filmer les pommes de terre en forme de cœur chez elle, son glanage continue par l'image, souligné par le commentaire : « Puis j'en ai ramené à la maison. Je les ai encore regardées, encore filmées ». La musique rap de la troisième séquence réapparaît, introduisant la pensée de la réalisatrice : « une idée m'est passée par la tête : les restos du cœur ». Le doute n'est alors plus permis : le glanage de cœurs est à la fois symbolique, avec le cœur symbole de l'amour, de la générosité, et métaphorique, avec cette idée de glaner l'amour diversement filée dans le film. Agnès Varda donne à ce glanage de cœurs un double sens : à travers ces plans, elle manifeste clairement sa sympathie pour ceux qui vivent par amour, son empathie même pour ceux qui, comme elle, ont le cœur sur la main, ou se retrouvent démunis. Ne dit-elle pas, d'ailleurs, « je *le* veux », quand elle demande *la* pomme de terre ? La forme de cœur prime immédiatement, pour elle, sur la patate. L'intention de la séquence est donc allégorique : le spectateur perçoit peu à peu le désir de réunir dans son film tous ces gens rencontrés, comme dans son sac toutes ces patates, et de faire œuvre utile. C'est ainsi qu'elle invite des bénévoles des Restos du cœur à ramasser des pommes de terre rejetées par dizaines voire centaines de tonnes, et à travers eux c'est encore son portrait qu'elle dessine : comme eux, elle exprime sa générosité à travers la nourriture. Mais, plus encore, à travers cette idée des cœurs rejetés par l'industrie, l'allégorie se précise : la société n'a que faire de l'amour. Ces pommes de terre sont comme les marginaux : jugées inaptes à rapporter de l'argent, elles sont abandonnées sur le bord de la route. La collection de cœurs de la réalisatrice est alors une image de la galerie de portraits de son film. N'a-t-elle pas placé une petite patate en forme de cœur sur le coin de l'image du DVD, pour indiquer que l'on peut revoir telle ou telle personne, dans un autre film, justement intitulé *Deux ans après* ? On devine enfin une dernière signification dans cette image de la pomme de terre en forme de cœur, perceptible dans l'empressement avec lequel elle devient glaneuse de cœurs : Varda se dépeint implicitement comme

souffrant d'amour. On devine que ces cœurs qu'elle ramasse avec avidité et qu'elle filme avec plaisir, même lorsqu'elle est rentrée chez elle, expriment une idée bien précise, et l'on pense aussitôt à Jacques Demy, dont on sait le souvenir très présent dans l'œuvre de la réalisatrice.[140] Que le cœur la représente, elle, ou le symbolise, lui, l'idée de solitude est exprimée clairement. Le glanage d'Agnès n'est donc pas alimentaire, son besoin est autre. Le thème fréquent et explicite de la vieillesse, du temps qui passe, n'en gagne que plus d'épaisseur, de résonance. On découvre d'ailleurs des photos de leur fils Mathieu Demy, dans le documentaire, au détour d'un plan qui filme les affaires de la réalisatrice, de retour du Japon. Cette présence implicite de Jacques est même reconnue par la réalisatrice dans *Deux ans après* où elle raconte comment elle a reproduit *sur elle*, avec les plans sur ses mains ou sur ses cheveux, ce qu'elle avait déjà filmé de Jacques Demy, dans *Jacquot de Nantes*, alors qu'il était atteint par la maladie.[141]

On voit alors combien cette patate-cœur condense de significations. Le lien est frappant entre cette patate « difforme », que l'on verra vieillir dans le film, et la main flétrie, ridée, de la réalisatrice : le lien est visuel, d'abord, mais il est souligné aussi par le lien que la voix off établit entre le fait de ramasser d'une main ces pommes de terre et de les filmer de l'autre, et le passage ultérieur sur sa main, où elle parlera de filmer l'horreur, et où elle exprimera son projet de filmer d'une main son autre main. Cette patate-cœur, c'est donc bien elle aussi. De façon générale, cette pomme de terre semble incarner à ses yeux la misère, toutes les formes de misère : les maux provoqués par le société, mais aussi la vieillesse, voire la maladie et la misère affective.

Après s'être penchée sur Claude, vivant en caravane séparé de sa femme, puis sur Ghislaine qui profite de l'occasion pour demander au maire de sa commune de pouvoir rester sur le terrain dont il veut chasser les gens du voyage, Agnès Varda s'intéresse à un chef cuisinier : « de façon étonnante, Édouard est aussi un glaneur-né, ou plutôt un grappilleur ». Elle constate que le souci d'économie n'est pas l'apanage des marginaux : plus jeune chef à obtenir deux étoiles au Michelin, proposant un menu à 600 francs à l'époque, en 1999, il veille à ne rien perdre, à réutiliser les lentilles qui restent, les côtes, les arêtes des poissons, les os des viandes, et à cueillir lui-même ses herbes, les vingt bouquets de sarriette par exemple dont il a besoin quotidiennement. Il grappille aussi des fruits, des pommes et du raisin. Le souci n'est pas seulement d'économie : il s'agit d'un art de vivre, d'un lien maintenu avec la nature, qui lui assure également de connaître l'origine et la qualité de ses produits. Cet homme fournit la transition avec les vignes de grands crus de Bourgogne, où les quotas imposent de laisser perdre à même le sol une partie de la récolte et où il est désormais interdit de cueillir le raisin abandonné. Introduit par quelques plans sur *Le Jugement dernier* de Van der Weyden, aux Hospices de Beaune, un vigneron justifie ces pratiques et parle de « mesure de protection de [sa] profession, de [son] capital » : on devine de quel côté de la balance tenue par l'archange Michel penche le plateau où Varda place cet homme. Et le film en vient à un viticulteur solitaire, « depuis la grappe jusqu'à la bouteille […] le seul maître à bord », qui se révèle être le psychanalyste Jean Laplanche, et qui se présente comme « philosophe de l'analyse », comme ayant placé l'autre « en priorité » dans la constitution du sujet.

On le voit, dans tous ces entretiens et ces portraits, des liens secrets sont tissés entre les individus, entre les situations. Le chef Edouard Loubet, par son exemple, et Jean Laplanche, en citant un poème de Du Bellay, magnifient tous deux le glanage et la grappillage, contribuent à

140 Dans *Les Plages d'Agnès*, par exemple, ou avec *Jacquot de Nantes*, même si le film a été fait du vivant de Jacques Demy, au moment de sa maladie.

141 C'est Philippe Piazzo, dans *Deux ans après*, qui lui en fait prendre conscience : elle l'ignorait alors que c'était une évidence pour son entourage, et elle le reconnaît elle-même désormais comme une évidence.

l'éloge de cette pratique. Laplanche notamment, par son souci de l'autre, entretient des liens avec la cinéaste elle-même, avec le projet de son film, n'était la propriété luxueuse qu'il a héritée de son père, vue du ciel, qui semble créer un écart. Et pourtant... un gros plan sur un détail d'un volet en bois, recadré à deux reprises, attirant attention sur la forme curieuse d'un nœud dans la planche, tombé et bouché par du mastic, indique le goût de la cinéaste pour ces rébus mystérieux qui rappellent les formations de l'inconscient : on pense au test de Rorscharch, comme plus loin dans le film, lorsqu'Agnès Varda filmera les traces sur le plafond de sa propre maison. On pense aussi à une tache de vin, comme le film en présente sur la terre des vignobles, ou à la forme ronde de la propriété, avec ses arbres, vue du ciel. On pense aussi à ces marginaux, obligés de bricoler leur logis, de rafistoler plutôt que de changer les objets.

Le film tout entier invite à cette démarche, suscite des analogies. Le bel article de Bernard Benoliel, paru dans *Les Cahiers du cinéma*, le souligne également, qui notait à propos du formatage des pommes de terre : « il en va dans notre société des nourritures comme des corps et des personnes : sont impitoyablement rejetées, gâchées, jugées impropres à la consommation (c'est-à-dire à la vente) celles qui n'ont pas le bon gabarit, le calibrage légal, sont hors quotas ou n'entrent pas dans la norme. Eh oui, les pommes de terre aussi sont des top-models... »[142] À propos de l'anti-philosophie du sujet de Jean Laplanche, le critique indiquait également, en note : « Soit dit en passant, la psychanalyse toute entière n'est-elle pas une science du rebut, née de ce que les autres disciplines considéraient comme inutile et sans valeur ? Tout l'attirail conceptuel (mots d'esprit, lapsus, fantasmes, pulsions, rêves, etc.) ne dessine-t-il pas la cartographie d'un monde aux marges de la conscience ? Freud glaneur ? » L'intention semble confirmée dans *Deux ans après*, où Agnès Varda comme Jean Laplanche disent avoir regretté de n'avoir pas mentionné sur le coup cette idée : « le métier d'analyste […] on peut penser que c'est une espèce de glanage, c'est pas excessif de dire cela. C'est-a-dire que ce à quoi nous faisons attention c'est ce à quoi personne ne fait attention, c'est ce qui *tombe* du discours », expose le co-auteur du *Dictionnaire de la psychanalyse*. Cet entretien est formidable, il formule admirablement les enjeux du premier film. Laplanche ajoute : « il y a le laissé tomber et il y a le ramassé. Alors, évidemment, le ramassé prend une valeur spéciale pour le psychanalyste, parce que le ramassé, disons ce qui est glané, ce qui est ramassé a plus de valeur pour nous même que ce qui a été récolté. » Il est interrogé alors sur la notion de pauvreté, de manque : « Le psychanalyste aussi est dans une espèce d'état de pauvreté, on pourrait dire dans ce sens qu'il est dans un état de non savoir. Il ne sait pas d'avance ce qu'il va glaner. Donc, c'est aussi ça sa pauvreté. » Varda s'amuse de la réponse : ce n'est pas le patient qui est dans un état de pauvreté, de manque ? « Oui, il manque, il vient demander : “Qu'est-ce que j'ai ? docteur, vous le savez.” Mais le docteur qui est là ne sait pas davantage ce qu'il a, et c'est ça qui est merveilleux, c'est-à-dire que les deux sont pauvres, que les deux sont pauvres de savoir, et même le docteur, même s'il sait, s'il croit savoir, il doit abandonner ce qu'il sait pour être complètement accueillant à quelque chose de tout à fait nouveau. » Voilà qui formule admirablement l'utopie esquissée par Varda : une économie paradoxale, proche du don, où la valeur ne naît pas de la demande, où deux pauvres peuvent s'enrichir mutuellement.

Chaque rencontre, chaque visite d'Agnès Varda dans *Les Glaneurs et la Glaneuse* met ainsi en branle notre réflexion, notre imagination, et nous invite à situer nous-mêmes le nouveau cas présenté dans le grand domaine du glanage. En s'éloignant de temps en temps du centre du son sujet, elle y revient par un chemin inattendu : l'allégorie du *Jugement dernier* de Van der Weyden

142 Bernard Benoliel, « La main de l'autre », *Cahiers du cinéma* n° 548, juillet-août 2000, p. 62-63.

l'illustre assez clairement, même si elle n'est pas explicitement rapportée aux personnes du film. Le portrait du couple formé par Jean et Nadine Laplanche semble mystérieux lui aussi, peut-être plus encore : quelque chose intéresse la réalisatrice, qui n'est pas explicité non plus. Néanmoins, le rapprochement avec le couple suivant de cafetiers, que le montage et la cadrage rendent évident, indique une piste : comme Nadine raconte une partie de son histoire avec Jean Laplanche, la cafetière se livre sur les circonstances de la rencontre avec son mari. Elle s'en amuse : c'est un garçon habillé d'une façon pour le moins exotique qui lui a tapé dans l'œil, au bal ! Varda s'intéresse visiblement à la façon dont on cueille son conjoint, même si ce rapprochement n'est jamais formulé explicitement. C'est donc une très grande famille de glaneurs qui se dessine pour le spectateur en alerte.

À chaque visite, d'ailleurs, la réalisatrice prend soin de parler de glanage, et non pas de grappillage, malgré les interlocuteurs, qui hésitent parfois sur les termes à employer, même s'ils reprennent finalement celui de Varda. C'est à la cafetière évoquée plus haut qu'il revient d'expliquer dans le film la différence entre les deux notions, après un client qui proteste n'avoir jamais glané mais reconnaît avoir grappillé : « parce qu'il y a une différence fondamentale entre le glanage et le grappillage, vous savez […] : on grappille ce qui descend, les fruits qui descendent, et on glane tout ce qui monte ». Mais on sent que la cinéaste résiste : celle-ci veut malgré tout garder le terme de glanage pour l'ensemble des deux activités. La précision donnée n'influe que très marginalement sur *Les Glaneurs et la Glaneuse*. On ne saurait lui donner tort, bien au contraire, la différence semblant superficielle, ne tenant qu'à la nature du produit récolté. Le glanage ainsi élargi au grappillage apparaît comme le bon concept, celui qui réunit des cas vraiment similaires, celui qui découpe correctement la réalité, contre le concept, artificiel, du dictionnaire (qui mentionne surtout le blé), contre le symbolisme aussi des produits de la terre qui s'opposeraient à ceux, aériens, des arbres fruitiers et du ciel. On voit d'ailleurs, juste après, Varda cueillir des figues bien mûres et s'enthousiasmer : « c'est un fruit du ciel, ça ». Puis la cinéaste de préciser, avant de montrer le propriétaire d'un verger qui refuse le grappillage de ses figues : « de toutes façons, la moitié des gens sont chiches, ils n'ont pas envie qu'on glane parce qu'ils n'ont pas envie d'être gentils, c'est tout. » Maître Dessaud, filmé au milieu d'un champ récolté de choux et de tomates, expose alors le droit du glanage, confirmant que c'est une pratique tout à fait légale si elle respecte quelques conditions de bon sens. Puis l'avocat s'en va se promener dans les choux. Varda annonce alors, gros plans à la clef : « et moi, je vais promener ma petite caméra dans des choux de couleur et filmer d'autres végétaux qui me plaisent ». Avant d'ajouter, sur un paysage qui défile : « Pour ce glanage-là, d'images, d'impressions, d'émotions, il n'y a pas de législation ». La question n'est évidemment pas ici de discuter ou de contourner le droit à l'image. La réalisatrice se préoccupe d'introduire une éthique du filmeur : elle suggère l'idée qu'elle est glaneuse en cela qu'elle prend quelque chose qui ne lui appartient pas mais sans nuire à personne.

Ce thème du glanage numérique se trouve conforté par le sens figuré du verbe glaner, que le film nous donne alors : quand on ramasse « des choses de l'esprit », « des faits et gestes, des informations ». Agnès Varda ne fait pas autre chose dans son documentaire : elle ramasse un mot, des actions, des gestes qui caractérisent ce verbe, et des informations y compris juridiques pour mieux le cerner. Mais pour le film, qui vient de développer le thème du grappillage et du glanage agricole, c'est un nouvel élargissement : de retour du Japon, Varda nous dit qu'elle a « glané des souvenirs dans [sa] valise ». Elle précise même : « Pour moi qui n'ai pas beaucoup de mémoire, quand on revient de voyage, c'est ce qu'on a glané qui résume tout le voyage. » On n'est

évidemment pas obligé de la croire quand elle s'accuse de manquer de mémoire : cela peut sembler une petite coquetterie pour justifier son obstination, par exemple à employer un seul mot là où les autres en emploient plusieurs. Cela lui permet dans tous les cas de s'inclure, une fois de plus, dans la famille des démunis, de ceux qui manquent et qui, du coup, ramassent. Le film propose alors, en filmant son retour rue Daguerre, deux comparaisons picturales : les infiltrations d'eau, les moisissures, « je m'y suis habituée, finalement j'aime bien ça, on dirait un paysage ou une toile de peintre abstrait, un Tapiès, un Kokian, un Borderie » et Varda nous cadre alors, avec un vrai cadre doré, moisissures et infiltrations. Puis, à l'issue de cette séquence, elle nous fait part d'une découverte dans un grand magasin de Tokyo : « au dernier étage, voilà, il y avait des Rembrandt, des vrais Rembrandt ». Nous voyons alors plusieurs cartes postales, notamment un autoportrait du maître flamand et un tableau représentant sa femme. Une carte postale présente même un détail du portrait de Saskia. La voix off ajoute, alors que la main de la réalisatrice apparaît en très gros plan sur ces cartes postales elles-mêmes en gros plan : « Saskia, en détail. Et puis... et puis ma main, en détail. C'est-à-dire c'est ça mon projet : filmer d'une main mon autre main. » Nous voyons sa bague de mariage puis la caméra remonte vers le dos de la main gauche, s'approche encore, on voit les plis nombreux, les veines, presque les pores de la peau, puis l'ombre sur la main qui menace d'envahir l'image un moment, pendant que la voix off continue : « Rentrer dans l'horreur. Je trouve ça extraordinaire. J'ai l'impression que je suis une bête. C'est pire. Je suis une bête que je ne connais pas. » Puis la caméra revient vers les doigts, la main se soulève et fait apparaître le portrait de Rembrandt, parfaitement centré mais incliné, avec ses ombres et ses lumières : « Et voilà l'autoportrait de Rembrandt. C'est la même chose en fait. C'est toujours un autoportrait. » Et Varda de partir déjà ailleurs : le plan suivant est l'autoportrait de Maurice Utrillo, exposé dans un petit musée de Sannois, où habite le prochain glaneur. Autoportrait parmi les portraits, celui de Varda au milieu des glaneurs est à sa place comme l'est celui de l'artiste au milieu de ses tableaux.

Mais le lien étroit établi entre les détails du portrait de Saskia et les détails de la main d'Agnès frappe autrement, suggère davantage, surtout qu'un lien est encore établi entre l'artiste peignant son conjoint et se peignant lui-même. La caméra n'a-t-elle pas pris soin de filmer une vieille photo encadrée, accrochée au mur, représentant une fille et un garçon, quand Agnès jetait un coup d'œil au plafond, soulignait sa sympathie pour les ravages du temps qui passe ? Varda n'a-t-elle pas pris soin de cadrer Gérard Philippe à côté du prénom Agnès, filmés en très gros plan, sur la couverture d'un livre ramené du Japon ? N'a-t-elle pas montré une photo de *Jeanne et le garçon formidable*, publiée dans un journal, où l'on voyait Jeanne et ce garçon formidable ressemblant à son père ? N'a-t-elle pas montré, juste après, les deux portraits photo de Mathieu Demy et d'une autre jeune femme à ses côtés, avec une légende japonaise ? Décidément, l'artiste nous laisse ici beaucoup d'indices, semblant composer un portrait de famille. Et, quand elle filme sa main dans le même mouvement que les tableaux de Rembrandt, la démarche est la même que pour les glaneurs : elle montre l'horreur sans la diminuer mais sans la dégrader non plus, elle chercher à la rendre familière sans lui ôter son étrangeté, à lui trouver sa juste place.

Les fuites d'eau jouent de ce point de vue une rôle central, authentiquement poétique, comme l'image de la main gauche et de la main droite : elles constituent des images clefs. D'abord, avec leur bassine qui se remplit goutte à goutte, les fuites d'eau font penser aux infiltrations des habitations de fortune, des sans-logis ou des mal logés. Le rapprochement n'est pourtant pas fait explicitement. Il semblerait indécent sinon. Mais il évoque par ailleurs d'autres thèmes : le thème pictural, notamment, et le thème du temps qui passe, qui s'ajoutent à celui de l'abandon. Établi de la

sorte, discrètement, le rapprochement est à l'image du film : la fantaisie dédramatise sans rien dissimuler, le rapprochement avec l'art magnifie sans tromper, sans leurrer le spectateur. La ressemblance n'annule jamais la dissemblance, jette simplement des ponts, comme cette main droite qui ne veut pas ignorer ce que fait la main gauche. Des solidarités existent au sein du monde, qu'il ne faut pas s'exagérer, mais qui le rendent plus beau, plus riche : c'est ce thème, développé poétiquement ici, qui est exposé littéralement ailleurs, comme lorsqu'on découvre qu'un des meilleurs chefs est celui qui glane et qui grappille, ou que des agriculteurs veillent à ce que les pommes de terre ne soient pas perdues pour tout le monde. L'éloge même du glanage réalisé par le film souligne qu'on peut prendre à autrui sans rien lui retirer, et donc donner sans rien perdre. Cette solidarité, ignorée aujourd'hui, étouffée par notre société, en constitue peut-être, pourtant, le cœur secret, comme le rappelle Jean Laplanche : l'autre ne s'oppose pas au sujet, à sa façon il le constitue même.

Les Glaneurs et la glaneuse propose alors un dernier élargissement, peut-être moins radical qu'avec le glanage de peintures abstraites et d'autoportraits mais bienvenu lui aussi : il introduit un dernier thème, une dernière forme de glanage, la récupération. C'est un peintre de Sannois, Hervé, qui fait cet éloge de « la biffe », qui en exprime la poésie : « Ce qui est bien avec les objets de récupération, c'est qu'ils ont une existence déjà. Ils ont déjà vécu et puis on n'a plus voulu d'eux : ils sont encore bien vivants, il suffit juste de leur redonner une deuxième chance. » La métaphore est d'autant plus saisissante qu'elle semble résumer le propos même du film de Varda : quand Hervé parle de ses objets récupérés, nous pensons à la fois aux fruits et légumes abandonnés, qui risquent de ne pas servir, et aux personnes marginalisées présentées dans le film, dont l'énergie est parfois intacte. Ils ont tous eu une vie antérieure, et n'en continuent pas moins à vivre, à pouvoir rendre service. « J'ai toujours bien aimé le monde des décharges, le monde de la récup, de tout ce qui est un peu rebut de la société », ajoute-t-il, faisant penser à la réalisatrice.

Une vraie poésie émerge, là aussi, du glanage urbain : elle apparaît d'abord à travers les artistes. Après Hervé, la cinéaste rencontre Louis Pons, qui présente son atelier : « Tout ce qu'on voit autour, c'est le dictionnaire, enfin, c'est des choses inutiles. » Et l'on se demande si la cinéaste ne lui a pas soufflé l'idée, tellement cela correspond bien avec son propre projet de réveiller un mot, extrait du Larousse 1900. « Je fais des phrases avec des choses » explique-t-il encore. Mais ses explications sont finalement moins intéressantes que ses œuvres, très riches plastiquement. Sur le plan cinématographique, l'effet le plus intéressant vient du dernier plan de la séquence : il explique comment les essuie-glaces deviennent dans ses œuvres des « affirmations horizontales », et Agnès Varda enchaîne aussitôt par un plan pris en voiture, un horizon plombé qui prend exactement place là où se trouvaient les essuie-glaces précédemment. Les deux lignes de l'horizon et du nuage bas font directement écho à « l'affirmation horizontale » précédente : l'effet est saisissant, surtout si l'on songe qu'on se trouve en voiture, soulignant le travail plastique de Varda en même temps que son travail de monteuse, qui n'est rien d'autre qu'une nouvelle forme de récupération, quand on pioche dans les rushes le plan qui va servir. Elle fait mine alors d'attraper les camions qu'elle double sur la route, avec sa main au premier plan, devant l'objectif, comme si son glanage d'images était aussi matériel que la récupération des peintres. Et, devant son impuissance, réapparaît le thème du temps qui nous échappe, même si c'est pour le congédier : « Je voudrais les attraper. Pour retenir le temps qui passe ? Non, pour jouer. » Une séquence sur la récolte d'une vigne abandonnée s'achève par une « danse » des sécateurs, au son des chants entonnés par la famille Nenon : c'est l'occasion pour Varda d'y ajouter la « danse » de son bouchon d'objectif, filmée par sa caméra oubliée. Rien n'est

perdu dans le film non plus : même les images les plus « ratées » en apparence peuvent être utilisées, et produire un effet improvisé, à la fois comique et poétique, magnifiées par une musique contemporaine aux accents jazz prononcés.

Inutile d'énumérer tous les cas de glanage ou de récupération évoqués dans le film : ils sont nombreux, de la « trouvaille » en brocante au glanage d'huîtres après les grandes marées et les grandes tempêtes. Les portraits également ne manquent pas, des jeunes marginaux de Prades à l'ancien biologiste qui donne des cours d'alphabétisation, en passant par l'homme aux grandes bottes « 100 % récup ». Mais, là encore, le film ne cesse de tisser des liens : très rares sont les cas purement informatifs, où la situation n'en réveille pas d'autres, par d'insensibles échos. Quand Varda se rend chez le propriétaire de vignes Jérôme Noël-Bouton, elle signale qu'il se préoccupe de la santé des glaneurs, mais aussi qu'il est le petit-fils d'Etienne-Jules Marey. Et c'est au tour de l'ancêtre Marey de passer au tamis de la réalisatrice, qui apparaît glaneur à son tour, à travers les propos de l'arrière-petit-fils et les images d'archives : glaneur d'images, notamment, comme Varda, avec son fusil chronophotographique décomposant le vol des oiseaux et autres appareils de prises de vue. La réalisatrice ne cesse pas de glaner, en regardant des photos : elle s'interroge sur « le petit garçon qui porte le melon » oublié par l'histoire, derrière un assistant de Marey, et elle « oublie complètement les prouesses techniques pour se laisser aller au plaisir des yeux », plaisir qui apparaît comme un surplus de la recherche scientifique. C'est l'art cinématographique tout entier qui semble alors glané, derrière les projets scientifiques avortés.

À d'autres moments, *Les Glaneurs et la Glaneuse* s'attache à nouer plus solidement encore des liens déjà établis. Le propriétaire d'une pommeraie explique par exemple : « Ça, c'est une pomme qui a rien pour elle. C'est comme une personne qui est pas belle et pas intelligente. Elle est petite et elle a un coup de soleil. Valeur commerciale zéro. » Et de jeter aussi sec la pomme par terre, plus loin, au lieu de la remettre dans le chariot, manifestant une dureté dont on s'imagine qu'elle pourrait s'appliquer à des humains. Seulement cette séquence sur le grappillage, qui peut faire penser à d'autres séquences agricoles, s'insère dans la dernière partie du film, plutôt consacrée au glanage urbain, aux poubelles et à la récupération. Cela n'étonne pourtant pas, dans le film : le spectateur est habitué à ces va-et-vient entre différentes formes de glanage, qu'il perçoit maintenant comme un tout, même s'il ne les assimile pas totalement. Même si la récupération apparaît un peu à part, peut-être, elle n'est jamais perçue comme étrangère au propos pour autant.

Évidemment, pour faire accepter ces sauts, Varda ménage des transitions : elle revient au glanage des champs par toute une série d'associations. Présentant des « frigos rigolos », des œuvres formées à partir de frigidaires récupérés, elle finit par le « frigo manifestation », où des playmobils scandent « libérez nos camarades ». Grâce à un fondu sonore, elle enchaîne sur une fin de manifestation place Denfert-Rochereau, à côté de chez elle. Cadrant le lion de Belfort, elle fait un raccord avec un lion en pierre, à Arles, et c'est ainsi qu'elle arrive à la pommeraie qui l'intéresse. Cette logique, qui semble du coq-à-l'âne sur le papier, évoque plutôt dans le film les associations libres du rêveur, ou la logique du glaneur, du « biffin », qui s'enthousiasme pour une trouvaille, puis aussitôt après pour une autre, et ne cesse de passer d'un émerveillement à l'autre, sur le trottoir ou sur la toile. Mais cette apparence de bric à brac n'est que de surface : comme dans une conversation décousue entre deux amis, elle a sa logique, et après cette visite à Arles, juste après une petite précision sur le droit de glaner dans les serres, Agnès Varda interroge maître Espié, avocate urbaine, sur le droit de la récupération : « Ces objets n'obéissent pas à la même législation que le glanage. Des *res derelictae*, ce sont des choses qui sont sans maîtres. » Autant que les précisions qui suivent, c'est la poésie de

cette personnification qui frappe. Ces objets abandonnés filmés dans le même temps évoquent alors immanquablement des sans-logis, ou François, l'homme aux bottes qui se prétendait seigneur de la ville, à Aix-en-Provence. Varda mentionne d'ailleurs peu après une expression qui la frappe, pour désigner les encombrants : « on dit aussi les monstres. » Des patates « difformes » à sa main flétrie, Varda consacre bien son documentaire à toutes sortes de « monstres » au grand cœur.

Cette poésie est constante dans le film. Entre la consultation en plein air de maître Espié et le passage sur les encombrants, la réalisatrice se laisse aller à la rêverie, à partir d'un écran de télé abandonné, présentant un étrange motif noir, vertical, central, mais rayonnant un peu de part et d'autre de cet axe : « Je regardais l'écran magique en pensant que j'avais commencé ce film juste après l'éclipse, vue à la télé, continué pendant le passage à l'an 2000, vu à la télé, et fini le film le 1er mai. » Varda nous montre des images de son poste de télévision, pour les trois événements concernés, entrecoupées par « l'écran magique » sur le trottoir. Au début étrange, le rapprochement se justifie en fait, à chaque fois, par une analogie : la tour Eiffel notamment, avec ses feux d'artifice rayonnant de part et d'autre de son axe vertical, rappelle le motif de l'écran, et l'image d'un bouquet de muguet peut y faire songer aussi, de même que l'éclipse, aperçue à travers un nuage. Ces images glanées, parfois incongrues, ne témoignent pas d'une flânerie inutile, pourtant : comme les objets ramassés par le glaneur au cours d'une promenade, ils expriment un besoin et composent un tableau. La fin des *Glaneurs et la Glaneuse* approfondit notamment ce thème du temps qui fuit : les événements qui passent à la télé et rythment indirectement le tournage du film sont déjà une façon de le faire émerger, d'une façon d'autant plus curieuse qu'ils sont rapprochés d'un télé cassée, en fin de vie. Peu avant cette séquence, arrivant à Arles, la réalisatrice nous montre un homme sur un pont, rêvant, regardant le fleuve couler, de bon matin : « j'avais envie et je n'avais pas envie de lui parler ». Cette rencontre qui n'aura pas lieu est surprenante, inédite : elle introduit clairement une mélancolie dans le film, avec cet homme de dos, le ciel gris sur Arles, les piles subsistant du pont écroulé, et le thème de l'eau qui coule sans s'arrêter. Peut-on manquer de penser au pont Mirabeau d'Apollinaire ? De leurs amours, faut-il que cet homme et Varda se souviennent ? Puis c'est un objet récupéré, une « pendule vide », qui introduit le thème explicitement, dans l'antépénultième séquence du film : « une pendule sans aiguille, cela me convient, on ne voit pas le temps qui passe ». L'objet est filmé longuement, devant une fenêtre. Recadré de plus près, on voit le haut de la tête d'Agnès Varda glisser derrière, passer immobile, comme le temps, et nous regardant. Puis ce sont des patates qui germent et se flétrissent qui sont montrées. La dernière séquence enfin possède une évidente dimension allégorique, même si le film ne la souligne pas : la réalisatrice fait sortir des réserves du musée de Villefranche-sur-Saône un tableau méconnu, *Les Glaneurs fuyant l'orage*, et le filme dehors, signalant son plaisir à le voir à la lumière du jour avec « le vent d'avant l'orage » faisant bouger la toile. Ce dernier plan trouve ainsi une résonance, par la météo et sa situation stratégique dans le film. Et, même s'il peut évoquer une tempête sociale, n'évoque-t-il pas plutôt quelque chose comme le vent de la mort ?

On le voit, la beauté du film tient à sa pudeur : beaucoup de choses sont dites indirectement, sur la pauvreté et les rapports sociaux, sur le couple et la vieillesse, qui n'auraient probablement pas pu être dites autrement. La métaphore permet ce discours respectueux des êtres, de leurs sentiments et de leurs émotions, par la place qu'elle accorde à l'implicite. Elle joue un rôle central dans le film pour une autre raison, déjà mentionnée : elle permet *dans le même temps* de bâtir un nouveau mot, de forger un concept métaphorique, et d'interroger le réel. Comme le dit Bernard Benoliel dans son article :

> Et si l'art d'Agnès Varda consistait ici précisément à réactiver un mot et ses valises, autant de situations et de comportement qu'on croyait désuets, en tout cas passé de mode ? Peut-être même sait-elle nommer exactement ce que tous les jours nous voyons sans jamais lui donner de nom, en tout cas le bon. Mieux encore, elle a ce don d'associer, de relier, monter du passé et du présent, montrer la filiation entre un geste ancestral et un geste d'aujourd'hui. C'est de ce rapprochement, de ce lien jamais fait avant elle, de cette faculté d'observation – sociologique ou anthropologique si Varda n'était d'abord cinéaste – que *Les Glaneurs et la Glaneuse* tire son effet le plus direct : comme au temps de la France rurale, le glanage (à l'origine, le ramassage après la moisson) persiste aujourd'hui, sous nos yeux, sauf qu'on l'appelle autrement : on disait plutôt jusque-là faire les poubelles, de même qu'on disait plutôt clochard que glaneur. Cette "trouvaille" de sens, ce sens de l'histoire, ce n'est pas juste une idée, c'est une idée juste.
>
> Alors comme il se doit (ou il se devrait), le cinéma défriche et déchiffre pour nous un monde.[143]

Voilà qui formule exactement le tour de force de la cinéaste, même si l'on sent le critique un peu gêné par la question de savoir si le talent de Varda est lexical ou non. Il n'y a pourtant pas de distinction à faire ici entre l'art de nommer et l'art de monter, d'observer : le talent de Varda est métaphorique, et la métaphore participe de tout cela ; c'est « l'art de percevoir les ressemblances », pour reprendre une citation un peu trop fameuse d'Aristote. La beauté toute particulière de ce documentaire vient en effet de cette attention scrupuleuse au réel, de sa capacité à percevoir les analogies sans écraser les différences. À la fin du film, par exemple, la réalisatrice vient de nous montrer sa « pendule vide » et ses patates flétries, elle nous confie qu'elle « aime filmer des pourritures, des restes, des débris, des moisissures et des déchets ». Mais, pour introduire le portrait des glaneurs de Montparnasse et notamment d'Alain, le vendeur de journaux « nutritionniste », elle a cette phrase : « Mais je n'oublie pas – pas du tout – qu'après les marchés il y en a qui font *leur* marché dans les déchets. » De toute évidence, quand elle évoque ce goût pour les restes, la pourriture, les déchets, Varda veut nous parler d'elle, de la vieillesse et de ses préférences éthiques et esthétiques ; elle nous parle un peu aussi des « biffins », des artistes qui aiment le monde de la récup. Nous percevons bien tous la différence avec les glaneurs urbains et autres grappilleurs de nourriture : l'analogie a ses limites que la cinéaste ne cherche pas à forcer. Extrêmement labile, la notion de glanage possède donc dans le film une extension variable, qui ne pose pas problème. Déplaçant le curseur du sens le plus strict à celui de grappillage puis à l'idée de glanage urbain et de récupération pour finir avec l'idée de glanage numérique et autres glanages d'idées, de situations, de souvenirs, Varda joue avec le terme sans jamais donner le sentiment de jouer avec les mots.[144]

Ce sont ces scrupules qui font l'éminente richesse du film, et qui me semblent caractériser le « concept métaphorique », même si nous en avons ici un cas extrême. Le souci de la réalisatrice est bel et bien de forger une notion qui rassemble différentes pratiques, d'en faire l'éloge, et de fournir ainsi des armes pour défendre l'ensemble de ceux qui ont recours au glanage, sans jamais écraser la diversité des cas sous un « concept » trop englobant. Cette résistance naturelle à une généralisation excessive, ce souci du détail, du cas de chacun, et en même temps ce besoin de rassembler, de réunir, semble d'ailleurs politique ici, au sens le plus noble du terme : en composant une grande

143 Bernard Benoliel, « La main de l'autre », art. cit., p. 62.

144 D'ailleurs même son autoportrait, qui semble à certains la partie la plus extérieure au propos du film, entretient des liens intéressants avec les autres situations : Varda livre une clef de plus dans *Deux ans après*, quand elle dit qu'elle a filmé sa vieillesse parce qu'elle voulait « être aussi honnête que les glaneurs qui parlaient d'eux ». Elle tente de faire comme eux, qui livrent leur histoire sans hésiter : il s'agit de quitter la position confortable, en surplomb, de celle qui *se penche* sur les autres.

famille des glaneurs, elle renoue ce que la société a distendu, elle crée une conscience commune, qui n'a rien d'une conscience falsifiée. En jetant des ponts à travers la société, elle rend une dignité aux plus démunis. Et, en se dépeignant comme démunie elle aussi, à sa façon, sans fausse modestie, en pratiquant un art ludique de l'association presque libre, Varda se met à égalité avec les autres glaneurs, débarrassant son geste de tout ce qu'il pourrait avoir de prétendument supérieur, « artiste », le dégageant de tout misérabilisme. Cette démarche, qui témoigne d'un beau sens de la solidarité, de la responsabilité, est poétique en même temps : le réel nous apparaît sous un nouveau jour. Des liens ne cessent d'être tissés, entre les hommes, entre différents phénomènes. Certes, certains rapprochements nous apparaissent parfois plus « réels » que d'autres, plus sur le mode du concept, là où d'autres apparaissent davantage « fictifs », davantage sur le mode de la simple analogie porteuse de sens, mais *Les Glaneurs et la Glaneuse* nous montre justement que la limite entre les deux est extrêmement poreuse. Que valent les séparations entre glaner, grappiller et faire les poubelles pour se nourrir ? Et même, faut-il vraiment distinguer l'activité de « faire les poubelles » selon qu'elle vise à se nourrir le ventre ou à se nourrir l'esprit ? L'avocat dans les choux ne rappelle-t-il pas que tout le monde a le droit de glaner : si l'on glane « par plaisir », c'est aussi qu'on éprouve un besoin. Bref, contrairement à une conception répandue, la poésie apparaît-elle vraiment (comme la métaphore, d'ailleurs) quand le rapprochement cesse de passer pour « réel », fondé en raison, « conceptuel » ? Poésie et métaphore sont-elles vouées à être cantonnées dans l'inutile, le discutable, dans une certaine « vue de l'esprit » ? Il me semble bien que non : la puissance de l'analogie qui s'établit entre le geste de glaner, en ville, après les marchés, et celui de glaner dans les campagnes, après la moisson, en est la meilleure preuve. C'est une « vue de l'esprit » aussi, mais d'une telle force de conviction qu'on lui réserve à tort un statut spécial : la métaphore nous semble basculer du côté du concept. Quand l'idée s'impose au spectateur, quand celui-ci réunit *réellement*, en lui-même, par le biais de *la fiction des mots*, ces deux réalités-là, c'est bien une forme de poésie qui s'impose, une poésie du montage, utile, qui fait œuvre sociale, où la part du concept et de la métaphore sont indémêlables.

2001, l'Odyssée de l'espace : une méditation sur l'homme et la technique

Nous passons à une toute autre esthétique avec *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick. Nous y retrouvons pourtant concepts, métaphores et symboles mais c'est d'une toute autre façon, et dans d'autres proportions, que métaphore et concept y nouent des liens et que des symboles y interviennent. Autant sinon plus que l'idée de concept métaphorique, c'est d'ailleurs le symbole qui s'impose ici à la mémoire du spectateur, notamment avec le fameux monolithe que l'on retrouve en différents points du film. Cet objet énigmatique nous arrêtera donc quelque temps, ainsi que le non moins fameux tournoiement d'os qui se transforme en valse spatiale. Ces deux éléments du film permettent en effet d'interroger efficacement nos trois notions, le monolithe illustrant parfaitement ce que peut être un symbole cinématographique, et l'os-astronef constituant un cas limite de métaphore conceptuelle, n'apparaissant pas de prime abord comme métaphorique, questionnant les frontières entre symbole, métaphore et concept.

Mais, pour commencer, il peut être utile de rappeler la structure du film. *2001* comporte plusieurs parties distinctes, plus ou moins clairement identifiées comme telles. J'en distinguerai quatre, même s'il est possible de n'en compter que trois, notamment en s'appuyant sur les titres

proposés par le réalisateur. Cette division me semble autorisée par Kubrick lui-même, qui signale qu'« il s'agit en un sens de quatre nouvelles », de quatre histoires, « toutes reliées à une idée commune ».[145] La première est nommée par le film « l'aube de l'humanité » (*the dawn of man*). La partie suivante n'est introduite par aucun titre : il s'agit du voyage vers la Lune et de la visite sur celle-ci. La troisième est constituée par le voyage vers Jupiter, elle est intitulée « Mission Jupiter », et un sous-titre indique qu'elle a lieu dix-huit mois plus tard. C'est de loin la plus longue du film : faisant près d'une heure, elle dure davantage que les deux premières réunies. La dernière partie, « Jupiter et au-delà de l'infini », correspond à l'arrivée sur Jupiter (elle est parfois appelée « la porte des étoiles » sur la base du livre d'Arthur C. Clarke).

Le passage on ne peut plus célèbre qui m'intéresse dans le film assure justement la transition entre la première et la deuxième partie : c'est le fameux os tournoyant, rapproché du ballet des vaisseaux spatiaux. Elle relie clairement les deux derniers plans de la première partie et les premiers plans de la deuxième. Voilà d'ailleurs qui peut expliquer l'absence de titre, même si cette absence peut recouvrer quantité d'autres explications, et si elle souligne l'effet de raccourci temporel voulu par le film. La deuxième partie nous apparaît ainsi comme incluse, paradoxalement, dans « l'aube de l'humanité », ce qui n'est pas l'effet le moins intéressant du film. Dans tous les cas, le film nous jetant du passé, de la préhistoire la plus reculée, à une époque future, il faut noter la formidable absence du présent (et de toute l'histoire connue de l'humanité). La deuxième partie en tient *un peu* lieu, en soulignant la banalité de l'avenir proche, la facilité avec laquelle l'homme s'accoutume à de nouvelles inventions – avant la troisième partie où la composante « science-fiction » est un petit peu plus marquée et avant la quatrième nettement fantastique – mais elle introduit précisément un trouble parce que *ce n'est pas* le présent.

Quoi qu'il en soit, il s'agit de cerner le statut de cet os se transformant en vaisseau spatial. Est-ce un simple rapprochement formel, comme on en voit dans certains films ? Est-ce une métaphore ? un symbole ? Commençons par évoquer la réception de cette transition : cette métaphore, ou cette comparaison si l'on préfère, est célèbre mais rarement interprétée, ou alors toujours sous le même angle ; on insiste surtout sur le saisissant raccourci temporel, traitant ainsi, dans les faits, la comparaison comme un rapprochement purement formel, assez artificiel. Le film du vidéaste amateur de *Good Bye Lénine !* illustre bien cette célébrité et cette méprise, de façon comique : le personnage montre avec fierté au principal protagoniste son effet de montage, dans un film qu'il vient de réaliser, où succède à un bouquet de mariée, lancé en l'air, un plan sur... un gâteau d'anniversaire. En fait, il est frappant de constater à quel point le procédé a séduit mais aussi combien son interprétation a pu sembler délicate, combien les spectateurs sont nombreux à avoir reculé devant la tentative d'explication, probablement intimidés par le caractère démonstratif et pour tout dire un peu lourd du procédé, par la solennité de la mise en scène, les ralentis épiques auxquels succèdent à la fois la musique légère de Strauss et la majesté du ballet spatial. Toute cette emphase semble inviter à une interprétation « allégorique », symbolique, avec majuscules. Pourtant, si l'on se débarrasse de ces préventions, il y a dans ce rapprochement des idées toutes simples, et donc quelque chose qui s'apparente de près à la métaphore.

Reprenons, donc. Rétrospectivement, quand on y songe après avoir vu le film dans sa globalité, le rapprochement apparaît d'abord comme une espèce de synthèse, de condensé de l'histoire humaine, malgré ou à cause de cette ellipse : le film se plaçant au tout début de cette histoire puis

145 « Entretien avec Stanley Kubrick » par Renaud Walter, *Stanley Kubrick*, dossier Positif-Rivages, collection dirigée par Gilles Ciment, édition Rivages, Paris, 1987, p. 12.

au-delà de ses développements connus, l'os et les vaisseaux spatiaux semblent alors constituer l'alpha et l'oméga de la technique humaine. En outre, leur rapprochement semble justifié par leur faculté à représenter, à symboliser la capacité d'invention de l'*homo erectus* devenu *sapiens*. Ils apparaissent aisément tous deux comme des symboles de l'ingéniosité humaine, non seulement le vaisseau spatial mais aussi l'os qui sert ici d'outil. Les deux séquences qui précèdent construisent cette idée de technique, introduisent ce thème et le présentent comme central : inspiré par le monolithe, un australopithèque a l'idée de saisir un os dans sa main, de s'en servir comme outil, d'abord pour frapper d'autres os, ensuite pour tuer une bête, enfin pour lutter contre ses congénères. L'*homo habilis* est le premier à se servir d'une pierre taillée, à avoir construit un outil – pierre taillée qui constitue le symbole de l'intelligence humaine, et le premier exemple de technique. Or, c'est précisément un australopithèque, un de ces pré-hommes, avant l'invention de la pierre taillée, que nous voyons – *juste avant*, ce que suggère l'utilisation d'un os pour faire « voler » un autre os, pour frapper et pour découper la viande. Et le monolithe noir est là pour le rappeler, pour le symboliser, lui qui est précisément une pierre taillée, mais une pierre taillée de la plus belle espèce, telle qu'aucun homme préhistorique ne pouvait en tailler, pierre qui pourrait symboliser, entre autres, la technique et son aboutissement. Cette pierre, apparue dans la séquence précédente, un peu comme un rêve, revient d'ailleurs à l'image juste avant que le singe ne se saisisse de l'os, comme si elle apparaissait à sa conscience, vraiment comme si elle l'inspirait. De plus, il y a dans le cas du vaisseau comme de cet outil une dimension verticale sous-jacente qui aide à les constituer en symboles : une dimension ascendante commune, que l'on peut rapprocher du rêve d'ascension de l'homme.

Il vaut ici la peine de rappeler comment l'image de l'os-vaisseau spatial s'impose au spectateur : après que le singe triomphant a reconquis son point d'eau, après qu'il a jeté en l'air son os, un premier plan cadre celui-ci en gros plan, tournoyant, ascendant, puis un second plan lui aussi en panoramique vertical rappelle l'idée de tournoiement, avec cette fois un état stationnaire puis un léger mouvement descendant. C'est alors que Kubrick enchaîne avec quatre plans sur plusieurs vaisseaux ou satellites de forme oblongue : le premier semble d'ailleurs poursuivre le mouvement de descente de l'os avant qu'on comprenne que le module avançait plutôt vers la caméra, avant aussi que la musique n'apparaisse et qu'on perçoive un mouvement de panoramique vers la droite. L'ensemble suggère clairement l'idée d'apesanteur, ou d'envol : la chute semble enrayée, l'homme « vole ». Puis un cinquième plan nous présente un nouveau vaisseau, de taille bien supérieure, circulaire et tournant sur son axe. Le rythme de la valse s'accélère à ce moment-là. C'est alors seulement que l'idée de tournoiement revient à l'esprit pour être rapprochée du mouvement de l'os. Puis, après un sixième plan dans l'espace, nous voyons un stylo « flotter » et tourner, « danser » dans le vaisseau qui conduit le docteur Floyd sur la Lune : l'analogie est frappante avec l'os et les vaisseaux. L'habitacle fait songer à celui d'un avion. Une hôtesse aux « chaussures adhésives », qui donnent imparfaitement l'impression de rétablir la pesanteur, intervient pour ranger le stylo du scientifique qui s'est endormi. La séquence est comique : l'homme, non content d'avoir conquis l'espace, semble vouloir conserver l'illusion de la pesanteur, et soumettre les choses à son caprice, poursuivant ainsi un étrange idéal, une idée absurde de la perfection, comme s'il voulait se donner l'impression de défier la pesanteur, de la contrôler, et non pas seulement d'y échapper. Quoi qu'il en soit, ce thème de l'homme qui a vaincu la pesanteur frappe et confère rétroactivement une dimension symbolique à l'os lancé par le singe : cela permet d'y voir l'image de l'homme qui tente de dominer le monde, comme cet hominidé avec son arme, lancée en l'air en signe de victoire.

L'ascension de l'objet dans l'air devient le symbole du progrès futur de l'homme et de son appétit de pouvoir, de domination, en l'occurrence non seulement d'un autre clan de pré-hommes mais aussi de la nature.

L'os et les vaisseaux sont donc perçus légitimement comme des symboles mais, ce qui est notable, c'est *par leur rapprochement* qu'ils apparaissent ainsi. Ces deux symboles de la technique, de l'homme capable de dominer la nature, sont constitués en tant que tels dans le mouvement même de la comparaison (même si cela a été préparé, pour l'os, par toute la première partie, et si cela n'apparaît vraiment comme tel, pour le vaisseau, que plus tard). Mais ils ne constituent pas encore une image très intéressante, ils n'apportent pas encore grand chose, en tant que symboles. Seulement, ce rapprochement donne aussi l'idée, à la fin du film, et en quelque sorte *réciproquement*, de la vanité de la technique. C'est bien là le signe d'une métaphore, d'une comparaison : la signification circule dans les deux sens. L'idée s'impose au spectateur que, du pré-homme à l'*homo sapiens*, l'évolution n'est pas si nette : la technique apparaît bien vaine, qui conduit l'homme à aller toujours plus loin, mais pas davantage à s'améliorer. Ce sont toujours les mêmes conflits, les mêmes réflexes de survie, toujours le même danger au cœur de l'humanité : jadis le combat entre bandes de singes, aujourd'hui la guerre froide avec les Soviétiques – thème présent dans la deuxième partie du film – et demain le combat avec l'ordinateur. *Rien de nouveau sous le soleil.* On voit alors combien le rapprochement n'était pas artificiel, combien il portait une idée, et donc pourquoi on pouvait parler de métaphore. Comme souvent, la ressemblance formelle joue le rôle de déclencheur, mais la métaphore n'apparaît qu'avec l'idée d'une analogie plus profonde, en l'occurrence entre HAL, qui cherche à prendre le pouvoir et qui n'hésite pas à tuer, et l'os, lui aussi instrument de pouvoir et instrument de mort, qui permet la reconquête du point d'eau mais qui favorise également le meurtre d'un australopithèque rival. Autrement dit, la mise en scène de Kubrick (par le ralenti, par le rapprochement formel, par l'ellipse temporelle, etc.) propose à la fois une « métaphore », une comparaison, mais difficilement perçue comme telle, car au sens mystérieux – une énigme donc – et deux symboles, la métaphore ne prenant son sens plein qu'un peu plus tard. C'est quand le film présente clairement les impasses de la modernité que la première partie peut apparaître comme une sorte d'allégorie, et *2001* plus largement comme une comparaison entre deux étapes de l'humanité. En fait, la saisissante ellipse entre les deux premières parties, visant à provoquer la réflexion, à bâtir une comparaison entre les deux étapes montrées, à suggérer l'existence d'analogies par delà les différences tellement évidentes, constitue aussi un risque : que le spectateur rebrousse chemin, ne pouvant soutenir l'hypothèse d'une comparaison entre deux époques au statut historique si différent, ne pouvant faire fi de la coupure instituée par notre civilisation entre histoire et préhistoire. C'est d'ailleurs l'un des traits marquants de cette figure « centrale » de *2001* : la démarche proposée est très proche de celle qui conduit au concept, si ce n'est que Kubrick, en donnant deux exemples seulement, et tirés des époques les plus éloignées possible, semble chercher *en même temps* à frapper le spectateur. Pour aller vers le concept, davantage d'exemples, et notamment des exemples « intermédiaires », venant d'autres époques historiques, auraient aidé. C'est comme s'il ne cherchait pas vraiment, *in fine*, à théoriser la technique, mais seulement à poser cette question : qui sommes-nous ? avons-nous évolué ? Au moment où nous élaborons de nouveaux outils, et où nous faisons de plus en plus confiance à l'intelligence artificielle, sommes-nous certains d'être différents des hommes d'hier ? d'avoir de meilleurs projets ? Notre histoire, notre vie est-elle tellement différente ? Pourquoi vouons-nous un tel culte à la maîtrise technique, entretenons-nous encore une telle peur d'être pris en défaut quand

nous avons satisfait tellement de besoins ? Tel est bien le sens de *2001* : l'homme de demain, le créateur de HAL, en croyant créer un être différent, plus rationnel, a transmis à la machine ses travers bien humains, son goût du pouvoir, voire son complexe de supériorité, dans tous les cas son angoisse de la solitude et son besoin maladif de maîtrise.

On voit bien ici à quel point la métaphore, comme chez Agnès Varda, aide à problématiser le film : l'homme de demain n'est pas si différent du pré-humain. Cette comparaison est évidemment une façon d'interroger l'homme de 1968 ou d'aujourd'hui, de nous lancer un défi. Et ce problème, il faut le noter, n'est pas transmis par des mots. Kubrick a souligné à plusieurs reprises ce projet d'atteindre les spectateurs « à un niveau plus enfoui de leur personnalité », plus profond que celui que l'on pourrait atteindre avec des mots, en exprimant des idées « de façon verbale ».[146] Même si l'on peut discuter de la réussite de cet objectif ou de sa formulation qui oppose nettement les mots et les images, on ne peut qu'être frappé par la façon dont le cinéaste travaille sur des concepts – la technique, notamment – et nous propose ainsi une réflexion, presque sans dialogue, en confrontant des situations. Et c'est bien à la métaphore, à la comparaison du début, à l'analogie qui sous-tend tout le film qu'il revient d'organiser cette réflexion. En effet, au conflit entre bandes de pré-humains pour la conquête d'un plan d'eau fait écho, même si c'est en sourdine, le conflit entre Américains et Soviétiques pour la conquête de l'espace : c'est à cela que fait penser le stratagème de laisser croire à une épidémie sur la base lunaire de Clavius. Les Américains cachent la découverte du monolithe aux Soviétiques, espérant en tirer un profit comme, jadis, une tribu a tiré profit de l'os (ou, plus récemment, les Américains de la bombe atomique). De même, à la découverte d'un outil qui peut se transformer en arme fait écho l'ordinateur HAL 9000 et toute la troisième partie, qui révèle où se situe le danger pour l'homme, non pas tant dans telle ou telle fraction de l'humanité (les Soviétiques notamment, ou la tribu ennemie) que dans le désir de posséder, dans la volonté de s'approprier (que ce soit une flaque d'eau ou un monolithe, une découverte scientifique) et dans ses conséquences (une méfiance vis-à-vis de l'humain, que trahit HAL 9000, et qui se retourne contre l'homme), autrement dit : dans l'humain lui-même.

Évidemment, il ne s'agit pas de prétendre que cette métaphore constituerait la seule problématique du film, mais elle en constitue un des nœuds principaux, elle aide à constituer l'une des principales problématiques de *2001*. La quatrième partie sort d'ailleurs, en apparence du moins, de l'interrogation sur la technique, et elle clôt le film par un double mouvement de retour : retour spatial, avec l'arrivée près de la Terre du « fœtus astral », mais aussi retour « vers le passé » qui est celui du personnage – il se voit vieillir à grande vitesse, dans un intérieur au style XVIIIe, avant de « renaître » sous la forme de ce fœtus – et qui n'est pas sans écho avec le début préhistorique, le fœtus incarnant une sorte de préhistoire individuelle. Les images de « big bang » aperçues dans la quatrième partie renforcent encore ce thème, introduisant cette fois l'idée d'une préhistoire cosmique. De plus, la sphère parfaite du placenta fait écho au cercle du film, et elle entretient des rapports étroits avec d'autres sphères dans *2001*, les sphères presque parfaites des astres notamment, et avec d'autres formes circulaires, comme la station spatiale, l'œil de l'ordinateur, la « centrifugeuse » du vaisseau en route vers Jupiter ou l'os qui tournoie. Autrement dit, la fin du film présente un mouvement inverse à celui du début, au raccourci temporel et spatial entre les deux premières parties : après avoir tenté de réunir le passé et le futur de façon chronologique, historique (l'histoire de l'humanité, d'abord, qui est aussi celle de la technique), il tente d'effectuer cette réunion de façon « mythique », énigmatique. La structure ternaire suggérée par les trois titres du

146 *Ibid.*, p. 12-13.

film va dans ce sens (surtout le premier et le dernier titres). C'est une autre façon de figurer l'évolution, qui questionne l'idée de progrès et qui remet en cause sa conception linéaire, mécanique : le progrès technologique ne s'accompagnant pas – pas *nécessairement*, du moins – d'un progrès *humain*. On pourrait même déceler là une conception cyclique du temps, l'idée en quelque sorte d'un éternel retour (avec, au moins, la vie après la mort), une conception d'où le surnaturel n'est pas exclu (avec ce fœtus astral, qui regarde la Terre comme un dieu). Le finale, avec la musique d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, conforte cette idée. Quant au mouvement même du film, qui quitte la Terre puis y retourne *in fine*, il suggère cette idée d'un long détour pour revenir au même endroit, surtout avec la référence au voyage d'Ulysse dans le titre qui apporte l'idée de péril et d'errance. Nous ne sommes pas si loin, finalement, de la métaphore de l'os-vaisseau, de la réflexion sur la technique et de son ambivalence : la révolution proposée par le film n'est-elle qu'un tour sur soi-même ? L'homme a-t-il appris quelque chose, comme le suggère cette « résurrection » finale, ou ses progrès ne se sont-ils doublés que d'une longue errance, comme le suggère la fin de la troisième partie ?

Mais revenons à l'os et aux vaisseaux spatiaux du début : sommes-nous bel et bien autorisés à parler de métaphore ? Un trouble subsiste, peut-être d'abord parce que les deux éléments rapprochés le sont avant tout par leur forme, ensuite parce que l'os apparaît vite comme un symbole, et enfin parce que la métaphore, une fois perçue, semble un peu s'effacer devant le concept. L'essentiel pourtant est de percevoir qu'il s'agit là d'un rapprochement signifiant, d'un parallélisme, d'une comparaison si l'on préfère, qui organise très largement la signification du film tout entier et qui ne néglige pas la différence mais la relativise. Le nom alors importe peu, mais ce n'est ni un symbole, ni encore un concept, même si le rapprochement repose sur des symboles et appelle une conceptualisation. Il est difficile aussi de parler d'allégorie, pour la première partie : elle illustre ce qui suit, certes, mais ce qui suit illustre aussi ce qui précède. Chacune des deux parties donne sens à l'autre : aucune n'apparaît vraiment comme la clef. Ce caractère « bijectif » du rapprochement appartient bien à la métaphore ou à la comparaison : on ne le retrouve pas dans le symbole ou l'allégorie. Par ailleurs, l'étrangeté de l'analogie, la façon dont la dissemblance est mise en avant par le film, tient le concept à distance, l'empêche de s'imposer nettement. Autrement dit, nous avons là un cas particulier d'énigme métaphorique : le film construit un rapprochement signifiant dont les deux termes sont donnés, ainsi qu'un motif superficiel (le tournoiement d'un objet oblong), mais dont le spectateur est invité à éclaircir le sens, en trouvant l'ensemble des motifs possibles, pour mieux cerner l'éventail des significations. Il découvre alors que ce rapprochement est la face émergée d'une analogie qui se déploie plus largement, et de façon plus convaincante quand il songe aux autres termes de la comparaison. À vrai dire, même, ce n'est pas seulement le vaisseau spatial qui est comparé à l'os mais toutes les inventions de la deuxième et de la troisième parties. Les astronefs sont tout au plus des outils d'exploration, des moyens de déplacement : c'est avant tout comme inventions qu'ils constituent les « os » du XXIe siècle, les silex du futur. Le stylo « atomique » qui apparaît peu après fait songer lui aussi à l'os qui tournoie et, s'il ne joue pas un rôle beaucoup plus grand, il ne prépare pas moins que les vaisseaux la comparaison entre *toutes les inventions* futures de l'homme, d'une part, et l'outil découvert par l'australopithèque, d'autre part. Mais, évidemment, c'est l'ordinateur HAL 9000 qui joue le rôle décisif, qui fait songer le plus à l'outil-arme menaçant du début : c'est là que le parallèle prend enfin tout son sens, tout son intérêt. Néanmoins, la comparaison se déploie dans d'autres directions encore. À partir du nœud le plus apparent, l'os-vaisseau, d'autres éléments sont comparés : les différents groupes humains présents

dans le film par exemple, et notamment les deux clans d'australopithèques du début avec les Américains et les Soviétiques. Mais ce qui intéresse dans *2001*, ce n'est pas seulement la permanence du conflit, ou la façon dont l'homme risque finalement d'être dominé par ses outils, mais aussi ce qui a changé : le conflit s'est policé, il continue par d'autres moyens. C'est d'ailleurs ce qui frappe dans la transition entre les deux premières parties : la valse de Strauss est associée à juste titre, dans la mémoire collective, au montage entre l'os et les vaisseaux. La transition ne se fait pas seulement entre un objet qui est jeté et un autre en apesanteur mais aussi entre *Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss, présent lors de la première séquence avec l'os, et *Le Beau Danube bleu* de Johann Strauss : nous passons de l'idée de conquête, d'épopée, à celle d'une simple danse, presque sans enjeu. L'homme a satisfait ses besoins primordiaux : il ne vit plus dans la promiscuité d'autres bêtes, il n'est plus soumis aux tigres. Il a même réussi à dominer la pesanteur, et cette nouvelle conquête est déjà rangée au rang des antiquités, elle ne suscite plus l'étonnement. Seulement, cette évolution n'est pas présentée comme positive : le ton désabusé du docteur Floyd avec ses deux collègues est en décalage avec la situation, il ne semble pas à la hauteur de l'événement quand il évoque le monolithe dans le vaisseau lunaire qui les y conduit. Devant eux, il n'a plus les mêmes propos grandiloquents (« votre découverte, la plus significative, peut-être, de l'histoire de la science »), il rit quand ses deux collègues lui apprennent que la pierre a été « délibérément enterrée » puis il cherche maladroitement à les flatter, pour changer de sujet, quand ils lui apprennent son âge, quatre millions d'années (« j'avoue que ce n'est pas rien, ce que vous avez découvert »). Il ne se comportera pas moins comme l'australopithèque du début quand il découvrira la pierre : il la touchera du doigt (le cadrage soulignera ce détail). Quant au conflit avec les Soviétiques, il frappe lui aussi à travers l'hypocrisie du docteur Floyd : celui-ci paraît très amical avec eux ; l'idée de guerre froide semble loin, au moment où il les rencontre. L'idée de dissimulation ne s'impose vraiment qu'au début de la séquence suivante : on comprend alors que l'homme, s'il ne tape plus sur son voisin, cherche toujours à le dominer. Mais ce n'est que rétrospectivement, à la fin, que le spectateur peut pleinement déceler l'analogie qui traverse le film tout entier : l'évolution de l'homme, qui semblait d'abord si importante, est décidément bien superficielle. Floyd ne cesse de dissimuler pour conserver à son gouvernement l'avantage d'une découverte scientifique (plusieurs plans qui l'associent au drapeau des États-Unis sont dénués d'ambiguïté) comme HAL 9000 cache son jeu aux astronautes qu'il est censé servir et protéger.

Une autre énigme s'offre au spectateur, dans *2001, l'Odyssée de l'espace* : le monolithe noir. Il s'agit clairement, cette fois, d'un symbole. L'énigme n'est plus métaphorique. Mais, pour comprendre ce symbole, pour ressentir tout ce que son apparition suscite, le spectateur n'en a pas moins recours à des métaphores et à d'autres symboles. L'os et les vaisseaux ne lui sont pas totalement étrangers, d'ailleurs : ils permettent *un peu* d'interpréter ce symbole. On a vu, en effet, que le monolithe inspirait l'australopithèque quand il a découvert l'usage de sa main, quand il a inventé l'outil. On peut penser que les vaisseaux spatiaux ne sont que le prolongement de cette découverte, de cette invention, et notamment du rêve d'ascension figuré par l'os tournoyant. Le monolithe apparaît alors, non pas comme le symbole de la technique, mais plutôt celui du savoir, du désir de progrès, de ce qui inspire l'action de l'homme. Mais c'est en même temps ce qui le dépasse, ce qui lui échappe, c'est un symbole à la signification beaucoup plus lâche que l'os ou le vaisseau. On peut noter en effet qu'il n'apparaît jamais familier à l'homme : c'est un mystère, pour les spectateurs comme pour les personnages d'ailleurs, aux trois moments du film où il apparaît. Les australopithèques le craignent d'abord comme un ennemi, ils poussent des cris, tentent de l'intimider

puis ils s'en approchent, ils le touchent, ils tentent de le *connaître* – comme le docteur Floyd, on l'a vu, dans la deuxième partie, qui jouera probablement un rôle dans l'expédition vers Jupiter. La quatrième partie, avec les différentes visions qui s'imposent aux spectateurs, suggère la même idée : nous cherchons la clef des dernières séquences, mais nous ne la trouvons pas. Le mystère du monolithe, insondable, se fond avec celui du film, qui assume ce premier mystère et le redouble. Cette pierre devient ainsi le symbole de l'inconnu mais aussi de l'inconnaissable, ou du moins de ce qui domine l'homme, ce à quoi il aspire et qu'il ne peut (encore ?) comprendre, connaître.

La musique de György Ligeti et les voix qui l'accompagnent, au moment de la première apparition du monolithe, suscitent déjà cette idée de mystère transcendant, d'inconnu, de sacré. On peut noter d'ailleurs que Kubrick évoque souvent, dans ses interviews à propos du film, l'idée d'Intelligence, d'une intelligence supérieure.[147] Cela ne saurait constituer pour autant une preuve, Kubrick semblant contrôler très soigneusement ses propos et multipliant dans ses rares entretiens les déclarations sujettes à caution. En revanche, viennent appuyer cette interprétation des métaphores *possibles*, auxquelles le monolithe *peut* faire penser, si l'on s'attarde un tout petit peu sur lui. Le monolithe, en tant que mégalithe dressé, ressemble par exemple à un menhir, à toutes ces pierres dressées qui peuplent la mémoire des hommes, en Occident mais pas seulement – sans parler de ces autres objets dressés que sont les totems ou les stèles. Cette ressemblance contribue au sentiment de sacré. Immémoriale, la pierre dressée semble là de toute éternité : comme les mégalithes en Occident, comme les pyramides, c'est le témoignage muet d'une autre civilisation, qui nous a précédés. Le monolithe retrouvé sur la Lune était d'ailleurs sous terre, vieux de quatre millions d'années. Puis la pierre rectangulaire est d'une taille très largement supérieure à celle de l'homme, ce qui suggère bien l'idée d'une nature transcendante ; elle en impose, comme les traces gigantesques des civilisations disparues. De plus, le film ne souligne-t-il pas une liaison avec les astres, dès la fin de la première séquence où elle apparaît ? Le Soleil semble se lever sur le monolithe filmé en contre-plongée : l'idée apparaît alors d'un alignement avec le soleil et la Lune, ou d'une intention de pointer en direction des astres et des cieux, qui n'est pas sans rappeler non plus les alignements mégalithiques ou Stonehenge.

En outre, on l'a vu, le monolithe peut évoquer les silex, les pierres taillées des premiers hommes, mais avec une sorte de perfection géométrique qui leur est naturellement étrangère : il est ainsi lié dans le film à l'invention du premier outil, et il apparaît comme une sorte d'idéal à atteindre. La verticalité du monolithe rappelle aussi la verticalité de l'homme, du singe devenant homme, et l'aspiration à s'élever, présente dans le ralenti sur l'os qui tournoie et dans le rapprochement avec l'astronef. Il semble donc lié, de plusieurs façons, historiquement ou symboliquement, à une période passée de l'humanité, voire de l'univers – même si, paradoxalement, en bon symbole, il apparaît contradictoire, lié également à l'avenir, à travers la perfection de la taille du monolithe, à travers l'exploration du système solaire, à travers le ciel vers lequel il pointe et d'où peut-être il vient. Enfin, le moment où il surgit pour la première fois, comme en contrepoint au monde hostile, aride, menaçant où vivaient les australopithèques, suggère une sorte de miracle : il y a quelque chose du livre sacré, de la table des dix commandements dans cette pierre dressée, comme envoyée par on ne sait quelle divinité ou on ne sait quel extra-terrestre pour élever les hommes, pour indiquer le ciel aux singes.[148] Il semble d'ailleurs y avoir un lien entre le monolithe et la mort : il

147 « Entretien avec Stanley Kubrick » par exemple, *Stanley Kubrick*, dossier Positif-Rivages, *op. cit.*, p. 11.

148 Kubrick voulait d'ailleurs, à l'origine, placer le monolithe dans les airs. Une photo exposée lors de l'exposition Kubrick, en 2011, à la Cinémathèque française, en témoigne.

apparaît aux australopithèques quand ils sont menacés par les tigres, il revient à la mémoire de l'un d'eux quand il se trouve devant les restes d'un grand animal, et il lui donne ainsi l'idée de tuer avec un os. Sombre, indiquant le ciel, il paraît exprimer la finitude de l'homme, quand l'australopithèque s'en souvient : c'est comme si la peur de la mort l'avait poussé à aller de l'avant, à inventer. Et puis, à la fin du film, c'est la pierre qui semble transformer Bowman, le rescapé de l'expédition, en fœtus astral. De la vie à la mort, et de la mort à la vie, du passé à l'avenir et du ciel à la terre, le monolithe concentre ainsi les contradictions. Mais cela ne doit pas étonner, surtout qu'il y a déjà quelque chose de la dalle funéraire dans les mégalithes, comme dans cette pierre prête à se refermer sur Bowman, quand il se trouve dans son lit, à la fin de sa vie. Il faudrait ajouter encore que la pierre est couleur nuit, c'est-à-dire de la couleur de l'univers, de l'espace quand on sort de l'atmosphère terrestre ou qu'elle n'est plus éclairée. Plusieurs plans du début de la quatrième partie le soulignent, par exemple, qui font se confondre le monolithe, à peine discernable, avec l'espace infini, près de Jupiter. On retrouve la même idée, à la toute fin du film, quand Bowman lève le doigt vers le monolithe et meurt : un travelling avant nous fait pénétrer, en quelque sorte, dans la pierre, et le raccord nous fait apparaître la Lune et la Terre, comme si nous avions affaire à un fragment d'espace, ou à une porte.

Le monolithe n'en est pas moins, jusqu'alors, et encore à ce moment-là, un mur noir, opaque, parfait symbole de l'inconnaissable, de l'incompréhensible : comme tout symbole, mais de façon parfaitement exemplaire ici, c'est *un mur* pour la signification, une boîte noire qui semble à jamais fermée. Il faut rappeler cependant que la pierre joue le rôle d'un objet précis dans la diégèse : même si cette partie de l'intrigue est lacunaire, on devine l'histoire d'extra-terrestres qui ont visité la Terre, qui ont laissé des traces sur la Lune et favorisé une communication, par le rayonnement qui émane du monolithe ou par l'espèce d'alarme qui se déclenche à la fin de la deuxième partie, entre la pierre lunaire et eux, ou entre cette pierre et une autre pierre, près de Jupiter. En fait, c'est à la fin de la troisième partie que *2001, l'Odyssée de l'espace* nous donne l'information la plus précise, en parlant enfin explicitement du monolithe comme d'un vestige extra-terrestre, laissé sur la Lune il y a quatre millions d'années. Mais ce sera tout : Kubrick ne cherche pas à nous donner davantage d'informations concernant cette forme de vie supposée supérieure. On sait d'ailleurs que le réalisateur a supprimé beaucoup de dialogues, d'explications, au moment du montage, ainsi que d'analogies entre la vie du XXIe s et celle des pré-humains. En fait, la pierre semble davantage intéresser le réalisateur comme symbole, dans la première partie du film au moins, que comme témoignage d'une vie extraterrestre. S'il avait vraiment voulu en faire un objet venu d'ailleurs, une sonde envoyée sur Terre par exemple, ou une sortie d'antenne relais, il lui aurait donné une autre forme, une apparence de dispositif technique. Et, s'il l'avait conçue comme un message adressé aux hommes, s'il avait voulu transmettre cette idée-là avant tout, il l'aurait présentée autrement, là encore, il aurait placé des inscriptions dessus, par exemple. De plus, le caractère irréel du monolithe est renforcé par sa brève apparition aux australopithèques, par sa rapide disparition. Le monolithe ne vole pas, pourtant : il repose sur le sol. On l'imagine autant surgissant du sol que du ciel. Et puis, très vite, il réapparaît comme image mentale, et c'est comme source d'inspiration qu'il joue alors un rôle. Tout cela compte bien plus, pour le spectateur, que les rares informations données ultérieurement. Aussi l'absence de pistes pour expliquer la présence de la pierre, dans cette première partie au moins, de même que son caractère à la fois géométrique et minéral, le contraste qu'elle introduit avec le monde des hommes-singes, tout cela en fait avant tout un symbole. Même si les pré-hommes du film lèvent les yeux vers elle, comme vers une créature venue du ciel, et s'ils en

tirent matière à progrès, les spectateurs ne sont pas amenés à considérer cela comme une vérité objective. C'est subjectivement, pour l'australopithèque, qu'elle semble avoir un rôle, ou alors pour le spectateur, sur le plan énonciatif. De même, quand Bowman lève le doigt vers le monolithe, comme Adam au plafond de la chapelle Sixtine, cela nous apparaît plutôt comme une métaphore. La pierre prend la place de Dieu mais, en même temps, elle ne touche pas le doigt de l'homme. Et si Bowman meurt et renaît, devant le monolithe dressé, nous ne pensons pas spontanément qu'il est comme une nouvelle glaise modelée par une intelligence supérieure : c'est surtout l'idée de sa solitude qui s'impose à l'écran. Malgré la deuxième partie, sur la Lune, la pierre peine donc à exister de façon autonome, sur le plan diégétique, comme une force agissant par elle-même. Cette réticence de Kubrick à délivrer davantage d'informations sur la nature extra-terrestre du monolithe nous impose de prendre avec précaution les références religieuses proposées ici : il me semble que cette dimension sacrée, qui s'impose aisément dans le film, nous convie surtout à percevoir, dans le symbole du monolithe, le mystère du sens de l'univers, l'existence d'un principe secret supérieur, inconnu, sans qu'on ait besoin de l'appeler Dieu, l'Intelligence, ou autrement.

D'ailleurs, la métaphore de l'os-astronef mais aussi celle du stylo-os, de l'ordinateur-os confortent cette lecture, cette idée de symbole. Le monolithe est avant tout le symbole de l'intelligence, de la perfection, de l'idée de progrès qui inspire l'homme, mais aussi le symbole de l'opacité du monde, voire de l'opacité qui réside au cœur du projet de l'homme, du caractère sinon négatif du moins ambivalent de cette aspiration à s'élever – si la pierre noire a pu inspirer l'idée de l'outil, permettre à l'homme de dominer les bêtes fauves, elle ne l'a pas empêché de donner la mort à ses semblables, de créer HAL 9000, etc. La fin du film et son mystère seraient alors une invitation à se replacer dans l'état d'esprit qui *aurait dû* être celui de l'homme face au mystère de l'univers, de l'existence : c'est une invitation à une certaine modestie, à la prudence, à reconnaître que *tout* ne peut être dominé. Face aux succès de l'homme dans sa conquête du monde, dans la domestication de son entourage, face aux incroyables mutations soulignées initialement par la métaphore de l'os-vaisseau, le monolithe est là, régulièrement, pour rappeler la permanence de quelque chose qui lui *résiste*, qui le dépasse. La métaphore et le symbole de *2001* apparaissent ainsi comme deux piliers, deux pivots de la signification du film : le film s'organise en partie autour de leur dialogue. Et ce n'est probablement pas un hasard si c'est à la métaphore qu'il revient d'exprimer et de relativiser l'idée de progrès et au symbole de faire rayonner l'indicible, s'il échoit à la première de formuler ce qui évolue dans le monde, l'idée de maîtrise qui caractérise l'homme bâtisseur et le doute qui peut accompagner cette assurance, et au second l'idée de permanence, de transcendance et de mystère.

1.3. Métaphores projetées, potentielles et réalisées

Les métaphores sont partout dans un film, surtout si on ne se limite pas aux métaphores les plus explicites. Dans *2001* par exemple, ce ne sont pas seulement les vaisseaux qui « valsent », semblables en cela à un os : le stylo du docteur Floyd rentre aussi dans la danse. Les hommes de demain sont comme ceux d'hier, et le monolithe noir peut évoquer un menhir, une pierre taillée, voire une porte, et pourquoi pas une pierre tombale ? Mais quel statut accorder à toutes ces métaphores ? On perçoit bien qu'on ne peut pas les mettre sur un même plan.

Une dernière série de distinctions s'impose donc, après le symbole, la métaphore et le concept, pour cerner cette fois la localisation exacte des métaphores dans les œuvres, leur niveau et leur

degré de présence. Le sentiment apparaît parfois que telle métaphore, décelée par un commentateur, n'est pas dans le film mais introduite par son analyse. À quelles conditions peut-on parler alors de métaphores présentes dans une œuvre ? Et quand faut-il se résoudre à évoquer des métaphores projetées ?

La métaphore réalisée

La métaphore et l'implicite

Je propose de parler de métaphore réalisée pour le premier cas : quand la métaphore est bel et bien présente dans l'œuvre, attestée. Seulement, si le problème se pose, dans les romans comme dans les films, c'est que la métaphore peut être implicite ou explicite. Et même, si la question de la localisation de la métaphore se pose avec une telle acuité, c'est probablement que toute métaphore vive entretient un rapport étroit avec l'implicite. On le sait, certaines métaphores reposent sur de l'implicite à un point tel qu'elles courent le risque de n'être pas perçues. C'est d'ailleurs un risque qu'elles partagent avec l'ironie, que l'on peut ne pas discerner, s'il nous manque une information, ou si la personne concernée n'en a pas l'habitude.

Inutile donc de s'attarder sur les métaphores perçues comme explicites, surtout en littérature : la présence d'un comparant et d'une syntaxe permettant d'identifier à la fois le comparé et la relation d'attribution constituent des éléments suffisants. C'est le cas non seulement des métaphores *in praesentia* et des comparaisons, mais aussi de beaucoup de métaphores *in absentia*. La métaphore homérique fournit peut-être l'exemple parfait de la métaphore explicite : son développement est tel qu'elle indique même une bonne partie des motifs de comparaison. Des vers comme « Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage » ou « Voilà que j'ai touché l'automne des idées » présentent des métaphores qui sont clairement perçues comme explicites, parce qu'on identifie à la fois la figure et l'idée qu'elles contiennent.

Néanmoins, dès qu'on y regarde d'un peu plus près, il faut signaler qu'une métaphore n'est jamais totalement explicite, qu'elle est donc toujours, au mieux, *perçue comme* explicite. Juste après « Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage », Baudelaire ajoute d'ailleurs : « Traversé ça et là par de brillants soleils ». L'idée de rares moments heureux n'est pas difficile à faire apparaître, mais elle est implicite. La clef ayant été donnée, et le lien noué entre le temps qui passe et le temps qu'il fait, la métaphore peut redevenir *in absentia*. Et ce n'est pas seulement par économie que le comparé n'est pas exposé, c'est pour forcer le démarrage de l'activité interprétative, qui ne doit pas s'arrêter au simple rétablissement d'un comparé manquant. Dans ces vers de « L'Ennemi » par exemple, il s'agit de faire percevoir au lecteur le paradoxe d'un ciel plombé devenu la règle, seulement entrecoupé d'éclaircies : ce n'est plus l'orage qui vient interrompre la chaleur de l'été mais en quelque sorte l'inverse. L'implicite ne s'arrête donc pas à un élément manquant : c'est tout un ensemble de références qui est convoqué par l'image, même la plus explicite en apparence.

En fait, à moins d'avoir affaire à une métaphore lexicalisée, « morte » ou totalement usée, la signification de la métaphore est presque toujours à construire pour le lecteur ou le spectateur, même dans les métaphores les plus banales, même dans les métaphores homériques les plus développées, les plus apparemment explicites.

Prenons cet extrait de l'*Iliade* où Teucros tue le belliqueux Imbrios :

> De sa longue lance, le fils de Télamon le pique sous l'oreille, puis ramène l'arme. L'homme alors tombe ; tel un frêne qui, au sommet d'un mont du plus loin visible, entaillé par le bronze, abat jusqu'au sol son tendre feuillage, tel il tombe, et, autour de son corps sonnent ses armes de bronze scintillant.[149]

Tout semble clair ici. Pourtant, c'est bien au lecteur de sélectionner les informations pertinentes : la lance n'a rien d'une hache, mais son mouvement peut faire penser au dernier coup que celle-ci porterait sur un arbre. Imbrios ne possède pas de « tendre feuillage », mais on perçoit bien l'effet visuel des armes « autour de son corps » qui s'abattent en même temps que lui. Même s'ils ne sont pas mentionnés, on pense aussi aux bras écartés comme à des branches maîtresses. L'effet sonore est indiqué également, mais on se contente de deviner le bruit de la masse qui s'écrase : Homère ne signale pas le bruit du tronc mais seulement le son des armes qui l'accompagne, comme celui des branches pour l'arbre. Un autre effet visuel est important également, mais suggéré lui aussi : le fait que l'homme est arrêté net dans son élan, souvent exprimée dans l'*Iliade*, reste ici implicite, de même que l'analogie possible entre les armes « de bronze scintillant » d'Imbrios et le dos des feuilles du frêne, plus clair, qui peut sembler argenté au soleil. Il faut deviner enfin pourquoi le frêne tombe du sommet d'un mont : outre la dimension visuelle de l'homme qu'on voit tomber de loin, il y a probablement une dimension symbolique, cet homme étant valeureux, honoré par Priam « à l'égal de ses fils ».

Voici un autre exemple éloquent dans l'*Iliade.* Tout le monde dort, dans le camp panachéen, sauf Agamemnon, préoccupé par la tournure des combats :

> Seul, le fils d'Atrée, Agamemnon, pasteur d'hommes, n'est pas la proie du doux sommeil. Son cœur agite cent projets. Ainsi qu'on voit l'époux d'Héré aux beaux cheveux lancer l'éclair, quand il prépare soit une averse de déluge – ou la grêle, ou la neige, dans les mois où les champs sont tout poudrés de givre – soit la bataille amère à la gueule géante ; ainsi Agamemnon, dans sa poitrine, sent se presser les sanglots. Ils montent du fond de son cœur ; toutes ses entrailles frémissent. S'il contemple la plaine de Troie, il est saisi d'y voir tant de feux qui flamboient en avant d'Ilion, d'ouïr le bruit des flûtes, des pipeaux, mêlé à la clameur humaine. Mais, s'il tourne ensuite les yeux vers la flotte et l'armée achéennes, il se tire et s'arrache les cheveux, à pleine poignées, les vouant à Zeus là-haut, cependant que son noble cœur terriblement gémit.[150]

Ici, la comparaison n'est pas tout à fait claire : si le cœur de l'image est transparent, si « les sanglots » encore contenus d'Agamemnon sont comparés à l'« averse de déluge » qui menace de s'abattre, à quoi correspondent les éclairs de Zeus ? Peut-être Homère pense-t-il ici aux coups d'œil jetés vers le camp achéen, qui suscitent en lui une peine immense et semblent alors *annoncer* les pleurs ou, plus probablement encore, veut-il désigner là les idées qui agitent la nuit du chef achéen, ces éclairs qui trouent passagèrement sa nuit d'insomnies, qui se fraient dans la brume de ses idées, avant de retomber dans l'obscurité. Agamemnon prendra d'ailleurs la résolution, juste après, de s'habiller pour aller consulter Nestor sur la conduite à tenir. Rappelons qu'au cours de la nuit précédente, le chef des Achéens a été le jouet de Zeus, qui l'a trompé en lui faisant entrevoir en rêve la victoire, qui l'a jeté ainsi dans une bataille désastreuse. On peut noter également que la métaphore est filée : alors qu'elle semble achevée, Homère évoque le « noble cœur » d'Agamemnon qui « terriblement gémit ». N'est-ce pas au tonnerre qu'il faut penser, à son long et sourd roulement ? Sa

149 Homère, *Iliade*, chant XIII, *op. cit.*, p. 207-209.
150 *Ibid.*, début du chant X, p. 55-57.

colère n'est-elle pas comparée à un orage, qui fait tout trembler, à commencer par « ses entrailles » ?

Les métaphores possèdent donc une part importante d'implicite, même quand le comparé et le comparant sont donnés. Cela peut être les motifs de la comparaison, les différents traits qui permettent de la comprendre, qui se trouvent suggérés, cela peut être les comparés ou les comparants associés au nœud de la métaphore, quand elle est filée, qui restent sous-entendus, comme ici le comparé qui correspond aux éclairs ou le comparant qui correspond au cœur grondant. La métaphore cherchant à formuler une idée, une émotion, une intuition, c'est tout un ensemble de représentations qui se trouvent prises dans l'image, que l'on ne pourra jamais expliciter complètement, comme dans dans la jeunesse plombée du poème de Baudelaire.

Le cas de la métaphore *in absentia* n'est donc pas très différent. L'implicite n'y est pas toujours plus grand : si le comparé est sous-entendu, il ne manque que dans « la phrase » souvent, dans le segment du roman, du poème ou du film isolé de l'ensemble : dans la métaphore *in absentia* la plus traditionnelle, le comparé est présent juste à côté en général. Quand le narrateur de *René* s'écrie « Levez-vous vite, orages désirés », il ajoute « qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie », et il a pris soin de faire entendre auparavant la « voix du ciel » qui lui disait « attends que le vent de la mort se lève ». Évidemment, le comparé n'est pas toujours aussi explicitement exprimé : quand la même voix céleste explique à René que « la saison de [sa] migration n'est pas encore venue », ou quand le narrateur évoque les « espaces d'une autre vie », rien ne formule de façon totalement explicite, ailleurs dans le récit de Chateaubriand, la nature de cette migration humaine ou de ces espaces pleins de félicité, mais l'idée de vie éternelle ou de paradis se déduit aisément. Parfois, il reste une certaine incertitude, comme pour les éclairs de Zeus évoqués plus haut, ou « la pelle et les râteaux » qu'il faut au poète « Pour rassembler à neuf les terres inondées / Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux », dans « L'Ennemi » de Baudelaire, quand il a « touché l'automne des idées ». On voit bien alors que la ligne de fracture traverse les métaphores *in absentia* elles-mêmes : certains auteurs souhaitant leur conserver plus ou moins de mystère, ou au contraire leur apporter plus de clarté, selon les cas, comme ici avec les exemples respectifs de Baudelaire et de Chateaubriand.

La perception puis l'interprétation d'une métaphore dépendent donc du degré de clarté voulu par l'auteur, qui peut multiplier les indications ou les restreindre au maximum. Mais elles dépendent aussi des compétences du lecteur ou du spectateur : à la fin de « L'Ennemi », l'hémistiche « Le Temps mange la vie » peut apparaître comme une simple allégorie ou faire songer à Chronos dévorant ses enfants. Il en va de même pour *Des hommes et des dieux* : si le tableau de Mantegna est inconnu du spectateur, l'effet n'a plus rien de métaphorique. Mais la compétence du lecteur ou du spectateur n'est pas seulement culturelle : on peut manquer des métaphores faute d'attention ou d'une confiance suffisante dans le moyen d'expression auquel on a affaire. La métaphore de *Playtime* où les voisins « communiquent » entre eux à travers la télé peut passer inaperçue, si la singularité du cadrage n'est pas interrogée ou si les coïncidences n'apparaissent pas suffisamment nombreuses au spectateur pour être interprétées comme délibérées. Cette métaphore peut également être perçue mais passer pour un simple gag sans signification.

La métaphore sans copule

Le phénomène n'est pas propre au cinéma ou à la poésie : dans *Madame Bovary*, de nombreux

passages constituent des métaphores complètement implicites. Au début du roman, par exemple, quand Charles multiplie les visites aux Bertaux pour y voir Emma, le narrateur nous fait comprendre sans le dire que le médecin est tombé amoureux de la jeune femme, le personnage ignorant lui-même ses sentiments. Il s'ensuit une description « par un temps de dégel » de l'intimité naissante, silencieuse, entre les deux futurs mariés, sur le seuil de la maison. Le désir se devine à travers tous les détails donnés : « l'écorce des arbres suintait dans la cour, la neige sur les couvertures des bâtiments se fondait », « l'ombrelle, de soie gorge de pigeon, que traversait le soleil éclairait de reflets mobiles la peau blanche » de la figure d'Emma, « elle souriait là-dessous à la chaleur tiède ; et on entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendue. »[151] L'amour quasi fétichiste de Charles pour les bottines de la jeune femme, indiqué juste avant, ne laisse aucun doute sur la dimension érotique de l'extrait : les analogies sont nombreuses entre les personnages et la nature qui s'éveille. Mais ce n'est pas qu'un jeu avec le lecteur, finalement assez convenu, autour de la montée de la sève qui a lieu ici : Flaubert suggère plus largement un dégel sentimental. Charles attendait l'amour sans le savoir, comme Emma d'une certaine façon : le médecin, marié à une veuve jalouse et acariâtre plus âgée que lui, fond littéralement à la vue de la jeune fille. Enfin, on comprend d'autant mieux le recours à une description indirecte, pour figurer le désir, quand on se souvient du contexte politique, celui du Second Empire : même si Flaubert sera jugé pour « offense à la morale publique », à cause des adultères, c'est bien la « couleur lascive » du roman qui frappera les premiers lecteurs et indignera le procureur.

Un autre passage présente, de façon exemplaire, une métaphore implicite : le chapitre des Comices agricoles, sur lequel il faut revenir pour montrer combien la métaphore peut être réalisée et néanmoins complètement sous-entendue. Les échos sont innombrables entre les péripéties de cette fête de l'agriculture et celles de la séduction d'Emma par Rodolphe.[152] Cela commence par un coup de coude de la jeune femme, alors qu'elle est au bras du châtelain, qui veut l'avertir ainsi de se méfier, car elle s'est aperçue que le marchand de nouveautés les accompagne. Rodolphe ne comprend pas, la dévisage, *étudie* son expression, peu avant que, sur la prairie, ce ne soit « le moment de l'examen » des bêtes. « Les bêtes étaient là, […] alignant leurs croupes inégales ». Comme le président du jury, Rodolphe « s'arrêtait parfois devant quelque beau *sujet*, que madame Bovary n'admirait guère. Il s'en aperçut, et alors se mit à faire des plaisanteries sur les dames d'Yonville, à propos de leur toilette » : on voit que le terme de « sujet », employé par le jeune homme, favorise l'absence de transition par son ambiguïté. Puis, quand le conseiller du préfet arrive et monte sur l'estrade, Rodolphe entraîne Emma au premier étage de la mairie, pour mieux voir le « spectacle ». Il ne cesse pas pour autant, alors que le discours de M. Lieuvain débute, de déployer toutes les ressources d'une rhétorique amoureuse assez plate : son badinage commence dans l'extrait par des compliments galants, il entretient ensuite le mystère sur son propre état sentimental, se déclare incompris, joue au mélancolique, à l'homme malheureux en amour, et multiplie par ailleurs les clichés les plus romanesques. C'est à ce moment que le narrateur se met à présenter, d'une façon parfaitement alternée, les propos des officiels, sur la tribune, et des futurs amants, dans la mairie. Pour rendre perceptible le montage, qui va en s'accélérant, Flaubert isole chaque segment par des espaces.

C'est d'abord un effet de dialogue ou de commentaire entre les deux discours qui s'instaure : Rodolphe s'accuse d'une « mauvaise réputation » alors que le conseiller évoque les temps

151 G. Flaubert, *Madame Bovary*, 1re partie, chapitre II, *op. cit.*, p. 75.
152 *Ibid.*, 2e partie, chapitre VIII, p. 232-252.

révolutionnaires, se félicite de voir révolue cette époque de « la discorde civile » et des « maximes les plus subversives ». Au tableau d'une France conformiste, florissante, répond le portrait des « âmes tourmentées », passionnées, mais qui finissent un jour par découvrir le bonheur. Les métaphores elles-mêmes semblent filées d'un orateur à l'autre : aux « orages politiques » succèdent la paix et la prospérité, sur l'estrade, alors que Rodolphe dépeint, après les orages d'une vie de passion et de débauche, l'espoir qui renaît : « des horizons s'entr'ouvrent », le soleil paraît ; « il est là, ce trésor que l'on a tant cherché, là, devant vous ; il brille, il étincelle. Cependant, on en doute encore, on n'ose y croire ; on en reste ébloui ; comme si l'on sortait des ténèbres à la lumière. » Puis, alors que commence un éloge de l'agriculture, le jeune châtelain rebondit sur le mot « devoir », oppose sa propre conception du devoir à la conception commune, blâmant celle-ci et louant les passions. Malgré la dissemblance des sujets, ce sont donc deux éloges convenus qui sont développés. Enfin, dans une dernière étape du discours, Lieuvain célèbre le rapprochement entre le gouvernement et les agriculteurs, pendant que Rodolphe évoque la « conjuration du monde » contre « les instincts les plus nobles, les sympathies les plus pures », et prophétise que les âmes sœurs « se réuniront, s'aimeront, parce que la fatalité l'exige » : les deux orateurs appellent donc de leurs vœux deux unions. À l'analogie entre les discours s'ajoute une analogie entre les comportements des destinataires. Le conseiller « n'avait pas besoin d'appeler » l'attention du village, malgré une rhétorique très épaisse, où Flaubert semble s'être amusé à placer toutes les figures et procédés qu'on pouvait trouver dans les manuels de l'époque, « car toutes les bouches de la multitude se tenaient ouvertes, comme pour boire ses paroles. » Emma n'en est pas moins conquise par la rhétorique de Rodolphe : « une mollesse la saisit » et elle se met à rêver d'amour. Les deux discours, enjôleurs, remplis de clichés, tout entiers destinés à séduire, produisent leur effet. Puis c'est au tour du président du jury de prononcer quelques mots : alors qu'il étudie le rapport de la religion à l'agriculture, Rodolphe cause « rêves, pressentiments, magnétisme », « attractions irrésistibles » et métempsychose ; la superstition le dispute à la superstition. C'est à ce point du chapitre, alors que la distribution des prix commence et que Rodolphe réussit à saisir la main d'Emma, après une première tentative manquée, que l'alternance des discours s'accélère. À l'effet d'écho s'ajoute maintenant celui de décalage, de contraste : le boniment du jeune homme, sentimental, éthéré à souhait, est entrecoupé par les préoccupations très concrètes du jury. Médailles et argent sont remis pour les « bonnes cultures », les « fumiers », « un bélier mérinos » ou les plus beaux spécimens de « race porcine », etc. Les répliques s'enchaînent presque ligne à ligne. Cette alternance de plus en plus rapide produit – outre un effet comique, et même un effet d'injure – un effet de dévoilement, notamment lorsqu'on entend « fumiers », ou « race porcine... », comme si le narrateur soulignait à quel niveau tout cela se situe.

Le jeu d'échos entre les deux discours révèle donc leur vraie nature commune. Ils sont également pitoyables : tous deux multiplient les compliments ridicules, donnent dans les louanges les plus audacieuses, éblouissent par les prouesses rhétoriques les plus vaines. Mais l'alternance des propos suggère aussi la présence d'intérêts cachés, sordides, derrière les belles paroles : c'est une même stratégie de séduction qui est à l'œuvre, le même recours au mensonge, aux clichés, à l'emphase pour dissimuler la vulgarité et le cynisme des beaux parleurs. Le président évoque le rapprochement entre agriculteurs et gouvernement alors que Rodolphe travaille à un autre rapprochement, tout aussi hypocrite. Le parallèle entre les deux situations suggère ainsi la faiblesse, la naïveté de ceux qui les écoutent. Ce n'est pas seulement Rodolphe qui est comparé au conseiller du préfet (puis au président du jury), c'est aussi Emma qui est comparée aux paysans. D'ailleurs, alors que les

agriculteurs reçoivent des prix, alors que le Président se hâte de finir parce que le vent se lève, Rodolphe se dépêche lui aussi de décider Emma, pour récolter à son tour le prix de ses beaux discours, comme s'il craignait que sa proie, que l'oiseau ne s'envole. L'image est donnée par le narrateur lui-même :

> Rodolphe lui serrait la main, et il la sentait toute chaude et frémissante comme une tourterelle captive qui veut reprendre sa volée ; mais, soit qu'elle essayât de la dégager ou bien qu'elle répondît à cette pression, elle fit un mouvement des doigts ; il s'écria :
>
> – Oh ! merci ! Vous ne me repoussez pas ! Vous êtes bonne ! Vous comprenez que je suis à vous ! Laissez que je vous voie, que je vous contemple !
>
> Un coup de vent qui arriva par les fenêtres fronça le tapis de la table, et, sur la place, en bas, tous les grands bonnets des paysannes se soulevèrent, comme des ailes de papillons blancs qui s'agitent.

On peut noter une seconde comparaison, assez peu originale en apparence, elle aussi : celle des papillons blancs, qui fait penser au jugement de Proust. Mais, si l'on établit un rapport entre les deux images, on voit soudain toute une population de papillons captifs, qui restent épinglés sur la place, incapables d'envol, comme Emma. Ce sont alors toutes les paysannes qui semblent prisonnières, subjuguées par la cérémonie – cérémonie qui doit justement s'achever par des prix pour les domestiques :

> « Emploi de tourteaux de graines oléagineuses », continua le président.
>
> Il se hâtait :
>
> « Engrais flamand, – culture du lin, – drainage, – baux à longs termes, – services de domestiques. »
>
> Rodolphe ne parlait plus. Ils se regardaient. Un désir suprême faisait frissonner leurs lèvres sèches ; et mollement, sans effort, leurs doigts se confondirent.
>
> « Catherine-Nicaise-Élisabeth Leroux, de Sassetot-la-Guerrière, pour cinquante-quatre ans de service dans la même ferme, une médaille d'argent – du prix de vingt-cinq francs ! »

Fait significatif, Rodolphe reçoit la récompense de son activité de séduction en même temps qu'une vieille servante reçoit une médaille. Le long passage qui suit, célèbre, décrit cette paysanne apeurée, pressée par « les messieurs en habit noir », qui reçoit la médaille sans rien comprendre à ce qui lui arrive, semblable à une bête et à une religieuse à la fois. Mais on ne relève pas, en général, que ce portrait d'un « demi-siècle de servitude » se développe alors qu'on a oublié Emma et Rodolphe dans la mairie. C'est un nouvel évitement, qui peut faire penser à la scène ultérieure, dite de la baisade, où la jeune femme fera l'amour avec le jeune châtelain, lors d'une promenade en forêt : la scène n'est évidemment pas décrite, mais suggérée par quelques détails, comme la scène du « dégel amoureux ». Ici, c'est un baiser qui a probablement lieu. Mais il n'est pas décrit non plus : c'est le « baiser » plus officiel de l'État à une vieille servante qui nous est montré. On voit bien, néanmoins, qu'il s'agit de la même chose : l'imposture de la médaille est manifeste. Le président se dépêche de finir sa cérémonie, pressé d'aller manger, révélant l'artifice de celle-ci. Le conseiller s'impatiente après la paysanne, et le maire au nom prédestiné – Tuvache – l'agresse. La médaille elle-même, pourtant le clou de la cérémonie en apparence, vaut moins que chacune des récompenses précédentes citées par le narrateur. La fin de l'extrait souligne cette imposture :

> La séance était finie ; la foule se dispersa ; et, maintenant que les discours étaient lus, chacun reprenait son rang et tout rentrait dans la coutume : les maîtres rudoyaient les domestiques, et ceux-ci frappaient les animaux, triomphateurs indolents qui s'en retournaient à l'étable, une couronne verte entre

les cornes.

La cérémonie apparaît donc pour ce qu'elle était : une illusion. Les hiérarchies sociales, qui n'ont jamais complètement disparu, reprennent leurs pleins droits. Mais que faut-il en conclure, concernant Emma ? N'est-elle pas semblable à cette domestique malmenée, trompée, dont le narrateur fait l'incarnation de l'aliénation, et à ces paysans bernés, grossièrement flattés, manipulés que la vieille servante symbolise ? Le tombereau de compliments reçus, couronné *in extremis* par un baiser, n'apparente-t-il pas la jeune femme à ces domestiques et à ces animaux, rentrant chez eux « une couronne verte entre les cornes » ? N'a-t-on pas ici un dernier indice du cocufiage généralisé qui a eu lieu dans le chapitre ?

Il y a donc bien métaphore, ou comparaison, dans ce chapitre central de *Madame Bovary*. Des liens étroits sont établis entre deux séries de discours, de faits, entre deux situations, mais ils ne sont jamais explicites. Les indices n'en sont pas moins très nombreux : ils ne permettent aucun doute. Rodolphe est un orateur qui use de vieilles ficelles et obtient lui aussi, grâce à cela, l'adhésion pleine et entière de son « auditoire ». Le conseiller du préfet est un séducteur impudent, qui ne recule devant aucun procédé, et les paysans sont comme Emma, éblouis et bernés par une somme d'artifices jamais réunis devant eux. Mais, comme dans *Playtime*, un lecteur inattentif pourrait manquer l'analogie, ou n'y voir qu'une blague, ne pas lui prêter une intention métaphorique. Il faut souligner ce point, car on retrouvera cela dans de nombreuses métaphores au cinéma : l'existence d'une analogie ne suffit pas. Il faut que le lecteur ou le spectateur fasse aussi l'hypothèse d'une intention de signification.

Certaines métaphores sont donc implicites en cela qu'elles présentent un comparant et un comparé, mais qu'elles ne les présentent pas comme tels : il manque la copule, une marque d'énonciation claire indiquant une intention de signification, une relation attributive entre les deux séries d'objets de pensée. La métaphore n'en est pas moins attestée : une fois le lien implicite perçu, elle apparaît comme indubitable. Le réseau de significations est tel qu'on ne peut douter de l'intention métaphorique.

Il existe évidemment de ces métaphores implicites à une échelle moins étendue. Dans *Quatre-vingt-treize*, par exemple, Victor Hugo consacre une page à décrire le paysan breton, « cet aveugle » qui ne pouvait accepter la révolution, « cette clarté ». Vers la fin de son portrait, il nous présente ce « vendéen » comme « aimant ses rois, ses seigneurs, ses prêtres, ses poux ».[153] Cette métaphore « par intrus » est saisissante parce qu'elle est immédiatement comprise, sans être vraiment énoncée. Le fait de mettre sur le même plan, grâce à l'énumération, un animal indésirable et des hommes qui font peser sur le paysan le poids de l'oppression ne peut manquer, en effet, d'être perçu comme métaphorique. La métaphore se met aussitôt à irradier, à tisser des liens dans tous les sens. D'abord, le pou constitue une image commode pour les deux ordres qui écrasent le tiers-état, qui l'accablent d'impôts et vivent de leurs privilèges. Ce sont des parasites : ils vivent aux dépens du paysan. Mais, quand on lit le roman, quand on n'isole pas la phrase de son contexte, l'effet est plus précis encore : dans ce chapitre consacré à l'obscurantisme de la Vendée, à cette « révolte-prêtre », la comparaison semble porter surtout sur le prêtre, qui est tout le temps sur le dos du pieux Breton, *en contact* avec lui, à la différence du roi ou du seigneur, plus lointains. Mieux encore, l'oppression décrite par Hugo n'est pas seulement économique mais idéologique : le paysan est opprimé par la pensée, et c'est le curé qui transmet la vermine des superstitions. Le prêtre ne semble donc pas juché sur son dos,

153 Victor Hugo, *Quatre-vingt-treize*, partie III, livre I, chap. I, *op. cit.*, p. 269.

comme le curé et l'aristocrate décrits par une fameuse illustration de la Révolution française, mais sur sa tête, exactement comme le pou.

En fait, les procédés semblent infinis pour exprimer une métaphore, et particulièrement nombreux pour ce genre de métaphore implicite. On en trouve un autre exemple dans une histoire du Petit Nicolas :

> - Chez nous, pour le réveillon, je lui ai dit, il y aura mémé, ma tante Dorothée, et tonton Eugène.
> - Chez nous, m'a dit Alceste, il y aura du boudin blanc, et de la dinde.[154]

L'humour de la seconde réplique vient de l'effet de symétrie : le parallélisme syntaxique crée une attente de parallélisme sémantique, attente déçue et comblée à la fois. Nous ne sommes pas loin de l'exemple précédent de Hugo, où l'énumération créait également une attente. Ce qui est remarquable ici, en effet, c'est qu'on ne peut s'empêcher de percevoir une analogie *malgré tout*. Derrière le comique de caractère (Alceste n'écoute pas, il ne pense qu'à la nourriture), la réplique se comprend comme une comparaison farce qui engagerait la tante d'Alceste, voire sa grand-mère : les femmes invitées semblent qualifiées de « dindes » (voire de « boudins » ?). L'article partitif dans « *de la* dinde » renforce ce sentiment, introduisant en plus une idée de mépris : elles n'ont même pas le droit à l'individualisation.

L'idée d'une métaphore implicite mais réalisée, où il manquerait la copule, me semble donc suffisamment attestée. Il reste alors à signaler le cas d'une métaphore où ce n'est ni le comparé ni la copule qui manque.

La métaphore sans comparant

Contrairement aux représentations les plus largement enracinées, il existe en effet des cas où ce n'est pas le comparé qui est sous-entendu mais bel et bien le comparant, autrement dit une sorte de métaphore *in absentia* du second type. L'exemple de *Des hommes et des dieux* le montre bien : le Christ n'est présent qu'implicitement, de même que le tableau de Mantegna.

On recourt au même procédé dans la littérature. Dans *Madame Bovary*, par exemple, Emma se promenant sur la Seine avec Léon, déclame un vers de Lamartine (« *un soir, t'en souvient-il, nous voguions*, etc. »), et c'est tout « Le Lac » qui surgit.[155] Nous comprenons aussitôt les pensées de la jeune femme : cette promenade en barque lui paraît follement poétique, d'un exotisme fou, elle se croit en pleine nature, éloignée de la civilisation, mais le temps file trop vite avec son amant, elle devra bientôt retourner auprès de son mari, et cela lui semble comme la mort. Tout l'univers du poème est convoqué par le personnage et s'impose au lecteur, pour peu qu'il connaisse « Le Lac ». Ensuite, évidemment, s'ajoute l'ironie du narrateur : depuis le début de la promenade, Flaubert s'est amusé à pointer tous les décalages entre le rêve romantique et la réalité, à commencer par la pollution sur le fleuve. Mais cela ne retire rien à la dimension métaphorique de la citation.

Le procédé est fréquent : il semble même que l'on cite de plus en plus souvent, dans la littérature comme au cinéma. Amélie Nothomb, par exemple, en use et en abuse, dans *Métaphysique des tubes*, qui débute par « Au commencement il n'y avait rien. Et ce rien n'était ni vide ni vague : il

154 R. Goscinny et J.-J. Sempé, « Avant Noël, c'est chouette », *Histoires inédites du petit Nicolas*, IMAV éditions, [Paris], 2004, p. 619.

155 G. Flaubert, *Madame Bovary*, 3e partie, chapitre III, *op. cit.*, p. 386.

n'appelait rien d'autre que lui-même. Et Dieu vit que cela était bon. » et se poursuit, quelques pages plus loin, par « Manger ou ne pas manger, boire ou ne pas boire, cela lui était égal » avant d'ajouter – on avait pourtant compris – « être ou ne pas être, telle n'était pas sa question ».[156] La référence à la Bible ou à *Hamlet* sert ici à évoquer la vie végétative du « tube », c'est-à-dire en l'occurrence du fœtus ou du nourrisson. La citation ne suffit évidemment pas à produire une métaphore mais, par l'univers qu'elle convoque avec elle, elle favorise indéniablement l'apparition d'une analogie. Le récit de la création fait apparaître par exemple l'idée du Verbe, qui apparaîtra plus tard dans le roman, avec cette enfant prodige, capable de parler parfaitement après s'être longtemps tue. De même, le détournement de la citation de Shakespeare évoque l'absence de cas de conscience, de scrupules moraux ou métaphysiques, qui caractérise la vie primitive, d'avant la parole et la conscience.

La référence néanmoins ne passe pas toujours par la citation, ou du moins par la citation d'un texte : elle est parfois plus indirecte, même en littérature. La poésie y recourt abondamment. Pour nous limiter à des exemples célèbres de Rimbaud, on pourrait mentionner « Ma Bohème », où les thèmes de la poésie, de l'amour et la référence finale à la lyre « au milieu des ombres fantastiques » convoquent la figure d'Orphée. Mais c'est surtout « Les Effarés » qui m'intéresse : une comparaison irrigue tout le poème qui ne peut être perçue si l'on ne s'interroge pas sur le moment où se déroule la scène. Selon les versions, on apprend en effet que c'est « pendant que minuit sonne » ou à l'approche de « quelque medianoche ». Or, nous sommes l'hiver, et le boulanger sort le pain. Il ne peut donc s'agir que de la nuit de Noël. La référence à la religion déploie alors une quantité impressionnante de significations contenues dans le poème : le pain semble naître, comme le divin enfant. Il sort d'un « trou chaud » qui « souffle la vie ». Le boulanger passe volontiers pour un Dieu, au moins aux yeux des enfants. C'est dans sa maison que réside la bonne nouvelle pour les orphelins : la misère fait qu'ils ne sont pas à l'église, mais devant la boulangerie. Ils chantent, pourtant, « mais bien bas – comme une prière », et sont repliés vers cette lumière « du ciel rouvert » : le paradis n'est plus au ciel pour eux ; si le ciel peut se rouvrir, c'est en bas – leur seul espoir est matériel. D'ailleurs, leurs yeux sont tournés vers le boulanger et le pain, comme des fidèles à l'église : ils contemplent le mystère de cette « pâte grise » qui se transforme en pain, nouvelle transsubstantiation qui leur apporte quelque espoir. Ils n'en sont pas moins à l'extérieur, « dans la neige et dans la brume » : il n'est pas dit qu'ils pourront goûter à l'hostie. Leur communion semble tout aussi illusoire que l'autre, en fait, mais ils l'ignorent encore. Le poète ne cesse de suggérer leur aliénation : « Ils ont leur âme si ravie / Sous leurs haillons, / ils se ressentent si bien vivre, / les pauvres petits pleins de givre ! ». La chute du poème confirme cette idée d'un nouveau leurre : ils se pressent si fort contre la grille du soupirail « qu'ils crèvent leur culotte, / Et que leur chemise tremblotte / Au vent d'hiver... » Leur nouvelle religion risque de ne rien leur apporter, sinon un mauvais rhume. Le comparant religieux, presque indiscernable si l'on omet le « ciel rouvert », est pourtant capital, comme on le voit : la critique sociale y prend une force insoupçonnée de prime abord.[157]

156 Amélie Nothomb, *Métaphysique des tubes*, Albin Michel, Paris, 2000, Le Livre de poche, p. 5 et p. 11.

157 On pourrait même poursuivre la comparaison : la seconde version des « Effarés », copiée par Verlaine en 1871-72, qualifie les petits de « pauvres Jésus ». Voilà qui complète la première métaphore et la « retourne » en quelque sorte : l'aliénation des enfants et l'erreur de la société consisterait à respecter les seules autorités établies, à ne pas voir que l'espoir est en eux. Quoi qu'il en soit, les petits sont comme Marie et Joseph dans la Bible, au moment où Marie va accoucher ; eux aussi sont rejetés, ils souffrent du même manque d'hospitalité, de la même solitude. Comme à l'époque de Jésus, on continue de crucifier l'innocence.

Mais il existe d'autres formes de métaphores sans comparant explicite. L'extrait de l'*Iliade* où Agamemnon connaît une nuit d'insomnie nous le suggère : « son noble cœur terriblement gémit » contient l'image du tonnerre, mais l'idée d'un cœur *grondant* et bientôt *tonnant* est seulement suggérée par le verbe « gémir ». Sans les métaphores précédentes de l'éclair et des flots de sanglots, on ne pourrait peut-être pas parler ici de métaphore réalisée, mais le tissu du texte est suffisant, me semble-t-il, en l'état, pour que l'idée soit confirmée. Pour ce nouveau cas de métaphore implicite, on pourrait parler de métaphore incomplète : le lecteur perçoit une intention métaphorique, par exemple grâce à des métaphores relais, mais celles-ci se contentent de construire en creux la métaphore principale, qui reste à deviner. C'est un peu le même cas que dans « Les Effarés », si l'on tient compte du « ciel rouvert ».

On trouve plusieurs exemples semblables dans *Val Abraham*, de Manoel de Oliveira. Le cas le plus emblématique est probablement le travelling final, dans l'orangeraie : un premier plan nous fait avancer sous les orangers, comme en caméra subjective, puis à ce travelling avant succède un travelling arrière, dans un second plan, où l'on voit cette fois Ema avancer, en plan rapproché, les yeux perdus au loin, dans le ciel ou dans les arbres fruitiers. Le mouvement de caméra est fluide, dans les deux plans, sans aucune saccade qui évoquerait la marche, même si, dans le second, un certain balancement de la jeune femme est perceptible, de haut en bas, qui nous rappelle sa boiterie. Les plans précédents et la voix off proposent plusieurs pistes, incomplètes : l'habit d'Ema rappelle celui des petits enfants, notamment par leurs couleurs, elle tient un petit bouquet à la main, comme une mariée, et la voix off évoque le désir de retrouver « l'expression mièvre du cœur pur » qu'elle semble avoir perdu, mais qui ne peut pas disparaître tout à fait, le fait qu'elle « se prépara comme pour aller au bal », qu'elle était peut-être « comme une servante revenue à la maison de sa première servitude » et qu'elle « parcourut l'orangeraie qui lui rappelait le temps de sa virginité ». Mais, si tout cela suggère le désir d'une libération, d'une innocence retrouvée, c'est surtout ce lent travelling sous les orangers qui crée le sentiment d'une métaphore : cette marche fluide semble celle d'Ema elle-même, enfin libérée de son fardeau, la légère oscillation verticale ne semble plus vraiment celle de sa claudication ou plutôt, transfigurée, celle-ci évoque maintenant un battement d'ailes. Le regard d'Ema, filmée en légère contre-plongée, semblant fixer le ciel, suggère également un envol, de même que le travelling arrière, lorsqu'elle sort du premier oranger, qu'elle se redresse, donne quelques instants l'impression d'une ascension, alors que nous percevons le ciel au-dessus de l'arbre. Enfin, l'expression d'Ema, dégagée de toute mélancolie, renforce l'idée de libération. Les oranges contribuent à l'effet de la scène : le symbolisme, notamment, de ces fruits gorgés de jus, dorés, pleins de vie, joue un rôle important. Le comparant n'en reste pas moins incomplet, un peu mystérieux : l'idée d'envol me semble difficilement contestable, néanmoins, même s'il se double peut-être d'autre chose. L'orange peut symboliser sa virginité, le fruit mûr, non encore cueilli, qui va tomber bientôt, comme Ema dans l'eau, à la fin de la séquence. Dans un entretien, Manoel de Oliveira propose d'ailleurs une interprétation voisine, en lui ajoutant des intentions grivoises. Alors qu'on lui fait remarquer que toutes ses héroïnes « ont quelque chose de très fort à voir avec la virginité », il précise : « Jusqu'à Ema... Quand elle passe parmi les orangers, elle en vient à avoir la *saudade* du temps de sa virginité, mais avec la tentation des oranges, fruits qui ressemblent à la part la plus lourde du sexe masculin. C'est un contrepoint que j'ai beaucoup aimé. Ce n'est pas la pomme qu'elle touche, mais un autre type de pomme ».[158] Ces différentes images ne sont pas

158 Antoine de Baecque, Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1996, p. 153.

contradictoires, en effet : Ema tente de défier la pesanteur une dernière fois, de retrouver l'innocence perdue, et papillonne ici en toute innocence autour du fruit de la tentation, qu'elle écarte de la main, radieuse. C'est donc un envol illusoire qui nous est montré dans *Val Abraham*, mais non dénué de charme, de grandeur : un chant du cygne avant la noyade. Le réalisateur le confirme d'ailleurs, dans un entretien placé en supplément dans le DVD du film, même s'il n'évoque pas un passage du film explicitement : « comme le dit Agustina [Bessa-Luis, la romancière qui a adapté *Madame Bovary*], le sexe est un abîme. Et c'est réellement un abîme, n'est-ce pas, un abîme sur lequel nous planons... sans ailes. Nietzsche disait : "Qui aime les abîmes doit avoir des ailes." Et nous, nous n'en avons pas. » Et Manoel de Oliveira de rire, en ajoutant, toujours rieur : « Mais l'abîme persiste. » Puis, plus sérieusement : « Je trouve que l'histoire [de *Val Abraham*] est très riche dans ce sens-là. C'est qu'elle donne cette idée d'abîme », avant de développer en élargissant à l'idée de rencontre manquée, à l'absence de « ce que les poètes appellent l'âme sœur », sans laquelle on se perd. Rappelons en effet qu'Ema tombe dans le fleuve, à la fin du film, juste après la promenade dans l'orangeraie, qu'elle semble s'y jeter. L'ensemble est clairement allégorique : cessant de se contenir, ne croyant plus à la possibilité d'un bonheur charnel, elle tente de s'envoler et sombre, rattrapée par sa condition.

C'est dans ces cas-là, d'ailleurs, que la métaphore peut parfois générer une incompréhension. Si le comparant est insuffisamment présent, s'il n'est pas évoqué avec assez de netteté, la métaphore peut passer inaperçue. Et, si l'œuvre tente néanmoins d'imposer la métaphore, si elle multiplie les indices pour permettre sa perception ou sa compréhension, sans y parvenir tout à fait, une certaine incongruité peut se présenter, parce que la métaphore n'est pas perçue comme telle, ou peine à être interprétée.

Toujours dans *Val Abraham*, où les exemples sont innombrables, le jeu de Leonor Silveira est surprenant, lorsqu'elle apparaît pour la première fois : elle a les yeux étonnamment ouverts, on est presque tenté de dire exorbités, et le regard fixe. Jusqu'alors le personnage était joué par Cécile Sanz de Alba. Ema est maintenant en deuil, elle vient de perdre sa tante. Nous la voyons d'abord de dos, devant le lit de mort. Lorsqu'elle se retourne et fixe Carlos, le noir du voile qui entoure son visage renforce la pâleur de sa peau. Le changement d'actrice et le jeu de Silveira produisent déjà une étrange impression, que la voix off vient renforcer : le narrateur nous a confié, peu auparavant, qu'elle pouvait sourire « comme pour mordre », et nous avons vu alors cet étrange sourire « carnassier », peu naturel, cherchant à suggérer l'idée sans l'imposer, sans la traduire lourdement à l'image. Au début de la séquence de la veillée funèbre, son « goût pour les choses tristes » est mentionné. Carlos ne l'en trouve que plus belle : il ne la quitte pas des yeux, d'une façon ostensible, plutôt malséante. Elle tarde à ouvrir la porte qui doit mener le docteur chez la bonne souffrante. Son futur mari profite de l'occasion pour poser sa main sur la sienne : Ema lève lentement la tête, avec le même jeu que précédemment, les yeux exagérément ouverts. Il me semble que nous avons alors – un bref instant – un vampire devant nous. Mais un vampire qui s'ignore, qui ne se jette pas sur l'autre, qui attend plutôt qu'on plante ses crocs dans son cou. À travers ce jeu plus théâtral que d'habitude, on comprend qu'elle attend un baiser. Le contre-champ est comique : Carlos est resté le même, il n'a rien compris, le baiser ne viendra pas. La voix off explique, alors que nous voyons Ema se relâcher, une fois l'homme entré dans la chambre de la bonne : « La faiblesse imitait la force. Un coup habile, et Ema tomberait », « Ema comprit qu'elle ne pouvait faire qu'une chose : dissimuler, passer pour morte ». Et, en effet, le personnage n'a plus rien de solaire, à ce moment du film : on vient de nous dire qu'elle ne sortait plus sur la terrasse se faire admirer ; cela avait

provoqué des accidents, d'ailleurs, les automobilistes étant *éblouis* par sa beauté. Devant son miroir, Ema teste ses charmes, et la voix off poursuit, à la fin de la séquence : « La beauté semblait s'ouvrir à la surface soyeuse d'une douleur endormie. Elle était comme une bête sauvage affamée, un animal encore petit mais dont l'allure trahit déjà toutes les grâces du prédateur », en signalant que les liens avec l'enfance se défaisaient, « où elle puisait pourtant un bonheur qu'elle ne retrouverait jamais plus ». C'est donc bien un prédateur qui s'ignore que cette image du vampire nous a permis de déceler, avant que le narrateur ne nous le confirme. Dès la première séquence, *Val Abraham* nous présente en effet Ema comme une mangeuse d'hommes, et sa claudication est interprétée dans le film, par Lumiares, comme le signe du diable. Les journaliers qui indiquent son chemin à Carlos, quand il cherche le Romesal, pour sa première visite, le mettent d'ailleurs en garde, d'un air entendu et amusé : « Prudence ! Oui, prudence ! », et la pieuse tante Agustina se signe, en voyant Ema rire, comme si elle avait le Diable devant elle. Les indices sont innombrables qui laissent entendre qu'il y aurait quelque chose de maléfique chez elle, sur un mode presque fantastique parfois. Son père cache précipitamment son chapelet, par exemple, quand elle rentre d'une visite chez les sœurs Mello. Et surtout, la façon dont elle est filmée au loin, s'approchant comme une ombre dans le dos de Carlos, au début du film, lors de sa première visite, est étonnante : à deux reprises, on voit son ombre grossir derrière lui, floue, comme une menace, avant que le père voie sa fille et la présente. Seule, cette indication ne prouverait peut-être rien. Mais il commence à y avoir là un faisceau d'éléments étonnant : une maison où l'on vous conseille d'être « prudent », où des ombres apparaissent, puis des jeunes filles incroyantes montrent leurs dents… Voilà un début de scénario fantastique. Le départ précipité de Carlos ne fait que renforcer cette lecture, pas si improbable que cela pour le réalisateur des *Cannibales*, où les invités d'une noce, apprenant qu'on leur avait servi le marié à manger, apparaissaient à la fin, regards vers la caméra, avec des dents de vampire. L'image d'Ema offrant son cou autant que ses lèvres, les yeux ouverts comme une mort vivante, illustre donc bien le paradoxe, la situation intenable où elle se trouve : prédateur élevée comme une proie, elle n'a pas sa place dans une société figée, faite pour le sexe fort. D'où le malentendu persistant qui existera désormais entre elle et les hommes, qu'on peut lire déjà dans l'attitude de Carlos à l'annonce du mariage : « Il recula par deux fois le mariage comme pour prouver qu'il résistait à cette femme qu'il aimait. Ce qu'il craignait, c'était la présence décidée d'Ema qui se distinguait si bien de la vaine soumission dans laquelle on l'avait élevée. »

On le voit, la métaphore du vampire n'a donc rien d'évident : elle est seulement suggérée par quelques images, quelques répliques. Le plan où Ema attend un baiser qui ne viendra pas trahit clairement une intention de signification particulière, le jeu de l'actrice constitue un indice ostensible, mais la clef n'est pas livrée. Seule une grande attention au film permet de deviner la présence d'une métaphore, dont l'énoncé exact reste incertain. C'est d'ailleurs avec ce cas-là, peut-être, que la métaphore implicite est la plus délicate à attester : la frontière peut alors sembler fluctuante entre une métaphore implicite et une métaphore non réalisée.

Les occurrences de telles métaphores implicites, sans comparant ou sans copule, sont nombreuses au cinéma. Elles sont fréquentes également en littérature, même si les traités de rhétorique ne les ont pas relevées. Seule cette moindre attention à elles peut expliquer leur situation marginale, sinon complètement oubliée, en rhétorique : la liaison n'a pas été souvent établie entre les différentes occurrences, aperçues dans tel film, tel poème, tel roman ou tel tableau, et la théorie de la métaphore, telle qu'elle se développe dans les traités.

Pour conclure, donc, avant de nous pencher sur la métaphore projetée, est-il besoin de proposer

une ligne de démarcation entre métaphore explicite et implicite ? La métaphore réalisée, pour peu qu'elle soit vive, possède de toutes façons une large part d'implicite. Néanmoins, il est possible de rappeler qu'une métaphore peut être implicite ou explicite non seulement *par sa signification*, si elle est perçue comme claire ou non, mais aussi *par son inscription* dans l'œuvre. C'est le second point qui permet le mieux d'évoquer la différence entre une métaphore explicite et implicite : la présence de la métaphore dans un texte, un film, un discours, peut paraître évidente – notamment quand le comparé, le comparant et la copule sont aisément identifiables – ou plus ou moins implicite – quand il manque tout ou partie du comparant, du comparé ou l'énoncé clair d'un lien de nature métaphorique.

Dira-t-on alors que la métaphore est nécessairement implicite au cinéma ? C'est vrai qu'il semble y en avoir davantage encore qu'en littérature. Mais il ne faudrait pas pour autant négliger l'incroyable quantité de métaphores, en littérature aussi, dont la présence même est implicite. Ensuite, on peut concéder qu'il ne semble pas exister dans les films de lien explicite de prédication visuelle. La relation d'attribution paraît toujours indirecte : si elle n'est pas établie par le texte ou par la voix, c'est par l'implicite de l'image. Ce serait pourtant une erreur de marquer une telle différence, de généraliser à toutes les occurrences de métaphores au cinéma : il suffit de songer au fameux plan du début des *Temps modernes* de Chaplin. Le comparant est donné d'abord, avec le plan sur les moutons, puis le comparé, avec le plan sur les ouvriers ; enfin le montage des deux, l'un à côté de l'autre, avec un cadrage qui les assimile clairement, ne souffre aucune ambiguïté : les ouvriers sont comparés explicitement aux moutons. S'il subsiste de l'implicite au cinéma, dans un exemple aussi explicite que celui-là, c'est probablement au même titre que dans la langue, où il règne toujours de l'implicite aussi : le sens n'est jamais donné directement. Même lorsque nous avons une copule aussi évidente que le verbe être, son sens n'est pas immédiat. L'idée d'attribution par exemple se déduit de l'ensemble de l'énoncé : le sujet et le complément aident à la faire émerger, parmi les sens possibles du verbe être. Disons donc pour l'instant que c'est faute d'une conscience suffisante de la place de l'implicite dans la littérature et d'une bonne connaissance du linguistique qu'on est amené à supposer une telle différence entre métaphore visuelle et textuelle.

La métaphore projetée et la métaphore potentielle

Le lien est tellement resserré entre la métaphore et l'implicite qu'il est fréquent de déceler dans un film, un livre ou un tableau des métaphores dont on peut légitimement se demander après coup si elles en font réellement partie, ou si c'est l'analyste qui les y a introduites. Si je dis que *Shining* est une métaphore de l'Amérique ou *Le Mariage de Maria Braun* une métaphore de l'Allemagne du XXe siècle, que vaut une telle affirmation, par exemple ? Comment la comprendre ? Est-ce que je prétends que le film parle de l'Allemagne ou de l'Amérique, d'une façon directe ou indirecte, ou est-ce que je me préoccupe simplement de constater que le film peut servir à évoquer l'histoire de ces pays, leurs problèmes par exemple, qu'il en constitue une parfaite illustration ? Le problème vient souvent d'une certaine ambiguïté : celui qui pose ce type d'affirmation ne prend pas toujours soin de présenter son discours comme étant une analyse de l'œuvre ou un discours *à l'occasion* de cette œuvre – faute d'une analyse approfondie ou, simplement, de place. Je propose donc de distinguer les métaphores réalisées, d'une part, et les métaphores projetées ou potentielles, d'autre part.

Il existe en effet un certain nombre de métaphores bâties à partir d'éléments extérieurs au texte

ou au film, par le lecteur ou le spectateur, mais aussi – éventuellement – par l'auteur, dont il faut bien rendre compte. Il s'agit de métaphores en quelque sorte « virtuelles », non réalisées. Ce sont des actes interprétatifs d'une nature délicate, parfois dangereuse, car le risque de sur-interprétation y est particulièrement important, surtout quand on ne prend pas soin de préciser la nature de la démarche. Mais ce n'est pas parce qu'elles ont été apparemment construites à partir d'éléments extérieurs qu'elles sont nécessairement erronées. Nous avons vu à quel point les œuvres littéraires peuvent faire appel à des comparants implicites, que nous avons dû introduire pour en rendre compte, mais qui étaient appelés par le texte. Pourquoi cela cesserait-il d'être vrai quand l'œuvre gomme le comparant à un point tel qu'il reste présent comme hypothèse mais devient improuvable ? Il est difficile dans certains cas d'obtenir la preuve que la comparaison est bel et bien réalisée, mais elle possède parfois une telle cohérence, elle semble tellement appelée par le texte ou le film qu'on ne peut que retenir l'hypothèse d'une métaphore *possible*, « en creux ». C'est pourquoi je propose de distinguer la métaphore projetée de la métaphore potentielle, la première étant conçue comme étrangère à l'œuvre, comme bâtie à partir d'éléments non seulement extérieurs, mais *nullement appelés par elle*, à la différence de la seconde.

Métaphore projetée, métaphore potentielle et lecture allégorique

La métaphore projetée, telle du moins que je viens de la présenter, est donc une perception erronée de métaphore : si on ne la présente pas comme discours *sur* l'œuvre, on force le texte ou le film pour y placer une métaphore qui ne s'y trouvait pas à l'origine.

Par exemple, lorsque Lucrecia Martel déplore que *La Cienaga* ait pu être perçu comme une allégorie « sur la société bourgeoise argentine décadente », elle conteste une interprétation, ou plutôt la rejette comme étrangère à son projet : la métaphore serait dans le regard porté sur l'œuvre, et non dans l'œuvre elle-même.[159] Évidemment, cela pose la question de savoir si l'auteur est le seul ou même le bon juge pour trancher un tel débat, sans parler de la sincérité du jugement. Il faut constater néanmoins que, si *La Cienaga* pousse bien à une interprétation allégorique, rien n'impose celle-ci en particulier. Ne serait-ce que le titre du film, signifiant « le marécage », permet plusieurs interprétations : la Cienaga, c'est à la fois la ville où habite Tali, la flaque de boue qui retient prisonnière une vache dans le film, et la piscine que l'on découvre elle aussi dès la première séquence, dont l'eau est croupie, et sur les bords de laquelle s'avachissent des adultes imbibés d'alcool, où ils s'enlisent en silence, comme l'animal. Les bruits du générique, qui ne cesseront pas de tout le film, évoquent à la fois des coups de tonnerre et des coups de feu dans la montagne : on ne sait jamais si un orage éclate réellement ou si ce sont les enfants qui ont encore tiré un coup, et encore moins sur quoi ou sur qui. Le nom de la propriété où se déroule l'essentiel du film, La Mandragora, est évidemment symbolique, lui aussi : il évoque à la fois la mort et la sexualité, en raison de la légende qui veut que cette plante naisse du sperme d'un pendu, et il semble en même temps ironique, quand on pense au pouvoir magique qui est accordé à la mandragore par la tradition, celui d'accorder richesse et fécondité. L'ambivalence de la plante, à la fois poison et racine nourricière, convient bien au film néanmoins, qui semble accorder quelque espoir à la jeune génération, à Momi notamment, l'une des filles de Mecha. *La Cienaga* foisonne donc de

159 Propos cités par Mia Hansen-Løve dans « Dangereuses jeunes filles », *Les Cahiers du cinéma* n° 593, septembre 2004, p. 30.

métaphores, en particulier la première séquence, où trois couples d'adultes au bord de la piscine sont filmés comme des morts-vivants. Le film nous présente là un autre cas de métaphore implicite, au comparant absent : seul un faisceau d'éléments permet d'identifier la métaphore sans hésitation. Cela commence par l'orage qui gronde et le rouge du vin dans les verres, mélangé aux glaçons, saisi en gros plan, qui fait songer à du sang, cela se poursuit par les lettres fantomatiques du générique, parfois étirées et coulantes comme dans un film de vampire, et achève d'en donner l'impression par le silence inquiétant qui règne entre les adultes, et leur lenteur, leur façon atone de déplacer les chaises sur la terrasse, en les traînant, comme au ralenti, cadrée à hauteur de ventre, à hauteur de caleçon et de bras. C'est d'ailleurs après coup que l'on comprend le bruit étrange de ces chaises, qui peut faire songer d'abord à une sorte de grincement, peut-être placé sur les titres du générique pour suggérer un bruit de caveau qui s'ouvre : *La Cienaga* joue nettement avec l'idée de film d'horreur. Les enfants dans la maison, à moitié endormis mais davantage vivants, semblent cernés par les morts-vivants. La fin du film, où deux jeunes filles restent seules à La Mandragora, indique le risque d'une possible contamination : revenant de l'extérieur, cadrée en plan rapproché, sans le visage, Momi traîne une chaise pour se rapprocher de Vero, de la même façon que les « zombies » du début. Il y a donc bien métaphore : les adultes sont des morts-vivants qui menacent le peu d'innocence qui reste encore chez les jeunes gens, chez les adolescentes notamment. Reste que le propos n'est pas entièrement clair : est-ce seulement l'âge adulte qui est dénoncé ? D'où vient la vacuité de ces adultes, à la Mandragora, ce sentiment d'une corruption généralisée ? Le film ne propose aucune piste bien claire, favorisant toutes les interprétations.

On pourrait donc dire que *La Cienaga* permet une interprétation allégorique, comme celle que Lucrecia Martel regrettait. Seulement, si la métaphore de la société bourgeoise argentine n'est pas projetée, elle n'est pas attestée pour autant : elle est seulement possible, autorisée. Pour ces situations-là, il est donc utile d'évoquer le cas de la métaphore potentielle, en quelque sorte intermédiaire, entre métaphore réellement présente et métaphore simplement projetée. De nombreux films donnent en effet le sentiment d'autoriser une interprétation métaphorique, voire de l'encourager, sans pour autant l'attester nettement. L'image reste simplement possible : peut-être a-t-elle présidé à la conception de l'œuvre sans que celle-ci en présente *in fine* des traces suffisantes. Le film la « contient » néanmoins, comme faisant partie des significations potentielles. L'œuvre délimite des possibles, elle en exclut certains et en autorise d'autres, dont la métaphore potentielle fait partie. La réalisatrice reconnaît d'ailleurs cette possibilité, indirectement, lorsqu'elle déclare à Jean-Michel Frodon en mai 2004 : « Le cinéma s'est imposé dans ma vie comme façon de trouver un lien politique – non pas au sens partisan, mais comme réponse à ce sentiment étrange, que je ressens depuis très jeune, de la nécessité de me sentir partie prenante de l'histoire collective. Le cinéma, pour moi, est le moyen de faire ça : pas de délivrer un message, mais de constituer un espace de paroles partagées. Je me suis aperçue, en accompagnant *La Cienaga*, que ce genre de narration non classique permet de partager plus de conversations, plus d'échanges. »[160] En définissant ainsi son besoin d'une œuvre ouverte, même si ce n'est pas à propos d'éventuelles métaphores, Lucrecia Martel explique ces métaphores « en creux », en filigrane, qu'on trouve dans son film, la possibilité de métaphores permises par l'œuvre plus que suggérées. *La Cienaga* nous présente donc le cas intéressant de métaphores bel et bien réalisées, mais dont l'interprétation est laissée flottante : si la métaphore des morts-vivants est implicite mais attestée, c'est comme métaphore de la bourgeoisie argentine qu'elle est potentielle. Paradoxalement, c'est le comparant

160 « Le cinéma comme espace collectif », entretien avec Lucrecia Martel, *Cahiers du cinéma* n° 593, p. 30.

implicite qui ne pose pas problème, et le comparé qui est incertain, alors qu'il semble explicite : il tourne clairement autour des adultes, mais il est difficile de savoir qui ils représentent, et s'ils représentent davantage qu'eux-mêmes. Cela vient de la dimension symbolique du film, des ces symboles systématiquement associés aux métaphores, notamment avec l'image de la piscine-marécage, ou des coups de fusil-coups de tonnerre. Si la signification est à ce point flottante, c'est parce qu'elle se double systématiquement de symboles, en effet : que désignent exactement l'orage qui gronde et le marécage ? On a ainsi tendance à voir dans les adultes et la villa une seconde figuration, l'image d'une autre réalité, non précisée.

Les exemples de telles métaphores, de telles lectures allégoriques, sont nombreux : *Le Journal d'une femme de chambre* de Buñuel, par exemple, a été lu comme une allégorie de la société française de l'entre-deux guerres. Marcel Oms l'expose assez clairement, dans *Don Luis Buñuel* : « La peinture de chacun des personnages permet à Buñuel de nous présenter le plus vrai et le plus juste portrait de la droite française avec ses différents niveaux de classe ».[161] Mais c'est évidemment le personnage joué par Jeanne Moreau qui constitue le personnage le plus clairement symbolique, « métaphorique » : « sa trajectoire traduit ainsi une ascension sociale correspondant très exactement aux mutations internes de la droite française ». Cette intention est difficilement contestable, si on connaît un tant soit peu le cinéaste, ou si l'on pense à la fin du film, où Célestine s'est mariée au capitaine Mauger, qui voit passer avec plaisir une manifestation de l'Action française. Néanmoins, les indices sont peu nombreux finalement et, comme le signale Marcel Oms, « cette vision “symbolique”, que bien des détails justifient et que nous rappellent certains aspects de *Viridiana* puis de *Tristana*, ne doit pas nous masquer le portrait de femme abordé ici par Buñuel », qui déborde de beaucoup cette interprétation. L'auteur de cette monographie use d'ailleurs du conditionnel quand il s'agit de définir précisément le sens de la « schématisation allégorique dont est investie le personnage de Célestine » : elle « représenterait alors assez bien une idée de la France cherchant et trouvant refuge dans le lit du vieux soldat (Pétain puis de Gaulle) plutôt que d'accepter la prostitution ouverte chez le militant d'extrême-droite qui a le sang d'une innocente sur les mains. » Toutes ces précautions de Marcel Oms ont un sens : l'allégorie qu'il discerne lui semble évidente mais pas complètement attestée. Elle est donc « potentielle » au sens que je propose : très cohérente, bénéficiant de plusieurs indices, elle est plus que probable pour le spectateur, elle ne constitue pas le fruit d'une sur-interprétation, mais elle n'apparaît pas non plus complètement réalisée.

Les itinéraires de femmes, comme celui de Céleste, quand ils sont décrits dans une société et une époque bien précises, se prêtent particulièrement aux métaphores et aux allégories : outre les autres films de Buñuel cités ci-dessus, plusieurs réalisations de Fassbinder l'attestent également. Annie Goldmann peut écrire ainsi, à propos de l'héroïne du *Mariage de Maria Braun* :

> L'actrice Hanna Schygulla, omniprésente dans le film, lui donne une force particulière en jouant avec talent sur l'ambiguïté du personnage, oscillant sans cesse entre la femme dure, arriviste, sans scrupules, et l'amoureuse éternellement fidèle à son époux. Mais il est évident que Maria est une métaphore de l'Allemagne de l'après-guerre : ses ruines, son désastre économique, le désespoir de ses habitants n'ont été surmontés que grâce à l'aide américaine, et l'enrichissement de Maria, c'est, bien sûr, l'extraordinaire et rapide remontée économique de l'Allemagne d'Adenauer dont on entend la voix proclamant l'abandon de tout rêve de gloire et de conquête et la volonté du pays de s'enrichir et uniquement de s'enrichir. Mais l'explosion finale est un signe de fragilité : de même que Maria s'endurcit

161 Marcel Oms, *Don Luis Buñuel*, édition du cerf, Paris, 1985, coll. 7e Art, p. 130,131.

> au fur et à mesure de sa réussite, de même l'Allemagne perd son âme dans ce processus. Si le film véhicule une certaine critique de l'Allemagne post-Adenauer, repue dans sa richesse et son égoïsme, il faut noter qu'aucune allusion n'est faite à la période nazie, il y a occultation du passé – et de la responsabilité de la génération des parents de Maria. Or, c'est ce passé que Maria essaie de retenir, malgré aventures et compromissions, en restant fidèle a son mari : il n'est pas seulement l'homme qu'elle aime, mais celui qu'elle a épousé vingt ans auparavant, et qui constitue un élément fondamental de sa propre identité.[162]

Si l'héroïne est « une métaphore de l'Allemagne de l'après-guerre », on peut dire aussi que le film propose une allégorie. C'est d'ailleurs ainsi que *Le Mariage de Maria Braun* est lu : la métaphore est développée à la fois dans l'article et dans le film. C'est une métaphore filée assez explicitement, et surtout très didactique. On le voit ici, les lectures allégoriques sont parfois non seulement appelées mais proposées par le film lui-même. Nous ne sommes donc plus dans la métaphore projetée, ou ne serait-ce que potentielle, mais dans la métaphore réalisée : de nombreux éléments du film l'attestent qui soulignent l'analogie. Ce qu'on peut noter, par ailleurs, c'est la richesse de cette métaphore, qui la fait déborder de la simple allégorie didactique, et qui justifie de ne pas couper la métaphore de l'allégorie : l'héroïne est une image de son pays en cela qu'elle concentre plusieurs traits identifiables de l'Allemagne d'après-guerre, qu'elle permet d'évoquer la grande histoire, de la figurer, mais aussi en cela qu'elle introduit aussi un regard très critique, qu'elle permet un même discours sur sa trajectoire. De façon symptomatique, Annie Goldmann souligne l'ambiguïté du personnage avant d'indiquer la présence d'une allégorie et de souligner l'ambiguïté du propos tenu, concernant l'Allemagne : il n'y a pas opposition ici entre le portrait de femme et l'allégorie. Voilà qui met admirablement en valeur la dimension « bijective » de toute métaphore riche : le comparant prête ses traits, ses caractéristiques au comparé, mais le comparé n'est pas neutre, et lui apporte d'autres traits, d'autres caractères en retour, à tel point qu'on ne saurait dire, parfois, dans ces cas-là, quel est le comparé et quel est le comparant. Le volontarisme de Maria force l'admiration, en effet, mais elle perd son âme dans son projet. De même, l'Allemagne a merveilleusement réussi sa reconstruction, mais a-t-elle vraiment réussi à évacuer ses vieux démons ? On pourrait dire, pour filer autrement la métaphore économique présente dans le film, qu'il y a du don et du contre-don dans ces métaphores très riches : l'un des deux termes de la comparaison ne se contente pas de recevoir de la valeur de l'autre, ne l'exploite pas, il l'enrichit en retour. Ce caractère « bijectif » de la métaphore, cette capacité à « renverser » la comparaison, à fonctionner dans les deux sens, est d'ailleurs une source majeure d'ironie, ou plus largement d'ambiguïté, de richesse du discours implicite, comme on peut le voir ici.

Proposons un dernier exemple, cette fois-ci d'allégorie potentielle ou projetée. Quand on replace dans son contexte *Minority Report*, le film de Spielberg sorti le 2 octobre 2002, un fort sentiment de *déjà vu* peut saisir le spectateur, comme un écho troublant avec les guerres moyen-orientales d'après 11 septembre. Hélas, comme beaucoup de films hollywoodiens, surtout lorsqu'ils traitent de sujets politiques, la fin déçoit, tue les potentialités critiques du film, ou du moins tente de réduire sa problématique. Mais, si l'on excepte cela, si l'on fait abstraction de cette fin anesthésiante, le discours de *Minority Report* sur notre époque reste incisif. Il est question en effet d'un programme policier permettant l'arrestation d'un criminel avant qu'il ne commette son crime, autrement dit permettant d'incarcérer un suspect *encore innocent*, et qui ne pourra jamais prouver son innocence puisque aucun crime n'a été commis. La sortie du film en plein débat sur l'invasion de l'Irak suscite

162 Article « Le Mariage de Maria Braun », *Dictionnaire mondial des films*, Larousse, Paris, 2001.

alors une analogie : l'idée du programme Precrime (comme « pré-crime ») évoque à merveille les rêves de contrôle américains de l'époque, et trouve dans cette actualité de funèbres échos, notamment l'idée d'une guerre préventive, introduite par l'administration Bush, en contradiction avec tout le droit international jusqu'alors admis. Le spectateur pouvait avoir le sentiment d'une allégorie sur l'invasion annoncée de l'Irak, un peu comme si G. W. Bush se flattait de diriger des « pre-cops », ces policiers du programme Precrime, lorsqu'il prétendait disposer de preuves des activités criminelles de Saddam Hussein – le film montrant par ailleurs que ces pre-cops peuvent être mal dirigés, ou manipulés, dans des intentions peu louables. Et, alors que cette idée de pre-crime aurait pu être traitée dans une logique purement sécuritaire, comme une arme efficace contre la criminalité, on nous amène à percevoir son inhumanité : le premier homme contrôlé est un homme jaloux auquel le spectateur peut éventuellement s'identifier, et le second est le héros du film, le grand maître du programme… Nous sommes donc invités à découvrir, de l'intérieur, l'injustice de la répression préventive. Sans compter que l'intervention des troupes évoque à plusieurs reprises celles de *Brazil*, arrivant par le toit (ou par le plancher, dans une scène de combat comique), et bourdonnant comme de gros insectes patauds. L'univers tout entier du film présente un monde aux relents totalitaires, notamment à travers ses pubs sachant tout de votre identité et vous interpellant (citation assez peu flatteuse de Gap, Coca Cola, etc.). C'est dire si le film porte sur l'Amérique néoconservatrice un regard sans complaisance.

Est-ce pourtant bien le propos du film lui-même ? Indépendamment des opinions de Steven Spielberg, il faut constater que la nouvelle de Philip K. Dick, « Rapport minoritaire », est ancienne, elle date de 1956, et que le scénario du film était entièrement écrit avant septembre 2001, puisque le tournage a commencé en mars de la même année, peu après l'investiture du président conservateur. L'analogie entre *Minority Report* et les guerres préventives de G. W. Bush est donc probablement fortuite. L'allégorie, pour saisissante qu'elle m'ait paru, est de mon fait : elle est projetée ou, au mieux, permise par le film, anticipant sur un avenir possible. Si l'on suit la seconde hypothèse, on retrouve là l'originalité des grands auteurs de science-fiction ou de romans d'anticipation, qui savent percevoir les travers de nos sociétés, au point d'en présenter les possibles développements futurs, d'une façon qui continue d'être saisissante plusieurs décennies plus tard. Il est frappant par exemple de constater qu'un roman comme *1984*, écrit en 1948, continue d'être cité pour dénoncer l'évolution de nos sociétés, comme les ouvrages de Kafka, écrits pour la plupart dans les années 1910.

Malgré la difficulté à distinguer, dans les faits, les métaphores potentielles (voire les métaphores implicites) et les métaphores projetées, il y a donc bien une différence, les premières étant en quelque sorte, sinon appelées par les œuvres, du moins tolérées, permises, et les dernières constituant plutôt un tour de force – voire un coup de force – interprétatif. Bien sûr, un interprète peut bâtir une métaphore à partir d'un film, par exemple pour expliquer l'œuvre ou pour illustrer une idée, sans supposer qu'elle a été voulue ou autorisée par l'auteur, et sans que la métaphore soit forcément erronée pour autant. Seulement, dans ce cas, il bâtit *une autre métaphore*. Il ne prétend plus déceler une métaphore dans l'œuvre : il en construit une nouvelle. C'est là toute l'ambiguïté des lectures allégoriques : discernant dans l'œuvre un autre niveau de lecture, elles se présentent à la fois comme métaphores projetées et comme disant la vérité de l'œuvre. Entièrement prises par la découverte d'une analogie, elles négligent parfois d'éclaircir la nature de leur intuition. Or, si certaines sont authentiques, qui prolongent une métaphore déjà présente dans l'œuvre, ne serait-ce qu'en filigrane, une métaphore réalisée mais implicite ou une métaphore potentielle, d'autres se contentent d'introduire une idée nouvelle, une idée personnelle. Le fait de projeter une métaphore,

ou une nouvelle interprétation de celle-ci, n'est évidemment pas illégitime en soi : cela ne le devient que lorsque la métaphore ne se donne pas comme telle, comme projetée ; elle court alors le risque de constituer une erreur.

Prenons l'exemple d'Alain Vézina, qui se penche sur les films de monstres japonais dans *Godzilla, Une métaphore du Japon d'après-guerre*. La netteté du propos est généralement remarquable. Malgré le titre et quelques passages ambigus, où il est question de la « manière évidemment métaphorique » dont le cinéma rend compte de la société, il n'est pas suggéré que tous ces films de monstres proposent délibérément une métaphore du Japon : c'est l'auteur qui discerne ici une « métaphore » ou, pour parler plus exactement, qui relève une analogie ; c'est lui qui la crée ou la recrée, qui la fait émerger. De façon générale, Alain Vézina se contente de relever une surprenante convergence entre ces créatures fantastiques et les périls planant sur le Japon issu de la Seconde Guerre mondiale : ce qu'il souligne constamment, c'est plutôt l'idée d'une correspondance, d'un « parallèle », d'un « écho », et le terme qu'il emploie le plus souvent est celui d'« incarnation »[163] – ce qui ne l'empêche pas, à l'occasion, de discerner une authentique intention allégorique dans les films, d'y percevoir une « évocation symbolique » de tel événement ou de telle menace, comme pour le premier *Godzilla*, de Ishiro Honda.

On peut d'ailleurs penser à beaucoup d'autres films fantastiques, d'horreur ou de science-fiction, américains notamment : outre *Minority Report,* on pourrait citer *Shining* de Kubrick, *La Nuit des morts-vivants* de Romero ou *Total Recall* de Verhoeven par exemple. Certains, de toute évidence, proposent délibérément une métaphore de l'Amérique ou du monde contemporain. Je pense par exemple au drapeau américain, dans *Shining*, qui apparaît sur le pull de l'enfant quand il va explorer les étages – celui-ci nous apparaît volontiers comme un astronaute – ou à la fin « ironique » du film de Romero, telle que commentée par Serge Daney, qui fait des Blancs les monstres les plus redoutables pour Ben, le héros noir.[164] Rien dans d'autres films ne semble l'attester, en revanche. *La Nuit des morts-vivants* est intéressant de ce point de vue. D'un côté, même si le thème du racisme est étrangement absent du film, comme le souligne Daney, du moins avant la fin, l'idée que Ben est un étranger, pour le Blanc timoré et buté qui se cachait dans la cave, est soulignée par la volonté du Blanc en question de ne pas lui ouvrir la porte, quand il revient de la sortie pour remplir la camionnette d'essence. Il tente d'ailleurs de le tuer avec le fusil, comme un mort-vivant, quand le fusil est à terre. Mais, d'un autre côté, le mort-vivant apparaît comme une figure qui irrigue le film, qui impose son comparant un peu partout, sans qu'il soit tout de suite aisé de donner à ces associations une signification, comme si Romero ne savait que faire d'une analogie qui s'impose à lui, avant de lui donner un sens *in fine*. On le voit d'abord avec la femme qui fuit, qui se réfugie et semble prostrée, qui bouge au ralenti, lentement, qui ne comprend pas les enjeux de la situation, qui ressemble à une mort-vivante. L'image s'impose au spectateur, à plusieurs reprises : la peur et la douleur l'ont transformée – et peuvent se communiquer. Puis c'est Ben, qui surgit dans la maison quand elle tente de sortir, qui est filmé comme une apparition : entouré de morts-vivants, s'il n'était pas un héros si positif, il passerait pour un zombie lui aussi. On comprend alors qu'il *peut* être perçu par la jeune femme comme étant devenu un mort-vivant à son tour, mais sans savoir que faire d'une telle idée. Seule la fin du film clarifie vraiment les choses : tué par un Blanc, il meurt par méprise, mais on devine le thème du racisme, non seulement avec le le générique de fin qui peut évoquer la chasse à l'homme et le lynchage du Ku Klux Klan, mais aussi avec ces hommes en armes, juste

163 A. Vézina, *Godzilla, Une métaphore du Japon d'après-guerre*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 13, 17, 33, 44, 47, 53...
164 S. Daney, *La Maison cinéma et le monde, 1. Le temps des* Cahiers. *1962-1981*, P.O.L., Paris, 2001, p. 114-115.

avant, parcourant la campagne et abattant tout homme qui bouge aux alentours de la maison, où le Noir est encore enfermé. La métaphore apparaît donc inscrite dans le film, mais avec une signification relativement flottante, dans un premier temps.

Le lien s'établit donc parfois, pour les films de monstres, dans une relative inconscience : il n'en est pas moins fort, mais il se développe évidemment en des termes différents. Il convient donc de distinguer fermement la métaphore qui serait suggérée par tel ou tel film, parfois *malgré lui*, et la métaphore vraiment proposée par un auteur : on n'analyse pas une production de l'inconscient de la même façon qu'une allégorie délibérément façonnée, même si toutes deux ressortissent à une étude de l'imaginaire.

Il est intéressant de relever, à ce propos, cette hésitation sur la question de savoir si l'on invente ou l'on découvre une métaphore, quand on interprète : quand Alain Vézina parle des films de monstres comme rendant compte de « manière évidemment métaphorique » de certains aspects du Japon d'après 1945, il semble supposer que la métaphore est dans l'œuvre mais le plus souvent implicite.[165] Il se garde pourtant de généraliser, on l'a vu, et de prétendre que c'est le cas de tous les longs-métrages en question. Et pour cause : si tous les monstres, ou les fantômes, les créatures fantastiques, sortent de l'imagination des hommes, ils ne se donnent pas tous pour tels. Certaines histoires thématisent cette question, comme celles qui présentent les personnages du Golem, de Frankenstein ou de Hulk : l'homme ou la civilisation est responsable du monstre, qui naît de sa folie, de ses erreurs. D'autres créatures sont beaucoup plus clairement des émanations de l'inconscient, comme les fantômes, ces traces d'un passé qui ne passe pas, ce « souvenir » d'un crime qui fait retour, voire les vampires.[166] Ajoutons que, dans certains cas, les personnages sont dès l'origine dotés d'une ou plusieurs significations allégoriques, comme la créature de *Frankenstein* de Mary Shelley, les morts-vivants de *Le Jour des morts-vivants* ou le monstre aquatique dans *The Host* de Bong Joon-Ho : que le monstre soit ou non issu de l'homme, il permet à l'auteur de parler de la société, qui n'est pas moins monstrueuse, inhumaine. Sans même évoquer le cas de métaphores qui seraient produites par l'inconscient, comme le lien entre la morsure du vampire et l'acte sexuel, ou l'emprise du vampire et l'aliénation amoureuse, cette autre « succion » du sang, cet autre « vampirisme », on voit donc que la question de l'invention ou de la découverte de la métaphore n'est pas simple : celui qui projette une métaphore (re)découvre parfois celle que l'auteur a placée dans l'œuvre, délibérément ou non. On peut découvrir en croyant inventer (cas de la métaphore heuristique) mais aussi inventer en croyant découvrir (cas de la métaphore projetée qui s'ignore). Dans le cas de l'inconscient, il semble que la question n'ait plus de sens : la métaphore est à la fois découverte et invention. On pourrait même dire qu'il n'y a parfois qu'un seul auteur, qu'il soit collectif ou individuel. Cela n'empêche évidemment pas, alors, de réinventer ce qu'on découvre (mise en forme de la métaphore, qui permet de travailler la signification, de mieux comprendre la métaphore), et encore moins de redécouvrir ce qu'on invente (éternelle fonction heuristique de la métaphore, qu'elle vienne de soi ou des autres).

165 A. Vézina, *Godzilla, Une métaphore du Japon d'après-guerre*, *op. cit.*, p. 13.

166 *Hamlet* l'indique bien par exemple : le jeune héros de Shakespeare a besoin de vérifier les propos du fantôme de son père, il doute de sa réalité, il craint que le diable ne se joue de lui précisément en flattant une *tendance*, son désir de tuer le nouvel amant de sa mère ; il ne parvient pas à croire que cette apparition soit guidée par le seul impératif de venger une injustice, par un impératif vraiment ou uniquement « moral ».

Digression sur « une métaphore de » : la métaphore comme illustration exemplaire, symptôme, archétype

Il faut remarquer au passage un certain usage du mot « métaphore » qui nous intéressera ici au premier chef. Alain Vézina emploie « métaphore » au sens d'allégorie, de représentation imagée, symbolique, qu'elle soit délibérée ou non. On dit parfois que *1984* d'Orwell ou *Le Procès* de Kafka sont des métaphores de notre époque, ou que tel personnage féminin est une métaphore de la féminité. On a pu dire que *La Cienaga* était une métaphore de la bourgeoisie argentine décadente, ou le poker « une métaphore de la vie en société ». Aussi pertinentes que soient les analyses en jeu, ces exemples posent problème, car l'usage qu'ils font du mot « métaphore » finit par confondre l'œuvre et le regard sur l'œuvre. Il n'est pas innocent d'ailleurs que ces occurrences, comme les suivantes, soient souvent tirées de la presse ou d'une littérature que l'on pourrait dire de vulgarisation : ce sont des propos qui ont fait l'objet d'une moindre vigilance critique. Jacques Gerstenkorn, qui note un semblable flottement sur l'usage de la notion, en relève justement des exemples dans un journal télévisé ou chez des critiques de cinéma.[167] Ces exemples me semblent intéressants malgré leur statut culturel, ou peut-être grâce à lui d'ailleurs, parce qu'ils témoignent éloquemment d'une incertitude que l'on peut trouver ailleurs, mais assourdie.

Prenons l'exemple d'un entretien avec Jean-Louis Trintignant où celui-ci raconte son enfance, « dans [une] grande maison bourgeoise » de Provence, et explique que sa mère lui a transmis la passion du poker :

> C'est même elle qui m'a donné le virus ! Je l'ai tellement vue, enfant, perdre à la maison ! Je m'étais juré, plus tard, de la venger ! J'avais bien compris qu'elle n'avait aucune des qualités nécessaires pour gagner à ce jeu : la fourberie, l'hypocrisie, l'impassibilité, la cruauté. Au poker, on ne s'attaque jamais au gagnant, toujours aux joueurs en difficulté. Quand quelqu'un est en situation de faiblesse, il faut davantage l'accabler, être ignoble. C'est une métaphore de la vie en société.[168]

La forme de l'expression, comme son usage, est typique : alors que Jean-Louis Trintignant *propose* une métaphore, il fait comme si la métaphore n'était pas de lui, comme si elle était dans le jeu même du poker, comme s'il s'agissait d'une sorte d'œuvre, d'un texte, d'une réalité où pourrait s'inscrire une métaphore et où, en l'occurrence, elle serait effectivement inscrite. On pense alors à tous les liens métaphoriques qui existent entre la société actuelle et le poker : le joueur qui fait « la banque », par exemple, ou l'expression « plein aux as » qui en provient et qui désigne l'homme riche. On pense à l'histoire du poker, à son succès aux États-Unis, notamment dans le milieu des pionniers, de la conquête de l'Ouest et de la ruée vers l'or, que cette assimilation soit fondée ou largement fantasmée. L'expression de Jean-Louis Trintignant ne suppose pas en effet que le poker est une « simple » façon de qualifier la société, plus efficace qu'une autre. Ce n'est pas une allégorie qu'il propose. Il émet l'idée d'un lien étroit, quasi organique, entre la société actuelle et le jeu du poker. Probablement, comme pour tous les jeux qui ont du succès, a-t-il raison : comme d'autres réalités sociales, ce sont des symptômes, des images révélatrices, des miroirs grossissants, sinon déformants.

Néanmoins, on voit bien le problème ici : la métaphore n'est pas dans le réel, ou alors en partie seulement ; elle est aussi et surtout dans le regard porté dessus, elle est projetée. Si le poker exprime

167 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 102-103.
168 « Vieillir, on ne m'avait pas prévenu », *Télérama* n° 2662 du 17 janvier 2001, p. 61.

des caractères de la société, c'est qu'il en fait partie : c'est le lieu où ces caractères de la société peuvent s'exprimer de façon exemplaire. Mais la métaphore est partielle, partiale, réductrice. La suite de l'entretien avec Jean-Louis Trintignant l'indique bien. La journaliste l'interrogeant, « et vous avez aimé ce jeu-là ? », l'acteur est obligé de le ramener à lui, de faire des liens avec l'autre part de sa personnalité, qui était déjà une autre part de la personnalité de sa mère, qui « récitait par cœur *Andromaque*, *Phèdre* ou *Bérénice* ». Il explique comment il a aimé le poker : « Comme un fou. J'en ai vécu, même, à un certain moment de ma vie. » Même s'il tisse des liens avec le tableau précédent, en évoquant l'« ami corse un peu louche » qui lui en a beaucoup appris, et « les parties avec les voyous », « le couteau sur la table », qui font peur, il conclut : « C'est terrible et c'est magnifique à la fois de se voir perdre dans ces moments-là. On a l'impression qu'on n'en sortira pas vivant, on est prêt, presque, à en mourir. Comme un acteur à la fin d'une scène. » Si le poker est une métaphore de la vie en société, c'est donc aussi « une métaphore » du théâtre, un jeu pour les « acteurs ».

Le problème de cette expression : « une métaphore de », ou du moins de son usage, n'est donc pas seulement qu'il s'agit d'une métaphore projetée. C'est surtout que la métaphore en question ignore souvent, dans le même temps, toute dissemblance. Elle suppose *dans le réel* le schématisme de l'idée. Quand l'idée est énoncée à travers la métaphore projetée, c'est comme si la société était réellement comme une partie de poker entre professionnels, où la moindre faiblesse *doit* être éliminée.

Cet usage de l'expression « c'est une métaphore de » est très fréquent. Dans son roman *Le Supplice de l'eau*, Percival Everett met en scène la vengeance d'un Américain dont la fille est assassinée, qui séquestre et torture un inconnu parce qu'il le croit coupable. À propos de son livre, il explique :

> Je suis capable de comprendre qu'un homme – on va dire : normal –, soudainement devienne un bourreau. C'est ce à quoi on assiste tous les jours. Évidemment, c'est une métaphore de l'Amérique. *Le Supplice de l'eau* est un livre de protestation, d'accusation, d'inculpation de l'administration Bush. Il est ma colère, ma réaction à l'outrance de ces guerres que mon pays a choisi de mener, ces horreurs dont il est capable, en particulier le traitement des prisonniers, la torture.[169]

La comparaison, cette fois, est dans l'œuvre elle-même, qui tisse des liens entre l'acte d'Ismaël et les agissements des services secrets américains, en Irak ou à Guantanamo, « justifiés » par la défense de la démocratie et des droits de l'homme. C'est une véritable allégorie : la métaphore n'est pas projetée. Mais elle se présente, elle aussi, comme disant la vérité de l'Amérique, comme Jean-Louis Trintignant prétendait dire la vérité de la société à travers le poker. L'allégorie n'en présente pas moins une belle épaisseur, une certaine ambiguïté, comme dans *Le Mariage de Maria Braun* d'une certaine façon, et cette épaisseur participe de la fonction de révélation : ce père basculant dans la barbarie est compris avant d'être jugé ; paradoxalement, c'est cela qui rend sensible la folie de la CIA. La même déraison se perçoit mieux, en effet, quand le protagoniste n'est plus une collectivité mais un particulier – même si l'on pourrait discuter le fait d'assimiler à un seul individu, que ce soit un père ou pas, non seulement ceux qui commettent des actes de barbarie, dans les prisons de la coalition par exemple, mais aussi ceux qui prennent la responsabilité d'actes illégaux, qui justifient la torture et organisent la mainmise sur un pays.

Quoi qu'il en soit, on perçoit ici un même usage du mot « métaphore » : très proche de l'idée d'allégorie, la métaphore devient synonyme de reflet, de symptôme, de symbole ou d'archétype.

169 Entretien avec Percival Everett, *Télérama* n° 3121, novembre 2009.

Ismaël devient l'exemple typique d'une certaine violence contemporaine. Le poker devient une sorte d'archétype lui aussi. Comme pour Godzilla, on retrouve l'idée d'illustration exemplaire. Seulement, on peut déceler un autre phénomène dans tous ces exemples : si le poker exprime parfaitement la société, c'est qu'il en fait partie et qu'il a été modelé par cette société. Il en va de même pour Ismaël et Godzilla : ce sont des parties du tout auxquels ils sont comparés. Sur le plan logique, on est donc en présence d'un cas très particulier de métaphore : en choisissant ce nom-là, on semble négliger que le comparant est la conséquence du comparé, ou du moins qu'il est contenu dans le comparé, qu'il fait partie du même phénomène. Nos rhétoriciens diraient que ce n'est pas une métaphore mais une métonymie ou une synecdoque, et ils n'auraient pas tort non plus.

La métaphore étant un acte qui permet, qui précède une éventuelle conceptualisation, il est normal qu'elle présente toutes sortes de rapports logiques entre les deux séries d'éléments qu'elle rapproche : ce cas de métaphore « métonymique », ce cas d'allégorie si l'on préfère, en fait partie. Mais ce n'est qu'un cas particulier, de même que le cas où la métaphore rapproche deux réalités de même niveau, en vertu d'un lien qui existerait avec un troisième terme. Pour reprendre le vocabulaire rhétorique traditionnel, la métaphore peut en effet rapprocher l'espèce du genre, ou l'espèce de l'espèce, comme elle peut le faire de deux réalités qui n'ont rien à voir apparemment entre elles, de deux genres en quelque sorte. Seulement, la force de la métaphore vient précisément de cette indétermination. Pour l'esprit qui y recourt, ce ne sont pas des espèces ou des genres qu'elle réunit : ce sont des choses, des réalités ou des idées, avant toute catégorisation, et c'est bien pourquoi elle peut briser le carcan d'une mauvaise catégorisation.

Voilà néanmoins ce qui pose problème dans ce usage du mot « métaphore », proche de l'allégorie, de la métaphore projetée : il présente comme analogie ce qui est *en même temps* conséquence, il révèle comme vérité analogique ce qui est en fait logique, il ne dévoile pas ce qui est pourtant assez apparent. Bien sûr, ce n'est qu'un mot : ceux qui l'emploient ne se leurrent pas si souvent, ne se payent pas toujours de ce mot-là. Le discours qu'ils développent corrige souvent le problème. Néanmoins, j'y insiste, il peut induire en erreur : il assimile la métaphore à quelque chose qui lui est assez étranger, l'allégorie, le symbole notamment.

J'en veux pour preuve deux ou trois derniers exemples, tirés de *Télérama* : cet hebdomadaire fourmille, comme quelques autres, de cet usage ambigu du mot « métaphore ». À propos du cafouillage ministériel qui a précédé la nomination de Hortense Archambault et Vincent Baudriller à la tête du festival d'Avignon, Daniel Conrod évoque un « imbroglio éminemment métaphorique ».[170] Probablement l'auteur de l'article a-t-il voulu jouer avec le double sens du mot « imbroglio », à la fois « situation confuse » et intrigue compliquée d'une pièce de théâtre, mais le mot « métaphorique » ne manque pas d'être surtout perçu comme synonyme de « révélateur » : la métaphore théâtrale n'est pas filée dans le texte ; en revanche, l'idée de « cafouillage » ne cesse d'être développée, mettant en cause non seulement le ministre de la Culture Jean-Jacques Aillagon, mais aussi les différents « candidats » pressentis en 2002 pour présider le festival. L'auteur suggère d'ailleurs que « notre système culturel, souvent célébré comme le plus sophistiqué du monde, n'est plus capable de se renouveler ni de fabriquer de nouvelles générations de meneurs un peu flamboyants. Autrement dit, la machine est bloquée. » L'imbroglio est donc « métaphorique » en cela qu'il révèle exemplairement cette réalité institutionnelle : « la machine est bloquée ». Si la situation de l'automne 2002 apparaît alors comme une « métaphore » de l'état du système culturel français, c'est bien, une nouvelle fois, au sens de « symbolique », d'« exemple typique ». La

170 « Sur le front d'Avignon », *Télérama* n° 2755 du 30 octobre 2002, p. 24-26.

ressemblance n'a plus rien de paradoxal : la métaphore est perçue comme une image au sens le plus pauvre du terme, comme illustration d'une idée.

Un autre exemple, plus riche, se trouve dans un article sur *Au fond des bois* de Benoît Jacquot : Louis Guichard interprète ce film tiré d'un fait divers de 1865 comme « une métaphore fulgurante de la passion – littéralement quelque chose que l'on subit ».[171] Il n'y a pourtant pas de métaphore ici, pas de rapprochement entre deux réalités différentes, mais une illustration exemplaire des pouvoirs et des dangers de l'amour, une occasion de réflexion sur la passion – une allégorie, à l'extrême rigueur, mais nullement attestée... Ce que l'on peut dire, ce qui intéresse le critique, c'est que Benoît Jacquot figure la passion de façon éloquente : on peut formuler l'hypothèse d'une intention consciente du cinéaste, mais sous-jacente, de *réfléchir* la passion, en effet. Louis Guichard relève d'ailleurs le goût du réalisateur pour la littérature amoureuse avec *Adolphe*, tiré de Benjamin Constant, ou *Les Ailes de la colombe*, de Henry James. On pourrait ajouter encore d'autres références, beaucoup d'autres œuvres de B. Jacquot : le téléfilm hélas méconnu *La Vie de Marianne*, par exemple, adapté de Marivaux, ou *Sade* : ce n'est pas seulement la littérature amoureuse qui l'intéresse, mais aussi libertine, et la question de l'emprise, voire de la manipulation, est centrale dans son œuvre, comme dans *Au fond des bois*. De ce point de vue, on pourrait suggérer que le vagabond manipulateur n'est pas moins exemplaire que la jeune fille vierge, que ces deux figures incarnent les deux versants de la plupart de ses personnages ou de ses films, où se mêlent souvent candeur et rouerie, comme dans toute bonne littérature libertine – le libertin se révélant plus naïf qu'il ne le croyait, et l'ingénue pas si candide – l'œuvre de Benoît Jacquot nous présentant moins de vierges éplorées que de fausses ingénues. Néanmoins, si la suite de l'article donne un peu de consistance à cette idée de réflexion, *via* l'allégorie, sur l'amour, elle n'établit pas de jonction nette. Le critique propose en effet deux autres métaphores, potentielles, qui ne suffisent pas à convaincre complètement.

Tout l'article est bâti en fait sur le dialogue entre cette œuvre et *L'Histoire d'Adèle H.* de François Truffaut :

> Les deux films montrent une jeune femme sous influence, métamorphosée par ses sentiments et ses désirs, suivant éperdument un homme loin de tout ce qui constituait sa vie d'avant. Au-delà de la parenté des costumes, Isild Le Besco, impressionnante dans les états limites, transe et pâmoison, évoque parfois, de façon subliminale, Isabelle Adjani en Adèle.

C'est donc l'idée d'une métaphore potentielle avec le personnage de Truffaut qui semble exprimée : le parallèle est souligné, il s'appuie sur plusieurs aspects des deux films, soigneusement pointés. Bien que « subliminale » dans le long-métrage, la « parenté » avec le personnage d'Adèle H. est affirmée. Le titre de l'article est d'ailleurs éloquent : « Histoire de Joséphine H. ».

Néanmoins, la comparaison est vite précisée, corrigée :

> Mais *Au fond des bois* sonne comme une réponse vigoureusement contradictoire au film de Truffaut. Pour Benoît Jacquot, la passion, si violente soit-elle, est un pays d'où l'on revient, tandis qu'Adèle Hugo y perdait à jamais la raison. Le dérèglement des sens, l'attraction irrépressible, l'envie de marquer la chair de l'autre ne sont qu'un moment à vivre « au fond des bois », dans un arrière-monde, en deçà de la conscience et du discernement, avant de reprendre ses esprits et sa position sociale.

171 « Histoire de Joséphine H. », *Télérama* n° 3170 du 13 octobre 2010, p. 61-63.

Le film de Benoît Jacquot proposerait donc un dialogue avec celui de Truffaut : c'est l'argument central de l'article pour justifier la « métaphore » qu'il propose. Même si l'on admet cette hypothèse, cela suffit-il à faire du film une allégorie de l'amour en général, de la passion qui dévaste mais ne tue pas ?

Une dernière métaphore est enfin proposée, dans les deux dernières phrases de l'article :

> Il y a enfin, pour ceux qui aiment débusquer dans les films une réflexion sur le cinéma, l'image, en filigrane, de la relation entre metteur en scène et interprète. Un cinéaste n'est-il pas ce vagabond mystificateur, qui fait faire des choses incroyables à une actrice avant qu'elle ne passe à autre chose, plus forte de toutes les larmes versées bon gré mal gré ?

Cette image du cinéaste comme « vagabond mystificateur » possède un évident pouvoir de séduction. Mais, sans autre argument, elle apparaît à demi projetée, potentielle donc : elle est surtout réalisée dans le texte de l'article. La première des deux dernières phrases est justement très intéressante pour cela : elle témoigne du besoin de la catégorie de métaphore potentielle. Les scrupules du journaliste font que la métaphore n'est pas présentée comme certaine, réalisée : « pour ceux qui aiment débusquer dans les films... » nous dit Louis Guichard. Il y a bien pour lui quelque chose à « sortir du bois ». Et si l'image n'en est pas moins présentée comme *faisant partie* du film, elle est présente « en filigrane ». La métaphore est donc avouée comme incertaine.

Les deux métaphores potentielles de l'article ne sont donc pas déterminantes : le dialogue avec *L'Histoire d'Adèle H*, la comparaison avec le personnage de Truffaut ne suffit pas à faire du film une allégorie de l'amour en général ; et la métaphore du réalisateur comme « vagabond mystificateur », qui paraît plus projetée que réalisée, mène de plus l'image sur un terrain trop particulier pour permettre une telle généralisation. Nous avons donc clairement ici, à mon sens, une métaphore ou une allégorie projetée, critiquable en cela qu'elle ne cerne pas la spécificité d'*Au fond des bois* – ce que la critique de Louis Guichard fait par ailleurs, là n'est pas la question. Beaucoup d'autres films pourraient être qualifiés, en suivant la même logique, d'allégorie de la passion : le fait de proposer une réflexion sur l'amour qui entraîne, d'en proposer une illustration exemplaire, ne suffit donc vraiment pas.

Toujours dans *Télérama*, François Gorin propose à son tour de considérer un film, *Vertigo* en l'occurrence, comme une métaphore, dans un article sur les cheveux au cinéma, écrit à l'occasion de l'exposition de la cinémathèque sur « brune, blonde » :

> En matière de cinéma capillaire, *Vertigo (Sueurs froides)* marque évidemment un sommet. Qu'est-ce qui distingue la femme désespérément aimée, fantasmée, regrettée, de son sosie, croisé par hasard ? Une coiffure, une couleur. Mais surtout, entre la blonde au chignon altier (Kim Novak) que James Stewart voudrait tant ressusciter et la rousse frisottante (Kim Novak aussi) qu'il s'acharne à transformer, il y a l'infinie distance qui sépare l'illusion de la réalité. La blonde est une chimère, une mystification. Elle est cinéma.
>
> Sublime métaphore, *Vertigo* reflète deux vérités historiques. La chevelure au cinéma fut, premièrement, un dispositif érotique, une affaire d'hommes qui affublaient leurs actrices de coiffures à même de provoquer, d'entretenir leur désir. Et qui dirigeaient leurs gestes de coquetterie capillaire à l'avenant. Deuxièmement, elle fut (et reste) une addition d'artifices, de trompe-l'œil : éclairages, postiches, demi-perruques, extensions, etc. Peu d'actrices, dans l'histoire du cinéma, ont eu, à la ville, une chevelure aussi abondante et éclatante que celle qu'elles arboraient à l'écran […].[172]

172 F. Gorin, « La chevelure fantastique », *Télérama* n° 3169 du 6 octobre 2010, p. 44-48.

Tout cela est connu. Jean-Pierre Esquenazi a étayé plus largement l'hypothèse que « *Vertigo* est l'une des meilleures traductions de l'intimité hollywoodiennes », que ce film réfléchit « la présence d'Hollywood en son sein » et qu'il la constitue en « matière première » pour son récit.[173] Il souligne précisément à quel point l'hypothèse est légitime. Mais peut-on parler pour autant de « métaphore » ?

À la différence du film précédent, il est évident ici que Judy peut constituer une image de l'actrice face au personnage joué par James Stewart : Scottie met en scène Judy pour la transfigurer, pour retrouver Madeleine, la femme aimée. Métamorphose qui, par le pouvoir du cinéma, se révèle d'ailleurs possible, puisque Judy se révèle *être* ou plutôt *avoir été*, contre toute attente, Madeleine. Le film d'Hitchcock propose donc, *très probablement*, une allégorie sur le pouvoir du cinéma, qui permet tout à la fois de dissimuler Judy sous Madeleine, lors d'une première mise en scène dont le détective fut la dupe, celle de son « ami » Elster, et de révéler la vérité, à travers le maquillage et le travestissement, de révéler qui est Judy, sous les traits de Madeleine « ressuscitée ». Formidable dispositif qui permet au personnage de découvrir à la fois la manipulation dont il a fait l'objet, la véritable identité de la femme aimée, et le caractère en partie factice de son émotion, la nature éminemment complexe de son trouble amoureux – la possibilité de tomber amoureux, non pas d'une personne réellement existante, mais d'un personnage.

Jean-Pierre Esquenazi expose et développe dans son ouvrage ce type d'interprétation, en faisant par exemple de la mort de Judy, à la fin de *Vertigo*, une image du sacrifice de la femme réelle exigé par l'industrie cinématographique et d'une certaine façon par Hitchcock lui-même. Mais l'auteur de l'étude se montre prudent. Il souligne que, pour sa part, il se passe de l'« hypothèse intentionnelle », que le film « *ne décrit pas le* star-system *; il le déplace, pour en faire, non l'instrument de la production, mais l'instrument du récit.* »[174] Il n'en va pas de même pour François Gorin. En tirant la métaphore du premier paragraphe du côté d'une réflexion sur les artifices du cinéma, il lui en superpose une autre, qui fait perdre un peu de vue la première. D'un paragraphe à l'autre, il déplace insensiblement le comparé : après avoir proposé une interprétation allégorique du personnage de Madeleine, il fait du film lui-même une « sublime métaphore » du cinéma, de ses pouvoirs et de ses dangers. Ce scenario second peut aujourd'hui être considéré comme largement attesté, nous venons de le voir : la métaphore du réalisateur et de l'actrice, probablement projetée par Hitchcock, se trouve suggérée par plusieurs indices et comme confirmée par l'extrême cohérence du propos, bien soulignée par J.-P. Esquenazi. Kim Novak partage aussi cette interprétation : « Je ne correspondais pas à son image de la blonde idéale. À mon avis, il était conscient d'avoir commis une erreur en me choisissant, et il a choisi de prendre parti de cette erreur. C'est comme s'il avait voulu se mettre dans la peau du personnage de Scottie qui découvre Judy en espérant retrouver Madeleine et n'y arrive pas... Hitchcock espérait retrouver en moi une blonde à la Grace Kelly, ce qui n'était pas le cas, tout en croyant qu'il arriverait à changer ma nature. Du coup, on retrouve cette résistance à l'écran. »[175] Rien dans *Vertigo* n'interdit cette lecture, en effet, et certains indices semblent même l'encourager, comme ce détail relevé par Truffaut et confirmé par Hitchcock : Kim Novak ne portait pas de soutien-gorge sous son chandail, pendant le tournage, et elle s'en vantait. Or, dès la deuxième séquence du film, Scottie discute avec Midge d'un soutien-gorge révolutionnaire, sans bretelles ni

173 J.-P. Esquenazi, *Vertigo*, CNRS éditions, Paris, 2011, p. 269, 153 et 267.
174 *Ibid.*, p. 270, souligné par l'auteur. L'idée est répétée, p. 276.
175 Entretien avec Kim Novak, *Le Monde* du 7 mars 1997, p. 27.

agrafes, création d'un ingénieur en aéronautique à partir du principe des ponts autoportants : on ne peut s'empêcher de percevoir là une métaphore potentielle, sans que les contours en soient bien clairs. Le thème du pont, néanmoins, évoque clairement Elster (qui habite près d'un pont) et Madeleine (qui aime à passer l'après-midi près d'un pont, et qui se jettera à l'eau à cet endroit). Mais c'est surtout la sophistication du sous-vêtement qui évoque le personnage de Madeleine, avec ses cheveux retenus et son image de « blonde sophistiquée », plutôt que Judy, avec son « animalité » ou sa « bestialité », comme il semble convenu de le dire depuis Truffaut de Kim Novak, et avec ses cheveux libres comme ceux de Midge. La référence à l'aéronautique fait enfin songer à l'idée d'un « armement » féminin, qui semble bien dans l'ordre des pensées d'Hitchcock. D'ailleurs, Madeleine fera tourner la tête de Scottie... Quant à Grace Kelly, elle venait de se marier, deux ans avant le film : ce mariage ne semblait pas une bonne idée au réalisateur. Il pouvait même lui apparaître comme une forme de mort, doublement : non seulement parce que l'actrice avait déclaré qu'elle ne jouerait plus pour le cinéma, mais aussi parce qu'elle allait vivre à Monaco avec son mari et sa belle famille. L'auteur de *La Main au collet* n'avait-il pas déclaré que la fin de ce film, avec le mariage du héros et l'installation de la belle-mère, était tragique ? L'identification à Scottie, désireux de ressusciter une blonde, et d'autant plus désespéré qu'il n'a qu'une rousse sous la main, est donc hautement possible.

Mais, si cette métaphore est possible, elle reste entièrement implicite, voire potentielle, et plutôt justifiée par des éléments extérieurs. Faire de *Vertigo* une « sublime métaphore » du cinéma, qui « reflète deux vérités », comme le dit François Gorin, c'est déjà réduire la portée du film, projeter en lui, comme étant sa vérité, une image seulement possible, appelée mais non entièrement réalisée, alors que d'autres images le sont, dans le film. Dire qu'il *est* cette métaphore du cinéma, même si c'est en précisant qu'il est une image en particulier du rapport entre réalisateur et actrice, une image aussi de la nature trompeuse de ses artifices, c'est arrêter le mouvement de l'interprétation, trancher de façon trop définitive ce qu'est le film et, par ailleurs, le cinéma. La Madeleine adorée par Scottie doit-elle être *jusqu'au bout* considérée comme une pure illusion, un rêve trompeur, par exemple ? Dans la lecture que propose François Gorin, Madeleine est un pur mirage, une vraie chimère, puisqu'il fait de sa blondeur et de son chignon des traits essentiels de sa personnalité. C'est aussi l'idée qui semble se dégager de *Vertigo*, quand on suit l'interprétation allégorique, « cinématographique », proposée par Kim Novak elle-même : la vérité de son personnage serait d'être rousse. Kim Novak ne sera jamais Grace Kelly pour Hitchcock, en effet. Mais si Scottie tombe amoureux de Madeleine, comment exclure que cela puisse tenir à une part de Judy, sublimée, qui se trouverait révélée ? Le film permet tout à fait cette interprétation : le spectateur peut prendre le parti de Judy amoureuse « contre » Scottie en quelque sorte, lui qui reste enfermé dans sa névrose, qui ne sait pas voir *jusqu'au bout* Madeleine dans Judy, et qui a vu *si peu* Judy dans Madeleine, qui lui fait payer cher sa méprise. Toute la beauté de *Vertigo* vient d'ailleurs de là : de la capacité à s'identifier, comme dans toute bonne tragédie, aux deux personnages principaux, à comprendre la quête de Scottie comme l'espoir désespéré de Judy. Que le détective ait été trompé l'empêche-t-il d'avoir aimé, et de l'avoir été ? Refuser de dialectiser Madeleine et Judy serait appauvrir l'œuvre, et offrir en l'occurrence une conception pauvre du cinéma : le charme du cinéma, son trouble, vient-il seulement de son aspect *bigger than life*, des mirages qu'il nous propose ? Ne s'enrichit-il pas aussi de sa capacité à révéler ce que nous n'avons pas toujours le temps de distinguer dans la vie ? Nous sommes nombreux, je crois, à avoir appris comme Truffaut certaines choses de la vie à travers les films, sans nous arrêter aux plaisirs de fête foraine qu'il peut offrir. Le

cinéma peut nous apprendre à voir Judy dans Madeleine, comme Madeleine dans Judy. Proust ne disait-il pas que « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » ? Il peut évidemment en aller de même pour le cinéma, pour le théâtre, pour les acteurs, en raison de cette dose variable de fiction, d'invention, que nous incorporons tous au réel, mais dans des proportions variables, comme Judy pour composer Madeleine, sans que notre réalité en soit nécessairement altérée. C'est un paradoxe vieux comme le théâtre : rien mieux que le masque ne permet d'exprimer certaines vérités. Chez Marivaux, la générosité, la grandeur d'âme du valet ou sa beauté sont mieux remarquées quand il est déguisé en maître. N'y a-t-il pas quelque chose de similaire dans *Vertigo* ? En l'occurrence, il n'y a pas que la coiffure qui fait Madeleine : il y a aussi le tailleur gris, la robe noire, une certaine élégance bourgeoise. Le film ne souffre pas d'ambiguïté à cet égard : quand Scottie l'a retrouvée, Judy s'empresse de cacher le tailleur gris qu'elle possède au fond de sa penderie et, juste après, au restaurant, il remarquera une femme habillée de la sorte, négligeant la « vraie » Madeleine. L'argent d'Elster n'offrait-il pas l'occasion à Judy d'exprimer une élégance, une distinction, que sa condition modeste rendait plus difficile ? On ne peut pas évacuer cette dimension sociale sous-jacente dans le film sans écraser une partie de son histoire, de sa signification. La jeune femme habite une chambre d'hôtel sans charme, par exemple. On tombe plus facilement amoureux dans un restaurant, ou au bord de la mer, voire de l'Hudson. D'ailleurs, une fois que Scottie a retrouvé Madeleine dans Judy, après le long travelling-tourbillon qui les emporte, les deux amants ne semblent plus dans la même chambre. On ne reconnaît pas le lieu. Ils ont l'air de loger dans une suite : on perçoit un couloir, une porte donnant sur une chambre, un meuble pour mettre ses bijoux... L'amour les a transportés ailleurs.

Mais l'expression de François Gorin doit être comprise autrement aussi : sous sa plume, on devine surtout l'idée que *Vertigo* est une métaphore du mythe de la blondeur, de l'éternel combat entre la blonde et la brune, dont ici la rousse ne constituerait qu'un succédané : la blonde est le cinéma, dit-il. La fin de l'article prolonge d'ailleurs cette métaphore. Elle fait écho à l'idée du début du papier, selon laquelle les cheveux sont « un agrégat de cellules mortes » mais aussi « un conducteur absolu d'émotions et de désirs », en concluant : « Le cinéma, comme la coiffure, est décidément expert à insuffler de la vie dans une matière morte. » C'est donc bien le film lui-même et non le personnage qui est comparé au cinéma. De même que *Vertigo* redonnait vie à Madeleine, à la blondeur, ressuscitait Grace Kelly, le cinéma « s'évertue à entretenir, par tous les moyens, sa vieille mythologie glamour ». L'idée que *Sueurs froides* est une « sublime métaphore » est donc bien réductrice, malgré le brio de l'article. C'est avant tout une métaphore projetée, une lecture allégorique permise par l'œuvre mais qui appartient au critique.

Là réside donc le problème, dans les différents cas de « métaphores » envisagés : quand on dit que quelque chose – un personnage, une réalité sociale ou une œuvre – *est* une métaphore, on présente souvent cette métaphore, plus ou moins projetée, comme présente dans la chose même, comme étant le tout de la chose. La fausseté vient de là, dans ce tour de langage, cette facilité qui assimile la métaphore à l'allégorie et au symbole, qui joue avec l'idée de révélation et qui semble débarrasser l'acte d'interpréter de toute subjectivité, au moment même où elle s'exerce par excellence. À l'inverse, l'expression permet aussi de revendiquer une subjectivité, d'introduire une distance, une sorte de scrupule ridicule et pédant, là où il n'y a pas de doute possible. Le problème est de taille, et d'autant plus apparent dans la critique journalistique qu'il se trahit naïvement par

l'expression « une métaphore de » appliquée à tort et à travers.[176] Ailleurs, l'idée semble encore présente, mais elle s'habille un peu mieux : à cause de ces pudeurs, il est plus difficile de la débusquer. C'est pourquoi il m'a paru utile de me pencher sur ces usages « journalistiques », dont on trouvera quelques exemples encore dans les pages qui suivent. Jean-Pierre Esquenazi cède lui-même à cette mode, par exemple, mais d'une façon moins évidente : après avoir évoqué le film d'Hitchcock comme « l'une des meilleures traductions de l'intimité hollywoodienne », il indique que « Hollywood apparaît dans *Vertigo* à trois niveaux différents : comme si une seule métaphore n'y suffisait pas ». Il entretient ainsi, à travers ce terme, un certain flou sur le degré d'implication dans le film de l'« image » en question, alors qu'il n'avait pas manqué de souligner auparavant que cette « paraphrase » constituait un simple « choix interprétatif ».[177]

Notons cependant, pour en finir avec cette parenthèse, que l'expression « une métaphore de » est d'autant plus gênante qu'elle ne se limite pas au problème de la métaphore projetée, elle condense plusieurs des principaux problèmes qui peuvent se poser pour appréhender la figure d'analogie, comme la confusion avec l'allégorie, avec le symbole. On relève d'ailleurs cette confusion jusque dans des travaux universitaires. Dans « Fonction de la métaphore dans *Octobre* », par exemple, on trouve déjà en 1973 quelque chose de cet usage : Marie-Claire Ropars y décrit en effet les « différentes représentations de la divinité » dans le film de S. M. Eisenstein pour affirmer qu'elles « fonctionnent comme autant de métaphores de Dieu ».[178] Cette idée possède évidemment pour elle un certain nombre d'arguments – et, en l'occurrence, que nous connaissons l'intention du cinéaste d'exprimer par l'image ce concept de divinité. Mais nous retrouvons en même temps cette acception de la métaphore comme « illustration de l'idée » (l'expression est même présente juste après), comme face visible d'une « généralité abstraite », ce qu'elle peut être à l'occasion, mais qui est pour le moins réducteur, qui gomme la distinction avec l'allégorie, voire le symbole. Il est certain cependant que la séquence, qui n'est probablement pas la plus réussie d'Eisenstein, cherche à dire quelque chose de particulier, à partir de chacune des différentes incarnations de l'idée, et tente de généraliser ces particularités, d'ouvrir une dialectique de nature métaphorique entre ressemblance et dissemblance, susceptible de produire un concept critique de divinité. C'est bien pour cela qu'un tel exemple est moins probant que ceux de la littérature « journalistique » : il s'y mêle une part de pertinence plus grande. Reste que l'usage est éminemment critiquable : la métaphore devient l'illustration d'un concept. Ce que l'on peut dire, dans *Octobre*, c'est que S. M. Eisenstein compare différentes représentations des dieux – mais pas qu'il fait une métaphore quand il compare une idée à chacune de ses incarnations – même s'il est certain qu'il cherche à *attribuer* à l'idée de Dieu certaines *propriétés* de ces représentations, sans y parvenir complètement. C'est probablement là, dans cet échec relatif, que réside le problème : Marie-Claire Ropars analyse la séquence du point de vue des intentions du cinéaste (la fameuse phrase « Dieu est un billot de bois » par exemple), elle comble la lacune des images par des significations qu'elle sait y trouver, elle transforme ainsi la métaphore en quelque chose d'un peu symbolique : la part de convention extérieure augmente.

176 J'aime beaucoup à ce propos la mise au point de J. Gerstenkorn sur deux exemples tirés de la critique cinématographique : on a pu écrire « que *Profession : Reporter* (d'Antonioni) propose une suggestive métaphore de la crise d'identité de l'homme moderne, que *Le Bateau-phare* (de Jerzy Skolimowski) est une métaphore du conflit des générations, alors qu'il le met explicitement en scène » (*La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 103).

177 J.-P. Esquenazi, *Vertigo*, *op. cit.*, p. 270-271.

178 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein », *Littérature* n° 11, octobre 1973, Larousse, Paris, p. 117.

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 repenti 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 sous 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, modelisée, 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 avions 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 avions 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-créer, 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 indécelable, 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 efficace, 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'expliciter 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 irréelle. 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 évitements 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.

G. C. : IL y a trois ou quatre ans, revues, articles, essais étaient remplis du mot métaphore. La mode a changé. Métonymie a remplacé métaphore.

J. L. B. : Je ne crois pas qu'on gagne beaucoup à cette différence.

G. C. : Bien entendu.

Georges Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*.[1]

2. LA GÉNÉALOGIE D'UN SOUPÇON

Les contours de la notion étant tracés, et notre position établie par rapport à la tradition, il est possible maintenant de se pencher sur la métaphore à l'heure du soupçon.

Aussi incroyable que cela puisse paraître, la métaphore a en effet été accusée, dans la seconde moitié du XXe siècle, sinon de tous les maux, du moins de beaucoup de travers qui ne lui appartiennent pas en propre, voire pas du tout : non seulement de compliquer considérablement la communication, ou de tirer la couverture rhétorique à elle, mais aussi de travestir le réel, de dissimuler, de manipuler ou de reposer sur le mensonge.

Il s'agit donc ici de reconstituer cette argumentation, dans un premier temps, puis d'en rechercher les causes, pour que du nouveau soit enfin possible, pour que la théorie de la métaphore ne soit pas éternellement handicapée par les mêmes griefs mal fondés. Il est frappant de constater combien certains malentendus perdurent, en effet, combien de travaux théoriques, même les plus avancés sur certains points, comme *Les Métaphores dans la vie quotidienne* de Lakoff et Johnson par exemple, reproduisent et confortent des préjugés par ailleurs.

2.1. Le procès de la métaphore : les linéaments du soupçon

Rarement déclaré, le procès de la métaphore couve en effet dans quantité d'écrits sur la rhétorique ou sur la poétique, depuis les années 1960 : les soupçons se multiplient, se confortent mutuellement, et se transforment autour de 1970 en accusation. Tout se passe comme si ce procès avait enfin lieu, après avoir été instruit, souvent involontairement, notamment au cours du XXe

1 Entretiens radiophoniques diffusés début 1965, publiés dans Jorge Louis Borges, *Enquêtes*, suivi de *Entretiens*, trad. Par P. et S. Bénichou, Gallimard, Folio essais, Paris, 1992, p. 272-273. Cité par G. Genette en exergue de « La rhétorique restreinte ».

siècle. Il serait difficile, et parfois un peu artificiel, de distinguer « juges d'instruction », « procureurs » et « avocats » dans cette affaire, mais à l'heure du soupçon, alors que les « autorités » sont remises en question par le structuralisme ou le nouveau roman et, ce faisant, que la notion de sujet est contestée, comme en littérature les notions d'auteur, de personnage ou d'histoire, une certaine ligne a été franchie dans le domaine de la rhétorique et de la poétique aussi, qu'il semble bon de mettre en évidence.

Les pages qui suivent exposent donc les grands points d'articulation de ce discours critique à l'égard de la métaphore. Elles tâchent de reconstituer une argumentation qui n'existe souvent qu'à l'état lacunaire, qu'à l'état de fragments – mais dont la puissance et l'efficacité ne sont pas moins grandes, au contraire. Le problème, c'est que ce procès n'a pas été perçu comme ayant lieu à proprement parler, et qu'il n'est toujours pas perçu comme ayant eu lieu. Les ouvrages les plus récents sur la métaphore n'omettent pas de mentionner les travaux d'Albert Henry, de Michel Le Guern ou du groupe μ pourtant, ils évoquent aussi les textes de T. Todorov ou G. Genette par exemple, notamment l'article de ce dernier intitulé « La rhétorique restreinte », et souvent de façon très allusive : la violence de la charge s'en trouve atténuée. De même, *La Métaphore vive* est aujourd'hui salué comme un grand livre, mais les clarifications décisives qu'il apporte sont encore peu reprises, comme si on ne l'avait pas vraiment lu : on semble parfois oublier qu'il s'agit d'un ouvrage de *défense* de la métaphore ; sa dimension violemment polémique passe largement inaperçue et, quand elle est identifiée, elle est trop facilement disqualifiée en invoquant les options religieuses de leur auteur.[2] Aussi le procès de la figure trouve-t-il de nombreux avatars, de nombreux prolongements – qui s'ignorent, parfois – et les malentendus persistent. Certes, le livre de Ricœur semble contemporain d'un certain ralentissement des travaux de la néo-rhétorique. Ce n'est probablement pas une coïncidence. Mais les réserves extrêmement fines qu'il émet à l'encontre d'un certain nombre de théories n'ont pas eu l'impact qu'on pouvait en escompter. Pour pouvoir sortir de cette nasse, il convient donc de faire en sorte que le procès *ait lieu*, de mettre en évidence l'acte d'accusation, les charges les plus sévères.

Cette partie ne prétend évidemment pas à l'exhaustivité. Elle ne cherche pas non plus à « régler des comptes », surtout quelques décennies après. J'ai soigneusement essayé d'éviter ce piège, dans lequel il est facile de tomber : celui qui consiste, sous couvert de corriger un excès, à céder à un excès inverse, comme pour venger... une notion. Il s'agit surtout d'exposer une argumentation qui semble avoir été très prégnante et dont on trouve de nombreuses traces encore aujourd'hui. C'est pourquoi il est préférable, je crois, de s'attarder sur l'étude précise de quelques accusations plutôt que de les multiplier.

La métaphore, reine des figures

C'est probablement dans l'article de Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », publié le second semestre de l'année 1970 dans la revue *Communications*, que s'exprime le plus clairement l'idée d'un procès de la métaphore.[3] Ce texte marque indéniablement un tournant : la charge contre

2 C'est le cas de Nanine Charbonnel, dans « Dérives philosophiques de la théorie de la métaphore : Ricœur et Derrida sur de mauvais radeaux », *Dérives de la métaphore*, actes du colloque des 19, 20 et 21 octobre 2006 à Lyon 3, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 254, 267-268.

3 Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », art. cit., p. 233-253.

la figure d'analogie y est quasiment frontale. L'ensemble du texte, sous couvert de dénoncer une conception étroite de la rhétorique, s'en prend en fait à la « reine des figures ». On peut penser d'ailleurs que le succès de cet article, souvent cité mais rarement discuté, tient à ce double objet, à cette façon d'avancer une thèse sous une autre. Le groupe de Liège ne s'y est pas trompé, qui indique dans sa postface à *Rhétorique générale* que Gérard Genette « a fait justice » d'un certain « métaphorocentrisme ».[4]

Survivance d'une couronne

Le point de départ de « La rhétorique restreinte » est très intéressant, pourtant. Genette relève d'abord une convergence entre les titres de trois travaux différents, *Rhétorique générale* du groupe de Liège, « Pour une théorie de la figure généralisée » de Michel Deguy et « La métaphore généralisée » de Jacques Sojcher. Cette « généralisation pseudo-einsteinienne » lui apparaît surtout « compensatoire », lui semble dissimuler le rétrécissement « comme peau de chagrin » du champ d'action voire de compétence de la rhétorique : « La *Rhétorique* d'Aristote ne se voulait pas “générale” (encore moins “généralisée”) : elle l'était ».

Gérard Genette esquisse alors une histoire de cette discipline, pour défendre la thèse d'une réduction continuelle de son objet, de l'Antiquité jusqu'à nos jours. Il signale d'abord la rupture de l'équilibre entre les trois genres, le délibératif, le judiciaire et l'épidictique, acquis au Moyen Âge, mais entamé avec « la mort des institutions républicaines », premier déclin de l'éloquence déjà signalé par Tacite. Il relève par ailleurs la dissolution de l'équilibre entre les principales parties de la rhétorique (*inventio*, *dispositio* et *elocutio*) au profit de l'*elocutio*, voire de la seule étude des figures du discours. Genette souligne à cette occasion que le corpus littéraire, et spécialement poétique, prend une place prépondérante sur l'oratoire, dans un mouvement d'hégémonie qui ne cessera pas. Puis, au sein des figures du discours, ce sont les tropes qui se développent inconsidérément, au XVIIIe et XIXe siècles, avec Dumarsais et Fontanier. Selon Genette, les tropes subissent à leur tour une réduction aux seules métaphores et métonymies, elles-mêmes conçues de façon étroite, d'une façon plus « spatiale » que logique, rabattant toute métonymie et synecdoque sur la relation de contiguïté, les réduisant « à un effet de contact ou de proximité spatiale », alors que les figures de similitude seraient réduites à la métaphore. C'est ainsi que Genette distingue « une sorte de coup de force » dans la promotion de la métaphore « au rang de figure d'analogie par excellence », alors qu'elle n'en est « qu'une forme parmi bien d'autres ». Et d'annoncer « un dernier mouvement réducteur, par lequel la même métaphore, absorbant son ultime adversaire [la métonymie], va se faire “trope des tropes” (Sojcher), “figure des figures” (Deguy), le noyau, le cœur et finalement l'essence et presque le tout de la rhétorique. »

Ce tableau historique, « cette vue plus que cavalière » comme le reconnaît Genette pour les premières étapes du panorama, possède un évident pouvoir de séduction. Ce qui se donne comme un constat sera pourtant à nuancer sérieusement : la plupart des aspects exposés ici, présentés comme le résultat d'une évolution, existaient déjà, dès l'origine donc, chez Aristote ou d'autres auteurs de l'Antiquité. En revanche, Genette emporte notre adhésion quand il s'inquiète que l'on place toute figure sous le signe de la métaphore : la notion perd de sa précision si elle acquiert une telle extension. Il rappelle que « Proust baptisait métaphore toute figure d'analogie » et même

4 Groupe μ, « Miroirs rhétoriques : sept ans de réflexion », postface à *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 205.

davantage, puisque « un grand nombre des “métaphores” proustiennes sont en fait des métonymies, du moins des métaphores à fondement métonymique », comme « faire cattleya » (employé pour « faire l'amour »). Nous tombons d'accord avec lui aussi quand il dénonce Jean Cohen qui « ne veut voir dans le *bleus angélus* de Mallarmé qu'une synesthésie analogique ». Notons seulement que cet usage excessivement large du mot métaphore existe depuis Aristote, chez qui « métaphore », on l'a vu, possède une grande polysémie, puisque le nom désigne d'abord le nom générique de toutes les figures du mot mais aussi, plus particulièrement, le rapport de proportionnalité qui ressemble à la comparaison. De ce point de vue, d'ailleurs, si les poéticiens du XXe siècle sont parfois tentés d'élargir le sens du mot métaphore, ce n'est pas pour l'étendre à celui de toute figure vraiment, mais plutôt à la notion de trope, comme Aristote. Quoi qu'il en soit, il est intéressant de noter qu'à l'époque de Proust et Mallarmé, « au début du XXe siècle, *métaphore* est un des rares termes survivant du grand naufrage de la rhétorique ».

Seulement, derrière cette nuance de bon aloi, se perçoit une autre critique. Le principal grief formulé par Genette, ce n'est pas cet usage trop large du mot métaphore, dont on peut somme toute s'accommoder : c'est la « centralité » de cette figure qui indispose, son incroyable prestige, forcément douteux.[5] La « survie miraculeuse » de la métaphore « n'est évidemment ni fortuite ni insignifiante », ajoute l'auteur de « La rhétorique restreinte ». Beaucoup retiendront ce soupçon *sur les causes* de son succès. Dès la première page de *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, publié en 1973, Michel Le Guern expose par exemple l'évolution de son projet : craignant de « sacrifier à la mode », de participer à ce mouvement selon lequel « la métaphore, cette reine des figures, pourrait bien devenir la coqueluche des cénacles et des salons », il explique avoir transformé ce qui n'était qu'une étude de la métaphore, à l'automne 1970, en étude comparative avec la métonymie, trois ans plus tard, sacrifiant ainsi à une autre mode, davantage d'actualité.

C'est une étrange accusation qui se fait jour dans « La rhétorique restreinte », en effet : Genette relève d'abord que le groupe de Liège a choisi pour sigle la lettre μ, « initiale du mot qui désigne, en grec, la plus prestigieuse des métaboles », sans rappeler que c'est en hommage à Aristote et Jakobson, présentés comme « deux témoins », puis il reproche au groupe d'universitaires de qualifier la métaphore de « figure centrale de toute rhétorique », sans voir l'injustice – chez eux, ce serait plutôt la synecdoque – sans percevoir ce qui relevait là du simple constat, et non du jugement de valeur.[6] Sans s'arrêter à ce procès d'intention, il rapproche le mouvement de valorisation de la métaphore de cette remarque de Bachelard sur les hiérarchies animales de Buffon : « Le lion est le roi des animaux parce qu'il convient à un partisan de l'ordre que tous les êtres, fût-ce les bêtes, aient un roi. » Jouant évidemment de la métaphore d'Homère relevée par Aristote, comparant Achille à un lion, il conclut : « la métaphore est la “figure centrale de toute rhétorique” parce qu'il convient à l’esprit, dans sa faiblesse, que toutes choses, fût-ce les figures, aient un centre. » Il retrouve et fustige ensuite ce « *centrocentrisme* apparemment universel », cette « royauté inutile » de la métaphore, chez Jacques Sojcher et Michel Deguy, toujours selon ce même prétendu besoin d’ordre, de « hiérarchie » qui fait tantôt du lion le roi des animaux, tantôt de la métaphore la reine des figures. Et ce n’est pas là un effet facile, c’est une idée qui court dans toutes ces pages : nous avons déjà relevé l'image du « coup de force » de la métaphore et, plus loin, à propos de la « supériorité hiérarchique si vigoureusement affirmée » chez Deguy, Genette conclut que « le profond désir de toute une poétique moderne est bien à la fois de supprimer le partage et d’établir le règne absolu –

5 G. Genette, « La rhétorique restreinte », art. cit., p. 244-251.
6 Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 7 (« Note liminaire ») et p. 91.

sans partage – de la métaphore. »

L'idéologie est patente ici, sans parler de cette confusion entre les sphères rhétorique et politique : pourquoi associer le besoin d'ordre ou de centre à celui d'un roi, et pourquoi cette idée d'un règne « absolu » de la métaphore, d'un « coup de force » ? Outre qu'il est plaisant de voir dénoncée la métaphore à travers une métaphore, on voit mal comment envisager cette idée sérieusement : comment comprendre la personnification insistante de la métaphore ? Ce sont évidemment les poéticiens modernes qui sont visés à travers elle, mais les figures n'en semblent pas moins posséder des droits en propre chez Genette, comme les humains : droits que la métaphore contesterait. Quel sens peut alors revêtir l'accusation d'absolutisme appliquée à la rhétorique ? Quel crime peut se produire en élargissant le sens du mot métaphore ? Quel autodafé est commis, ou quelle lettre de cachet signe-t-on au nom de cette figure ? Plus encore qu'en 89, il semble que la Bastille soit vide.

Derrière ce souci de renverser les autorités, de mettre le bonnet rouge à la rhétorique comme Hugo a voulu le mettre au vocabulaire, on perçoit néanmoins le souci de respecter la diversité des figures, de permettre « le partage ». L'ordre imposé par la métaphore, son prestige passé, son « absolutisme » empêcherait de percevoir les potentialités, les richesses des autres figures, notamment de la comparaison, de la métonymie et de la synecdoque, seules développées par l'auteur. Que faut-il penser de cette « rhétorique plurielle » ? Il semble qu'elle soit liée à un abus de métaphore : l'image, filée jusqu'à l'absurde, mais de façon implicite, sans quoi l'absurdité serait apparue, n'est tout simplement pas valable. Nous ne pensons pas, en effet, qu'il y ait concurrence entre les figures de rhétorique : on l'a vu, une métonymie peut être utilisée pour établir une métaphore, une comparaison peut rebondir grâce à celle-ci, une métaphore peut à son tour servir l'ironie d'un texte, ou contribuer à son style épique par quelques hyperboles, etc. Même si leur nom est oublié, les différentes figures n'ont pas disparu : leur existence n'est pas menacée. De même qu'on fait des métaphores sans en connaître le nom, on fait des comparaisons sans y penser ou des métonymies sans le savoir. Et même si l'on peut trouver légitime de *faire exister* les figures dans le champ du savoir, voire de défendre la place de la rhétorique dans les études universitaires, est-il pertinent d'accuser la métaphore d'un coup d'État ? Genette reconnaît lui-même que la métaphore surnage à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, suite au naufrage de la rhétorique. En outre, il ne tient pas rigueur à Proust de l'imprécision de son vocabulaire. À qui la faute, alors ? Il semble bien que ce soit, pour l'auteur, au crédit excessif accordé à la métaphore : comme si la métaphore avait tiré la couverture à elle, comme si elle avait concentré les ressources de la rhétorique moribonde sur sa seule personne, condamnant les autres figures à l'anémie et à l'oubli. Mais comment un tel tour de force serait-il possible ? N'est-ce pas accorder à la métaphore, par la bande, un pouvoir encore plus grand que celui dont on vient de la déposséder ? Il aurait été plus simple de reconnaître à la métaphore, d'une part, un prestige supérieur à celui de la comparaison, prestige discutable en effet, qui lui vient notamment de son nom grec, de sa concision, et d'autre part un prestige justifié par les services rendus, par sa capacité à porter des idées, qui la distinguent de la métonymie et de la synecdoque. Mais ce second aspect des choses n'est jamais envisagé. À travers l'impératif du « partage », toutes les figures semblent mises à égalité. Leur personnification appelle une compassion vide de toute signification : elle ne constitue qu'un pur signe politique, idéologique, un étendard permettant à son auteur de se placer à bon compte du côté des animaux de La Fontaine opprimés par le lion, du côté des sans-culottes ou des manifestants de 68. D'où la nécessité de rappeler cette évidence : la métaphore n'est ni un monarque absolu, ni un président de cinquième

république.

Le champ rhétorique ne fonctionne pas comme un champ politique, en effet, et peut-être même pourrions-nous dire qu'il n'y a pas de « champ » rhétorique, expression qui laisse trop croire que la classification des tropes puisse être, comme le dit Genette, une « *division* des tropes. » Distinguer des figures, dans les deux sens du terme, celui de séparer en pensée les figures mais aussi celui d'élever, de considérer davantage certaines figures que d'autres, ce n'est pas forcément les diviser, comme le fait un champ de bataille, ou comme le suggère la notion de « champ » en sociologie, où s'expriment des luttes de pouvoir, des enjeux de positionnement : c'est seulement s'assurer qu'une certaine clarté conceptuelle permet de les délimiter rigoureusement, avec des ensembles et des sous-ensembles, avec des recoupements, des intersections, avec des frontières aussi, mais également des ponts d'une figure à l'autre ; c'est s'assurer que leurs pouvoirs respectifs, leurs enjeux ne sont pas confondus.

Détrôner la métaphore : la comparaison sous le chapeau

Dans cet étrange procès intenté à la métaphore, Genette apporte néanmoins quelques arguments : tout ne repose pas sur cette réputation de « reine des figures », sur la dénonciation de son autorité. L'une des principales pièces à conviction concerne la comparaison : l'article tente de montrer que les figures d'analogie, notamment, ne sauraient se réduire à la métaphore.[7] En observant que la distinction traditionnelle est mal effectuée, puisque la présence du comparé ne suffit pas à faire la comparaison, comme dans « pâtre promontoire » ou « soleil cou coupé », Genette introduit les deux autres critères suivants : « la présence ou l'absence » de l'outil de comparaison (le « modalisateur comparatif »), d'une part, et du « motif » de la comparaison d'autre part, le premier étant considéré, *dans les faits*, comme le bon. Commence alors un redécoupage autoritaire des deux figures, le cas de « soleil cou coupé » n'étant d'ailleurs pas tranché, mais maintenu dans une espèce d'entre-deux.

Pour prouver le « coup de force » qui élève la métaphore au rang de « figure d'analogie par excellence », l'article présente alors un tableau résultant de la combinaison des critères avancés : présence ou absence du comparé, du comparant, du modalisateur comparatif et du motif de la comparaison. Genette distingue alors six espèces de figures d'analogie avérées, et quatre autres purement hypothétiques : « comparaisons motivées ou non avec ellipse du comparant […] ou du comparé ». Sur les dix figures ainsi obtenues, il réserve alors le nom de métaphore à la seule métaphore *in absentia* traditionnelle (« ma flamme »), nommée ici « assimilation non motivée sans comparé ». Le cas de l'« assimilation motivée sans comparé » (« mon ardente flamme ») n'y a déjà plus le droit. Les métaphores *in praesentia* se contentent ainsi de l'appellation d' « assimilation motivée » ou « non motivée ». Le coup de force est particulièrement manifeste : là où la plupart des rhétoriciens auraient décelé deux ou quatre métaphores, il n'en trouve qu'une. En revanche, il donne le nom de comparaison aux six autres formes, dans lesquelles, rappelons-le, il inclut quatre « formes non canoniques » de comparaisons, hautement hypothétiques...

L'absence délibérée de symétrie saute aux yeux, ne serait-ce qu'entre les deux « comparaisons canoniques », l'une « motivée », l'autre « non motivée », placées au début du tableau, et les deux métaphores *in absentia* placées à la fin, les « assimilations sans comparés », « motivée » pour l'une et « non motivée » pour l'autre. Quel rhétoricien aurait dénié le nom de métaphore à « mon ardente

7 G. Genette, « La rhétorique restreinte », art. cit., p. 241-244.

flamme » ? La mauvaise foi est patente. C'est en jouant sur les mots, en découpant arbitrairement les figures, que Genette peut conclure comme il le fait : « on voit donc que la métaphore n'est ici qu'une forme parmi bien d'autres ». Sans compter qu'il s'abstient de faire l'hypothèse d'autres formes de métaphores ou d'« assimilations » : on ne trouvera évidemment pas ici de métaphore *in absentia* sans comparant, par exemple, alors que ce cas aurait dû lui être suggéré par son hypothèse d'une comparaison sans comparant, qui me semble par ailleurs beaucoup plus difficile à admettre. Il semble enfin ranger dans une même catégorie la métaphore *in praesentia* traditionnelle « mon amour est une flamme » et les « assimilations » du type « pâtre promontoire » ou « soleil cou coupé » qu'il avait mises en avant. Les deux exemples qu'il donne encadrent en effet le verbe être par des parenthèses : « mon amour (est) une flamme ardente ». En suivant la logique de son tableau, les deux cas d'assimilation donnés, avec ou sans motif, auraient pourtant dû être dédoublés, en fonction de la présence ou non du verbe être, même s'il ne s'agit pas à proprement parler d'un modalisateur. Il y avait aussi la forme « le feu de mon cœur », etc. C'est donc au prix de nombreuses omissions que les apparences peuvent lui donner raison : dans cet étrange match arbitré par Genette, le score s'élève ainsi à 6 contre 1 en faveur de la comparaison et, si quelque autre arbitre voulait engager la discussion sur les même bases, il ne pourrait remonter le score de la métaphore qu'à 6 contre 2, ou 6 contre 4. Grâce à ces différentes astuces, la comparaison est assurée de la victoire.

On peut remarquer enfin une certaine façon tendancieuse de présenter les choses : alors que Genette aurait pu proposer un vrai tableau à double entrée, qui l'aurait d'ailleurs invité à émettre *toutes les hypothèses*, et non pas seulement quelques-unes au seul bénéfice de la comparaison, il préfère constituer dans les faits une sorte de liste allant de la comparaison « pleine », avec comparé, motif de comparaison, modalisateur et comparant (« Mon amour brûle comme une flamme »), jusqu'à la métaphore *in absentia*, comble du laconisme (« Ma flamme »). Le tableau présente ainsi une espèce de progression où toutes les cases sont cochées au début et une seule à la fin. L'analogie est frappante avec le tableau général de rétrécissement de la rhétorique : le mouvement d'appauvrissement semble se poursuivre de figure en figure jusqu'à la métaphore. C'est d'autant plus frappant que chaque case cochée était marquée d'un « + ». La métaphore apparaît alors comme le stade ultime de la décomposition, le moment où les figures d'analogie se sont réduites comme peau de chagrin avant de disparaître tout à fait. C'est le comble de la négativité : « assimilation non motivée sans comparé », elle est définie exclusivement par privation, négativement ; non seulement elle constitue, comme « assimilation », une comparaison *sans* modalisateur, mais elle ne dispose pas davantage de motif et de comparé.

En fait, à travers ce tableau, on devine le thème de la métaphore comme comparaison abrégée. Genette l'expose d'ailleurs, au début de son développement sur les figures d'analogie : « on sait en effet que le terme de métaphore tend de plus en plus à recouvrir l'ensemble du champ analogique : alors que l'ethos classique voyait dans la métaphore une comparaison implicite, la modernité traiterait volontiers la comparaison comme une métaphore explicitée ou motivée. » Seulement, en citant Dumarsais, Genette oublie Aristote, chez qui la comparaison contenait déjà une métaphore. Sous prétexte que cette conception a laissé place, depuis Cicéron et Quintilien, à la définition apparemment inverse (la métaphore est une comparaison abrégée, une comparaison implicite), faut-il s'interdire un autre choix terminologique ? Là n'est pas l'essentiel. Que cela change-t-il, en effet ? Posé ainsi, le débat n'est qu'une question de mots, de priorité accordée *en apparence* à une figure plutôt qu'à une autre.

Genette ne s'en lance pas moins dans une défense et illustration de la comparaison assez

étonnante. Même s'il relève alors toute une série de faits très intéressants, tirés de Jean Cohen en large partie, cette campagne pour la comparaison ne s'explique en dernière analyse, selon moi, qu'à travers le désir de réduire la place de la métaphore.

Relevons ses arguments :

> L'exemple le plus caractéristique de cet usage [du mot métaphore] se trouve évidemment chez Proust, qui n'a cessé d'appeler métaphore ce qui dans son œuvre, le plus souvent, est pure comparaison. Ici encore, les mobiles de la réduction apparaissent assez clairement dans la perspective d'une figuratique centrée sur le discours poétique ou à tout le moins (comme chez Proust) sur une poétique du discours ; nous n'en sommes plus aux comparaisons homériques, et la concentration sémantique du trope lui assure une supériorité esthétique presque évidente sur la forme développée de la figure. Mallarmé se flattait d'avoir banni le mot « comme » de son vocabulaire.

On perçoit clairement ici comment Genette organise une certaine confusion, pour les besoins de sa démonstration, entre la dimension métalinguistique, et plus largement théorique, et la dimension esthétique. En employant le mot « réduction », pour désigner seulement l'usage généralisé du mot métaphore, il suggère davantage : un certain appauvrissement général de l'usage des figures. Proust, qui utilisait en effet beaucoup de comparaisons, est mis sur le même plan que Mallarmé, qui les bannissait de son écriture. La réduction du vocabulaire aurait-elle entraîné celle des figures ? C'est ce qui semble sous-entendu : « la comparaison explicite tend à déserter le langage poétique » précise Genette dans la phrase suivante, semblant conforter notre hypothèse, mais introduisant prudemment une nouvelle nuance, avec l'idée de comparaison *explicite*. Il s'agit pourtant, alors, de tout autre chose : qu'il y ait davantage d'implicite dans la poésie, de façon générale, ne fait aucun doute. Que faut-il donc comprendre, au juste : seulement qu'il y a moins de comparaison explicite dans la poésie que dans la prose ? ou que la forme explicite de la comparaison déserterait davantage la poésie que la forme explicite de la métaphore ? Cette seconde hypothèse n'est évidemment pas étudiée par Genette, qui semble placer toute métaphore du côté d'une forte dose d'implicite. Malgré l'apparente évidence d'une métaphore très implicite, une telle ligne de partage serait pourtant très discutable : il existe bel et bien des métaphores explicites, même en poésie. L'ambiguïté du propos est donc confortable, pour Genette : le risque d'une affirmation discutable est dissimulé derrière la tautologie. L'auteur de l'article a alors beau jeu d'observer : « si la comparaison explicite tend à déserter le langage poétique, il n'en va pas de même, remarquons-le en passant, dans l'ensemble du discours littéraire et encore moins dans la langue parlée ». En effet. Mais on peut formuler *exactement* la même remarque pour la métaphore : il y a, de façon générale, davantage d'implicite en poésie qu'en littérature, et probablement en littérature que dans le langage quotidien...

Ce développement étrange ne peut se comprendre que d'une façon : Genette semble partager l'opinion que la métaphore, de par sa nature, serait *forcément* plus implicite que la comparaison, qui serait, elle, du côté de l'explicite et de la prose. Elle n'est hélas jamais formulée explicitement, parce qu'elle se serait dissoute aussitôt, devant l'extrême schématisme de l'idée, mais elle n'en est pas moins attestée ici : restée implicite, l'opinion a survécu. L'ensemble de l'article suggère donc une superposition de trois oppositions : métaphore et comparaison, implicite et explicite, poésie et prose. Cette idée n'est d'ailleurs rien d'autre qu'une actualisation de la position défendue par Jakobson, mais pour l'opposition entre métaphore et métonymie. C'est comme si, pour Genette, la comparaison se trouvait entre la métaphore et la métonymie qui, pour le linguiste, pouvaient schématiquement se définir comme figures respectivement paradigmatique et syntagmatique : plus

encore que la métaphore, la comparaison peut en effet ressembler à la définition d'un paradigme « couché en syntagme ».

Genette signale alors que « la comparaison peut racheter le manque d'intensité qui la caractérise par un effet d'anomalie sémantique que la métaphore ne peut guère se permettre sous peine de rester, en l'absence de comparé, totalement inintelligible. » Et de citer la fameuse phrase de Éluard : « La terre est bleue comme une orange. » Là encore, la remarque n'est pertinente qu'en apparence, et Genette en semble conscient, lui qui précise que la métaphore ne peut se permettre une telle « anomalie sémantique » sous peine de rester incompréhensible *en l'absence de comparé*. C'est en effet la clef du malentendu : la métaphore ne souffre d'un manque de clarté qu'en *omettant* de rappeler son thème. Celui-ci n'est pourtant jamais ignoré par le lecteur, sauf effet de brouillage délibéré : même la poésie la plus évidemment surréaliste pratique des métaphores que l'on peut « comprendre », où le danger d'obscurité est contenu, dont le caractère potentiellement inintelligible est corrigé par la présence d'un comparé ou la présence de métaphores relais. L'article de M. Riffatterre « La métaphore filée dans la poésie surréaliste » étudie d'ailleurs cette question, un an avant « La rhétorique restreinte » de Genette. Il commence même par cette observation : « Les images surréalistes sont généralement obscures et déconcertantes, voire absurdes. Les critiques se contentent trop souvent de constater cette obscurité [...]. Il me semble pourtant que beaucoup de ces images ne paraissent obscures et gratuites que si elles sont vues isolément. En contexte, elles s'expliquent par ce qui les précède ».[8] D'ailleurs, il est strictement impossible de parler de métaphore sans la perception au moins intuitive d'un comparé, que ce soit par d'autres métaphores servant de relais ou par des indications non ambiguës qui mettent sur la voie : une métaphore *in absentia* dans un poème trop dense, trop allusif, risque de n'être même pas perçue comme métaphore. L'incompréhension seule domine. Le phénomène n'est pas théorique : il se produit régulièrement. Il n'est pas nécessaire d'invoquer *Le Bateau ivre*, ses « péninsules démarrées » et autres « taches de vins bleus » ou « azurs verts ». Même les premiers poèmes de Rimbaud présentent ce risque : dans *Ma Bohème*, par exemple, il est aisé de ne pas s'interroger sur les « gouttes de rosée » que le poète ressent « à [son] front », alors qu'il vient de se décrire comme « assis au bord des routes » et qu'il marchait auparavant. Bien sûr, on peut imaginer qu'il s'est allongé dans l'herbe un instant pour admirer le ciel : la position couchée est d'ailleurs bel et bien présente avec l'idée, communément admise, que « Mon auberge était à la Grande-Ourse » suggère qu'il dort à la belle étoile. Mais on ne peut pas exclure pour autant l'hypothèse, au moins aussi valable, que les « gouttes de rosée » évoquent la sueur. Le poète vient d'ailleurs de s'arrêter de marcher, comme pour se reposer, et les vers qui suivent le présentent bien comme toujours assis, s'occupant de ses « souliers blessés ». En outre, cette image de la rosée prolonge l'idée d'une communion avec la nature : le jeune homme transpire, comme on imagine souvent que c'est le cas pour les plantes, lors de ce phénomène naturel. C'est dire si, dans la poésie notamment, une métaphore peut être implicite : le réel transfiguré, qui donne lieu à une image, risque parfois de n'être plus identifié. Mais, pour répondre plus directement à Genette, même dans un poème comme *Le Bateau ivre*, avec l'aide du contexte, on peut lever aussi la plupart des difficultés, émettre des hypothèses : si « le poème de la Mer […] dévore les azurs verts », par exemple, c'est parce qu'il est « infusé d'astres, et lactescent ». L'azur du ciel ne devient vert qu'à travers l'eau de la mer, ou à travers son reflet, comme les étoiles et la voile lactée qui semblent baigner, elles aussi, comme le

8 M. Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française* n°3 consacré à *La stylistique,* septembre 1969, p. 46-60.

poète, dans l'océan (ou du moins qui se mirent en lui). Sur un autre plan, on peut dire que c'est la poésie parnassienne, symbolisée par l'azur et la voie lactée, qui se colore ici de vert, qui descend sur terre, ou sur mer : Rimbaud qui s'émancipe déjà de ses aînés annonce une nouvelle poésie, moins éthérée, moins corsetée, plus libre, dévergondée et déréglée comme lui.

Ainsi, pour contester le prestige de la métaphore, Genette propose-t-il un éloge du bon équilibre, dans la comparaison, entre clarté et obscurité : sa syntaxe distendue, son « manque d'intensité », permettant des effets presque impossibles dans la métaphore. On ne peut qu'être frappé, ici, par la proximité avec la problématique aristotélicienne, que Genette se contente de renverser, à la lumière d'une esthétique surréaliste : on peut lire dans la *Rhétorique*, en effet, que la comparaison « est une métaphore qui se distingue des autres par une exposition préalable ; de là vient qu'elle est moins agréable, étant trop prolongée ».[9] C'est néanmoins une remarque intéressante que celle de Genette, d'un point de vue stylistique, lorsqu'elle s'attache, à la suite de Jean Cohen, aux effets « impertinents », mais c'est un procès étonnant lorsqu'elle se formule contre la métaphore : des effets « stupéfiants » sont également possibles avec elle, sauf à la redéfinir de telle façon qu'elle ne soit plus qu'une « assimilation non motivée sans comparé » – ce qui est à proprement parler impossible, sauf à la réduire aux métaphores mortes, où le comparé a été lexicalisé, où il est entré dans la langue. C'est pourtant ce que fait Genette : pour redéfinir les frontières de la métaphore, on l'a vu, il utilise le mot « flamme », dont tout le monde sait qu'il désigne le sentiment amoureux. N'est-il pas logique, dans ces conditions, que la métaphore ne produise plus d'effets stupéfiants ?

A vrai dire, Gérard Genette avance d'autres arguments, même s'ils restent quasiment implicites. Par exemple, la comparaison serait davantage populaire que la métaphore : « pensons également au goût du langage populaire pour les comparaisons arbitraires ("… comme la lune"), ou antiphrastiques ("aimable comme une porte de prison", "bronzé comme un cachet d'aspirine", "frisé comme un œuf dur") ou plaisamment tirées par les cheveux »... Ces deux remarques sont également injustes. Un dictionnaire d'argot permet de relever quantité de métaphores également populaires, arbitraires ou antiphrastiques. Ne serait-ce que dans l'argot des tranchées, on trouve par exemple « mie de pain mécanique » pour désigner le pou, « un Gaspard » pour un rat, « géranium » pour le fromage et « dépoter son géranium » pour être tué, ou encore « marmiter » pour évoquer un bombardement, la marmite désignant un obus allemand de gros calibre qui visiblement apportait la soupe...[10] Dans le même numéro 16 de la revue *Communications*, on peut relever beaucoup d'autres métaphores argotiques également, proposées par le groupe de Liège. Pour nous limiter aux métaphores ironiques, on pourrait citer *marquise* pour « prostituée », *cachemire* pour « torchon », *château* pour « prison » ou *paille* pour « obstacle important ».[11]

Et Genette de conclure : « une théorie des figures d'analogie trop centrée sur la forme métaphorique se condamne à négliger de tels effets, et quelques autres. » La conclusion est intéressée, on l'a vu, et dépend intégralement de la définition extrêmement large accordée à la comparaison. Il existe aussi des effets *stupéfiants*, impertinents, liés à la métaphore. Prenons cette fois cet extrait de « La lumière éteinte... » de Paul Éluard :

9 Aristote, *Rhétorique*, livre III, chap. X, 3, éd. cit. (Le Livre de Poche), p. 332. Une autre traduction, parfois contestée, a déjà été proposée : cf. *supra*, p. 33.

10 François Déchelette, *L'Argot des poilus : dictionnaire humoristique et philologique des soldats de la grande guerre de 1914*, Les Éditions de Paris, 2004.

11 Groupe μ, « Rhétoriques particulières », *Communications* n°16, *op. cit.*, p. 102-182.

Un bel arbre
Ses branches sont des ruisseaux
Sous les feuilles
Ils boivent aux sources du soleil
Leurs poissons chantent comme des perles[12]

Le deuxième vers, « ses branches sont des ruisseaux », offre un effet très comparable à celui des comparaisons relevées par Genette. Et le syntagme « leurs poissons » présente un effet d'incongruité flagrant. Même si le lecteur perçoit que le thème change, au quatrième vers, ou peut-être à cause de cela, parce que les ruisseaux ne sont plus seulement comparants mais également comparés, puisqu'ils sont le sujet du verbe « boivent », on ne peut que s'interroger : quels peuvent être ces poissons ?

M. Riffaterre, qui commente cet extrait, propose de voir ici le « thème familier du cycle de la vie universelle » : la première métaphore « ne surprend pas : la sève ruisselle, et le lieu commun du soleil source de vie qui forme la première métaphore dérivée s'y ajuste aisément, puisque les ruisseaux ont des sources ».[13] En revanche, il aboutit à ce qu'il nomme lui-même « une impossible équation *poisson* = 'oiseau' ». En fait, le poème peut se comprendre autrement encore : si les branches font penser à des ruisseaux par leur sève, elles peuvent aussi évoquer des cours d'eau par leur forme. Il faut probablement les *visualiser*, fines, imperceptibles à leur point le plus haut, dans le ciel, près du soleil où elles « prennent leur source », et s'élargissant au fur et à mesure qu'elles se rapprochent du tronc comme d'un fleuve, qu'elles « descendent » vers la terre. Par ailleurs, c'est à une autre « équation » que j'ai abouti, lors d'une première lecture : le thème de la lumière combiné à celui du chant, la blancheur de la perle peut-être aussi, m'ont fait penser à des feuilles, agitées par le vent, et bruissant comme une rivière, présentant comme elle mille reflets, et à des feuilles peut-être argentées, comme celles de certains arbres qui poussent d'ailleurs au bord des cours d'eau. Évidemment, ces deux interprétations ne s'excluent pas : pour revenir à l'interprétation de Riffaterre, on peut même penser que Éluard a voulu jouer avec le souvenir de l'expression « chanter comme un oiseau » dans la comparaison finale, voire avec « comme des merles ».

On voit donc que comparaison, métaphore *in praesentia* et métaphore *in absentia* offrent toutes de belles possibilités poétiques, surréalistes : « ce que Jean Cohen appelle l'impertinence » n'est pas réservé à la comparaison. Il n'est pas interdit de supposer néanmoins des *degrés* dans l'effet dont parle Gérard Genette : la surprise est plus grande ici dans le cas de « leurs poissons » que dans celui du vers « Ses branches sont des ruisseaux », et il n'est pas inutile de noter que le poème finit précisément par une comparaison *impossible à résoudre*. Ce dernier trait, qui pourrait sembler conforter l'opinion de Genette, permet aussi de la contester : si la comparaison peut présenter « un effet d'anomalie sémantique que la métaphore ne peut guère se permettre », de toute évidence, à cause de sa syntaxe même, celle-ci n'est pas pour autant condamnée, « en l'absence du comparé », à rester « totalement inintelligible ». Le mot « poisson » s'interprète en effet bien mieux que la comparaison avec des perles, surtout si l'on tient compte du motif donné : le chant. C'est la comparaison ici qui est la plus nettement « incompréhensible », non pas *faute* d'un élément constitutif, mais *à cause* de ses éléments constitutifs. Il est donc essentiel, dans l'étude de la métaphore (et de la comparaison), de ne pas confondre ce qui relève de la syntaxe et des choix

12 Paul Éluard, « La lumière éteinte... », *La Vie immédiate*, suivi de *La Rose publique* et de *Les Yeux fertiles*, Gallimard, Paris, 1997, NRF Poésie, p. 139-140.
13 Michael Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », art. cit., p. 52.

esthétiques, de ne pas supposer trop vite une esthétique propre à une figure : le travers est courant, et l'on voit bien que c'est ce que cherche à suggérer Genette, derrière l'apparente évidence d'une syntaxe différente.

Parler de comparaison comme d'un tout n'a d'ailleurs pas beaucoup plus d'efficacité, de ce point de vue, que de distinguer métaphore et comparaison, puisqu'il existe plusieurs formes de comparaisons, comme il existe différentes formes de métaphores : l'effet *surréaliste* d'une comparaison motivée, par exemple, ne sera jamais strictement le même que celui d'une comparaison non motivée. Quant à l'impertinence de « leurs poissons chantent comme des perles », n'est-elle pas plus élevée que celle de « la terre est bleue comme une orange », malgré la grande proximité de la structure syntaxique ? Dans le deuxième exemple, il semble y avoir une « erreur » seulement : elle serait dans le choix du motif. Dans le premier exemple, c'est deux « erreurs » qu'on pourrait relever : la comparaison avec des perles n'est pas moins surprenante que le choix du motif, également « impertinent ». Enfin, si l'on rétablit le contexte, c'est surtout le comparé et le comparant qui semblent « erronés » : *chantent* constitue l'élément sur lequel le lecteur peut s'appuyer le plus sûrement pour interpréter l'ensemble. Autrement dit, s'il y a des effets surréalistes différents avec différentes figures, c'est parce que chaque syntaxe *permet* des usages différents, mais c'est évidemment tout. Il faut se garder alors de donner alors une identité propre à *la* métaphore ou à *la* comparaison. Figer une figure, quelle qu'elle soit, dans une esthétique particulière n'a pas de sens : chacune offre des potentialités différentes, rien de plus. En outre, ces potentialités sont somme toutes assez voisines puisque même la métaphore *in absentia* possède un comparé, un comparant et des motifs de comparaison : certains éléments sont seulement plus ou moins implicites (donnés dans la phrase même, dans les phrases voisines, à moins qu'ils ne soient impliqués dans ces phrases, ou seulement suggérés).

En fait, derrière cette défense et illustration de la comparaison, Genette semble presque chercher un nouveau centre pour la rhétorique. Dans « La rhétorique restreinte », il ne se contente pas de décentrer ou de « décentraliser », de rappeler l'importance des autres figures, en effet : il recentre peu à peu la théorie de la comparaison et de la métaphore, non plus sur la métaphore, mais sur la comparaison. On l'a vu, sa réflexion sur la question part de l'idée que « l'ethos classique » aurait été perverti, qu'il faut voir « dans la métaphore une comparaison » et non l'inverse ; et elle s'achève par le tableau des dix cas théoriques de « figures de la similitude », par une réorganisation du champ des figures d'analogie : alors que la rhétorique moderne aurait distingué deux à quatre métaphores (les derniers cas), un seul est étiqueté « métaphore », mais six comparaisons apparaissent. Si « coup de force » il y a, il vient donc surtout de Gérard Genette.

Plus loin, néanmoins, c'est contre d'autres figures que le néo-rhétoricien combat la métaphore, la syllepse synecdochique notamment. Alors que son article commençait par une charge contre les rhétoriques restreintes, modernes et contemporaines, qui oublient l'*inventio* et la *dispositio*, il cède lui aussi aux sirènes de l'*elocutio*, et son texte se transforme en une charge exclusive contre la métaphore. Il faut noter néanmoins quelques repentirs, sous la forme d'une ou deux notes en bas de pages et de quelques lignes ajoutées à la fin. Dès la fin de son premier paragraphe, par exemple, Genette signale qu'il s'inclut dans la critique, quand il écrit : « nous en sommes à intituler Rhétorique générale ce qui est en fait un traité des figures ». Il ajoute, en note : « Le reproche, si reproche il y a, s'adresse ici tout autant à celui qui l'articule, et qui, dans l'actuel abus relatif de la notion de *figure*, aurait quelque peine à se tenir pour tout à fait innocent. La critique sera ici une forme déguisée (et commode) de l'autocritique ». L'élégance est manifeste, qui consiste à

reconnaître sa mauvaise foi plutôt qu'à la dissimuler tout à fait. Mais, si l'autocritique est bel et bien présente, elle est tellement déguisée qu'elle passe encore aujourd'hui inaperçue. On voit d'ailleurs que l'aveu commence aussitôt par une dénégation : « le reproche, si reproche il y a... ». Le groupe μ et de nombreux autres ne s'y sont pas trompés : pour eux, Genette a rendu justice au « métaphorocentrisme », autant sinon plus qu'à la « figuratique ».

À l'autre extrémité du texte, on peut relever une autre précision intéressante : « Il va de soi, j'espère, que l'on ne propose pas ici à la poésie ni à la poétique de renoncer à l'usage ou à la théorie de la métaphore. » Cette phrase, qui ouvre la conclusion de l'article, me semble indiquer correctement le problème : ce qui apparaît, après coup, comme une évidence (« il va de soi ») fait néanmoins l'objet d'un doute (« j'espère »). Ce doute, c'est d'abord celui d'un auteur qui craint de n'avoir pas été assez clair. Mais, dans un texte qui commence par l'aveu d'une autocritique déguisée, aveu lui-même partiellement caché, pour une critique pas tout à fait avouable, ce manque de clarté peut posséder plusieurs significations, et Genette est trop averti pour ignorer qu'une charge délibérée contre un objet bien identifié peut être l'occasion, consciemment ou non, de porter d'autres coups, de libérer d'autres griefs. Il est même obligé, alors qu'il pointe la station terminale de la réduction de la rhétorique, cette « valorisation absolue de la métaphore, liée à l'idée d'une métaphoricité essentielle du langage poétique – et du langage en général », d'ajouter en note : « Il n'est certes pas question ici de nier cette métaphoricité d'ailleurs évidente. Mais simplement de rappeler que la figurativité essentielle à tout langage ne se *réduit* pas à la métaphore », autrement dit il est obligé de rappeler sa thèse, conscient qu'un certain flottement est possible.[14] Nous pouvons alors revenir sur la méprise, implicitement reconnue par Genette *comme possible* à la fin de l'article, puisqu'il juge bon de prendre ses distances avec : il n'est pas question de renoncer à la théorie *ni même à l'usage* de la métaphore. Le fait d'énoncer un tel malentendu est éminemment symptomatique : il est donc possible ne serait-ce que d'*envisager* une telle recommandation, un tel bannissement. Nous sommes là au cœur de notre sujet. Comment une telle énormité est-elle seulement pensable, alors que « la métaphoricité » est au cœur du langage, Genette l'indique lui-même comme une évidence, alors qu'une longue tradition philosophique nous le rappelle aussi, alors que la plupart des idées nouvelles, des intuitions les plus riches, peut-être même toutes, viennent de là ? Le malentendu est forcément plus ancien qu'entre Genette, le groupe de Liège, Jacques Sojcher et Michel Deguy. On peut même penser qu'il se cristallise là *des* malentendus, multiples, nombreux, et pour certains profondément enracinés dans notre culture.

Détrôner la métaphore : la métonymie et la synecdoque

Au cœur de son article, discutant sur trois ou quatre pages seulement ces textes qui lui semblent significatifs, qui témoigneraient d'une rhétorique restreinte, Genette veut nous montrer jusqu'où va la prétention abusive d'une certaine métaphorique générale.[15] Il ne dénonce plus seulement la « figuratique », comme il nomme joliment cette rhétorique réduite aux seules figures, mais deux articles de Jacques Sojcher et Michel Deguy qui témoignent du stade ultime de la réduction : « en vertu d'un *centrocentrisme* apparemment universel et irrépressible, tend à s'installer, au cœur de la rhétorique – ou de ce qu'il nous en reste – non plus l'opposition polaire métaphore/métonymie, où

14 G. Genette, « La rhétorique restreinte », art. cit., p. 249, note 1.
15 *Ibid.*, p. 245-248.

pouvait encore passer un peu d'air et circuler quelques *débris d'un grand jeu*, mais la seule métaphore, figée dans sa royauté inutile. » Il relève alors dans ces deux textes diverses tournures, s'indigne que la métaphore soit présentée, non plus comme « *une* figure parmi d'autres, mais *la* figure, le trope des trope », chez l'un, ou comme « la figure des figures », le « genre suprême » des figures, chez l'autre : négligeant totalement l'argument d'une singularité de la métaphore, voire d'une supériorité qui reposerait sur sa capacité à porter du sens, des idées, il ne veut voir chez Sojcher et Deguy que « le recours implicite à la preuve étymologique, selon quoi tout "déplacement de sens" est métaphore ». Et de relever, avec raison, que d'autres figures pourraient prétendre à ce rang, en vertu du même argument, à commencer par la métonymie. Seulement, quant à véhiculer des idées, la métaphore ne se *distingue*-t-elle pas ? Même si d'autres figures peuvent donner le sentiment de porter un effet de sens, elles sont rares à dépasser le stade de la simple expressivité. Or, si la métaphore peut se contenter, elle aussi, de transmettre efficacement une perception, elle n'en porte pas moins, souvent, des idées : c'est une voie pour l'invention d'un autre rapport au monde. Combien de figures peuvent en dire autant ? N'y a-t-il pas là quelque chose qui mérite de la distinguer, dans tous les sens du terme ?

C'est le problème principal posé par « La rhétorique restreinte ». Il n'est pas difficile de concéder à Genette la seule idée qu'il fait mine de défendre : le « tout métaphorique » n'est pas tenable. Il existe bien évidemment d'autres figures, même si, dans les faits, elles se mêlent parfois. Seulement, dans le débat qu'il organise entre métaphore et comparaison, d'une part, et métaphore et métonymie ou synecdoque, d'autre part, il superpose plusieurs questions.

D'abord, quand il défend les droits de la comparaison contre la métaphore, il confronte deux figures de même niveau : de ce point de vue, il n'y a aucune raison de donner la priorité à l'une sur l'autre, en effet. Le « tout métaphorique » reproché à Deguy et Sojcher est alors aussi critiquable que la conception de Genette. Les deux positions se ressemblent d'ailleurs étrangement. Pour faire de la métaphore « le genre » de tous les tropes, il faut la définir comme simple substitution d'un mot à un autre, autrement dit comme trope, à la façon d'Aristote : aujourd'hui où le terme « métaphore » renvoie davantage à l'espèce qu'au genre, cela relève plutôt du jeu sur les mots. Mais, quand on veut réserver à la métaphore la seule définition *in absentia*, négligeant la quantité de cas intermédiaires avec la comparaison, et notamment la diversité des métaphores *in praesentia*, on reproduit différemment le même travers, qui consiste à n'accorder à la métaphore, comme principal trait définitoire, qu'une dimension de substitution d'un mot à un autre. Les présupposés des deux positions semblent donc bien partagés : la métaphore est perçue comme substitution, dans les deux cas, qu'elle soit valorisée comme genre ou rejetée comme simple espèce. C'est la première question.

Mais, derrière cette question, se profile une autre : quel lien existe-t-il entre la métaphore et la « comparaison qui est dans l'esprit », la proportionnalité d'Aristote ? Ce débat, qui n'a plus lieu entre deux figures de même niveau, appelle de tout autres arguments. Hélas, lorsqu'il cite l'expression de Dumarsais, Genette ne semble pas avoir en vue le double sens du terme « comparaison », malgré la tradition qui vient d'Aristote et qui passe par Quintilien, lorsque ceux-ci disent, respectivement, que la comparaison contient une métaphore ou que la métaphore est une comparaison abrégée, la *métaphora* pouvant désigner le rapport de proportionnalité sous la plume d'Aristote, et la comparaison pouvant renvoyer en latin à l'activité intellectuelle de comparer, clairement distincte de la figure que nous nommons comparaison (distinction parfois rendue, chez Quintilien, par l'usage des deux mots *similitudo* et *comparatio*). De ce point de vue, savoir si la métaphore est dans la comparaison ou si c'est l'inverse n'a strictement aucun intérêt, ni même aucun sens. C'est tout

simplement un faux débat. Le problème, c'est que le « tout métaphorique » est critiquable, là aussi, mais pour d'autres raisons, et seulement s'il est poussé jusqu'à ses dernières limites : promouvoir un « tout analogique » peut mener aux correspondances magiques. C'est de cela que joue Genette à la fin de son texte. Cependant, il manque à l'auteur de « La rhétorique restreinte » de rappeler aussitôt que cette intuition du rôle capital de l'analogie n'est pas nécessairement infondée : le raisonnement analogique est bien l'un des fondements essentiels de la pensée.

C'est ce double débat-là, esquivé par Genette qui écrase le second derrière le premier, qui permettrait pourtant de rendre compte d'un troisième débat, celui qui l'oppose notamment à Sojcher et Deguy : la question de savoir quels liens unissent la métaphore et les autres figures, la métonymie par exemple, et la question de savoir s'il n'y a pas de l'analogie dans la syllepse notamment. De ce point de vue, le « tout métaphorique » qui consiste à voir des métaphores ailleurs que dans les métaphores traditionnellement admises est on ne peut plus légitime – du moins s'il est compris, non comme une prétention générale de la métaphore à tout envahir, mais comme une présence de l'analogie hors des frontières assignées unilatéralement à la métaphore et à la comparaison. Ce « tout métaphorique »-là, cette prétendue « métaphorique élargie », ce n'est pas du tout élargir indûment la définition de la métaphore, c'est constater que certaines divisions ne tiennent pas : la rhétorique restreinte est déjà chez Fontanier, en l'occurrence, qui voit des synecdoques et des métonymies partout, même là où il y aurait plutôt des métaphores. Genette avait pourtant reconnu au début de son article ce moment décisif que constitue l'étape Fontanier dans l'émergence d'une figuratique mais, confronté à la question du partage entre métaphore et métonymie ou synecdoque, il semble soudain contester *dans les faits* cette réduction, et il se met à défendre une « division », contre une autre, en l'occurrence en défendant les catégories de métonymie ou de syllepse synecdochique.

Observons rapidement trois exemples. Le slogan publicitaire « Vous pesez dix ans de trop » est donné par Genette pour une métonymie, contre Gérald Antoine qui y décelait une métaphore, parce qu'on peut y lire en effet « la désignation de la cause par l'effet ». L'argument est évidemment recevable. Mais faut-il pour autant contester l'interprétation métaphorique, qui me semble *également* possible ? L'âge venant, le poids augmente lui aussi : la phrase indique bien une analogie. Dans ce slogan, on suggère l'idée qu'en prenant un produit on pourra lutter contre la fatalité : il s'agit de vendre le rêve d'une cure de jouvence en même temps qu'un « produit » amincissant. Mais il n'y a pas réellement fatalité dans le fait de grossir : l'âge est une cause indirecte. De même, on peut contester l'analogie, dire qu'elle n'est pas bonne, ou superficielle, comme pour la métonymie. C'est même ce que nous invite à faire la publicité : elle cherche à nous dire que le poids est un fléau, comme l'âge, qu'il va en augmentant, comme les années, mais qu'on peut en même temps inverser la tendance, à la différence de l'âge – tout en nous faisant croire, bien sûr, qu'on va *d'une certaine façon* nous opérer de ces dix années. Il s'agit pour la publicité d'établir un lien, qu'il soit de cause à effet ou d'analogie, pour suggérer qu'on peut le rompre. Quoi qu'il en soit, cette idée de lutte presque magique contre la fatalité de l'âge indique bien la métaphore, même si elle est paradoxale, même si elle se nourrit aussi de dissemblance, et même si ce n'est là qu'une interprétation possible du slogan. Cela saute encore davantage aux yeux lorsqu'on retrouve la publicité en question : il s'agissait d'une réclame pour l'eau d'une société thermale bien connue.[16] Comment ne pas penser alors à la fontaine de Jouvence ?

16 Gérald Antoine, « Pour une méthode d'analyse stylistique des images », *Langue et Littérature*, Les Belles Lettres, Paris, 1961, p. 154.

Le second exemple est fourni par Jean Cohen, qui donne l'expression « bleus angélus » pour une « synesthésie analogique », alors qu'il est difficile de déceler une analogie entre cette couleur et le son de l'angelus, sauf à attribuer des valeurs symboliques bien précises à *bleu*. On peut aisément tomber d'accord avec Genette pour reconnaître qu'il y a surtout métonymie : l'angélus fait songer au ciel, par différents biais possibles, que ce soit le clocher, l'air par où circule le son, ou le mot *ange*. C'est ainsi que l'angélus peut sembler aérien, et en quelque sorte « bleu ». Néanmoins, là encore, faut-il définitivement interdire une interprétation analogique ? Même si Jean Cohen ne l'explicite pas de la sorte, se contentant de parler de « l'effet d'apaisement » apportée par la couleur bleue, et de rapporter celle-ci à « l'impression de paix » du son de l'angélus, il est probable qu'il passe par d'autres valeurs symboliques pour établir cette interprétation : on pense notamment au fait que le bleu est la couleur mariale par excellence, les églises pouvant aisément faire penser à ce personnage (en outre, le bleu est souvent associé, dans les représentations de la Vierge, au blanc que l'on retrouve aussi chez les anges). On peut songer aussi que le bleu est la couleur du ciel lorsque le soleil brille, et que le soleil a toujours été un symbole divin : l'angélus est d'ailleurs un signe envoyé au chrétien pour le conduire vers Dieu, comme le soleil envoie les bienfaits de sa lumière, de sa chaleur. Le poème « L'Azur » de Mallarmé, d'où l'expression est tirée, favorise une telle lecture, le poète y luttant vainement contre le Ciel, contre l'espoir, se présentant comme hanté par l'Azur. Y a-t-il donc vraiment métonymie plus qu'analogie ? On voit que tout est affaire d'interprétation, et que la métonymie (*bleu* pour « ciel ») peut conduire, dans le contexte du poème, à la métaphore (ces angélus sont aériens comme le ciel, purs comme la Vierge, rayonnants comme le soleil, etc.). Seule une piste serait donnée, grâce au symbolisme du bleu, les images restant alors implicites.

Un dernier exemple est développé beaucoup plus longuement. Il s'agit de la « syllepse de synecdoque » tirée de *Phèdre* par Fontanier : « Un père en punissant, madame, est toujours père ». Dans l'analyse qu'en propose Michel Deguy, Genette voit un bon exemple de « ce gauchissement [qu'il] opère sur les concepts de la tropologie pour mieux en dégager l'essence métaphorique ». Tout à son besoin de dénoncer les prétentions d'une métaphorique élargie, l'auteur de « La rhétorique restreinte » ne voit pas à quel point *tous les exemples de Fontanier* peuvent effectivement être interprétés comme des métaphores, ou du moins comme des symboles, la plupart du temps à base métaphorique : « Le singe est toujours singe, et le loup toujours loup », « Plus Néron que Néron lui-même », etc. Si le loup ou Néron peuvent en effet passer pour des symboles de cruauté, et donc, selon Fontanier et Genette, pour des synecdoques, les deux mots n'en conservent pas moins d'autres idées que le simple trait d'« animal cruel » ou de « prince cruel » : c'est toute une série de représentations qui est associée à la bête ou à l'Empereur. Une analogie s'établit alors entre le loup et la personne à laquelle on le compare, ou entre un prince et Néron – et ce, même si la tournure hyperbolique prétend, dans le second cas, qu'il est encore plus proche de son modèle que le modèle lui-même... Parler de synecdoque n'est donc ici, encore une fois, qu'un choix possible parmi d'autres interprétations également disponibles : c'est faire l'hypothèse d'un usage complètement stéréotypé de l'expression, où toute motivation de la comparaison aurait disparu, au détriment d'usages où la figure serait vivante, où Néron possèderait encore une référence, comme le loup.

Ce partage du butin entre métaphore, métonymie et synecdoque est si fréquent dans les travaux des néo-rhétoriciens qu'il donne le sentiment d'en être l'un des passages obligés, bien plus que la querelle entre métaphore et comparaison proposée par Genette. On pourrait même voir dans ce lieu commun le parangon de la nouvelle rhétorique, de la tropologie contemporaine. Il n'est pas utile de multiplier les exemples : on peut en trouver d'autres dans le débat qui oppose le groupe μ à Nicolas

Ruwet, dans la postface à *Rhétorique générale*, par exemple.[17] Ce qui m'intéresse davantage est la *concession*, en 1977, présentée comme telle par les universitaires de Liège, après avoir discuté quelques exemples suscités par Ruwet : « Nos concèderons donc – sans énerver pour autant les thèses soutenues dans *RG* – que tel décodeur, dans telle situation contextuelle, peut choisir plusieurs voies » pour l'interprétation. Le groupe signale au passage qu'il en va de même pour « l'encodeur ». Cette « indétermination relative », qui « ne met nullement en cause la cohérence du *système* des tropes » en effet, est présentée comme déjà « signalée dans *Rhétorique générale* ». L'exemple donné est pourtant beaucoup plus ambigu : si le groupe de Liège évoque en effet une difficulté avec la métaphore *in praesentia*, comme possible exception à sa théorie de la métaphore, il n'en propose pas moins une « réduction synecdochique » qui lui semble « préférable ». Il n'est pas inutile de donner l'exemple, pour que l'on comprenne bien. Soit la métaphore *in praesentia* suivante :

> L'Espagne – une grande baleine échouée sur les plages de l'Europe
> (Ed. Burke).[18]

Analysée comme « figure par adjonction portant sur un seul mot, c'est-à-dire comme synecdoque », elle donne « le degré zéro suivant » :

> L'Espagne, ce pays dont la représentation cartographique présente une forme rentrée et qui est situé aux confins de l'Europe.

Comme le signale le groupe μ, « il ne subsiste [alors] qu'une synecdoque particularisante (la baleine pour sa forme) et *in absentia* ». C'est cette « réduction synecdochique » qui doit être, selon les universitaires de Liège, « préférée, pour des raisons de méthode et de généralité ». Il est tout de même frappant que toute dimension polémique a disparu, dans cette explicitation-réduction de la métaphore, en même temps que toute signification politique. Ce qu'il y avait de riche dans l'idée de « baleine échouée », d'être vivant hors de son milieu naturel, a fondu. Il y a donc bien *réduction* ici, au sens que Genette donne à ce mot, mais ce n'est pas dans la direction qu'il signalait dans son article : c'est la métaphore qui est réduite. L'image de Burke ne repose pas seulement sur la forme de l'Espagne, en effet : ce n'est là que le prétexte, et pour ainsi dire le « sens accessoire ». Elle repose surtout sur l'idée de monarchie inutile, en ces temps révolutionnaires, d'édifice magnifique, gigantesque mais décadent.

La définition de la métaphore selon le groupe μ est d'ailleurs résumée ainsi, au début de l'article « Rhétoriques particulières » : dans leur perspective où toutes les figures résultent d'opérations de suppression ou d'adjonction, « la métaphore est *réduite* au produit de deux synecdoques ».[19] Selon l'exemple canonique donné dans *Rhétorique générale*, la métaphore permet en effet de désigner une jeune fille en utilisant le mot *bouleau* parce que les deux possèdent en commun une idée intermédiaire, rendue par le mot « flexible » (une certaine fragilité apparente). Nous avons alors une double synecdoque, généralisante (« flexible » pour *bouleau*, par exemple) puis particularisante

17 Groupe μ, « Miroirs rhétoriques : sept ans de réflexion », postface à *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 208-209 par exemple.

18 Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 112. La citation n'est probablement pas exacte. Dans ce discours au parlement, Edmund Burke semble plutôt s'être écrié, à propos du royaume d'Espagne, cette « monarchie immense » mais « tombée en léthargie » à la fin du XVIIIe s. : « Que peut-on en attendre ? L'Espagne est une baleine échouée sur le rivage ! » (M. Villemain, *Cours de littérature française*, tableau du dix-huitième siècle, IVe partie, éditions Pichon et Didier, 1859, p. 190).

19 Groupe μ, « Rhétoriques particulières », art. cit., p. 102. C'est moi qui souligne.

(*jeune fille* pour « flexible »). Bien entendu, dans l'optique de ces néo-rhétoriciens, il s'agit avant tout d'un profit : cette réduction, comme celle permise par les équations mathématiques, est un gain de scientificité qui permet de cerner au plus près l'originalité de la figure. Mais, en parlant de réduction, le groupe μ joue évidemment avec les mots. Derrière cette acception scientifique (réduire une figure comme on réduit une équation), le sens commun n'est pas gommé : il s'agit bien de faire violence à la métaphore, et plus largement à la rhétorique traditionnelle, pour profiter de ce gain de scientificité.

On ne peut qu'être frappé, alors, par la démarche commune à Genette et au groupe de Liège : en décentrant la métaphore, c'est un nouveau centre qui apparaît. Le phénomène est particulièrement net chez le groupe μ, dont le souci de cohérence aboutit à un système complet où la synecdoque est la figure clef, où elle devient le composant essentiel des tropes les plus fameux : métaphores, comparaisons et métonymies. Or, le chapitre de *Rhétorique générale* consacré aux « métasémèmes » commence précisément par ce rappel : il s'agira de « ce qu'on appelle traditionnellement les "tropes", c'est-à-dire notamment la métaphore, figure centrale de toute rhétorique ». La dimension polémique n'apparaît pourtant pas immédiatement : c'est dans le chapitre suivant, sur les « métalogismes », c'est-à-dire peu ou prou les figures du discours, que l'on perçoit plus nettement la charge contre la métaphore. À travers des exemples qui sont essentiellement métaphoriques, les tropes sont accusés de « "pervertir" le sens des mots », de « "défigurer" les signes » : l'accusation de mensonge et d'illusion est claire, et porte surtout sur la métaphore.[20]

Sans reprendre cette dernière charge, Todorov présente comme acquise la théorie du groupe μ.[21] « La métaphore n'est qu'une double synecdoque », répète-t-il par deux fois, après avoir indiqué :

> Tout comme dans les contes de fées, ou dans *le Roi Lear*, où la troisième fille, longuement méprisée, se révèle à la fin la plus intelligente, Synecdoque, qu'on a longtemps négligée – jusqu'à ignorer son existence – à cause de ses aînées, Métaphore et Métonymie, nous apparaît aujourd'hui comme la figure la plus centrale (Fouquelin et Cassirer l'avaient pressenti).

Évidemment, l'argument d'autorité de la parenthèse finale joue ici un rôle important. Quoi qu'il en soit, c'est par cette définition de la métaphore, très proche de celle de la métonymie, que Todorov explique les divergences entre Jakobson et Lacan sur la question de la condensation chez Freud : pour le premier, c'est une métonymie ou une synecdoque ; pour le second, c'est une métaphore. « Contradiction ? Non, car la métaphore n'est qu'une double synecdoque. » L'affirmation est saisissante : la description est tellement découplée de l'explication chez le groupe μ, comme le signale à son tour Todorov, que les deux figures n'ont plus ici aucun caractère propre.

On trouve par ailleurs dans *Rhétorique générale* une inflation de la comparaison qui fait encore songer à Gérard Genette, sans parler du thème de l'anomalie sémantique, qui concerne déjà la « forme développée de la figure » chez le groupe μ. Chez tous les deux, la métaphore est identifiée à sa forme *in absentia*. Après une discussion sur la métaphore *in praesentia*, tantôt ramenée à la comparaison, tantôt réduite à la synecdoque (comme on l'a vu), il n'y a plus d'hésitation : les groupe μ est clairement tenté de suivre la position qu'il présente lui-même comme celle des anciens ; « la métaphore véritable est *in absentia* ». Toutes les formes « intermédiaires », *in praesentia*, comme la métaphore par apposition, la métaphore verbale ou adjectivale, etc., sont classées comme comparaisons, à part quelques rares cas qui se réduisent à une simple synecdoque. Pour ma part, je

20 Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 123-125.
21 Tzvetan Todorov, « Synecdoques », *Communications* n° 16, *op. cit.*, p. 44-45.

ne vois évidemment aucun mal à classer comme comparaisons des métaphores *in praesentia*. Le seul problème vient de l'intention sous-jacente, du procès intenté ici à la métaphore : la charge contre les « métasémèmes », et en particulier contre la « reine des tropes », va de pair avec un rétrécissement des cas de métaphores, comme chez Genette.

Quant au basculement de certaines métaphores du côté de la synecdoque (ou vers la métonymie, parfois, chez d'autres), il me semble vraiment problématique, lui. On l'a vu avec l'exemple de la « baleine échouée », cela trahit souvent une conception de la métaphore comme pure substitution d'un mot à un autre, qui n'a de pertinence que dans le cas de la métaphore morte ou usée, complètement convenue. C'est d'ailleurs pourquoi le groupe μ est obligé de reprendre la question de la métaphore au début du chapitre sur les « métalogismes » (plus ou moins les figures du discours), notamment avec des exemples de métaphores *in praesentia* : un même exemple (« Ce chat, c'est un tigre ») peut alors être compris comme métasémème et comme métalogisme, à la différence de la « mauvaise » métaphore, susceptible d'être lexicalisée, qui ne constitue qu'un métasémème (comme « Le chat est un dieu », selon eux), et à la différence du métalogisme pur (comme le paradoxe « Ceci n'est pas un chat »). La catégorie du métalogisme apparaît alors comme une façon de réintroduire de la vie là où les métasémèmes l'ont évacuée. Plusieurs passages de ce chapitre font clairement penser d'ailleurs au propos de Ricœur sur les métaphores vives : « en somme, le métalogisme exige la connaissance du référent [...] », « le changement de sens et la substitution, qui sont les critères respectifs du trope et de la “figure”, ne rendent pas compte du métalogisme » ou encore : « on aura beau fouiller les lexiques, on ne trouvera jamais l'équivalent, même approximatif, d'un métalogisme ».[22] Le métasémème, c'est le trope tel qu'il est passé dans la langue ou les traités de rhétorique, le métalogisme la figure qui n'est pas encore figée, qui ne peut pas se lexicaliser.

L'ambition polémique est donc patente, vis-à-vis de la métaphore. On la retrouve, parfois vague, souvent virulente, chez quantité d'auteurs, notamment au cours des années 1970. « Le poétique et l'analogique », par exemples, est un article de François Rigolot tout entier tendu par le désir de désolidariser poésie et analogie (entendue dans un sens très large, qui inclut la métaphore mais ne s'y limite pas). L'auteur est même tenté, à plusieurs reprises, par une définition de la poésie qui exclurait l'analogique, qui non seulement s'en passerait mais s'y opposerait. Il écrit par exemple : « contrairement à une croyance tenace, la motivation analogique apparaît comme l'ennemie déclarée de la conscience poétique », avant de conclure : « S'il faut chercher un “norme” du “poétique” à travers l'histoire [...], on la trouvera plus volontiers dans la *réduction sélective des assimilations* que dans l'émulation euphorisante des ressemblances ». Sans entrer dans son argumentation, on peut noter cette envolée, peu auparavant, au moment de conclure :

> Il semble bien en tout cas que chez les poéticiens un seuil vienne d'être franchi. Une évolution décisive, sinon une révolution. Des notions aussi bien établies que celles de *poéticité* ou de *littérarité* tombent à leur tour sous les coups de la critique : pour basculer, utopies généreuses, dans « l'avenir de leur passé ». À la fin de ses *Mimologiques*, Gérard Genette laisse entendre que la valorisation des convergences analogiques en poésie est moins « indice de vérité » que « signe des temps » ; elle est un *choix*, conscient ou non, qui n'est pas celui de toute la poésie sous toutes les latitudes mais seulement d'une « certaine poésie », historiquement située, que nous prenons encore pour modèle mais qui ne cesse de se dater, sinon de se dé-moder.[23]

22 Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 125, 127, par exemple.

23 François Rigolot, « Le poétique et l'analogique », dans T. Todorov, W. Empson, J. Cohen, G. Hartman, F. Rigolot, *Sémantique de la poésie*, Seuil, Paris, 1979, coll. Points Essais, p. 175-176 (paru initialement dans *Poétique* n° 35, 1978).

On retrouve la même hésitation que dans « La rhétorique restreinte », entre changement de mode et renversement de régime. C'est cette conscience d'un « seuil » qui vient d'être franchi qui m'intéresse ici. Qu'importe que l'« évolution décisive », voire la « révolution », apparaisse chez Rigolot comme l'abandon d'une utopie généreuse : on perçoit la même ambition que chez Genette de décapiter la métaphore, d'enterrer l'analogie, pour régénérer la rhétorique ou la poétique.

Cette arrière-plan politique, constant, donne alors tout son sens au vague révolutionnarisme de « La rhétorique restreinte » : alors qu'en 1970 les postulats théoriques de Genette n'ont pas changé depuis « Figures », paru en 1966, ce qui n'était alors que simple ambivalence – possible ambiguïté de la métaphore et des figures, mais pas nécessairement en leur défaveur – devient accusation. Aussi peut-on se demander si Genette ne cherche pas à faire 68 *après soixante-huit*. Telle est l'hypothèse que je suivrai, pour expliquer la virulence du propos. Bousculé notamment par le groupe μ qui politise le discours sur la poétique et la rhétorique, même si c'est souvent de façon implicite, il procède à une légère autocritique – s'étant fait connaître comme l'auteur de *Figures I* et *Figures II* – et, pour conserver sa position, pose aussitôt en coupeur de têtes. Les connaissances apportées par Roland Barthes sont alors essentielles.[24] Croyant pouvoir faire le constat d'un rétrécissement progressif du champ de la rhétorique, au cours d'une analyse rapide qui s'avoue insuffisamment historique, il relève un lien qu'il suppose étroit entre rhétorique et démocratie : sans avoir besoin de rappeler le contexte de la naissance de la rhétorique, il signale que « la mort des institutions républicaines, où déjà Tacite voyait une des causes du déclin de l'éloquence, entraîne la disparition du genre délibératif, et aussi, semble-t-il, de l'épidictique, lié aux grandes circonstances de la vie civique ».[25] Nous avons là, à mon sens, une autre idée reçue, mais centrale, capitale : sous couvert de liens historiques indéniables, qui ne sont hélas pas sans ambiguïté, Genette suggère que le destin de la discipline est lié *nécessairement* à celui de la démocratie. Voilà l'un des principaux « coups de force » de son article, qui frappe encore nombre de lecteurs, et semble justifier son volontarisme et son autoritarisme : observant alors une étonnante convergence entre le dépérissement de la rhétorique et l'insolente vitalité de la métaphore, le texte propose en quelque sorte de décapiter la métaphore, ou du moins d'en limiter le champ d'action, pour régénérer la discipline – comme si la métaphore était un corps parasitaire, un corps infectieux, vivant aux dépens de la rhétorique, notamment des figures voisines. Et Genette de proposer une autre distribution des rôles, une nouvelle division des tropes. C'est ainsi que Genette prolonge l'erreur énoncée au début de son article en croyant la combattre, réactivant l'*elocutio* seule, au détriment de la rhétorique générale pourtant appelée de ses vœux, et alors que la métaphore, chez Aristote, était déjà *presque logique*, liée à l'argumentation, très proche de l'enthymème.

C'est un point qu'il faut souligner, en effet. On trouve dans « La rhétorique restreinte » le « rappel » suivant concernant l'évolution de l'*elocutio* :

> Nous avons déjà rappelé le déplacement progressif de l'objet rhétorique de l'éloquence vers la poésie, déjà évident chez les classiques, qui conduit l'attention méta-rhétorique à se concentrer de préférence sur les figures à plus forte teneur sémantique (figure de signification en un seul mot), et parmi celles-ci, de préférence encore sur les figures à sémantisme « sensible » (relation spatio-temporelle, relation d'analogie), à l'exclusion des tropes à sémantisme réputé plus intellectuel, comme

24 On peut les trouver résumées dans « L'Ancienne rhétorique : aide-mémoire », *Communications* n°16, *op. cit.*, p. 254-333.

25 G. Genette, « La rhétorique restreinte », art. cit., p. 234.

> l'antiphrase, la litote ou l'hyperbole, de plus en plus sévèrement évincés du champ poétique, ou plus généralement de la fonction esthétique du langage. Ce déplacement d'objet, de nature évidemment historique, contribue donc à privilégier les deux relations de contiguïté (et/ou d'inclusion) et de ressemblance.[26]

Pour séduisante qu'elle soit, cette description est sujette à caution, elle aussi. En contestant ce mouvement de réduction, Genette avalise une distinction éminemment problématique : il y aurait des figures « intellectuelles » et d'autres plus « sensibles ». Ce qu'il présente en effet comme une réputation, avec des guillemets à « sensible » et l'expression « sémantisme réputé plus intellectuel », ce qu'il combat en montrant le caractère réducteur des « relations de continguïté », « d'inclusion » et « de ressemblance », il le fait sien *indirectement* dans les lignes qui suivent. Si les remarques sur Freud et Mauss sont intéressantes, il ne rappelle jamais que la relation d'analogie, voire la métaphore elle-même, est définie comme *égalité de rapports* chez certains auteurs, à commencer par Aristote. Au contraire, il dénonce un mouvement similaire, au sein des figures d'analogie, à celui qui voit la synecdoque peu à peu oblitérée par la métonymie : il y aurait, de la comparaison à la métaphore, et de la synecdoque à la métonymie, glissement de liens logiques vers des liens plus matériels.[27] Et, si cette description est nuancée pour la métonymie, qui ne se laisse pas « si facilement, si ce n'est pas métaphore, ramener à un effet de contact ou de proximité spatiale », il n'en est rien pour la métaphore. Genette indique d'ailleurs en note, pour illustrer le glissement, « cette phrase du P. Lamy : "Les métaphores rendent toutes choses sensibles" », sans prendre soin de préciser que la métaphore des sens, de la vue en particulier, est traditionnelle pour exprimer les perceptions intellectuelles, les représentations de l'esprit. Cette assimilation entre la métaphore, le poétique et le sensible, clairement suggérée dans l'article, ne peut pas convenir : bien trop schématique, c'est précisément là qu'on peut déceler une réduction, c'est là que Genette répète les préjugés d'une certaine rhétorique. Sans trop se fier au fait que la comparaison se disait *eikon* en grec, on peut noter que la métaphore ne se départ pas de son caractère sensible chez Aristote, toute « intellectuelle » qu'elle soit : c'est même *précisément* quand elle « peint », quand elle « fait tableau », qu'il y a « métaphore par analogie », car alors les mots « signifient les choses en acte ».[28] En effet, la métaphore est justement cette figure qui est tout à la fois « sensible » et « intellectuelle », matérielle et spirituelle, autant du côté de l'idée que du côté de l'image. La plupart des traités de rhétorique l'indiquent, même ceux qui soulignent le plus sa dimension d'ornement, qui la tirent le plus du côté de « l'image » : son prestige lui vient précisément de l'idée, répétée siècle après siècle, malgré les multiples inflexions, qu'elle met *la pensée devant les yeux*.

On comprend mieux, alors, l'insistance de Genette à déceler de l'ironie ou des effets d'anomalie sémantique dans la comparaison : il s'agissait de souligner sa dimension « logique ». Le recours à ces formes paradoxales de signification pour ses exemples apparaît même comme une dernière habileté, de la part de l'auteur, même si elle est peut-être involontaire : la comparaison échappe ainsi au reproche d'être, comme la métaphore, du côté exclusif de la ressemblance, ou alors de la trop grande obscurité, de l'inintelligible – autrement dit, elle peut échapper à l'alternative manichéenne entre la trop grande clarté ou l'obscurité irréductible... On a vu ce qu'il fallait penser de ce bon équilibre supposé entre implicite et explicite dans la comparaison, à quel point ce schématisme n'était pas tenable, mais il faut ajouter que Genette ne se penche, dans l'article, sur presque aucune

26 *Ibid.*, p. 238.
27 Cette idée est à nouveau suggérée page 241.
28 Aristote, *Rhétorique*, III, 11, 1411b, *op. cit.*, p. 67.

métaphore : c'est faute de ces exemples symétriques que les apparences d'un tel ordonnancement sont sauves. La « reine des figures » se trouve ainsi cumuler les deux reproches contradictoires d'être à la fois une figure « à haute teneur sémantique » (sa « concentration sémantique » est reconnue, qui la distingue de la « forme développée ») et perçue sous l'angle trop « matériel » de la ressemblance (ce qui l'empêche, selon Genette, de développer des figurations paradoxales).

L'idée même d'un « sémantisme "sensible" » est d'ailleurs révélatrice. Faute d'approfondissement, elle conforte la critique classique de l'image comme trompeuse, source d'illusion, là où Genette aurait pu distinguer la source d'une richesse commune à la métaphore et la comparaison. Ainsi, négligeant le paradoxe intéressant de son expression, passant sous silence la capacité de « donner à voir » des idées, ne montrant pas comment les deux aspects « logique » et « matériel » non seulement ne s'opposent pas, mais se complètent, œuvrent ensemble, « La rhétorique restreinte » réhabilite sélectivement les figures d'analogie, sur la base d'oppositions finalement davantage perpétuées que dénoncées.

La métaphore comme violence faite au réel : entre erreur, illusion et manipulation

La néo-rhétorique est donc bien, dans certains de ses aspects, une machine de guerre contre la métaphore. On l'a vu chez Genette et chez le groupe μ, notamment par ce choix de valoriser des figures marginalisées par la tradition : la comparaison au détriment de la métaphore, la synecdoque au détriment de la métonymie, et la synecdoque comme la métonymie au détriment de la métaphore. Mais, derrière cette dimension polémique finalement assez innocente, se cachent des accusations plus redoutables, qui imposent de rappeler le rôle éminent de la métaphore – comme de la comparaison.

La métaphore comme mensonge, illusion, dissimulation

L'accusation de mensonge, d'illusion, déjà entr'aperçue chez le groupe de Liège, constitue en fait le fonds principal, *non immédiatement politique*, du procès fait à la métaphore. On la retrouve un peu partout, mais souvent en filigrane. Dans *Rhétorique générale*, en revanche, l'idée s'exprime clairement, dès l'introduction : « en principe du moins, l'orateur n'utilise la métaphore que pour conjurer la contradiction, tandis que le poète y a recours parce qu'il s'en enchante ; mais elle n'a d'efficace, de part et d'autre, qu'en tant qu'elle *divertit*, en tant qu'elle est créatrice d'illusion. »[29]

Comme souvent, c'est par l'allusion, par des jeux de mots ou des métaphores que les critiques les plus vives sont formulées. Le jeu de mot, ici, est éloquent : la métaphore est à fois un divertissement et une diversion. Plus loin d'ailleurs, se référant à la notion de fonction poétique de Jakobson, le groupe μ la reformule, en citant d'abord la *fonction ludique* d'Ombredane, puis en proposant, « pour éviter toute équivoque, de parler de *fonction rhétorique* ». Et d'ajouter : « parier pour l'image, c'est renoncer à cette brave clarté des signes qui fonde le langage ». Un certain nombre de précautions sont cependant avancées, mais elles ne convainquent pas, elles se présentent parfois elles-mêmes comme incertaines : « sans doute les significations ne sont-elles pas entièrement voilées par la

29 Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 12 (et p. 18-19 pour les citations suivantes).

fonction rhétorique », indique-t-il par exemple, avant de conclure : « La fonction référentielle du langage n'est donc pas et ne peut pas être anéantie par le poète, qui laisse toujours au lecteur le loisir d'admirer dans son poème ce qui n'y est pas précisément poétique. » Là encore, les métaphores sont claires : « la fonction rhétorique », conformément à la tradition antique, est assimilée à un voile, et le travail du poète *détruit*, « anéantit » partiellement « la fonction référentielle ». C'est presque malgré lui que le poète permet au lecteur l'accès au réel. Dans le domaine poétique, en effet, « parce que les significations n'y sont perçues qu'à distance, […] le langage de l'écrivain ne peut que *faire illusion*, c'est-à-dire produire lui-même son objet » : « il n'est référentiel que dans la mesure où il n'est pas poétique. » Le fond de l'argumentation repose donc sur la distinction jakobsonienne, présentée comme une antinomie rigide.

Le groupe de Liège propose alors un autre rappel, en guise de nouvelle précaution : tout ce qui précède, « cela revient à dire que l'art, comme on le sait depuis longtemps et comme on l'oublie périodiquement, se situe par lui-même au-delà de la distinction entre le vrai et le faux : que la chose nommée existe ou n'existe pas, cela est sans pertinence pour l'écrivain. » On ne pourrait que souscrire au rappel si les auteurs ne voulaient suggérer autre chose que la simple idée d'un *autre* régime de vérité, celui de la fiction. D'ailleurs, si cette précision n'est apportée que pour l'artiste, le groupe μ ne cesse d'élargir sa critique du champ artistique à celui du champ rhétorique : lorsqu'il souligne que l'efficace de la métaphore vient de sa puissance d'illusion, il prend soin de souligner qu'il inclut l'orateur dans le même ensemble que le poète. Au début du chapitre sur les métalogismes, il met sur le même plan « l'homme de la rue » et « l'homme de lettres », qu'il oppose à « l'homme de science ». Et, en effet, si l'orateur et « l'homme de la rue » ne sont pas artistes, ils pratiquent bien une forme de rhétorique informelle : la métaphore, qui possède une part de fiction elle aussi, témoigne de la même puissance figurante. On peut même déceler une « fonction poétique » dans le langage quotidien, par exemple lorsqu'il cherche à figurer le réel d'une façon originale. Cet élargissement de l'idée de fiction ne pose donc pas problème en lui-même. Seulement, ce qui pose problème, c'est la frontière tracée entre eux et l'homme de science, et c'est cette idée d'un « au-delà du vrai et du faux » qui n'a que faire de la chose nommée. On utilise souvent la métaphore pour communiquer une idée, les auteurs de *Rhétorique générale* eux-mêmes ne semblent pas le contester : leurs exemples le prouvent. Peut-on dire alors, lorsqu'on utilise ces métaphores, qu'il est « sans pertinence » pour nous « que la chose nommée existe ou n'existe pas » ? Quand Franklin a l'intuition que l'éclair est une espèce d'étincelle électrique, mais à une tout autre échelle, il n'y a pas d'illusion. Mais, quand un orateur a l'intuition que Denys est un nouveau Pisistrate, peut-on dire que « la chose nommée » n'a pas d'existence, ou du moins que l'ancien tyran d'Athènes n'en a pas eue, pour lui ? La réalité contenue dans la comparaison elle-même – le phénomène de l'étincelle ou la stratégie de Pisistrate – existe au contraire, très fortement, pour l'orateur comme pour Franklin, presque autant que l'éclair ou que Denys, sinon autant. Enfin, quand un orateur utilise non plus un exemple historique mais fictif, « la chose nommée » n'existe plus de la même façon au yeux des interlocuteurs, concernant le comparant, mais elle continue d'exister pour le comparé. En outre, si l'on peut donc admettre une forme de fiction dans la métaphore, il convient de ne pas se leurrer sur sa nature : non seulement cela ne vaut que pour le comparant, mais l'image n'est pas pour autant en-deçà du vrai et du faux, ou au-delà, dans une sorte d'indistinction, elle propose un autre régime de vérité, qui n'a rien à voir avec une illusion. Libre ensuite à nous de souscrire à tel énoncé métaphorique et non à tel autre, comme nous pouvons d'ailleurs juger un univers de fiction passionnant ou oiseux, mais il importe de ne pas identifier *jusqu'au bout* la fiction

par laquelle un romancier (ou un poète) impose l'idée de son univers et cette autre fiction par laquelle un locuteur convoque un ensemble de représentations à travers une image : dans la métaphore, le monde proposé possède une autonomie moins grande que dans la fiction littéraire (même si cette autonomie est évidemment relative, dans les deux cas), ne serait-ce que parce que la métaphore est mise en relation d'un objet de pensée *avec un autre* qui, lui, peut tout à fait être réel. La fiction littéraire peut tout à fait se suffire à elle-même, bien qu'elle prenne tout son sel de son rapport au réel, alors que la fiction métaphorique *ne peut se comprendre* sans ce lien obligé avec son thème. On voit donc combien la notion de fonction poétique, revendiquée par le groupe μ, écrase ici des questions malgré tout différentes. Elle est posée d'une telle façon qu'elle empêche d'adhérer à cet argument apparemment valable d'une métaphore qui serait, comme l'art, « par-delà vrai et faux » : la métaphore n'est pas une échappée belle hors du réel, n'a rien d'une *évasion* dans la fiction.[30]

Les exemples sont nombreux d'un tel soupçon dans *Rhétorique générale* : inutile de les multiplier. Chez Genette, en revanche, l'accusation se fait plus discrète, mais elle n'en est pas moins bien présente. Après un rappel bienvenu sur « le déplacement (lui aussi réducteur) du mot *symbole* », l'auteur de « La rhétorique restreinte » conclut : « ici encore, donc, l'analogie tend à masquer – ou à submerger – toute autre espèce de relation sémantique ».[31] Il est en effet indéniable que l'on emploie parfois indifféremment *métaphore* pour *symbole*, ou *métaphorique* pour *symbolique*. Seulement, Genette ne se contente pas d'attirer l'attention sur la confusion. Tout en rappelant que, dans le symbole, les relations autres qu'analogiques – métonymiques notamment – sont perçues comme « métaphoriques », il suggère plusieurs autres choses, et d'abord que la place de la métaphore est assez réduite dans le symbole. Il commence même par rappeler l'étymologie du mot : « le grec *sumbolon* désigne ordinairement, comme nous l'avons rappelé plus haut, un rapport métonymico-synecdochique entre les parties, ou entre les parties et l'ensemble, d'un objet coupé en deux pour servir ultérieurement de signe de reconnaissance. » Il a beau jeu ensuite de faire remarquer que « chacun est toujours enclin à invoquer [l'étymologie] lorsqu'elle favorise sa thèse » : il s'est arrêté à l'idée d'un symbole *avant tout* métonymique. Mais là n'est pas l'essentiel. Il faut surtout observer qu'à travers le cas du symbole Genette achève de suggérer une responsabilité et presque une personnalité de la métaphore : l'idée est clairement formulée que « l'analogie tend à masquer – ou à submerger » les véritables relations sémantiques, puis que, « dans le couple métaphore-métonymie, il est tentant de retrouver l'opposition entre l'esprit de transcendance religieuse et l'esprit terre à terre, voué à l'immanence d'ici bas ». La métonymie serait du côté du « contact », du réel, et la métaphore du côté de ce qui « élude » le contact, de ce qui dissimule ou « sublime ». Or, cette idée d'une métaphore « spiritualiste » vient clairement, dans ce passage, du mouvement symboliste, « dont l'esthétique se fonde comme on le sait sur l'"universelle analogie" », et en particulier du « thème baudelairien de la correspondance de la Terre au Ciel », venant d'une « tradition à la fois platonicienne et chrétienne ». Genette n'a d'ailleurs pas manqué de souligner la définition donnée du symbole par le dictionnaire philosophique de Lalande, cité par le Petit Robert : « ce qui représente autre chose en vertu d'une correspondance analogique ».

Qui organise la confusion ici ? De la métaphore et de l'analogie aux correspondances ésotériques, voire à la religion, il y a un pas important, que Genette franchit gaillardement, après

30 Il convient donc de ne pas se payer de mots, et notamment de se méfier du mot fiction : le régime de vérité de la métaphore, bien que très proche de celui de la fiction romanesque, est différent.

31 « La rhétorique restreinte », *op. cit.*, p. 250.

avoir pourtant appelé à plus de prudence à l'égard du vocabulaire. La vigilance est donc bien sélective. Bien sûr, l'auteur semble se méfier de son interprétation « spiritualiste » de la métaphore, il introduit chaque phrase par des modalisateurs : « il serait facile (dans tous les sens du terme) d'interpréter de telles annexions en termes d'idéologie, voire de théologie », « il est tentant... », « on pourrait ainsi classer... », avant de conclure : « nous ne pousserons pas pas plus loin ce jeu d'extrapolations manichéistes ». Il n'en propose pas moins l'idée, et la développe :

> Métonymie et Métaphore, ce sont les deux sœurs de l'Évangile : Marthe, l'active, la ménagère, qui s'affaire, va et vient, passe, chiffon en main, d'un objet à l'autre, etc., et Marie, la contemplative, qui a « choisi la meilleure part », et ira droit au Ciel. Horizontal versus vertical.

Et de développer encore en opposant les esprits « “matérialistes” (prosaïques), ceux qui – comme Freud – privilégient le “contact” », aux « “spiritualistes” (poétiques), portés au contraire à éluder le contact, ou du moins à le sublimer en termes d'analogie. »

L'allégorie des deux figures n'est pas sans rappeler, au passage, celle de Todorov dans le même numéro de *Communications*, même si c'était Synecdoque qui jouait alors le rôle de Cendrillon. La mise en garde de Genette contre l'extension du mot symbole pourrait bien valoir d'ailleurs pour l'article « Synecdoques », qui inclut dans le symbolique tout ce qui est analogique, métaphorique, et jusqu'aux tropes mêmes.

Quoi qu'il en soit, il y a bien ici confusion entre métaphore, analogie, d'une part, et la croyance aux correspondances, voire l'attitude religieuse, d'autre part. Or, pour ne parler que de la première partie du rapprochement, cette confusion avec les correspondances ésotériques s'organise *précisément* sur la base du symbole. Elle s'établit en deux temps : d'abord grâce au mouvement *symboliste* et ensuite sur la base du moyen terme « correspondances », présent chez Baudelaire et dans le Lalande. Autrement dit, après avoir dénoncé la « confiscation par le mouvement symboliste » de l'analogie, elle-même définie comme correspondance universelle, Genette « restitue »-t-il à la métaphore quelque chose qui ne lui appartient pas forcément – qui ne lui appartient pas en propre. Il eût été bon, alors, d'étudier plus sérieusement cette question des correspondances antiques et médiévales, avant de les attribuer ainsi à la métaphore. On peut noter enfin un dernier point : alors qu'il est fait grief à la métaphore d'envahir le champ des autres figures, de la métonymie, de la synecdoque, sous la plume de Proust par exemple, il n'est pas reproché au symbole d'annexer l'analogie ou les correspondances, dans le cas des symbolistes (les symbolistes se sont pourtant bien appelés *symbolistes*, et non *analogistes* ou *métaphoriens*). La dissymétrie est frappante : non seulement le symbole n'est pas accusé, dans le cas des symbolistes, mais c'est la métaphore qui l'est à sa place, comme si elle devait éternellement porter la responsabilité des « annexions » et autres dissimulations. C'est donc un vrai tour de passe-passe que réussit ici Genette : les « torts » qui appartiennent en propre au symbole (l'idée de transcendance notamment et, sinon d'« éluder le contact », du moins de « le sublimer ») sont attribués à la métaphore au moment même où la confusion entre symbole et métaphore est étudiée, et où le symbole semblait soupçonné de subir l'influence de la métaphore.

Je ne crois pas nécessaire de relever beaucoup d'autres occurrences de cette idée de mensonge, d'illusion, de dissimulation, concernant la métaphore, mais peut-être est-il utile de souligner, pour bien en indiquer la banalité, qu'on la retrouve aussi chez Umberto Eco : « il est évident que celui qui fait des métaphores, littéralement parlant, *ment* – et que tout le monde le sait », affirme-t-il dans

Sémiotique et philosophie du langage, pour évacuer « les discussions sur une *aléthique* de la métaphore », autrement dit la question qui nous occupe ici de savoir « si la métaphore dit ou non la vérité ».[32] L'affirmation est évidemment très discutable : qu'est-ce qu'un mensonge qui ne trompe personne ? La métaphore n'est pas, « littéralement parlant », la négation de la vérité. Elle n'est pas plus un mensonge que l'ironie – ni moins d'ailleurs. Elle n'a tout simplement rien à voir, en tant que telle, avec le mensonge. Umberto Eco a alors raison d'établir un lien avec le « statut aléthique et modal de la *fiction* » : plus qu'avec le mensonge, c'est bien avec la fiction, comme on l'a vu, que la métaphore peut établir des liens.

Le mal est fait, pourtant : dans *L'image et les signes*, Martine Joly écrit en effet, en s'appuyant sur un autre passage du même ouvrage d'Eco consacré au symbole, que « la photo de presse *ne peut* utiliser la métaphore ».[33] Et, pour justifier cette idée d'un *interdit*, bien étrangère pour le coup à l'universitaire italien, elle s'appuie sur l'idée d'un « mensonge visuel » que constituerait la métaphore iconique. Nous ne sommes plus dans le jeu de mot, dans la provocation, comme chez Eco qui parle d'un « mensonge flagrant » : l'idée d'impossibilité ou d'interdiction, du moins si la photo veut rester crédible, trahit l'idée que la métaphore est réellement « mensonge », fausseté, diversion.

Enfin, dans *L'Image-Temps*, Gilles Deleuze se penche sur les différentes tentatives de « faire penser » les films, celles de « l'"ancien cinéma" » et celle du « nouveau cinéma ». L'un des aspects du nouveau cinéma, selon lui, est « le renoncement aux figures, métonymie non moins que métaphore, et plus profondément la dislocation du monologue intérieur comme matière signalétique du cinéma ». C'est avec Jean-Luc Godard qu'il illustre le plus nettement ce qui nous intéresse :

> Ce qui disparaît, c'est toute métaphore ou figure. La formule de *« Week-end »*, « ce n'est pas du sang, c'est du rouge », signifie que le sang a cessé d'être une harmonique du rouge, et que ce rouge est l'unique ton du sang. Il faut parler et et montrer littéralement ou bien ne pas montrer, ne pas parler du tout. Si, d'après des formules toutes faites, les révolutionnaires sont à nos portes, et nous assiègent comme des cannibales, il faut les montrer dans le maquis de Seine-et-Oise, et mangeant de la chair humaine. Si les banquiers sont des tueurs, les écoliers, des prisonniers, les photographes, des proxénètes, si les ouvriers se font enculer par les patrons, il faut le montrer, non pas le « métaphoriser », et il faut constituer des séries en conséquence. Si l'on dit qu'un hebdomadaire ne « tient » pas sans ses pages publicitaires, il faut le montrer, littéralement, en les arrachant de manière à faire voir que l'hebdomadaire ne tient plus debout : ce n'est plus une métaphore, mais une démonstration (« *Six fois deux* »).[34]

Sans entrer dans les enjeux propres à ce développement, et notamment à l'esthétique de Godard, on peut noter que la métaphore apparaît bien sous la plume de Deleuze comme un mensonge possible, comme une dissimulation, quand il dit : « il faut le montrer, non pas le "métaphoriser" ». Est-ce la raison pour laquelle le cinéma moderne, selon lui, renonce à la métaphore ? Cet exemple s'insère dans un développement sur le « discours indirect libre » ou plutôt sur « la vision indirecte libre », faisant suite au monologue intérieur de l'« ancien cinéma » et à ses « flux de conscience ». Il semble difficile d'admettre que la « vision indirecte libre » renoncerait davantage aux métaphores que le « monologue intérieur », quand bien même un tel partage du cinéma du XXe siècle serait recevable. On peut noter néanmoins que c'est surtout la métaphore « de montage » qui est concernée par ce jugement sur l'« ancien cinéma », métaphore principalement représentée par Eisenstein,

32 U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.* (première publication en italien en 1984), p. 142.
33 Martine Joly, *L'image et les signes*, Nathan, Paris, 1994, coll. Université, p. 143.
34 Deleuze, *L'Image-Temps*, Les éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 238.

celui-ci fournissant le lien avec le monologue intérieur, avec son ambition de faire au cinéma ce que Joyce a fait dans la littérature. On comprend mieux alors l'affirmation de Deleuze : le « refus » de la métaphore tel qu'il se présente chez Godard est lié à une volonté de démasquer l'idéologie, et c'est cela qui intéresse l'auteur de *L'Image-Temps*. Il n'en reste pas moins une assimilation étonnante entre disparition de la métaphore et nouveau cinéma, qui trahit un soupçon bien dans l'air du temps.

La question du masque (croyance et confusion)

Une métaphore voisine, proche de cette idée de dissimulation, semble d'ailleurs avoir connu un grand succès dans le domaine anglo-saxon : il s'agit de la métaphore du masque. On en trouve la trace, de façon exemplaire, chez Turbayne en 1962 : s'intéressant à la question de la métaphore sous l'angle de son abus, il utilise l'idée de « category mistake », de *méprise* catégoriale, notion empruntée à Ryle.[35] Juste auparavant, dès la première page d'introduction, il expose la distinction principale de son livre concernant « the model or metaphor », la métaphore présentée comme un « modèle » :

> There is a difference between using a metaphor and taking it literally, between using a model and mistaking it for the thing modeled. The one is to make believe that something is the case ; the other is to believe that it is. The one is to use a disguise or mask for illustrative or explanatory purposes ; the other is to mistake the mask for the face.[36]

Avant d'apparaître comme une erreur, la métaphore apparaît donc clairement comme un piège potentiel, comme un masque face au réel. C'est d'abord le jeu de mots autour de « using », « taking » et « mistaking » qui le suggère : le chemin est court entre utiliser un mot, le prendre à la place d'un autre, et *pour un autre*, autrement dit entre prendre et se méprendre (l'effet est évidemment plus fort en anglais, avec l'usage transitif « mistaking it »). Les autres termes confortent l'impression : même quand il s'agit de désigner le premier des deux cas, « le bon usage » de la métaphore, le procédé consiste encore à *faire croire* quelque chose à l'interlocuteur. L'auteur y insiste : l'expression revient plusieurs fois pour décrire la nature même de la métaphore et sera paraphrasée par l'idée de simulacre, de faux-semblant (*pretense*).[37] La métaphore est un masque, un déguisement, même quand il sert à illustrer ou expliquer : c'est une tromperie éloquente, un mensonge qui ne trompe pas – pas encore. Turbayne nous le dit d'ailleurs clairement : « Les métaphores fournissent une illustration claire de l'“imposture”, de l'“illusion” ou de la “triche” des mots. Il fait partie de la nature de la métaphore d'apparaître avec un déguisement. »[38]

L'idée est tellement séduisante que l'expression est reprise par Ricœur lui-même, rebaptisée « erreur catégoriale calculée », puis « faute calculée » une étude plus loin, et qu'enfin les

35 Turbayne, *The Myth of Metaphor*, University of South Carolina Press, Columbia, 1970, p. 12. Avant lui, Max Black expose le fonctionnement de la métaphore en termes de filtre, d'écran, par exemple : « Metaphor », *Models and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca, 1962, p. 39 et 41.

36 On pourrait proposer la traduction suivante : « Il y a une différence entre utiliser une métaphore et la prendre à la lettre, entre utiliser un modèle et le prendre pour la chose modélisée (le confondre avec elle). Dans un cas, on fait croire que quelque chose est bien cette chose, dans l'autre on croit qu'elle l'est. Dans un cas, on utilise un déguisement ou un masque à titre d'illustration ou d'explication, dans l'autre on prend le masque pour le visage. »

37 Turbayne, *The Myth of Metaphor*, *op. cit.*, p. 3, 13-18 ou 22.

38 *Ibid.*, p. 95. Il vaut la peine de souligner, outre les guillemets, le paradoxe de « to appear wearing a disguise », cette façon ostensible d'être déguisée.

métaphores sont présentées, dans la dernière étude, comme « erreurs calculées susceptibles de faire sens », alors que la référence à Turbayne a cette fois disparu.[39] Évidemment, les épithètes sont là pour amortir l'impact du terme « erreur » : il ne reste plus grand chose de l'idée quand l'erreur est volontaire et qu'elle fait sens. Quoi qu'il en soit, ces expressions sont symptomatiques d'une méfiance vis-à-vis de la métaphore, comme cette idée d'un « mensonge connu de tous » qui serait le mode d'expression de la métaphore. L'expression de Turbayne est d'ailleurs étrangement acceptée dans la sixième étude de Ricœur, consacrée à la question de la ressemblance, alors qu'elle le conduit à renouer avec l'indistinction de la métaphore d'Aristote (la métaphore comme figure d'analogie *et* comme figure de mot, comme trope). Puis elle est tout aussi étrangement reprise dans la huitième étude, consacrée aux implications « philosophiques », en fait métaphysiques, du discours philosophique, où il s'agit de défendre la visée « spéculative » de la métaphore contre Derrida, alors que cette même idée d'erreur calculée fait l'objet d'un examen critique, dans la septième étude, portant sur la question de la référence.[40] Ricœur note seulement, sans s'y arrêter, que « le caractère inapproprié de l'attribution métaphorique est plus fortement souligné que la nouvelle pertinence sémantique ».

Il vaut la peine de s'attarder sur cette discussion, pourtant, car la thèse défendue est très intéressante, très largement pertinente : Ricœur souligne après Turbayne le glissement, toujours possible avec la métaphore, du « faire semblant » au « faire croire », en faisant le lien avec son pouvoir de re-description, sa fonction heuristique. La métaphore peut s'oublier comme fiction et se présenter alors comme croyance. Le fait ne me semble pas contestable, les nombreux exemples de Turbayne l'attestent efficacement. Seulement, dans ce glissement de la fiction à l'erreur, à qui revient vraiment la faute ? L'expression de Turbayne, sa reprise par Ricœur, et d'autres expressions assez fréquentes comme « mensonge patent », laissent entendre que cela tiendrait en propre à la métaphore, à l'une de ses propriétés : c'est de cette idée qu'il convient de se méfier. Ce que relève Ricœur est alors éminemment symptomatique :

> Il est remarquable que l'absence de marque grammaticale serve ici de caution à ce glissement dans la croyance ; rien, dans la grammaire, ne distingue l'attribution métaphorique de l'attribution littérale ; entre le mot de Churchill appelant Mussolini *that ustensil* et celui de la publicité : « la poêle à frire, cet ustensile », la grammaire ne marque aucune distinction […]. C'est précisément le piège que tend la grammaire de ne pas marquer la différence, et, en ce sens, de la masquer. C'est pourquoi il faut qu'une instance critique s'applique à l'énoncé pour en faire surgir le « comme si » non marqué.

Et Ricœur de tomber partiellement d'accord avec Turbayne, en le résumant :

> On a comparé la métaphore à un filtre, à un écran, à une lentille, pour dire qu'elle place les choses sous une perspective et enseigne à « voir comme... » ; mais c'est aussi un masque qui déguise. On a dit qu'elle intègre les diversités ; mais elle porte aussi à la confusion catégoriale. On a dit qu'elle est « mise pour... » ; il faut dire qu'elle est « prise pour ».

Ricœur indique ensuite, pour paraphraser Turbayne : « s'il peut y avoir un état non mythique, il ne peut y avoir d'état non métaphorique du langage ». Nous n'avons pas d'autre choix que « la quête sans fin de métaphores autres, voire d'une métaphore qui serait la meilleure possible ».

L'auteur de *La Métaphore vive* souligne alors les limites de la thèse de Turbayne : finalement,

39 Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 250, 316 et p. 374.
40 *Ibid.*, p. 316-320, en particulier au début.

selon lui, « l'auteur se meut dans un ordre de réalité homogène à celui du positivisme que sa thèse critique ». Il indique notamment « que Turbayne réfléchit plus volontiers sur les modèles scientifiques que sur les métaphores poétiques » et il doute de la capacité de l'homme à maîtriser les « modèles » métaphoriques, à tenir à distance toutes les métaphores et même tous les mythes : selon lui, on ne peut s'abstraire du flux métaphorique, sinon en science, du moins dans l'expérience poétique. C'est là que se trouverait la limite de l'ouvrage de Turbayne : on devine chez lui l'espoir de s'abstraire, sinon des métaphores, du moins des mauvaises métaphores – en les maintenant toujours vives, en braquant perpétuellement le projecteur de la conscience sur elles.

In fine, cependant, les positions ne paraissent plus aussi éloignées. D'abord, à la fin de son ouvrage, Ricœur défend une conception « tensionnelle » de la vérité qui n'est pas fondamentalement différente de cette recherche de la « meilleure » métaphore « possible » : nous y retrouvons cette « expérience d'*appartenance* qui inclut l'homme dans le discours » doublée d'une « *distanciation*, constitutive de l'instance critique », même si elle se présente en l'occurrence un peu différemment.[41] Du « mythe démythisé » de Turbayne au ressaissement du « mythe » proposé par le philosophe français, il n'y a pas si grand écart en effet : certes, le propos de Ricœur est plus dégagé de l'illusion du « degré zéro » que celui de l'universitaire américain, mais celui-ci emprunte déjà le même chemin lorsqu'il propose la solution paradoxale d'un « ré-emploi » des métaphores, d'une quête continuelle de « métaphores autres », son positivisme se fait nettement plus paradoxal. Non, ce qui frappe surtout, c'est que Ricœur cherche à placer un signe positif, quant à l'usage des métaphores ou des mythes, là où Turbayne en place un négatif, lui qui nous invite, sinon à nous en abstraire, du moins à en limiter les effets – comme si l'auteur de *La Métaphore vive* voulait réhabiliter les métaphores métaphysiques que l'universitaire américain permet de dénoncer. Aussi, malgré leurs divergences, tous deux semblent s'accorder à lier métaphore et croyance. On le perçoit notamment lorsque Ricœur propose de limiter la portée des observations de Turbayne en observant d'abord que ses exemples sont « de l'ordre métascientifique de la vison du monde », que les métaphores opèrent « une percée à un niveau préscientifique, antéprédicatif », et ensuite en proposant de distinguer les domaines scientifique et poétique sous couvert que « l'expérience des modèles […] ne se retrouve pas dans l'expérience poétique ».[42] La question qu'il se pose, dans le domaine poétique notamment, est la suivante : « peut-on créer des métaphores sans y croire et sans croire que, d'une certaine façon, cela est ? » La question est évidemment rhétorique : quand on énonce une métaphore, on croit en effet, *d'une certaine façon*, qu'elle désigne une réalité. Seulement, tout est ici dans le « d'une certaine façon » : la « croyance » est certaine, mais elle n'est pas forcément spécifique à la métaphore ou à la poésie (même si elle s'y lit peut-être mieux qu'ailleurs), et surtout il me semble qu'il existe là des degrés de croyance. Ricœur pose bien le problème en signalant qu'il est « difficile de se tenir dans l'abstinence ontologique du "comme si" » et en rappelant qu'on n'échappe pas aux mythes, aux métaphores, que l'imagination est « liée », que l'on est pris dans le flux. Seulement, est-il bien certain qu'on ne puisse « croire », dans une certaine mesure, dans un certain nombre de cas, sur le modèle de l'hypothèse ? Ricœur lui-même, tout en affirmant que la réponse est « différente en épistémologie et en poésie », a la prudence de reconnaître qu'« un usage lucide, maîtrisé, concerté, des modèles est peut-être concevable » en sciences et que « l'expérience de création en poésie *semble* échapper à la lucidité requise par toute philosophie du "comme si" » (je souligne). Qu'il y ait « véhémence ontologique » dans la métaphore, qu'elle implique une nécessaire « croyance » *dans*

41 *Ibid.*, p. 398.
42 *Ibid.*, p. 318-319.

un premier temps, cela me semble difficilement contestable en effet, mais c'est tout autre chose d'affirmer que relativiser le « mythe » métaphorique, le « dénoncer » comme approximation, l'empêche de délivrer une « parole ». Il y a « foi » et « foi » et la croyance dans une fiction permet ce régime mixte, comme plus largement la « foi métaphorique ».

On peut donc percevoir une certaine ambiguïté chez Paul Ricœur. Derrière la croyance à la métaphore se cache une autre problématique, la nécessité de défendre un espace pour la réflexion métaphysique : c'est cet autre modèle de la foi qui empêche « une seconde naïveté après l'iconoclasme ». Toute la charge de Turbayne est d'ailleurs tournée contre la métaphysique, contre le renfort que la figure d'analogie peut lui offrir. Aussi le philosophe américain se résout-il avec peine à la « quête sans fin de métaphores autres » et le français propose-t-il une relation plus apaisée avec les métaphores, une relative acceptation du flux dans lequel nous sommes pris. Nous reviendrons sur cette idée de croyance, telle que Ricœur la pose. Mais il est clair ici qu'elle s'appuie sur une conception *in absentia*. Une certaine confusion risque donc de s'introduire dans le débat. C'est pourquoi je crois qu'il faut déjà risquer l'idée qu'à travers la métaphore, à travers la poésie, et plus largement encore à travers le langage, s'exprime une croyance, en effet, sans aucun jeu de mot : la croyance dans notre capacité à *dire*, à exprimer le monde, tel que nous le percevons, à formuler notre expérience, telle que nous la vivons, *le mieux possible*, espoir sans lequel il n'y aurait pas de parole. Or, de ce point de vue, ce n'est pas vraiment la métaphore qui est en jeu. Quand nous disons « Ce n'est pas la Terre mais le Soleil qui est au centre », il en va de même que pour « Mussolini, *that ustensil* » ou « l'homme est un loup » : l'affirmation est vraie *dans certaines limites*. Nous supposons admis par les interlocuteurs que nous ne parlons que du système solaire, par exemple : nous ne voulons pas dire que le Soleil est au centre du monde pour autant. Seuls des lecteurs ou des auditeurs d'une grande naïveté scientifique peuvent se tromper, ne pas percevoir *l'intention* contenue dans l'énoncé. Il en va de même pour la métaphore. La méprise n'a donc pas grand chose à voir avec elle, mais beaucoup avec le langage, avec l'implicite en général, ou plus largement encore avec les représentations partagées ou non par la communauté des interlocuteurs. Autrement dit, si le discours poétique propose une expérience différente du modèle scientifique, ce n'est pas à cause de la métaphore en particulier : la métaphore est fiction mais toute fiction n'est pas métaphore. Rien n'impose que l'on croie davantage à la fiction de la métaphore qu'à la réalité du modèle : on peut vibrer en phase avec un récit sans « croire » à ses métaphores. Si certaines passent inaperçues ou s'imposent avec évidence, c'est parce qu'elles reposent sur des représentations qui les confortent mais, dès qu'il en va autrement, il se mêle une distance à notre « croyance » éventuelle, la crédulité se mêle à l'incrédulité.

Aussi la métaphore peut-elle être un outil commode pour la falsification, comme celle relevée dans la phrase de Churchill, mais elle ne peut passer sérieusement pour la condition nécessaire et suffisante de la réification de l'homme, de l'instrumentalisation de Mussolini en l'occurrence. Faire appel à la métaphore structurante du mécanicisme de Descartes et Newton, comme Turbayne qui étudie « la métaphore de la grande machine » chez ces deux auteurs, est extrêmement intéressant – et pertinent, à mon sens. Mais aussi prégnantes certaines métaphores soient-elles, il faut encore, avant de les inculper, expliquer comment celles-ci ont pu produire autant d'effets, et non telles autres métaphores, comme celles que Turbayne relève comme contre-exemples, en s'inspirant par exemple des travaux de Berkeley : si certaines métaphores ont eu tant de succès, si toute une culture scientifique a pu s'élaborer dessus par exemple, alors qu'elles existaient parfois depuis bien longtemps, c'est qu'elles ont servi de déclencheurs, qu'elles ont exprimé parfaitement quelque chose

qui correspondait à la société de leur temps, mais que la figure de rhétorique est loin d'être la cause de l'idéologie en question. Si le mécanicisme a su profiter de la « métaphore de la grande machine », par exemple, la rhétorique n'a pas attendu l'apparition des machines et des manufactures pour comparer du vivant à du non-vivant.

Parler d'erreur catégoriale, de faute calculée ou de mensonge qui ne trompe personne, c'est donc encore une façon de rendre responsable la métaphore de quelque chose qui ne dépend pas d'elle en propre, qui dépend aussi et surtout du « locuteur » et du « récepteur ». Ceci est partiellement reconnu par Turbayne à travers l'idée qu'il faut *utiliser* la métaphore, et non *être utilisé* par elle ; sinon, il y a le risque de « devenir la victime de la métaphore », en prenant « le masque pour le visage. » Aussi faut-il « ex-poser » la métaphore, la rendre visible, la démasquer, selon Turbayne. Et c'est là que Ricœur s'écarte de lui : si révéler le mythe c'est peut-être le dissoudre, comme le défend l'auteur de *The Myth of metaphor*, il n'en va pas de même avec la métaphore, selon le philosophe français. Faire réapparaître « l'indice critique du "comme si" », ce serait dissoudre la figure d'analogie : ce n'est pas ainsi qu'on peut « confirmer » le langage métaphorique, semble dire l'auteur de *La Métaphore vive*. Le risque de la métaphore est donc reconnu au plus haut point, chez Turbayne, mais il est en partie dissout par « la conscience », par l'idée qu'on pourrait dominer toutes les métaphores, ce que ne croit pas Ricœur. Certes, il n'est pas possible de « présenter la vérité littérale », comme ils le reconnaissent tous deux, mais est-il loisible de *choisir*, en toute conscience, les meilleures métaphores, en les réveillant ?

Quoi qu'il faille penser de ce débat, Ricœur relève « le piège » que tend « la grammaire », selon Turbayne, qui ne marque pas le « comme si », le « n'est pas ». Il conforte même cette idée, dans ce passage, en doutant de la capacité de conserver cette « instance critique ». Mais il faut alors aller plus loin. Ce n'est pas davantage la grammaire que la métaphore qui tend ce piège, ce qui revient d'ailleurs au même, puisque la métaphore *in absentia* ou *in praesentia* se définit justement par l'absence de « comme », de modalisateur : c'est un *rapport non critique* au langage *tout entier*, comme au savoir d'ailleurs ; c'est croire que la vérité puisse être contenue dans un énoncé, et non dans la visée dont témoigne plus ou moins bien cet énoncé (visée elle-même forcément limitée, conditionnée). Les exemples sont innombrables en effet de malentendus *non métaphoriques*, où les conditions de possibilité d'une phrase sont négligées, où celle-ci, reprise dans un autre contexte par exemple, devient fausse. Dira-t-on alors que c'est la grammaire qui tend un piège ? De même, on pourrait trouver des cas de comparaison qui donnent lieu à des malentendus : la présence de « l'indice critique du "comme si" » ne garantit rien de façon définitive non plus. Que l'on pense au proverbe « comparaison n'est pas raison » : chacun peut trouver des illustrations de ce travers bien réel, qui ne concerne pas la métaphore en propre. La possibilité de « se payer de mots », enfin, est d'autant plus aisée que les mots possèdent plusieurs sens – qui ne sont pas tous métaphoriques.

Pour revenir à cette métaphore du masque, il est donc frappant de constater qu'elle possède une grande force de persuasion, qu'elle perdure même chez les meilleurs auteurs. On la retrouve aussi chez Lakoff et Johnson, par exemple, dans *Les Métaphores dans la vie quotidienne*. Alors qu'ils partent du constat que les concepts sont fondamentalement métaphoriques, qu'ils veulent réhabiliter la métaphore en philosophie, ils présentent très vite les métaphores comme *masquant* une partie de l'expérience : la métaphore « qui nous permet de comprendre un aspect d'un concept en termes d'un autre (par exemple, de comprendre un aspect de la discussion en termes de combat) masquera nécessairement d'autres aspects du même concept », celui de discussion en l'occurrence.[43] Il faut

43 Lakoff et Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 20.

noter au passage que, sous leur plume, la métaphore ne masque pas à proprement parler le réel : c'est au niveau du concept qu'elle opère, c'est un concept qui en masque un autre, comme si l'idée – qui colle étroitement chez eux à une expérience – préexistait aux mots. Les auteurs passent d'ailleurs beaucoup de temps à tenter d'établir les liens entre le système conceptuel et le réseau métaphorique, à convaincre qu'ils étudient *une* métaphore en collectant quantité d'occurrences et d'analogies ponctuelles associant deux « concepts » : « le langage suit », disent-ils au début du chapitre 2, ou encore, dans le chapitre 22, « la métaphore est un phénomène qui concerne d'abord la pensée et l'action, et seulement de manière dérivée le langage ».[44] Ainsi, alors que leur point de départ et leur thèse générale sont semblables à la théorie de Nietzsche (l'idée notamment que les métaphores structurent l'expérience, que beaucoup de concepts sont comme des pièces usées qui continuent d'avoir cours), de même que l'idée générale de Turbayne d'ailleurs (ces métaphores dont on a oublié qu'elles le sont), la métaphore du masque laisse-t-elle *supposer* un accès direct au vrai visage du réel, une possible immédiateté, notamment à travers un « bon » concept, plus littéral – idée pourtant étrangère à leur thèse explicite. C'est ainsi que Lakoff et Johnson multiplient, pour illustrer leur propos, les exemples de mauvaises métaphores, qu'ils soulignent régulièrement leur caractère partiel, occultant : les métaphores structurantes citées ne donnent pas, pour la plupart, le sentiment d'éclairer positivement le réel d'un nouveau jour, de le « révéler ». La cause en est claire : outre le souci de ne pas trop afficher leur subjectivité, il est plus facile pour eux comme pour nous d'observer les métaphores dont nous nous sommes partiellement dépris, ou celles qui semblent neutres, que celles qui structurent encore en profondeur notre pensée – sans parler de celles, plus personnelles, qui ne seraient pas largement partagées. Le souci des auteurs de faire correspondre systématiquement un concept utilisé métaphoriquement à un autre concept joue aussi un rôle : il finit par donner ce sentiment que le concept « formé » préexiste au concept « formant ». Pour reprendre leur premier exemple, le plus célèbre, celui de la discussion perçue comme une guerre, cela conduit paradoxalement Lakoff et Johnson à donner l'impression que le concept de discussion contient, dès l'origine, « naturellement », celui de combat, à souligner son adéquation plutôt que son inadéquation. On pouvait pourtant en choisir d'autres : la discussion, c'est aussi un *échange*, le lieu d'un don, voire de contre-dons. On peut même parler, parfois, d'un *art* de la conversation, sinon semblable à une œuvre, du moins à une forme d'hospitalité. On peut *inviter* quelqu'un à discuter, *esquisser* une hypothèse, *emprunter* un argument à son interlocuteur, lui en *offrir* un autre, lui *donner* raison, *proposer* une idée ou en retirer une autre, etc. Même si les auteurs établissent prudemment une différence entre conversation et discussion, à partir du chapitre 15, il me semble possible de penser celle-ci comme celle-là : les métaphores d'un art de la conversation ou de l'hospitalité sont tout aussi structurantes que celle de la guerre. Une pratique comme celle de la concession nous conduit sur la même voie : qu'y a-t-il de plus étranger à l'art de la guerre ? Sauf, évidemment, si la concession est conçue comme guet-apens... Et puis, discuter, cela peut être rechercher à plusieurs les meilleures idées, sans compter que cela permet parfois de résoudre authentiquement un conflit, de le comprendre et donc de le dépasser.

Ainsi, on ne peut se départir de l'impression paradoxale, en lisant ce livre, que certaines métaphores proposées disent d'une certaine façon *la vérité* de l'expérience – et c'est peut-être pourquoi, à l'inverse, d'autres peuvent masquer. La métaphore liminaire, reprise fréquemment par les auteurs, tout au long de l'ouvrage, fait l'objet d'une très forte adhésion : « nous ne nous contentons pas de parler de discussion en termes de guerre. Dans une discussion, nous pouvons

44 *Ibid.*, p. 17 et 163.

réellement gagner ou perdre. La personne avec qui nous discutons est un adversaire. Nous attaquons sa position et nous défendons la nôtre [...] ».[45] Puis d'ajouter : « s'il n'y a pas bataille physique, il y a bataille verbale et la structure de la discussion – attaque, défense, contre-attaque, etc. – reflète *cet état de fait.* » Malgré les réserves introduites (« une bonne partie de ce que nous faisons en discutant est *partiellement* structuré par le concept de guerre »), l'adhésion à cette métaphore est tellement forte, de la part des auteurs, qu'ils peinent à en proposer une autre, pour montrer les limites de la première : c'est ainsi qu'ils proposent le contre-exemple, pour figurer une discussion, de la danse. Alors que l'image de la discussion-guerre est « de celles qui, dans notre culture, nous font vivre », celle de la danse est une pure hypothèse (« essayons d'imaginer une culture où la discussion n'est pas vue en termes de guerre, où il n'y a ni gagnants ni perdants »...), et cette nouvelle image, provisoirement développée, véhicule étrangement l'idée d'inutilité, associée à celle de beauté. Plus loin, cherchant d'autres métaphores pour le même sujet, Lakoff et Johnson proposent la métaphore du voyage, différente mais compatible cette fois avec celle de la guerre.[46] Cette difficulté des auteurs à proposer des contre-exemples montre bien à quel point une métaphore structurante peut être prégnante : alors même qu'ils sont convaincus qu'on peut les dépasser, que l'on peut proposer d'autres métaphores, ils ne parviennent pas à s'en extraire tout à fait – comme si la métaphore était un masque qui devait éternellement rester collé à la peau de l'idée, même quand elle l'exprime imparfaitement.

C'est d'ailleurs le sens de la distinction entre conversation et discussion, celle-ci étant pensée par les auteurs comme *réellement* structurée par l'idée de guerre, ou du moins par l'idée de combat : « on ne voit pas toujours clairement si les deux activités (ou deux choses) sont du même type ou appartiennent à des types différents », font-ils remarquer avant d'ajouter que ce « n'est pas un problème simple » de « déterminer s'il s'agit », pour la discussion et le combat, « du même type d'activité » ou non, « d'une sous-catégorisation ou d'une métaphore ».[47] Ce disant, Lakoff et Johnson n'envisagent pas, *à ce moment-là*, qu'il puisse s'agir *des deux*, ou du moins que la question n'ait pas de réponse dans l'absolu, qu'elle soit condamnée à dépendre éternellement du point de vue envisagé, de l'interprète et de telle ou telle pratique de la discussion : le dialogue socratique ne suggère pas la même attitude face à l'interlocuteur que l'étymologie du verbe « convaincre », par exemple ; même si l'on y trouve encore un certain affrontement, la discussion n'en repose pas moins sur une forme de coopération. L'idée est d'ailleurs formulée plus loin que la métaphore « la discussion, c'est la guerre » ne conceptualise pas vraiment « une réalité préexistante », certes, mais qu'elle constitue néanmoins une réalité métaphorique *et* naturelle, que « des types *naturels* d'activités (par exemple la discussion) sont par nature métaphoriques ».[48] Le paradoxe est joli d'une culture naturalisée, il formule bien non seulement l'idée de Lakoff et Johnson d'une réalité métaphorique créée par l'homme mais aussi la tendance des auteurs à trouver certaines métaphores plus justes, plus évidentes que d'autres, à leur prêter crédit quand il serait possible de les dépasser. Seulement, elle devient gênante quand ils insistent principalement sur le rôle de masquage du concept métaphorique, comme c'est le cas par exemple avec cette autre métaphore longuement développée de l'amour comme « une œuvre d'art réalisée en commun » : alors qu'ils sont convaincus qu'elle crée une nouvelle pertinence, ils se contentent de traiter celle-ci comme « mise en valeur » de « certains aspects de nos expériences amoureuses ». L'analogie créée est immédiatement considérée comme

45 Lakoff et Johnson, *ibid.*, p. 14. Ce sont les auteurs qui soulignent. Dans les exemples suivants, ce sera moi.
46 *Ibid.*, p. 98 et suiv.
47 *Ibid.*, p. 94.
48 *Ibid.*, p. 154. Je souligne.

déjà là, au moment même où il est question de la *création* de la similitude. En revanche, sa part de non-pertinence a tendance à être traitée comme faute : Lakoff et Johnson montrent tout ce qui est manqué par cette métaphore qui leur semble pourtant « juste » et « éclairante » puis concluent qu'elle « met entre parenthèses certaines de nos expériences amoureuses et en désigne d'autres à l'attention comme si elles étaient seules pertinentes. »[49]

Le problème de cette idée de masque apparaît encore plus nettement à la fin du chapitre 3 qui lui est consacré. Après avoir souligné que les concepts métaphoriques « ne nous donnent qu'une compréhension partielle » du sujet auquel les métaphores s'appliquent, et qu'un « concept métaphorique est donc toujours partiellement inadéquat », Lakoff et Johnson proposent un étrange paragraphe sur les figures de rhétorique :

> D'autre part, on peut élargir les concepts métaphoriques au-delà de l'expression et de la pensée littérales. On se trouve alors dans le domaine de ce qu'on appelle la pensée ou le langage figurés, poétiques, colorés, ou imaginatifs. Ainsi, si les idées sont des objets, on peut les « habiller de couleurs chatoyantes », « jongler avec elles », « les ordonner joliment et clairement », etc. Aussi, lorsque nous disons qu'un concept est structuré par une métaphore, nous voulons dire qu'il l'est partiellement et qu'il peut être prolongé de certains côtés mais non d'autres.[50]

Pour bien comprendre ce passage, il faut se souvenir que les auteurs analysent dans ce chapitre la métaphore structurante selon laquelle les mots, les phrases ou les idées sont des objets, des contenants, comme dans « c'est dur de *faire passer* cette idée », « c'est moi qui t'ai *donné* cette idée », « le sens est caché *dans* les mots », « les mots *sonnent* creux » ou « sa phrase est *vide* de sens ». Lakoff et Johnson proposent donc ici de nouveaux exemples qui déclinent la même métaphore selon laquelle « les expressions linguistiques sont des contenants », des objets, mais cette fois, comme ils parlent des figures de rhétorique, seules comptent la forme du discours et l'apparence des pensées, et non plus le contenu : c'est ainsi qu'on *habille* des idées, qu'on *jongle* avec les mots, qu'on les met *en ordre*, etc. On retrouve là des métaphores traditionnelles pour la rhétorique : les figures sont des ornements.

Seulement, il est clair ici, par les phrases qui encadrent ces nouveaux exemples, que Lakoff et Johnson partagent cette conception. Ils veulent donner des exemples de « concepts métaphoriques » prolongés au-delà du raisonnable, et les figures de rhétorique leur servent doublement : les auteurs expriment leur propre opinion sur le statut des figures de rhétorique *en même temps* qu'ils donnent de nouveaux exemples d'une même métaphore structurante. L'ensemble du propos ne prête pas à confusion, quand on le lit attentivement : le masque de la métaphore ne « coïncide » jamais complètement avec l'idée ; d'une part, la métaphore ne couvre pas *l'ensemble* du concept concerné, d'autre part, elle *déborde* du concept et suggère quelque chose qui lui est étranger. L'exemple des figures de rhétorique, utilisé à ce moment-là, est donc d'une remarquable ambiguïté.

Deux remarques s'imposent alors.

D'abord, Lakoff et Johnson n'envisagent pas vraiment dans ce passage qu'une mauvaise métaphore puisse induire en erreur, comme leur exemple quasi orwellien « la discussion c'est la guerre » nous le suggère : pour eux, elle peut masquer une partie du concept, et donc du réel, mais pas vraiment façonner celui-ci au point de nous égarer. La métaphore est pourtant capable d'élaborer des mythes, qu'ils soient anciens ou modernes, même dans la vie la plus quotidienne, un peu à la

49 *Ibid.*, p. 149, 159.
50 *Ibid.*, p. 23.

façon de ceux relevés par Barthes dans *Mythologies*, comme le suggérait Turbayne finalement. Ils en donnent eux-mêmes de nombreux exemples, comme la métaphore « le temps, c'est de l'argent » ou « les problèmes sont des puzzles » pour lesquels il existe une solution définitive, mais ils n'apparaissent jamais vraiment comme des erreurs matérialisées : ce sont d'autres façons de voir les choses, plus ou moins adéquates, propres à une culture.[51] La métaphore structurante qui « déborde » du « concept » d'origine, c'est pourtant bien une métaphore qui prétend une chose au moins partiellement erronée et qui, par là même, peut finir par faire exister une réalité intersubjective nouvelle. Mais, pour nos auteurs, le risque n'existe pas vraiment : le concept métaphorique *prolongé au-delà du raisonnable*, « au-delà du domaine de l'expression et de la pensée littérales », donne « ce qu'on appelle la pensée ou le langage figurés, poétiques, colorés, imaginatifs », autrement dit rien de bien grave, rien de bien essentiel.

Et c'est là le second point qui pose problème : alors qu'ils travaillent précisément sur les concepts métaphoriques, Lakoff et Johnson reproduisent les préjugés de la rhétorique la plus traditionnelle, notamment avec cette métaphore des couleurs du discours, ou du jonglage, pour désigner des figures qui jamais ne *contiennent* de signification. Ils créent une division totalement artificielle entre « concepts métaphoriques », métaphores structurantes d'une part (qu'elles soient neuves ou usées), et « pensée ou langage figurés, poétiques » d'autre part. La démarche surprend de la part de ce philosophe et de ce linguiste : alors qu'ils ont perçu la puissance des métaphores « dans la vie quotidienne », ils ne perçoivent pas le rôle des métaphores « littéraires », qui restent conçues comme parfaitement oiseuses, *vaines*, comme coupées de la vraie vie des concepts, puisqu'elles illustrent le cas où « les concepts métaphoriques » se prolongent au-delà de « l'expression et de la pensée littérales ». Il n'y a même pas ici l'idée de mensonge, qu'on aurait presque pu préférer. L'idée n'est pourtant pas loin, puisque les figures de rhétorique sont représentées comme portant leur masque sur le néant, *couvrant* ainsi la vacuité du concept. L'idée n'est seulement pas actualisée.

L'idée d'une nécessaire ré-invention du monde apparaît néanmoins dans ce livre, mais plus loin, et les auteurs ne reviennent pas sur ce jugement porté sur les figures de rhétorique. Malgré un certain nombre de rappels et précisions bienvenus, notamment sur le rôle de l'expérience dans la formation des concepts métaphoriques, ou sur le fait que la métaphore crée des réalités nouvelles, on ne peut que constater la cruelle absence d'une théorie *dynamique* de la métaphore. Aussi la novation est-elle souvent comprise comme gain de vérité, comme nouvelle vérité, et donc la métaphore potentiellement comme mensonge, mais pas assez comme risque. Or, il n'y a ni bon usage de la métaphore, qui serait « mise en relief » d'un autre concept, ni mauvais usage qui serait « masquage » de celui-ci, mais un danger consubstantiel à l'acte d'interpréter, une recomposition large de la réalité considérée qui n'a rien à voir avec une liste de points communs entre deux concepts.

De ce point de vue, la postface aux *Métaphores dans la vie quotidienne* propose une belle conclusion, sur l'exigence de dépasser les premières métaphores léguées, mais aussi sur l'impossibilité d'imputer à la métaphore les erreurs de jugement :

> Il faut que nous nous rendions compte que la façon dont on nous a appris à percevoir notre monde n'est pas la seule possible et qu'on peut voir au-delà de ces « vérités » de notre culture.
>
> Mais les métaphores ne sont pas seulement des limites qu'il faut dépasser. Car on ne peut parvenir à les dépasser qu'en employant d'autres métaphores. C'est comme si la capacité à comprendre l'expérience

51 *Ibid.*, p. 154-155.

> à travers la métaphore était un sens, comme la vue, le toucher et l'ouïe, ce qui voudrait dire qu'on ne perçoit le monde et qu'on n'en fait l'expérience qu'à travers des métaphores. La métaphore joue un rôle aussi important que le toucher, et elle est aussi précieuse.[52]

Cette idée d'un « sixième sens » métaphorique me semble très profonde. La métaphore est un sens qu'on peut développer, en effet, comme tous les sens. À travers elle, on se rappelle que l'esprit est limité, comme nos sens, mais qu'il peut, dans une certaine mesure, dépasser ses limitations. Elle souligne même que toutes nos idées nous viennent de notre expérience sensible, que toutes nos représentations naissent sur la base de perceptions. Mieux encore, prolongement d'expériences, qu'elles soient cette fois sensibles ou intellectuelles, le sens métaphorique est bien un sixième sens : c'est un sens intuitif, mais un sens acquis, développé, éduqué, notamment grâce au langage.

On voit donc que la métaphore du masque, si elle irrigue certains aspects du texte de Lakoff et Johnson, ne le détermine pas en totalité, loin de là. Comme le toucher ou la vue, la métaphore ne peut être un mensonge : elle ne peut tromper qu'un esprit naïf. Elle fait partie du cadre même de notre expérience du monde, on pourrait presque dire dans certains cas qu'elle en est la matière.

Le rôle capital de la substitution

Nous pouvons alors revenir à « La rhétorique restreinte », où l'on trouve une idée voisine de celle de masque, qui explique l'accusation de mensonge :

> Par définition, tout trope consiste en une substitution de termes, et par conséquent suggère une *équivalence* entre ces deux termes, même si leur rapport n'est nullement analogique : dire *voile* pour *navire*, c'est faire de la voile le substitut, donc l'équivalent du navire. Or, le rapport sémantique le plus proche de l'équivalence, c'est évidemment la similitude, spontanément ressentie comme une quasi-identité, même s'il ne s'agit que d'une ressemblance partielle. Il y a donc, semble-t-il, une confusion presque inévitable, et qu'on serait tenté de considérer comme « naturelle » entre *valoir pour* et *être comme* au nom de quoi n'importe quel trope peut *passer pour* une métaphore. Toute sémiotique rationnelle doit se constituer en réaction contre cette illusion apparemment première, *illusion symboliste* que Bachelard aurait pu ranger au nombre de ces obstacles épistémologiques que la connaissance objective doit surmonter en les « psychanalysant ». La motivation illusoire du signe, par excellence, c'est la motivation analogiste, et l'on dirait volontiers que le premier mouvement de l'esprit, devant un rapport sémantique quelconque, est de le considérer comme analogique, même s'il est d'une autre nature, et même s'il est purement « arbitraire », comme il arrive le plus souvent dans la sémiosis linguistique par exemple : d'où la croyance spontanée en la ressemblance des mots aux choses, qu'illustre l'éternel cratylisme – lequel a toujours fonctionné comme l'idéologie, ou la « théorie indigène » du langage poétique.[53]

Une fois de plus, ce développement de Genette possède une grande force de séduction, et l'on ne peut que tomber d'accord sur un certain nombre de points : le rôle central de la substitution dans le destin de la métaphore, notamment, et la survalorisation du rapport analogique dans certains cas – par exemple avec la référence au cratylisme, même si celle-ci cumule en fait plusieurs types d'analogies, pas toutes « métaphoriques ». Gérard Genette met en particulier le doigt sur le point central en soulignant la confusion entre « valoir pour » (le rapport de substitution) et « être

52 *Ibid.*, p. 251.
53 Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », *op. cit.*, p. 251.

comme » (le rapport d'analogie) : la définition de la métaphore organise souvent le passage de l'un à l'autre lorsqu'elle présente celle-ci comme désignant quelque chose *dans les termes* d'autre chose, ou *sous le signe* d'autre chose (comme souvent en langue anglaise) ou la métaphore comme désignant une chose en utilisant un mot *à la place* d'un autre (plus fréquemment dans les langues romanes). Mais il faut souligner que cette remarque, cette « confusion presque inévitable » vaut *pour lui aussi*, et peut-être même surtout, qui réserve une place à part à la métaphore *in absentia*. De ce point de vue, les contempteurs de la métaphore ressemblent beaucoup à certains thuriféraires, et notamment Genette à ceux qu'il critique. Pourquoi la métaphore *in absentia* est-elle la seule à être appelée *métaphore*, si ce n'est précisément parce qu'on ne veut voir en elle qu'une cumularde, qu'une confusionniste, jouant des deux rapports de l'« être comme » et du « valoir pour », parce qu'elle seule *vaut pour* quelque chose avec lequel elle entretient un rapport de similitude ? N'était-il pas préférable, au contraire, au nom du souci de rigueur tant invoqué, de ne conserver qu'un seul des deux critères ?

C'est d'ailleurs une dernière assimilation qui complète ce premier portrait implicite de la métaphore : derrière la confusion justement relevée entre « valoir pour » et « être comme », on perçoit une autre confusion, sur laquelle joue également Genette, avec « passer pour ». C'est presque le même jeu de mots que chez Turbayne entre « prendre », utiliser, et « méprendre », confondre. On le retrouve aussi chez Lacan, entre autres exemples : « *Un mot pour un autre*, telle est la formule de la métaphore », peut-on lire en effet dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient » où Lacan dénonce auparavant, de façon cohérente, la « définition » surréaliste de la métaphore : « L'étincelle créatrice de la métaphore ne jaillit pas de la mise en présence de deux images, c'est-à-dire de deux signifiants également actualisés. Elle jaillit entre deux signifiants dont l'un s'est substitué à l'autre en prenant sa place dans la chaîne signifiante, le signifiant occulté restant présent de sa connexion (métonymique) au reste de la chaîne. »[54]

De l'idée de substitution, on est donc passé à l'idée d'illusion, de confusion (« un mot pour un autre »), d'imposture (« passer pour »), presque de prestidigitation, notamment sous la plume de Genette. Et celui-ci de confondre d'ailleurs « l'illusion symboliste » et la « motivation analogiste », également « illusoire », puis de jouer sur l'idée d'arbitraire du signe pour accréditer l'idée d'une manipulation, l'« arbitraire » du signe – bien qu'entre guillemets – étant bel et bien *masqué*, selon lui, par l'idée d'analogie. C'est ainsi que, de proche en proche, Genette est tenté de rendre la métaphore responsable de cet « éternel cratylisme » à juste titre dénoncé. Mais seul le choix de travailler sur la métaphore *in absentia* permet de donner, là encore, une vraisemblance à cette accusation, parce qu'elle offre des prises pour assimiler la métaphore à un signe, alors que seule la métaphore morte n'en devient un. La métaphore vivante réside en effet dans le dialogue entre deux signes au moins, l'élément comparé étant lui aussi présent dans le discours, comme Lacan lui-même n'omet pas de l'indiquer plus haut, malgré son vocabulaire jakobsonien (« le signifiant occulté restant présent », connecté « au reste de la chaîne ») : la tension entre les deux éléments empêche donc, dans la plupart des usages métaphoriques, in compris *in absentia*, de parler d'*occultation*.

C'est ainsi, en montant en épingle quelques exemples de métaphores mortes, usées, voire surréalistes, « inconscientes » (chez Lacan puis chez Genette), que la métaphore peut se faire illusionniste, escamoteuse. L'accusation de mensonge trouve évidemment là, elle aussi, sa source : la métaphore cacherait le comparé comme un signe trompeur escamotant son vrai signifié. De

54 Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Ecrits I*, Seuil, Paris, 1971, collection Points (paru initialement en 1966), p. 265.

même, pour élaborer son idée de masque, de simulacre, Turbayne commence par rappeler la définition aristotélicienne de la métaphore, dont le « caractère inapproprié résulte de l'usage d'un signe dans un sens différent de l'habituel » : il bâtit explicitement sa théorie sur cette conception de la métaphore comme trope, sur l'idée d'un mot mis à la place d'un autre.[55]

La meilleure preuve du caractère finalement très contingent de cette accusation de mensonge, de dissimulation, se trouve dans un autre article du numéro 16 de la revue *Communications*. Dans « Synecdoques », Todorov propose un dépassement entre les deux théories présentes dans l'article de Genette :

> À côté de la théorie « classique » de la métaphore comme exception [c'est une figure parmi d'autres, un mot impropre qui plus est] et la théorie « romantique » de la métaphore comme règle [tout le langage est métaphorique], il existe une troisième théorie, qu'on pourrait appeler « formelle » : celle qui consiste à décrire le phénomène linguistique en lui-même, et à l'intérieur d'une coupe synchronique. On l'a vue annoncée par Aristote, sous une forme à vrai dire désavantageuse : non seulement à cause de la croyance au sens propre, mais aussi de celle que le nouveau sens *remplace* l'ancien. I. A. Richards sera le premier à remarquer que, plutôt que d'une substitution, il s'agit d'une *interaction*. Le sens principal ne disparaît pas (sinon il n'y aurait pas de métaphore), il recule au deuxième plan, derrière le sens métaphorique ; entre les deux s'établit une relation qui semble être une affirmation d'identité, une mise en équivalence [...] ».[56]

Seulement, après ce début prometteur (à l'exception, peut-être, de l'idée de « recul » du sens principal, d'« identité » entre les significations), Todorov maintient la distinction entre figures de mots et figures du discours, parce que les premières permettent une théorie des sens multiples :

> Une telle explication ne vaut, évidemment, que pour les tropes. En ce qui concerne les figures (sans changement de sens), […] ce sont comme des figures géométriques apposées sur la transparence du langage : répétitions, antithèses, gradations, chiasme ; elles sont comme une grille à travers laquelle nous commençons à percevoir ce qui jouissait jusqu'alors de l'invisibilité du « naturel » : le langage. La figure de rhétorique, c'est du langage perçu en tant quel tel.

Notons au passage que Todorov ne s'est pas tellement émancipé de la « croyance au sens propre », comme il l'affirme : pourquoi insister sur cette distinction entre figures de mots et figures du discours, sinon ? Pourquoi faire de la notion de trope une exception, alors que le phénomène d'interaction trouve sa source dans la tension entre deux mots, qui n'est pas moins présente dans la métaphore *in praesentia* et la comparaison que dans la métaphore *in absentia* ? Et, pour cette interaction évoquée entre différents sens, fallait-il vraiment suggérer qu'elle avait lieu entre sens « propre » et sens figuré (« sens principal » et « sens métaphorique »), plutôt qu'entre deux sens également « principaux » ?

Mais là n'est pas l'essentiel. Ce qui importe, c'est que, même si la métaphore n'est accusée d'aucun travers dans l'article de Todorov, l'argumentation est très proche de celle de Genette. Les conditions qui permettent la critique sont déjà là. Le trope reste celui qui *dissimule* la convention dans le langage, qui crée *l'illusion* de la transparence. La notion de langage, assez ambiguë ici, semble venir du concept de langue chez Saussure, conçue comme système de signes : Todorov veut évoquer le « faux naturel » du langage, son arbitraire constitutif, que la figure *révèle*, à l'opposé du

55 Turbayne, *The Myth of Metaphor*, *op. cit.*, p. 11.
56 T. Todorov, « Synecdoques », *Communications* n°16, *op. cit.*, p. 43.

trope. On voit bien alors que rien n'imposait d'accuser spécifiquement la métaphore, au sein du système structural : la notion même de trope convenait tout aussi bien, puisqu'elle concentrait – même nuancée, comme ici chez Todorov – l'idée de substitution.

La métaphore comme violence contre le langage et le réel

Cette idée d'une dissimulation propre à la métaphore n'en conduit pas moins certains auteurs à suggérer l'idée d'une véritable violence de la figure.

On pourrait commencer par *Structure du langage poétique*, en 1966, où c'est encore très discret : Jean Cohen présente la poésie comme « violation systématique du code du langage, chacune des figures se spécifiant comme infraction à l'une des règles qui composent ce code ». La poésie n'est pas, pour lui, « de la prose *plus* quelque chose », c'est « de l'antiprose » : « Sous cet aspect, elle apparaît comme totalement négative, comme une forme de pathologie du langage. » L'auteur signale néanmoins, ensuite, que « cette première phase en implique une autre, positive celle-là », que « la poésie ne détruit le langage ordinaire que pour le reconstruire sur un plan supérieur ».[57] Mais, comme il le souligne lui-même, c'est cette première phase qui est la plus développée dans son livre, la dernière n'étant exposée pour l'essentiel que dans le dernier chapitre. Ce n'est pas seulement pour des raisons de méthode ou de nouveauté scientifique, comme il l'avance, c'est évidemment parce que cette première étape est la plus compatible avec l'herméneutique du soupçon propre au structuralisme. La seconde, qui appelle davantage une herméneutique « instaurative », pour reprendre l'expression de Gilbert Durand, ne pouvait que susciter des doutes, des problèmes théoriques, et c'est probablement à elle que songeait Genette quand il évoquait la métaphore qui jouait le rôle de Marie la contemplative, qui s'appropriait « la meilleure part », laissant la mauvaise à Marthe : Cohen est d'ailleurs cité dans « La rhétorique restreinte », on s'en souvient ; il prend des coups, alors que la théorie structurale de la métaphore lui doit beaucoup (comme cela est reconnu par le groupe μ, par exemple, un peu aussi, mais moins nettement, par Le Guern). Quoi qu'il en soit, la métaphore apparaît *ensuite* comme « violation du code de la langue », faisant suite à une prédication impertinente, à une « violation du code de la parole ». La métaphore est en effet identifiée par Cohen à la seconde étape, à la « réduction d'écart » suivant la perception d'un « écart », dans un mouvement qui le conduit d'ailleurs à identifier toute réduction d'écart à la métaphore, élargissement de sens légitimement critiqué par le groupe μ. On pourrait donc dire, en s'écartant légèrement de la lettre des propos de Cohen, que la métaphore est formée de deux violations symétriques du code du langage. Il s'agit selon lui d'« écarter » le premier signifié de la métaphore pour qu'ensuite un second signifié « prenne sa place » : « Là est le but de la poésie : obtenir une mutation de la langue qui est en même temps, nous le verrons, une métamorphose mentale ».[58]

Cette conception est joliment rappelée en conclusion, dans un passage qui n'est pas sans rappeler Victor Chklovski : « La métaphore n'est pas seulement changement de sens, elle en est la métamorphose. La parole poétique est tout à la fois mort et résurrection du langage. » Seulement, ce qui frappe le plus dans cet ouvrage, c'est que Jean Cohen ne pense jamais la possibilité d'une novation de sens à travers la métaphore ou la poésie : le sens est *seulement* métamorphosé. À la

57 Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 2009, coll. Champs essais, p. 50.
58 *Ibid.*, p. 108-109.

dénotation s'ajoute une connotation purement « émotionnelle », un « sens émotionnel » qui constitue la métaphore poétique, « l'image émotionnelle ». On ne peut s'empêcher de percevoir comme une régression l'idée que « la métaphore est nécessaire » *de la même façon* que « la poésie est art, c'est-à-dire artifice », autrement dit qu'elles répondent toutes deux au besoin de subvertir le langage ordinaire, trop étroitement dénotatif. C'est ainsi que l'auteur peut conclure : « c'est pourquoi le poète est tenu de violer le langage s'il veut lever ce visage pathétique du monde, dont l'apparition produit en nous cette forme limite de la joie esthétique que Valéry appelle "enchantement". »[59]

Aussi *Structure du langage poétique* ne s'éloigne-t-il pas beaucoup finalement de la vieille tradition rhétorique : si la poésie et la métaphore constituent de l'antiprose, ils n'en ressemblent pas moins à un simple « supplément d'âme », malgré les dénégations, déployant un luxe de procédés sans rien apporter d'autre qu'un plaisir assez vain. Cette idée de « sens émotionnel », qu'on retrouve chez Le Guern sous la forme d'une simple « image associée »[60] qui se superpose à la signification du premier mot, comme une connotation qui n'apporterait aucune information logique, rejoint la vieille idée des *mots natifs*, du *sens propre*, qui seraient ornés, maquillés par la métaphore – celle-ci introduisant un risque de malentendu mais aussi un éclat supplémentaire, qui compenserait le défaut de précision. Seulement, comme Jean Cohen perçoit malgré tout la puissance de la métaphore, il n'en reste pas à cette idée traditionnelle dans la rhétorique : il introduit l'idée de *viol* du langage (mais surtout au sens de violation de son code, comme on peut enfreindre le code de la route, même s'il joue de l'ambiguïté) ainsi que l'idée de *métamorphose* mentale.

La première partie de cette conception qu'on pourrait dire romantique est justement relevée par le groupe µ, qui évoque « la théorie, fort en vogue au XIXe siècle, de l'art comme phénomène pathologique » et signale, pour désigner l'*écart* pratiqué par les figures, à côté de la métaphore du *viol* (pour Cohen), celles de la *faute* (Charles Bally), de l'*abus* (Valéry), du *scandale* (Barthes), de l'*anomalie* (Todorov), de la *folie* (Aragon), de la *déviation* (Spitzer), de la *subversion* (J. Peytard), de l'*infraction* (M. Thiry), etc.[61] La métaphore est évidemment concernée, comme reine des écarts ou des « réductions d'écart ». Georges Kleiber le souligne d'ailleurs en poursuivant la liste des auteurs, de Cohen et Todorov à Searle et Prandi, qui évoquent à leur façon ce « quelque chose qui "cloche" à la base d'une métaphore ».[62] C'est ce premier versant de l'activité métaphorique qui permet, si l'on suit cette conception, d'accuser la métaphore : en dissimulant le mot d'origine, et en escamotant le sens propre du mot métaphorique, c'est le réel lui-même qui est bousculé – la métaphore semble opérer un tour de passe-passe entre les référents. Il suffit alors d'omettre la seconde phase reconnue par Jean Cohen, la reconstruction de la référence après sa démolition, pour que la violence apparaisse gratuite, et que la métaphore en soit reconnue responsable. Il faut signaler néanmoins qu'il a préparé le terrain, dans la mesure où il ne souligne pas, comme Ricœur, l'idée que la métaphore *construit* une référence *autre* sur les ruines de la première référence : chez lui, elle semble reconstruire *presque à l'identique* ce qui a été détruit. Même si l'on devine l'idée, chère à Chklovski, d'une référence rénovée, d'une vision débarrassée des préjugés, elle est étouffée par les catégories de dénotation et de connotation, surtout quand celle-ci reste « émotionnelle » : la métaphore n'apporte pas de nouveaux « signifiés », de nouvelles idées.

Mais c'est avec le groupe de Liège que l'accusation apparaît vraiment. On peut lire en effet, dans *Rhétorique générale*, au début du chapitre sur les « métalogismes » :

59 *Ibid.*, p. 213-214.
60 Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, *op. cit.*, p. 20-21 par exemple.
61 Groupe µ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 16.
62 G. Kleiber, « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux », art. cit., p. 102.

> Quelle que soit la définition qu'on en donne, et même si on en conteste la « réalité », le « réel » apparaît à l'homme de science comme le « paradis des amours adultes » qu'il faut sans cesse retrouver ou redécouvrir pour en fixer l'image fidèle dans un langage dont la qualité suprême est l'objectivité. L'homme de lettres, comme l'homme de la rue, s'accommode mal du respect dû à cette sacro-sainte objectivité. Ou il la tient pour un leurre, ou il en sent les contraintes et ne rêve que d'y échapper. Ou il la nie, ou il la viole. Tantôt il joue sur les mots, tantôt sur les choses.
>
> Les métasémèmes [les tropes] viennent à son secours quand il s'agit de passer d'une signification à l'autre. Ils « pervertissent » le sens des mots pour nous faire croire qu'un homme n'est pas un homme, mais un lion, un crabe ou un vermisseau. Un chat n'est pas un chat, mais un empereur, un sphinx ou une femme. Le poète alors, qu'il soit dans la rue ou dans les lettres, nous fait croire ce qu'il croit lui-même, il nous fait voir ce qu'il veut voir et il n'use des « figures » de rhétorique que pour « défigurer » des signes.
>
> Or, au lieu de « pervertir » ainsi le sens des mots, au lieu de travailler le langage, le rhétoriqueur, amateur ou de profession, peut faire appel à l'objectivité de la réalité telle qu'elle « est », pour franchement s'en séparer et tirer effet de cette distanciation.[63]

À force de refouler les référents de la théorie, de ne considérer qu'abstraitement les figures de mots, comme le groupe μ le fait, en particulier dans le chapitre précédent sur les « métasémèmes », cette place manquante finit par resurgir, plus naïve que jamais, avec cette introduction sur « les métalogismes ». En effet, on trouve ici cette étrange idée, renversée, de la situation : malgré quelques passages qui suggèrent le contraire, malgré les guillemets à « réalité » par exemple, *l'objectivité semble là, à portée de main* ; l'homme du commun « s'accommode[rait] mal du respect dû à cette sacro-sainte objectivité », il la refoulerait, il la fuirait à l'aide des figures de mots, quand « le rhétoriqueur », lui, pourrait « faire appel à l'objectivité de la réalité telle qu'elle "est" ». L'homme de science seul se préoccuperait de « retrouver ou redécouvrir » le réel, « perverti », *dénaturé* par les figures. L'homme de lettres ou de la rue, lui, soumis à la mauvaise foi, tiendrait l'objectivité éloignée. Le mal est presque nommé, à travers l'intertextualité baudelairienne, « le paradis des amours adultes » évoquant « le vert paradis des amours enfantines » : il s'agit de l'infantilisme, ou du moins de la tendance à préférer une construction imaginaire du monde, une forme de dénégation, à la « vraie vie ».

Cet étrange psychologisme, surtout aussi allusif, n'est pas fortuit : l'idée est formulée, un peu plus loin, que le rhétoriqueur doit se faire « psychanalyste » : « une rhétorique est possible, qui ne donne au locuteur et à l'écrivain aucun conseil, son but étant de repérer dans un discours que les psychanalystes diraient "manifeste" des sens "latents" que la métabole [la figure] suggère en les répudiant. » Le rhétoriqueur-analyste aurait ainsi pour tâche de libérer les significations, de révéler les sens cachés, refoulés par « l'homme de lettres » ou du commun, un peu comme le prônaient les surréalistes. On retrouve d'ailleurs cette conjonction entre rhétorique et psychanalyse chez Genette aussi, qui signale qu'il serait possible de psychanalyser la tendance à la « métaphore générale ». Dans les deux cas, l'influence de Lacan est probable (les *Écrits* ont été publiés quatre ans plus tôt, en même temps que l'ouvrage de Cohen), même si Genette cite surtout Bachelard.

Quoi qu'il en soit, au début de ce chapitre sur les métalogismes, le mal est ensuite *localisé*, au sein même de la rhétorique. Le groupe μ n'en reste pas à condamner une certaine disposition de l'homme, mais il accuse l'outil de la dénégation, *le métasémème*, dont fait partie la métaphore : les métasémènes « "pervertissent" le sens des mots » ; avec elles, « un chat n'est pas un chat » ; « le

63 *Ibid.*, p. 123.

poète […] nous fait croire ce qu'il croit lui-même, il nous fait voir ce qu'il veut voir et il n'use des "figures" de rhétorique que pour "défigurer" des signes. » L'idée centrale qui résume l'action néfaste des tropes et justifie cette condamnation tient en une expression familière : « un chat est un chat »… Le poète *refuserait* cette réalité-là. C'est bien ce que suggère le groupe μ, dans les lignes qui suivent, lorsqu'il écrit : « rien sans doute n'est moins "figuré" qu'une expression du type : "Un chat est un chat" ». Et le groupe de Liège, se plaçant du côté de « M. Bonsens » (« de bon sens »…) contre « le poète », qu'il soit « inconscient ou professionnel », s'en prend alors à Baudelaire et à ses images.

Les métaphores sont donc particulièrement visées, dans tout ce passage : à travers la critique des figures de mots, on reconnaît la métaphore d'Aristote, tournée en dérision (la métaphore veut « nous faire croire qu'un homme n'est pas un homme, mais un lion, un crabe ou un vermisseau »), ou celle de Baudelaire, dans le poème « Le Chat », cité peu après (« C'est l'esprit familier du lieu ; / Il juge, il préside, il inspire / Toutes choses en son empire ; / Peut-être est-il fée, est-il dieu ? »). En jouant avec l'expression « un chat est un chat », le groupe de Liège suggère une incompatibilité radicale entre métaphore et adéquation au réel : comble de la figure, la métaphore serait aux antipodes de l'exactitude, qui se présente ici sous la forme de la tautologie.

On devine alors l'idée qu'il y aurait de bonnes figures et de mauvaises figures, comme les trois exemples qui suivent dans *Rhétorique générale* le suggèrent, avec d'abord la métaphore *in praesentia* « le chat est un dieu », puis la métaphore avec hyperbole « ce chat, c'est un tigre » et enfin le paradoxe « ceci n'est pas un chat ». Dans la division entre métasémémes et métalogismes, en effet, ce n'est pas seulement une distinction entre tropes et non-tropes qui s'exprime (entre figures du mot, avec changements de sens, et figures de pensée, sans changement de sens), mais aussi entre bon usage et mauvais usage, entre vérité et fausseté : à la question de l'étendue des figures se superpose nettement des jugements de valeur. Cette seconde question est reprise plus loin, et subit des inflexions : les tropes y apparaissent comme « ni vrai ni faux », et les métalogismes comme forcément « faux », les premiers relevant plutôt du « non-sens », *ignorant* la logique, et les seconds, qui relèvent de la « fausseté », de la « pseudo-proposition », *défiant* la logique.[64] Mais ces développements qui précisent et atténuent les premiers jugements proférés n'en font pas disparaître pour autant l'impact. En témoigne le passage suivant, qui débute significativement par l'expression d'un doute : « Sans doute, les métaboles [les figures] ne se présentent pas toujours sous la forme prédicative, mais il est toujours possible de les y réduire. Dans ce cas, le métasémème est toujours une "pseudo-proposition", car il présente une contradiction que la logique récuse et que la rhétorique assume. C'est vrai de la métaphore, c'est vrai aussi des autres métasémèmes. » C'est pourtant là un point décisif : si la métaphore *in absentia* peut être « réduite » à une métaphore *in praesentia*, c'est toute la distinction métasémème / métalogisme qui s'écroule. Mais le groupe de Liège ne s'y attarde pas, sous prétexte que le métalogisme intéresse davantage le logicien, « car il impose une falsification ostensive », car il s'inscrit dans une « situation ostensive » et que, sans cette situation, « le logicien ne peut assigner [à la figure] une valeur de vérité ». C'était pourtant la même « situation ostensive » qui permettait de récupérer le chat de Baudelaire du côté du métalogisme.

Ainsi, la difficulté à superposer toutes les distinctions, difficulté qui s'accroit au fur et à mesure que l'on avance dans le chapitre, maintient presque intacte la charge initiale, celle qui est nettement perçue au moment où la notion de métalogisme est définie. Aussi la superposition d'un analyse en termes de logique à la question du découpage rhétorique, puis aux questions axiologiques voire

64 *Ibid.*, p. 130-133.

« aléthiques » initiales, suggère bien l'idée d'une métaphore falsificatrice, défigurante, et l'existence d'autres « figures » plus respectueuses des faits et des « visages », plus probes : le refus d'intégrer « Le chat est un dieu » aux métalogismes, alors que nous n'avons plus affaire à un mot mais à un énoncé, à une « pseudo-proposition », est éloquent.

Les différents exemples employés sont d'ailleurs intéressants à plus d'un titre. La « mauvaise » figure, la métaphore qui s'oppose au « bon usage » et au « bon sens » évoqués par le groupe μ, le métasémème pur, à savoir « Le chat est un dieu », est donc inspiré de Baudelaire. C'est une métaphore qui associe deux termes très différents, deux isotopies éloignées, comme plus loin « l'homme est un roseau » : cet élément qui n'est pas mentionné explicitement, la double isotopie, semble pourtant décisif dans la typologie proposée. La « bonne » figure par excellence, le métalogisme pur, c'est le paradoxe à la Magritte : « Ceci n'est pas un chat », qui dénonce les apparences, la fiction de la poésie ou de l'art, qui participe pleinement de la « distanciation » réclamée par le groupe μ. La figure intermédiaire, le métalogisme impur, où il entre encore du métasémème, c'est « Ce chat, c'est un tigre », où « la métaphore s'unit à l'hyperbole ».[65] Le premier critère avancé pour distinguer le premier cas des deux suivants, c'est la présence d'un démonstratif (« Ceci », « Ce chat » et non « Le chat »), le fait que les deux derniers renvoient « à un au-delà du langage », et non le premier. Les trois exemples peuvent néanmoins « modifier notre regard sur les choses », mais seuls les deux derniers « ne dérange[nt] pas le lexique », ne tentent pas d'agir sur les concepts même – comme, ici, d'affecter le concept « chat », en lui adjoignant l'idée de divinité par exemple. Selon le groupe de Liège, en effet, « si l'usage ratifiait » la métaphore baudelairienne, « elle imposerait du même coup une modification sémantique », une perception différente du chat.

Nous ne sommes pas loin de l'idée défendue par Turbayne, qui constitue d'ailleurs une référence essentielle des pages sur le métalogisme et la logique : c'est bien la notion d'erreur catégorielle (*category mistake*) qui justifie la thèse des auteurs de *Rhétorique générale*. Ceux-ci font d'ailleurs remarquer que cette notion, empruntée à Ryle, « qui sert à dénoncer l'absurdité du cartésianisme, est rebaptisée "*category confusion*" par Turbayne, qui l'oppose à la "*category fusion*", en quoi l'auteur voit la procédure d'élaboration de la métaphore ».[66] Le groupe de Liège a raison de faire remarquer alors que « la procédure est la même », dans les deux cas, qui consiste à présenter des faits « *comme* s'ils appartenaient à une catégorie logique » autre que la leur, même s'il objecte : « mais, condamnée par la logique, [cette procédure] est reconnue par la rhétorique qui s'efforce de distinguer la métaphore de l'erreur et du non-sens. » On voit ici que la division métalogisme / métasémème recoupe la dualité constante dans l'ouvrage de Turbayne entre « bon usage » et « mésusage » de la métaphore, ou plutôt, pour reprendre ses termes, entre *utiliser* la métaphore et *être utilisé* par elle. Dans les deux œuvres, pourtant, la métaphore reste empreinte d'un fort soupçon, malgré les nuances et les précautions introduites. De la fusion à la confusion, il n'y a qu'un pas. Or, si le danger de fusion et de confusion existe en effet, il n'est pas dit que la métaphore vivante œuvre à la fusion des deux termes, bien au contraire : la tension entre les deux pôles y est heureusement maintenue, parfaitement présente à l'esprit. C'est quand l'énoncé est extrait de son contexte qu'il perd de son paradoxe, de sa tension, et qu'un terme *peut* devenir le substitut d'un autre, procéder à *une sorte* de fusion – sans pour autant perdre immédiatement, totalement, son paradoxe, sa tension, d'ailleurs, dans la mesure où le contexte peut rester présent à l'esprit. C'est quand la totalité de ce contexte, à force d'être implicite, n'est plus perçu, ou quand il reste présent à l'esprit mais partiellement, de

65 *Ibid.*, p. 123-124.
66 *Ibid.*, p. 129-130.

façon stéréotypée, que la métaphore perd tout ou partie de la richesse de son paradoxe. Le poème de Baudelaire atteste du fonctionnement différent de la métaphore vive, lui qui précisément n'appelle jamais son chat « le dieu », qui ne dit pas non plus « *le* chat » d'ailleurs, mais qui rapproche « un chat », celui qui se promène dans son appartement en même temps que dans son esprit, de toutes sortes de créatures imaginaires : nulle *fusion* proposée avec un dieu ou une fée, mais au contraire *un jeu* avec l'idée de dieu lare et celle, romantique, de la Muse. Autrement dit, la métaphore du masque ne convient pas, que ce masque soit pris pour lui-même ou confondu avec le visage, si elle prétend par là désigner l'action *en général* de la métaphore. Ce problème se trouve surtout dans *Rhétorique générale*. Même si Turbayne associe trop étroitement la métaphore à la fusion ou à la confusion, même s'il place d'une certaine façon la source du problème dans la nature même de la métaphore, il précise bien que l'erreur vient de la seule métaphore morte, quand on s'en laisse compter par elle.[67] En revanche, c'est à propos de la métaphore vive *aussi* que le groupe µ conserve l'idée d'« erreur » ou de « non-sens », puisqu'il précise : « La distinction entre la fausseté et le non-sens peut être utile en rhétorique. Elle permet de distinguer deux types d'énoncés qui recouvrent ce que nous avons appelés jusqu'ici métasémèmes et métalogismes. »[68] Distinguer le métasémème comme « ni vrai ni faux » et le métalogisme comme « faux », comme cela est récapitulé dans le tableau qui suit, deux pages plus loin, cela répond à des définitions logiques acceptables, du moment que l'on fait référence à l'idée de « contradiction » dans le procès métaphorique. Mais, quand le groupe µ commence en évoquant le risque consubstantiel à la métaphore de modifier le concept de chat dans un sens religieux, le passage ne s'affiche pas seulement comme une blague : la superposition de l'idée de fausseté, de « contradiction logique », avec d'autres problématiques, notamment idéologiques, introduit bel et bien une nouvelle confusion.

La métaphore est donc soupçonnée de pouvoir agir négativement sur le réel : si la « défiguration » rhétorique est acceptée par la communauté linguistique, c'est évidemment le réel lui-même qui finit « défiguré ». Le fait n'est d'ailleurs pas faux : tout l'ouvrage de Turbayne est consacré à ce « mythe » qui peut s'exprimer dans la métaphore, et imposer ses représentations. Mais il est frappant de considérer que les néo-rhétoriciens n'envisagent jamais ce pouvoir de re-figuration de la métaphore que sous un angle négatif. On pourrait même ajouter qu'ils ne lui accordent *jamais vraiment explicitement* ce pouvoir par ailleurs. C'est le paradoxe de ce procès larvé contre la métaphore, de cette accusation de mensonge, d'illusion, de manipulation : elle repose sur le postulat d'une information *nulle*, mais elle tire ses effets, ses métaphores les plus polémiques, de l'idée d'information *fausse*. Sur le plan théorique, les pouvoirs les plus intéressants de la métaphore ne sont jamais vraiment reconnus : elle reste souvent un pur jeu sur les apparences, inconsistant, qui n'apporte qu'une connotation « émotionnelle », un pur miroitement de surface, une redistribution arbitraire des signifiants et des signifiés. Mais la violence de la charge contre la figure, que l'on découvre parfois, témoigne de la conscience confuse de ses pouvoirs.

L'accusation, de ce point de vue, est donc plus claire chez Turbayne. On pourrait citer, pour en témoigner, le tout début de son ouvrage :

> Dans le but d'illustrer les faits, de les contrôler plus efficacement, dans le but d'induire certaines dispositions d'esprit ou d'inculquer des façons de se comporter, certains artistes, philosophes, théologiens et scientifiques ont utilisé des procédés variés. L'un d'eux extraordinairement fameux, souvent utilisé pour éclairer des domaines qui sinon seraient restés obscurs, est le modèle, ou

67 Turbayne, *The Myth of Metaphor*, *op. cit.*, p. 65-66.
68 Groupe µ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 131.

métaphore. Son utilisation implique la prétention que quelque chose est bien cette chose quand elle ne l'est pas. Hobbes prétendait que l'État était un monstre aux membres innombrables ou Léviathan ; Shakespeare qu'il était une ruche d'abeilles, « créatures qui par une loi de la nature enseignent l'art de l'ordre à un royaume peuplé. » Platon, en revanche, présenta les faits obscurs de la nature humaine comme s'il s'agissait de faits lumineux à propos de l'État. Descartes prétendit que l'esprit dans le corps était le pilote d'un navire ; Locke qu'il s'agissait d'une pièce, vide à la naissance mais ensuite meublée ; et Hume qu'il s'agissait d'un théâtre. Les théologiens ont prétendu que la relation entre Dieu et l'homme était celle du père au fils. Les théoriciens de l'optique ont prétendu que nous voyons par la géométrie. Les experts du métal présentent les faits concernant les métaux qui rompent après un usage prolongé comme s'ils souffraient de fatigue, tandis que les physiciens font croire parfois que la lumière se déplace sous forme d'ondes, et à d'autres moments qu'elle consiste en corpuscules, afin de tenir compte des différents faits observables dans le déplacement de la lumière.[69]

Ce développement n'est pas censé illustrer la « mauvaise part » de la métaphore, quand la confusion l'emporte : c'est, sinon la « bonne » part qui est présentée ici, du moins la métaphore dans l'ensemble de ses pouvoirs. On notera néanmoins que les exemples suggèrent déjà l'idée d'une puissance dangereuse. La première définition de la figure est aussi d'une remarquable ambiguïté : « son utilisation implique la prétention que quelque chose est bien cette chose quand elle ne l'est pas », autrement dit que c'est vrai quand ça n'est pas le cas (« *Its use involves the pretense that something is the case when it is not* »). « Pretense » suggère même l'idée d'illusion. Ce que j'ai rendu par « prétention » renvoie en effet, comme on l'a vu, à l'idée de simulacre, de faux-semblant. En fait, ce mot est solidaire de l'idée de masque, de déguisement : c'est la métaphore du théâtre, du jeu scénique qui est filée à travers tout *The Myth of metaphor.*[70]

Puis Turbayne distingue le bon usage et le mauvais usage de la métaphore, l'usage conscient du masque et la confusion du masque avec le visage, comme on l'a vu plus haut. Il en vient ainsi au point central de sa thèse :

Aussi bien le faux-semblant que l'erreur impliquent, selon les termes de Gilbert Ryle, « la présentation des faits appartenant à une catégorie dans les termes appropriés à l'autre. » Les deux impliquent donc le passage d'une catégorie à une autre (*the crossing of different sorts*). Mais alors que le premier cas consiste à représenter les faits d'une certaine catégorie *comme si* elles appartenaient à une autre, le second consiste à prétendre qu'ils y appartiennent vraiment. Alors que le premier n'ajoute évidemment rien au processus lui-même, le second implique l'ajout de caractéristiques qui sont les produits de la spéculation ou de l'invention au lieu de la découverte. Cela implique ainsi l'insinuation de la métaphysique. La juxtaposition des titres « métaphore » et « métaphysique » dans les pages de l'*Encyclopaedia Britannica* a une signification plus riche que celle prévue par les éditeurs.

L'histoire de la science peut être envisagée du point de vue qu'elle enregistre les tentatives de placer des déguisements métaphysiques sur les visages des processus et des procédures. Après que le déguisement ou le masque a été porté pendant un temps considérable il a tendance à se fondre au visage, et il devient extrêmement difficile de « voir à travers » lui. Nous pouvons encore pénétrer des masques évidents comme le Pilote, le Théâtre, l'Onde et le Corpuscule. Mais dans d'autres le maquillage est caché. Ryle a vu à travers le Fantôme dans la Machine, et il l'a peut-être mis à plat. Freud a pénétré l'image du Père. Certains ont seulement levé les déguisements pour les remplacer par des neufs. Parmi ceux-là, certains ont été conscients de ce qu'ils faisaient ; d'autres ont été pris par leurs propres systèmes.

69 Turbayne, *The Myth of Metaphor*, *op. cit.*, p. 3.

70 C'est d'ailleurs reconnu page 29, où l'auteur fait référence, à propos de Descartes et Newton, aux Idoles de la Scène de Bacon : « ces scientifiques ont confondu leurs “pièces de théâtre” avec les événements qu'ils représentaient, de la manière que Bacon décrit ».

> Leurrés de penser qu'ils étaient sortis de la métaphysique, ils étaient en fait en train de remplacer des théories métaphysiques qu'ils avaient trouvées désagréables par d'autres plus agréables pour eux.[71]

D'où la nécessité de faire éclater le mythe dans la métaphore, de révéler celle-ci en la « déshabillant », de la faire accéder à nouveau à la conscience, pour montrer que la « fusion » qu'elle organise entre deux éléments est, en l'occurrence, une confusion :

> Dans ce but, je tente de faire éclater la métaphysique du mécanicisme. Ce que je fais, *d'abord*, en exposant le mécanicisme comme l'une de ces occurrences où l'on est victime d'une métaphore. J'ai choisi Descartes et Newton comme d'excellents exemples de métaphysiciens du mécanicisme *malgré eux*, c'est-à-dire comme des victimes inconscientes de la métaphore de la grande machine. Ces deux grands « passeurs de catégories » (« *sort-crossers* ») de notre époque moderne nous ont tellement imposé leur attribution arbitraire des faits qu'elle est maintenant entrée dans la cénesthésie du Monde Occidental tout entier. Ensemble, ils ont fondé une église, plus puissante que celle fondée par Pierre et Paul, dont les dogmes sont maintenant si bien enracinés que toute personne qui essaie de ré-assigner les faits est coupable de pire que l'hérésie ; il s'oppose à la vérité scientifique. Car l'attribution acceptée est maintenant identifiée avec la science. Tout cela se fait donc en dépit de la maigre opposition offerte par les théologiens, par quelques poètes, et par encore moins de philosophes, qui, en général, ont été victimes de leurs propres métaphores au même degré que leurs rivaux. Ils ont opposé une métaphysique, élaborée sans y penser, à une autre. Ils ont agi au mauvais niveau.[72]

La métaphore de l'Église est éloquente, et résume bien l'idée de Turbayne : l'abus de métaphore nous fait entrer dans une illusion, elle la fait *vivre*. L'idée est belle, et semble-t-il juste, dans une certaine mesure. On peut seulement regretter qu'il y ait, sous sa plume, cette distinction entre la bonne métaphore, celle « qui n'ajoute rien au processus », parfaitement transparente, grâce au coup de baguette magique de la conscience, et la mauvaise métaphore, sise en plein royaume de la confusion, grenouille ensorcelée qui mène au mythe. La puissance formante de la métaphore n'est pas assez clairement reconnue : le mythe n'est pas forcément illusion, il est avant tout fiction, et il existe déjà dans les « bonnes métaphores ». Aussi, la reconnaissance de la puissance de la métaphore semble presque systématiquement rejeter celle-ci du côté de l'autoritarisme, dès qu'elle ne se contente pas d'« éclairer des domaines […] obscurs » mais qu'elle se risque à remodeler la perception du monde. Dans la phrase que nous avons traduit par « [Descartes et Newton] nous ont tellement imposé leur attribution arbitraire des faits [...] », l'expression d'origine souligne davantage encore cette idée d'une métaphore qui nous impose son arbitraire (« [they] *have so imposed their arbitrary allocation of the facts upon us* »). On pourrait même dire, selon Turbayne, que Descartes et Newton ont imposé *sur nous* leur jugement arbitraire : il y a ici l'idée d'une domination, d'ailleurs confirmée plus loin. La métaphore mythifiée est donc semblable à une institution oppressante, aux innombrables *victimes* (le terme est régulièrement repris). Et l'auteur de citer *La République* de Platon ou *L'Interprétation des rêves* de Freud comme d'autres exemples possibles. Il semble même y avoir, pour Turbayne, une fatalité : à chaque fois que l'on propose une nouvelle métaphore, même pour apporter des lumières nouvelles, la métaphore prend le contrôle. Même si cela n'est pas présenté ainsi, la prise de conscience nécessaire apparaît comme une affaire prométhéenne, dont peu seraient capables, un vrai travail de Sisyphe, toujours à recommencer.

De ce point de vue, l'ouvrage de Lakoff et Johnson peut être perçu comme une reprise de celui

71 Turbayne, *op. cit.*, p. 3-4.
72 *Ibid.*, p. 5.

de Turbayne : ils prolongent sa réflexion. Tout la réflexion de *The Myth of metaphor* est déjà tournée vers ce qu'ils nommeront les métaphores structurantes. Seulement, dans les grandes lignes de leur travail, même si cela n'est pas dit en ces termes, la métaphore n'est plus vraiment perçue comme mythe, comme leurre dont on pourrait se débarrasser, mais comme la matière même de la pensée, comme une donnée de base. Ce faisant, ils ne s'intéressent plus vraiment à la question du danger de la métaphore, de l'idéologie.

Avant de quitter Turbayne, je voudrais attirer l'attention sur une autre expression qu'il emploie, concernant la métaphore : après avoir été présentée comme « apparence », « faux-semblant » (*pretense*), et avant de l'être comme « erreur catégorielle » (*category mistake*), la métaphore est définie comme « passage d'une catégorie à une autre » (*the crossing of different sorts*). Les grands auteurs de métaphores, « métaphysiciens sans le savoir » selon lui, sont ainsi appelés « passeurs de catégories » (*sort-crossers*) : l'expression est frappante, d'abord parce qu'elle rappelle l'étymologie de la métaphore, mais aussi parce que cette idée de franchissement (*crossing*) suggère l'idée d'un obstacle surmonté. Seulement, on voit aussi le lien possible avec l'idée de ligne rouge dépassée, voire avec l'idée du passage d'un monde à un autre, notamment du monde physique à celui de la métaphysique, surtout dans ce contexte où le lien entre métaphore et métaphysique est souligné. D'où cette précision de Turbayne sur son projet. Il s'agit en effet de montrer :

> D'abord, qu'il existe un remède contre la domination imposée, non par des généraux, des hommes d'État, et des hommes d'action, dont le pouvoir se dissout quand ils se retirent, mais par les grands passeurs de catégories, dont la puissance augmente quand ils meurent – le remède étant fourni par la prise de conscience de la métaphore ; et, ensuite, que la métaphysique qui domine encore la science et fascine l'esprit des hommes n'est qu'une métaphore, et une métaphore limitée.[73]

On reconnaît ici une thèse voisine de celle déjà défendue par Nietzsche, et reprise plus récemment par Derrida. Seulement, s'il faut contester la fétichisation de la métaphore, que ce soit d'ailleurs pour louer ou condamner celle-ci, il convient de ne pas assimiler la confiance dans le pouvoir de la métaphore d'atteindre le réel, même imparfaitement, à je ne sais quelle croyance métaphysique, comme semble le faire parfois Turbayne. En effet, il ne s'agit pas de contester le rôle de la métaphore dans l'abus, plus largement, du raisonnement par analogie, et dans la dissimulation de ce raisonnement dans le concept qui s'oublie métaphore. Mais, là où Nietzsche maintenait une tension bienvenue, dénonçait la métaphore qui s'oublie métaphore, mais défendait que toute pensée est métaphorique, il ne faudrait pas dénoncer unilatéralement la métaphore, faire porter le soupçon trop exclusivement sur elle. Turbayne semble tomber dans ce travers, par moments, par exemple lorsqu'il emploie ici la belle expression de « passeurs de catégories » : même s'il n'est pas douteux que les auteurs possèdent une responsabilité lorsqu'ils élaborent une théorie, faut-il accuser davantage Freud ou Marx que leurs épigones, par exemple, lorsque certaines métaphores sont mal comprises ? Il semble en effet que la responsabilité soit souvent partagée, comme le suggère également l'auteur de *The Myth of Metaphor*, mais il semble que le mal n'est pas tant dans le « passage de catégories », comme l'expression de Turbayne le suggère trop, qu'il n'est pas non plus – ou du moins pas toujours – dans le seul oubli de la métaphore, mais aussi et surtout dans le choix plus ou moins fin de la métaphore, plus ou moins heureux, ainsi que dans la richesse ou non de son élaboration, trop souvent négligée ultérieurement. Autrement dit, le mal ne serait pas seulement

73 *Ibid.*, p. 5-6.

dans le choix de certaines métaphores, de tel ou tel comparant, mais aussi dans certaines conceptions de la métaphore, quand elle est réduite d'une part à un mot qui en *remplace* un autre, et d'autre part à un mot *isolé* de tous ses relais dans l'énoncé complet, dans le discours où il s'inscrit – ou, si l'on s'affranchit de la première limitation, quand la métaphore est réduite à ces deux mots, sans le contexte qui pourtant *fait partie*, d'une certaine façon, de la métaphore, qu'elle soit filée ou non. L'oubli de la métaphore dans le concept n'est d'ailleurs pas autre chose : l'oubli de la tension entre le comparé et le comparant, d'une part, et d'autre part l'oubli du contexte qui précise cette tension et délimite le paradoxe. Pour reformuler encore l'idée, on pourrait dire que le problème vient souvent de l'interprétation de la métaphore, et non pas tant de la métaphore elle-même : certaines métaphores qui témoignent des scrupules les plus grands (je pense par exemple à celles de Freud) sont parfois *mal interprétées*, quand d'autres métaphores sont *mal élaborées*, dès le départ – on pourrait dire alors qu'elles sont mal interprétées *par leur auteur même*, qui en est resté à une compréhension insuffisante de l'intuition qui se faisait jour en lui. Parler de « fusion » qui peut déboucher sur de la confusion n'explique donc pas le problème, ne remonte pas assez vers lui : le problème est plutôt d'ordre intellectuel, lié à une analyse insuffisante, et il se double d'un problème d'écriture ou de lecture, d'une éthique et d'une esthétique de l'écriture et de la lecture, quand l'intuition qui préside à la métaphore est mal formulée ou mal interprétée – les deux étant indissolubles, l'interprétation d'une métaphore étant toujours, de par sa dose d'implicite, (re)formulation de l'idée.

C'est ainsi, très logiquement, que le soupçon vis-à-vis de la métaphore se développe souvent à partir de métaphores excentriques, voire désinvoltes, et finalement très marginales. Dans *Rhétorique générale*, dans la partie consacrée au métalogisme et à la logique, la métaphore en général est rapprochée du « jeu de langage » permis par une phrase comme « César est un nombre premier ». Le sens d'un tel énoncé « est toujours possible », nous dit le groupe μ, « en modifiant effrontément le sens des mots ». Et, symptomatiquement, les auteurs mentionnent le projet surréaliste de fusionner « le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité* », faisant allusion à la conception surréaliste « officielle » de la métaphore, consistant à associer deux réalités, quelles qu'elles soient, et à faire confiance à l'effet produit. Sinon, ajoutent-ils, « ces énoncés ont tout au plus un sens métaphorique, c'est-à-dire un sens possible pour qui admet la transgression des catégories logiques. »[74] La métaphore « en général » n'est pas tout à fait assimilée à ces « jeux de langage », mais elle en est donc très proche, et l'on perçoit bien, dans la dernière phrase, où la référence à Turbayne est patente, la tentation de *ne pas admettre* cette « transgression des catégories », comme s'il était possible de *ne pas admettre* les métaphores.

Quelques mois plus tard, l'article de Genette consonne étrangement avec l'ouvrage du groupe μ, lorsqu'il s'achève par l'idée que « pendant deux siècles (le XVIIe et le XVIIIe), et surtout en France, cette tendance "naturelle" à la valorisation – et parfois à la surestimation – de la métaphore a été refoulé – ce qui n'était sans doute pas la bonne façon de la "psychanalyser" » et que « le romantisme et le symbolisme lui ont rendu sa liberté », avant d'ajouter :

> Mais le surréalisme, au moins dans sa doctrine, est resté à cet égard plus fidèle qu'on ne le croit généralement à l'esprit du XIXe siècle, comme le montre assez bien cette déclaration d'André Breton : « (Auprès de la métaphore et de la comparaison) les autres "figures" que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dépourvues d'intérêt. Seul le déclic analogique nous passionne : c'est

74 Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 130-131.

seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde ». La préférence s'exprime ici sans détour, comme c'est son droit, mais pour le coup c'est la motivation qui nous arrête – et, disons-le, qui nous gêne ; car cette action *par analogie* sur le « moteur du monde » ne peut vraiment avoir qu'un sens, qui est : retour à la magie.

Ce passage, qui constitue la vraie conclusion de « La rhétorique restreinte », est d'autant plus frappant qu'il pointe quelque chose de juste, chez Breton : le goût conjoint pour la magie, pour l'occultisme, et pour la métaphore, qui n'est d'ailleurs pas, notons-le au passage, séparée de la comparaison chez lui. C'est le présupposé de tout son article qui semble ici explicité : la métaphore et le raisonnement analogique sont rejetés au nom de leurs *virtualités* magiques, de leur prétendue irrationalité, nullement discutée, nullement nuancée. Le problème, en l'occurrence, c'est que Genette pense la métaphore de l'intérieur même de ce qu'il veut rejeter : il attribue à la métaphore ce que Breton, par le coup de force de son manifeste, lui a attribué. Il est donc condamné à un certain aveuglement : il ne peut distinguer ce qui appartient en propre à la métaphore et ce qui lui appartient de façon occasionnelle, voire ce qui lui est attribué de façon abusive. Cela le conduit à adopter des positions changeantes : nous verrons plus loin que, quatre ans plus tôt, dans « Figures », Genette semblait valoriser le caractère « intraduisible » de la métaphore surréaliste, cet « écart » qui apparaît maximal entre « la ligne du signifié » et « la ligne du signifiant », qui lui donne son aspect « vertigineux », alors que dans « La rhétorique restreinte » il souligne l'irrationalité de ses rapprochements, il en dénonce l'imposture. Mais, dans les deux cas, il lie le sort de la métaphore à cette irrationalité : au lieu de découpler métaphore et « magie », ou de nuancer cette assimilation, il ne fait que renverser la position surréaliste, et stigmatiser sa figure phare.

On pourrait citer beaucoup d'autres exemples qui vont dans le même sens, qui suggèrent une inadéquation entre la métaphore – ou plus largement les figures – et le réel. Dans « Synecdoques », pour rappeler l'importance du « langage indirect », Todorov évoque par exemple le travail de Genette sur Proust et précise que le langage figuré « n'est pas le propre du salon des Guermantes : lorsqu'un jeune Dogon emploie un euphémisme, il parle par métaphore ; mais lorsqu'il nomme les organes sexuels par leur nom, c'est pour indiquer, par métonymie, qu'il a atteint l'âge où l'on connaît les noms des choses. »[75] C'est toujours la même logique : à la métaphore les jeux sans conséquences des salons ou de l'enfance, à la métonymie la tâche de se rapprocher du réel ; la métaphore n'est pas pour ceux qui savent appeler un chat un chat.

L'ensemble de ces représentations trouve sa principale origine dans la distribution même des figures, des définitions, au sein de la rhétorique. Le conflit entre métaphore et métonymie, notamment, a joué un rôle décisif au XXe siècle. Il est assez bien posé par Ricœur, lorsqu'il conclut ainsi un paragraphe consacré à la pensée de Gaston Esnault, qui a joué selon Albert Henry un rôle de précurseur : « la métonymie suit l'ordre des choses et procède analytiquement, tandis que la métaphore joue sur la compréhension sur un mode synthétique, intuitif, par une réaction qui part de l'imagination et atteint l'imagination ; c'est pourquoi l'équivalence imaginative instaurée par la métaphore fait plus violence au réel que la métonymie qui respecte les liens inscrits dans les faits. »[76]

Le sentiment d'évidence qui se dégage d'une telle distinction, centrale chez Albert Henry, repose

75 Todorov, « Synecdoques », *op. cit.*, p. 50.

76 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 255, à propos de Gaston Esnault, *L'Imagination populaire, métaphores occidentales*, PUF, Paris, 1925. Notons néanmoins que c'est surtout la théorie d'Albert Henry qui se trouve ici résumée, telle qu'elle apparaît dans *Métonymie et Métaphore*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 63-64 notamment.

encore une fois sur les apparences. Il y a par exemple un travail analytique aussi dans les métaphores riches, vives. L'auteur de *Métonymie et métaphore* le reconnaît, de fait, lorsqu'il analyse telle « métaphore véritablement explicitée » ou ces autres « à deux termes » ou « à trois termes ».[77] Seulement, si on peut l'oublier, c'est à cause de ces métaphores convenues, qui reposent sur un symbole, comme « Achille est un lion », où l'analyse du comparant ne semble plus nécessaire. De plus, si Albert Henry ne le mentionne pas, c'est entre autres qu'il inclut la métonymie dans la métaphore, ce qui permet à l'auteur de déposséder en apparence la figure d'analogie d'un trait qui lui appartient pourtant en propre, et ainsi de dénoncer la « passion aveugle » des poètes pour ce « mensonge qu'est la métaphore », celle-ci étant « plus exposée que la métonymie à la fantaisie gratuite et même à l'élucubration ».[78]

En cela, il y a rupture et, en même temps, une forte continuité par rapport à Gaston Esnault. Pour celui-ci aussi, la métaphore s'oppose à la métonymie comme « une intuition » en liberté à « une relation objective en raccourci » : « la métaphore est un impressionnisme synthétique » quand la métonymie, elle, « ne joint, du biais qui lui convient, que des objets qui sont naturellement et objectivement liés ».[79] Mais il n'y a nulle charge contre la figure d'analogie chez Esnault. Même si son pouvoir heuristique n'est pas nettement reconnu, elle est célébrée comme créatrice : « Elle est poésie – et “faiseuse” » alors que « la métonymie n'ouvre pas de chemins comme l'intuition métaphorique », elle se contente de brûler « les étapes de chemins trop connus ». Comme la synecdoque, elle est « d'un art nettement inférieur ». Seulement, bien que sensible au pouvoir de l'imagination, préférant « l'intuition » des « découvreurs » à la « déduction » du commun des savants, Esnault reproduit l'opposition entre une raison scientifique et une imagination poétique et prépare ainsi la position d'un Albert Henry.[80] Reste que, pour l'auteur de *L'Imagination populaire*, la métonymie témoigne aussi d'une « attitude subjective », elle porte « une main non-scientifique mais expéditive sur des objets qui sont liés entre eux ». La métaphore n'est donc pas encore un mensonge. Même si, « sans doute, on pourrait trouver une qualification commune qui lierait la synecdoque et la métonymie comme respectueuses toutes deux des liens intimes des faits et comme s'opposant ainsi à la métaphore », l'art de la métaphore n'a rien de commun avec cette pauvre faculté : son « irrespect » n'a rien d'une tromperie.[81]

Cette idée d'une métaphore peu respectueuse des « liens inscrits dans les faits » n'est donc pas neuve en 1971, sous la plume d'Albert Henry. Elle n'en est pas moins réactivée et, désormais, chargée d'un très net soupçon. On retrouve d'ailleurs la même suspicion chez Genette, lorsqu'il oppose métaphore et métonymie selon le schéma Marie et Marthe, spirituel contre matériel. Et c'est finalement la même idée qu'on trouve chez le groupe μ, au début du chapitre sur les métalogismes, quand il s'agit d'établir la différence avec les métasémèmes : on l'a vu, d'autres logiques sont à l'œuvre, d'autres critères sont employés que ceux qui sont expressément évoqués dans le découpage des notions. On perçoit notamment l'idée que, de la « mauvaise figure » « Le chat est un dieu » (le métasémème « pur ») à la « bonne figure » « Ceci n'est pas un chat » (le métalogisme « pur »), il y a le passage d'un énoncé avec rupture d'isotopie à un énoncé sans aucune rupture, l'énoncé « Ce chat, c'est un tigre » constituant *de ce point de vue aussi* un cas intermédiaire (chat et tigre sont des félins). C'est comme si la métaphore contenue dans « le chat est un dieu » faisait doublement

77 A. Henry, *ibid.*, p. 65, 87-98.
78 *Ibid.*, p. 64.
79 G. Esnault, *L'Imagination populaire, métaphores occidentales*, *op. cit.*, p. 29, 31.
80 *Ibid.*, p. 8.
81 *Ibid.*, p. 31, 38.

violence au réel : non seulement parce qu'elle ne contient pas de démonstratif, mais aussi parce qu'elle impose une assimilation hautement discutable, dont le changement d'isotopie fournirait la preuve patente.

Évidemment, cette idée de violence n'est pas entièrement fausse : la métaphore bouscule nos représentations. Chez Gaston Esnault, cela ne pose pas problème. Mais, formulée ainsi, avec ce soupçon d'idéologie, l'idée devient hautement contestable : si la métaphore fait davantage violence à quelque chose que la métonymie ou la synecdoque, c'est *à l'idée que l'on se fait du réel*, comme si c'était quelque chose que l'on avait sous la main, qui permettrait de vérifier la véracité des allégations métaphoriques, métonymiques ou synecdochiques. Une expression comme « Il n'a plus toute sa tête » ou « Il a perdu la tête », que l'on peut considérer comme métonymique, ou synecdochique, fait-elle moins violence au réel que « Il est dans la Lune » ? Non. Si la métonymie donne le sentiment de « suivre l'ordre des choses », et la métaphore de l'enfreindre, ce n'est valable que pour « l'ordre des choses » suggéré par les représentations dominantes. « Le chat est un dieu » choque évidemment aujourd'hui, davantage que « ce chat est un tigre », parce qu'il est *admis* que le tigre est une sorte de chat, mais en plus gros, plus féroce, plus sauvage.

Le débat sur la syllepse se comprend mieux alors. Les phrases « Un père en punissant, madame, est toujours père » ou « le singe est toujours singe, et le loup toujours loup », tirées de Fontanier, qui permettent à Genette de discuter avec Michel Deguy de la présence ou non de métaphores, sont symptomatiques du débat entre les différentes figures : faut-il voir dans ces syllepses des métaphores, comme Deguy, ou des synecdoques, comme l'auteur de « La rhétorique restreinte » à la suite de Fontanier ? La question semble mal posée. Le second usage du mot « père », « singe » ou « loup » est en effet différent, « figuré », comme le premier « Néron » dans « plus Néron que Néron lui-même », mais il est vain de vouloir maintenir ces expressions dans une catégorie ou une autre : tout dépend de l'interprétation qu'on en fait, qui varie selon les expressions considérées, les époques et les interlocuteurs. Si l'on considère le loup comme *naturellement* cruel, on parlera de synecdoque. Si l'on considère la cruauté du loup comme une représentation humaine sujette à caution, on parlera de métaphore. Il en va de même pour singe, sur qui on devine que Fontanier projette des traits humains, comme cela se faisait à l'époque classique. La question de Néron, dont on sait aujourd'hui qu'il ne fut pas conforme à sa légende, se présente en des termes différents, mais voisins. Autrement dit, nous avons affaire ici à des symboles, où métaphore et métonymie jouent un rôle : les symboles du loup, du singe, de l'empereur sanguinaire. Il me semble que la question du mot « père », longuement discutée par Genette, se pose de la même façon que pour le loup et le singe : l'idée d'amour est-elle perçue comme incluse « naturellement » dans l'idée de père ? C'est d'ailleurs le fond de la querelle à propos de *Phèdre* : Genette veut faire jouer à Deguy le rôle du mauvais père, celui d'un nouveau Thésée en quelque sorte, d'un procréateur mâle qui ne voudrait pas reconnaître en lui cette capacité d'amour, alors que le poète s'interroge seulement sur l'idée d'une telle propriété « naturelle », qui se trouverait *nécessairement incluse* dans les sèmes du mot « père ».[82] On voit bien que le symbole fait obstacle, ici aussi : celui du père en l'occurrence... Quoi qu'il en soit, néanmoins, de cette dernière syllepse, tous ces symboles peuvent servir de métaphore (« l'homme est un loup pour l'homme », mais aussi « plus Néron que Néron lui-même », par exemple, où l'on compare un nouveau tyran à l'image que Néron a laissée). Mais, comme on l'a déjà vu, l'origine du symbole, de la métaphore en l'occurrence, peut aussi être synecdochique ou métonymique : la « cruauté » du loup a pu être « constatée », sur la base de troupeaux attaqués par exemple ; sa

82 M. Deguy, « Vers une théorie de la figure généralisée », *Critique* n°269, octobre 1969, p. 847-849.

« rapacité », son caractère de prédateur a pu sembler extrême quand il lui est arrivé de s'attaquer à des enfants, comme à la fin du règne de Louis XIV ; ce qui n'empêche pas une analyse comme métaphore : on prête à l'animal des traits humains, l'idée de cruauté précisément, de violence « sauvage », inutile. Faut-il dire que les différentes figures sont présentes à la fois ? Selon que la nature du loup semblera *réellement* cruelle ou non à l'analyste, on soulignera davantage la dimension synecdochique ou métaphorique, l'une prendra le pas sur l'autre, on mettra davantage l'accent sur l'une que sur l'autre. Une fois de plus, on constate donc que la figure est au moins autant dans l'intention que dans le texte lui-même, que la matérialité de celui-ci ne porte pas toujours la trace de celle-là.

Dira-t-on alors qu'il y a plus d'idéologie dans la métaphore, puisqu'elle témoignerait ici d'une « défiguration » du loup, par exemple, sous le poids des représentations humaines ? L'idéologie me semble tout autant dans la synecdoque, puisqu'il n'y a pas de cruauté objective du loup, qu'on lui prête ici un sentiment humain. D'ailleurs, Fontanier n'écrit-il pas en commentaire : « Cela veut dire que rien ne peut changer le naturel, les mœurs du singe et du loup, et que ces animaux seront toujours les mêmes à cet égard » ?[83] Nous sommes très loin ici de Jack London, qui prend soin à la fin de *Croc Blanc* de comparer le loup apprivoisé, apaisé, capable de solidarité et même de sacrifice, au forçat endurci, traité comme un chien, devenu enragé, qui n'a pas eu sa chance. On pourrait donc très bien dire que la synecdoque joue parfois un rôle de *dissimulation*, de « naturalisation » de la métaphore... ou que la métaphore exhibe le paradoxe quand la métonymie ou la synecdoque l'entérine... Mais ce ne serait pas beaucoup plus malin : les tropes ne sont évidemment pas pour grand chose, en eux-mêmes, dans toutes ces méprises. Le malheur de cette figure du loup, c'est qu'elle repose sur un symbole, et que ce symbole, cette représentation, *a vécu*, a été ressenti avec une telle intensité à la fin du XVIIe ou au début du XIXe siècle qu'elle n'est pas encore totalement morte. Mais c'est aussi parce que sa force a diminué que nous pouvons discerner avec plus de netteté aujourd'hui l'intrication de la métonymie et de la métaphore dans cette « image ». Enfin, on pourrait relever que l'idéologie est tout autant dans notre idée de l'homme que du loup : Albert Henry, qui discute lui aussi l'expression « l'homme est un loup pour l'homme », observe que « la cruauté est un des caractères du loup et de l'homme, admis par tous ou déjà observé par tous ».[84] Rousseau, Diderot, et beaucoup d'autres à leur suite, auraient-ils été d'accord pour placer un tel « sème » dans l'homme, malgré l'autorité de Plaute ? Il n'est pas innocent que ces auteurs aient ressenti, précisément à partir du XVIIIe siècle, quand l'influence de Hobbes s'est fait sentir, le besoin de répondre à ce mythe par un autre. Autrement dit, ne peut-on penser, à la suite de London, que l'homme est aussi malléable sur ce point que l'animal ? N'est-il pas ce qu'on en fait ? L'idée de sa « sauvagerie » – au sens, si l'on me passe l'expression, du « mauvais sauvage » – n'est pas plus dans le réel que celle d'une « cruauté » n'est dans le loup. L'erreur, l'idéologie ou la « fantaisie » n'est donc pas plus, mais pas moins non plus, dans la métaphore que dans la métonymie (« loup » ou « homme » renvoyant à « cruel », selon Henry lui-même). Et c'est d'ailleurs, précisément, sur ce point que Michel Deguy s'oppose à Fontanier, avant que Genette ne s'oppose à son tour au premier : nous avons à chaque fois celui qui croit à une nature et celui qui n'y croit pas.

83 Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 106.
84 A. Henry, *Métonymie et métaphore*, *op. cit.*, p. 75.

La métaphore comme idéologie, comme distinction : une figure bourgeoise ?

L'idée d'une défiguration proprement métaphorique, d'une violence faite au réel par cette figure, ne relève pas d'une conception authentiquement magique de ses pouvoirs, dans l'écrasante majorité des cas – ces pouvoirs n'étant, généralement, pas reconnus. En fait, c'est une lecture vaguement politique qui domine, même si cet implicite est rarement explicité : derrière l'image d'une figure élitiste, dominante, « reine des figures et des salons », on retrouve fréquemment l'idée du caractère idéologique de la métaphore, voire de son caractère « bourgeois ». Sa dimension prétendument spirituelle, voire certaines accusations de mensonge, d'illusion, s'expliquerait ainsi : métamorphosant le réel, imposant le point de vue de son auteur, la métaphore serait l'opium du littéraire, un de ces mirages anesthésiants proposés par la société de classes.

Tout ce que nous avons déjà exposé peut se réinterpréter ainsi : la métonymie Marthe, « l'active, la ménagère, qui s'affaire, va et vient, passe, chiffon en main, d'un objet à l'autre », et la synecdoque Cendrillon, qui toutes deux respectent davantage les faits, seraient les armes à opposer à une métaphore qui masque ou sublime le réel, qui dissimule et qui enchante, qui *divertit*, qui émeut sans rien apporter. On retrouve même cette idée d'une métaphore « petite bourgeoise » sous la plume d'Henri Lefebvre, qu'on a connue plus inspirée : « Dans le “monde pavillonnaire”, on peut dire que la métaphore est reine. C’est une métaphore transubstantiante : un coin de pelouse, “c’est” la nature, la santé, la joie, vécues de façon à la fois fictive et réelle. Le symbole, miniaturisé, pullule : l’arbuste, le jet d’eau, l’animal en faïence, etc. Dans les grands ensembles la métonymie l’emporte : le tout est dans la partie et la partie équivaut au tout par permutation d’éléments identiques ».[85] Si la critique de la métaphore touche même l'auteur de *Critique de la vie quotidienne* et de *L'Idéologie structuraliste*, en 1966, c'est bien qu'elle s'étend à des gens très divers, qu'elle se renforce de grilles d’analyse différentes. Le groupe µ relève d'ailleurs cette idée du philosophe marxiste, qui n’était encore qu’accessoire dans *Le Langage et la Société*, pour lui donner en 1970 statut de programme tout à la fois rhétorique et politique : « nous ne pensons pas qu'il soit vain de traquer les figures de style jusque dans les H.L.M. Nous croyons au contraire que tel est bien l'objectif d'une rhétorique généralisée. » Et de définir leur projet comme une reprise plus scientifique de la même idée : « Mais il faut généraliser à partir de bases solides. »[86]

On le voit, cette façon de présenter la métaphore *contre* les HLM témoigne d’une volonté politique de régler des comptes. De ce point de vue, l’opposition entre « homme de science » et « homme de lettres », telle qu'on a pu la rencontrer dans *Rhétorique générale*, ou entre rhétoriqueur et poète semble bien provenir d’un marxisme mal digéré, qui se devinait déjà dans l'exigence d'une « distanciation » propre au rhétoriqueur : derrière l'apparence brechtienne, c'est l'idée de Turbayne qui est utilisée, mais le mot apporte une évidente « connotation » révolutionnaire. Lorsque le groupe µ expose le cas du poète qui refuse de dire qu’« un chat est un chat » (Baudelaire, en l’occurrence), les choses sont plus claires encore, il attaque précisément sa démonstration par une profession de foi « matérialiste » : « Il est vrai que dans certains contextes socio-culturels, la divinisation du chat n’est pas métaphorique. De même, la vache, qui pour nous est bonne à traire, est un être divin pour les Hindoux. »[87] Le poète apparaît comme un « ennemi » en cela que, pour lui, *le monde n’est pas rempli de choses ou d’êtres « bons à traire »*. On pense alors à ces marxistes évoqués par

85 Henri Lefebvre, *Le Langage et la Société*, NRF Gallimard, Paris, 1966, coll. « Idées », p. 288-289.
86 Groupe µ, *Rhétorique générale*, p. 9, n. 7.
87 *Ibid.*, p. 124.

Castoriadis qui extrapolent à l'ensemble de l'humanité les motivations et les valeurs de leur société, qui érigent « la mentalité capitaliste en contenu éternel d'une nature humaine », étranges « révolutionnaires » qui traitent par le mépris la majorité de la population du globe – comme ici les poètes et les Hindoux – alors qu'ils constituent eux-même une autre « curiosité » anthropologique.[88] En effet, entre la divinisation des animaux et leur réification, ou du moins leur utilisation sans égard, il y a un espace pour un rapport apaisé aux autres êtres. Ce n'est d'ailleurs pas seulement pour les Hindoux qu'une vache mérite mieux que l'exploitation industrielle. A-t-on jamais vu un paysan considérer vraiment ses vaches comme du vulgaire bétail, tout juste bon à traire, puis à abattre quand il ne produit plus assez de lait ? Or, ce respect des bêtes repose bien sur une espèce de métaphore, sur une intuition de cet type-là : même s'il ne s'agit pas de dire qu'un chat ou une vache est un dieu, c'est voir en l'animal *comme une personne*, « quelqu'un » qui mérite de la considération. Est-ce voiler une « réalité » pour autant, est-ce « défigurer » le concept d'animal ? Considérer les bêtes ainsi ne fait pas de Baudelaire ou des paysans des émules de Brigitte Bardot avant la lettre : respecter un animal, ce n'est évidemment pas – pas forcément, du moins – le considérer *jusqu'au bout* comme d'une égale dignité avec l'humain.

On voit donc bien ici l'importance de la métaphore *in absentia* dans la théorie : la métaphore joue le rôle de l'idéologie, elle masque le réel en effectuant un tour de passe-passe entre les mots, entre leurs signifiés, voire chez certains auteurs entre leurs référents. Dans « Proust palimpseste », par exemple, Genette rapproche lui aussi la métaphore de l'idée de *transsubstantiation*, la même année que Lefebvre, mais dans un contexte beaucoup moins polémique : il s'appuie notamment sur une lettre de Proust à Lucien Daudet où l'écrivain évoquait ces phrases merveilleuses « où s'est accompli le miracle suprême, la transsubstantiation des qualités irrationnelles de la matière et de la vie dans les mots humains ». Et Genette de relever plusieurs passages très intéressants qui développent l'idée de ce *miracle* littéraire, de cette « conversion » de la réalité « en une même substance », pure, réfléchissante, « une espèce de fondu, d'unité transparente » semblable au vernis des peintres.[89] Genette ne relève d'ailleurs pas une autre métaphore que l'on devine ici, celle de la transmutation alchimique, de la pierre philosophale. En revanche, il présente sous une forme très platonicienne la recherche proustienne d'une « essence des choses », référence qui n'est pas étrangère à l'auteur de *La Recherche* en effet, mais qui ne joue pas un rôle aussi central. Cependant, ce n'est pas une religion de la métaphore, comme dans « La rhétorique restreinte », que dénonce ici l'auteur de *Figures*. Il conclut même son article en relevant d'autres métaphores mystiques et en suggérant « que Proust accentue dans son vocabulaire » ces analogies, « peut-être purement formelles », « avec une complaisance sans doute teintée d'humour ». Néanmoins, une certaine hésitation sur le modèle de la métaphore se fait jour : pour *rejeter* cette idée d'un miracle, d'une transsubstantiation de la métaphore, qu'il assimile à la quête par Proust d'une « essence commune », Genette rappelle d'abord que la métaphore est « un déplacement, un transfert de sensations d'un objet sur un autre », que la vérité recherchée dans une chose ne peut « se révéler dans une figure qui n'en dégage les propriétés qu'en les transposant, c'est-à-dire en les *aliénant* » (c'est moi qui souligne), puis il définit la métaphore comme « le “rapport” de deux objets », « la mise en œuvre d'une ressemblance et celle d'une dissemblance, une tentative d'“assimilation” et une résistance à cette assimilation », pour suggérer qu'on ne peut rechercher les essences par ce moyen, la

88 Cornelius Castoriadis, « Le Marxisme : bilan provisoire », *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris, 1999, coll. Points essais, p. 38-39.

89 G. Genette, « Proust palimpseste », *Figures I*, Seuil, Paris, 1976, coll. Points (première publication en 1966), p. 39-45. notamment.

dissemblance restant « irréductible ». Ce double modèle, qui semble testé tour à tour, ne présente pas les mêmes résultats pourtant : le premier aurait pu convenir, au contraire, si Genette avait voulu polémiquer avec Proust, et lui prêter *réellement* une intention « transubstantiante ». Mais, prenant Proust trop au sérieux pour cela, Genette refuse de le caricaturer. Il envisage alors un second modèle qui aurait pu convenir lui aussi, et même mieux encore, mais qui exigeait cette fois de ne plus prendre Proust au mot, de chercher l'esprit derrière la lettre de ses métaphores : de discerner, derrière l'idée d'une « essence » recherchée, derrière l'idée d'un « miracle » ou d'une « transsubstantiation », cette autre idée, somme toute classique, de *transfiguration* littéraire. Les exemples ne manquaient pas, comme ce portrait des Guermantes en escrimeurs, saluant de haut, de loin, tendant la main pour leur « cérémonie » du salut comme on tend une épée pour un duel.[90] En fait, c'est comme si Genette avait refusé de se prononcer sur les métaphores employées par Proust, comme s'il les respectait trop pour les refuser, mais ne les acceptait pas assez pour les interpréter. Toujours est-il que, dans cette hésitation, dans cette indétermination, il cerne des problèmes intéressants, et ne tranche pas entre les deux modèles de métaphore. Il n'en montre pas moins le lien intime qui peut exister entre le modèle substitutif et l'idée de métamorphose, d'*aliénation* : le mot est bel et bien employé, ici, comme reformulation de la transposition métaphorique.

Cette idée d'une métaphore « bourgeoise », pourvoyeuse d'illusions, de drogues ou de miracles bon marché, capable de *déposséder* un mot de son sens, trouve évidemment un terrain de choix dans la théorie en deux temps de Jean Cohen ou de Michel Le Guern, qui présentent certaines similitudes : la métaphore est d'abord une « prédication impertinente », un écart de sens, voire une suppression de sens, un « processus d'abstraction » (chez Le Guern notamment), mais elle est aussi, ensuite, ajout d'une connotation affective, d'une image associée, qui n'apporte aucune information logique nouvelle. De plus, chez Michel Le Guern, si la métaphore fait appel à la connotation des mots, ce qui apporte à la figure une certaine liberté en même temps qu'un certaine ambiguïté, elle le fait d'une façon plus pauvre que dans le symbole puisque, chez elle, la connotation est *liée* par le contexte et contient en quelque sorte ses signifiés *par avance* : la métaphore « impose à l'esprit du lecteur, en surimpression par rapport à l'information logique contenue dans l'énoncé, une image associée qui correspond à celle qui s'est formée dans l'esprit de l'auteur au moment où il formulait cet énoncé », d'une part, et d'autre part, « alors que l'image symbolique doit être saisie intellectuellement pour que le message puisse être interprété, l'image métaphorique n'intervient pas dans la texture logique de l'énoncé, dont le contenu d'information pourra être dégagé sans le secours de cette représentation mentale. »[91] Et l'auteur de préciser que la métaphore s'adresse essentiellement « à l'imagination ou à la sensibilité » alors que l'image symbolique « est nécessairement intellectualisée », opposant donc la métaphore usée, convenue, n'apportant pas grand chose, au symbole neuf, pleinement vivant, alors qu'on pourrait très bien affirmer l'inverse à partir d'autres exemples. La métaphore nous apparaît ainsi telle que le structuralisme nous la présente en général : elle *impose* des représentations sans apporter pour autant d'information logique nouvelle. Voilà qui conforte donc, non seulement l'idée d'une métaphore qui « manipule », qui transmet en sous-main les préjugés de l'auteur, les « connotations » qu'il associe au mot, mais qui conforte aussi, et le rend explosif, le préjugé d'une métaphore ornement du discours. La métaphore n'apparaît donc pas seulement comme le véhicule « autoritaire » de l'idéologie, mais aussi comme pure *distinction*, au sens bourdieusien du terme. L'ouvrage de Jean Cohen prépare particulièrement

90 Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*. Gallimard, Paris, 1994, coll. Folio classique, p. 430.
91 Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, *op. cit.*, p. 43-44.

le terrain pour cette seconde idée, avec cette image d'une métaphore qui détruit et reconstruit les mêmes signifiés, qui « enchante » en disant les mêmes choses mais autrement. Genette ne suggère pas autre chose, dans « La rhétorique restreinte », avec ses exemples de métaphores mortes, ou usées, et l'idée que la rhétorique a dépéri dans l'ombre de la métaphore, à cause de son *prestige* largement usurpé.

La métaphore est pourtant, chez les Anciens, *à la fois* commune, familière, et belle, distinguée. Quintilien par exemple commence ainsi son chapitre sur les tropes par « le tour qui est à la fois le plus fréquent et de beaucoup le plus beau : la *translatio* ou μεταφορά, comme on dit en grec. Il nous est au vrai si naturel que des gens sans culture ni sensibilité en font aussi un fréquent usage ; en même temps, il a tant d'agrément et de brillant que, dans le style le plus éclatant, il n'en resplendit pas moins de sa propre lumière. »[92] Avant de reprendre la même idée, en 1730, Durmarsais prend soin de tourner en dérision la définition même de la figure comme écart :

> On dit communément que les *figures sont des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires :* que *ce sont de certains tours et de certaines façons de s'exprimer, qui s'éloignent en quelque chose de la manière commune et simple de parler :* ce qui ne veut dire autre chose, sinon que les figures sont des manières de parler éloignées de celles qui ne sont pas figurées, et qu'en un mot les figures sont des figures, et ne sont pas ce qui n'est pas figure.
>
> D'ailleurs, bien loin que les figures soient des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires, il n'y a rien de si naturel, de si ordinaire et de si commun que les figures dans le langage des hommes. M. de Bretteville, après avoir dit que *les figures ne sont autre chose que de certains tours d'expression et de pensée dont on ne se sert point communément* (*Éloquence de la Chaire et du Barreau,* L. III, ch. I [1689, p. 204]), ajoute « qu'il n'y a rien de si aisé et de si naturel. J'ai pris souvent plaisir, dit-il, à entendre des paysans s'entretenir avec des figures de discours si variées, si vives, si éloignées du vulgaire, que j'avais honte d'avoir pendant si longtemps étudié l'éloquence, puisque je voyais en eux une certaine rhétorique de nature beaucoup plus persuasive et plus éloquente que toutes nos rhétoriques artificielles ».
>
> En effet, je suis persuadé qu'il se fait plus de figures en seul jour de marché à la halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques. Ainsi, bien loin que les figures s'éloignent du langage ordinaire des hommes, ce serait au contraire les façons de parler sans figures, qui s'en éloigneraient, s'il était possible de faire un discours où il n'y eût que des expressions non figurées. Ce sont encore les façons de parler recherchées, les figures déplacées, et tirées de loin, qui s'écartent *de la manière commune et simple de parler :* comme les parures affectées s'éloignent de la manière de s'habiller, qui est en usage parmi les honnêtes gens.[93]

Cette distinction essentielle entre le « commun » et le « vulgaire » ou, si l'on préfère, entre le langage courant et le langage pauvre, plat, n'a pourtant pas empêché la néo-rhétorique de se développer sur la notion d'écart. On la retrouve notamment chez Genette, dans un autre article célèbre, « Figures », où il discute entre autres la conception de Dumarsais et note ce qu'il appelle « le paradoxe de la rhétorique » : « la figure est un écart par rapport à l'usage, lequel écart est pourtant dans l'usage ». Seulement, au lieu d'essayer d'en sortir, comme en témoigne joliment l'extrait de Dumarsais, ou de conclure par exemple que *les figures sont partout*, puisque tout a une forme, comme son développement le suggère pourtant, Genette confirme la conception traditionnelle, en la modernisant seulement. Après avoir signalé la « définition presque tautologique [de Dumarsais], mais non pas tout à fait, puisqu'elle met l'être de la figure dans le fait d'*avoir* une

92 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 6, 4, *op. cit.*, tome V, p. 104-105.
93 Dumarsais, *Des Tropes, ou des différents sens*, *op. cit.*, p. 62-63.

figure, c'est-à-dire une forme », ce qui constituait une remarque décisive, il conclut en effet : « L'expression simple et commune n'a pas de forme, la figure en a une : nous voici ramenés à la définition de la figure comme écart entre le signe et le sens, comme espace intérieur du langage. »[94] Si l'idée de *distinction* n'apparaît pas encore, les fondements sont prêts : la notion d'écart n'est pas rejetée, sous prétexte qu'elle subsiste chez Dumarsais.

On peut noter à l'occasion, à propos de ce passage fameux de Dumarsais, une certaine hésitation du groupe de Liège, voire une contradiction, quant à la place à accorder à l'homme du peuple, à l'homme du commun, sur cette question : est-il friand de métaphores ? Tantôt « l'homme de la rue » est du côté de « l'homme de lettres », on l'a vu : il « s'accommode mal du respect dû à la sacro-sainte objectivité » ; tantôt « M. Bonsens » s'oppose à Baudelaire, « le sens commun » est censé être « friand de littéralité », avec laquelle se confond, pour le groupe µ, « la sacro-sainte objectivité » : « un chat est un chat » est précisément « la devise de l'homme de bon sens »… En fait, l'homme de la rue est double : soumis à l'idéologie, il peut être poète sans le savoir (« le poète […], qu'il soit dans la rue ou dans les lettres… » ; « le poète, inconscient ou professionnel… ») ou posséder le sens commun, sinon avoir « la science infuse », partager du moins l'avis de « M. Bonsens ».[95]

Quoi qu'il en soit, cette idée d'une métaphore manipulatrice et autoritaire, vectrice d'idéologie et signe distinctif, se trouve liée, on l'a vu, à la division traditionnelle des figures. Et ce n'est pas seulement parce qu'elle s'oppose à la métonymie et à la synecdoque, ou parce qu'elle est identifiée à la métaphore *in absentia*. Un dernier contraste offert par la rhétorique traditionnelle renforce les mêmes idées, à sa façon : la distinction entre métaphore et comparaison. Il faut relever notamment cette idée, résumée par Ricœur, que la comparaison « exhibe le moment de la ressemblance », qu'elle souligne le processus[96], ce qui impliquerait, à l'inverse, que la métaphore *dissimule le processus* – non seulement parce qu'elle « omet » parfois le comparé, mais aussi parce qu'elle est définie par certains comme ne présentant pas le motif de la comparaison, et qu'en plus elle n'attire pas l'attention sur le fameux « comme si ». C'est pourquoi la rhétorique propose ce vieux remède : prévenir le lecteur ou l'auditeur par une précaution oratoire, en ajoutant « pour ainsi dire », « en quelque sorte », ou un autre modalisateur qui amortira l'impact. Quintilien par exemple suggère ces « palliatifs » pour se prémunir des néologismes « qui nous paraissent un peu risqués » : « la même précaution sera utile en cas de métaphores un peu hardies, et il n'est rien que l'on ne puisse dire en toute sûreté, si nous montrons, par notre préoccupation même, que notre goût n'est pas faussé ». Et l'auteur d'*Institution oratoire* d'indiquer juste après que, de toutes façon, « l'emploi des métaphores ne peut être accepté que dans le contexte du discours », faisant preuve en cela d'une sagesse qui semble parfois s'être perdue.[97] Quoi qu'il en soit de ce « remède », l'opposition de la métaphore avec la comparaison permet donc de suggérer un lien plus étroit de la première avec l'implicite : l'expression de Lacan déjà citée, par exemple, qui oppose l'idée d'un « signifiant occulté » dans la métaphore à la définition surréaliste renforce l'idée d'une dissimulation qui, si elle ne conduit pas nécessairement à l'occultisme, n'en produit pas moins divers effets détonants.

C'est ainsi que Genette peut conclure sa brève histoire de la rhétorique par « Il serait facile (dans tous les sens du mot) d'interpréter de telles annexions [par la métaphore] en termes d'idéologie, voire de théologie ». Ce serait facile, pour lui, mais faux ? Évidemment non, et c'est bien parce que

94 Gérard Genette, « Figures », dans *Figures I, op. cit.*, p. 209.
95 Groupe µ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 123-124.
96 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 40.
97 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 37-38, *op. cit.*, tome V, p. 70-71.

c'est facile *dans tous les sens du terme* qu'il ne développe pas, qu'il se contente de suggérer « les stations terminales » de « ce jeu d'extrapolations manichéistes » : c'est beaucoup plus par élégance, peur de la lourdeur, que par rejet de l'idée. Et, s'il répète que le projet des partisans de l'analogie est de « supprimer le partage » en même temps que « d'établir le règne absolu – sans partage – de la métaphore », s'il souligne que la métaphore « annexe », « submerge » les autres figures, et « règne », en montrant que *sous les métaphores* on peut lire des métonymies, des comparaisons, etc., c'est qu'il veut suggérer l'idée que la métaphore *exploite* les autres figures, tire profit de leur travail, ayant choisi « la meilleure part ».

On retrouve d'ailleurs cette idée d'une exploitation ou d'une aliénation dont la métaphore se rendrait responsable sous la plume de Jacques Derrida. Dans « La Mythologie blanche », texte d'une très grande richesse, trop grande peut-être, parfois, tellement il s'avère délicat de suivre sa pensée, d'articuler les idées avancées, l'auteur propose de nombreuses métaphores pour réfléchir à la question de *l'usure* métaphorique, en défendant une thèse assez proche de celle de Turbayne, mais plus radicale encore : l'auteur s'y intéresse « d'abord à une certaine usure de la force métaphorique dans l'échange philosophique. L'usure ne surviendrait pas à une énergie tropique destinée à rester, autrement, intacte ; elle constituerait au contraire l'histoire même et la structure de la métaphore philosophique. » Les métaphores employées ne sont pas celles du masque, de la fusion ou du franchissement : elles tournent entre autres autour de l'argent. Derrida souligne notamment « la double portée de l'*usure* : l'effacement par frottement, l'épuisement, l'effritement, certes, mais aussi le produit supplémentaire d'un capital, l'échange qui, loin de perdre la mise, en ferait fructifier la richesse primitive, en accroîtrait le retour sous forme de revenus, de surcroît d'intérêt, de plus-value linguistique, ces deux histoires du sens restant indissociables. » L'auteur passe ainsi de l'usure comme érosion du sensible (métaphore géologique) ou effacement de l'effigie (métaphore numismatique) à l'usure de la valeur monétaire, à l'usure des usuriers, et à l'idée que l'on vient de relever de « plus-value linguistique » – le tout s'appliquant à l'usure métaphorique, à l'érosion de sens qui peut se produire dans la métaphore philosophique.[98] Cette thèse générale ne me semble pas mauvaise, posée ainsi, si l'on perçoit bien que le propos vaut surtout pour la vie des concepts métaphoriques, qu'il porte sur *l'usage* philosophique, et j'aurais envie de préciser : l'usage dominant. Le lien entre ces diverses métaphores est d'ailleurs suggéré par la fameuse phrase de Nietzsche : « les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte et qui entrent des lors en considération, non plus comme pièces de monnaie mais comme métal », réinterprétée à la lumière de Marx. Ce n'est donc pas la métaphore vive qui se nourrit des significations des autres mots comme un vampire, ou de leur force de travail comme un capitaliste, mais les métaphores mortes ou usées – coupées du contexte qui leur a donné naissance et vie – qui « profitent » de cette mort, qui thésaurisent, qui se nourrissent désormais du sang qui leur est tombé sous la dent, qui survivent ou prospèrent grâce au fluide qui irrigue à nouveau, mais faiblement, les nouveaux contextes où la métaphore apparaît : cette vie de la métaphore usée, c'est souvent une existence pâle, une survie qui n'a rien à voir avec la richesse en significations de la métaphore vive et, dans tous les cas, car elle peut aussi être « réveillée », c'est une nouvelle vie, très largement différente, qui s'ouvre à elle. C'est pourquoi la référence à F. de Saussure peut poser problème, sous la plume de Derrida, pour établir l'analogie entre valeur linguistique et valeur monétaire, pour interroger la

98 Jacques Derrida, « La Mythologie blanche », *Marges de la philosophie*, éditions de Minuit, Paris, 2003 (paru initialement en 1972), p. 249-260.

« valeur » de la métaphore : celle-ci ne procède à un *échange*, entre des choses *dissemblables* mais que l'on peut *comparer*, que dans le cas de la métaphore morte, ou tellement usée qu'elle fonctionne déjà comme si elle était lexicalisée. Là seulement, un mot *vaut* pour un autre, et peut ainsi accumuler des significations – des significations « mortes », figées, stéréotypées, qui ne peuvent se réveiller que si elles sont réinventées, si elles font l'objet d'un nouveau travail. Dans la métaphore vive, l'échange entre les deux séries n'est pas comparable à l'échange économique, du moins sur le mode capitaliste : quand le mot donne des significations, il ne perd rien et, quand il en reçoit, il ne dépossède pas. La métaphore vive est le lieu d'un travail qui n'est pas encore aliéné (mais il peut être le lieu d'un mauvais travail) ou, si l'on préfère, c'est le lieu d'un échange mutuel de significations, plutôt sur le mode du don et contre-don, suivant un cycle dont on sait qu'il peut être infini. La métaphore économique n'en est pas moins intéressante : pour la métaphore vive, la valeur d'usage – hélas négligée, le plus souvent – est supérieure à la valeur d'échange.

C'est d'ailleurs significativement que *Déjà jadis* de Ribemont-Dessaignes débute par cette idée : pour dénoncer les lieux communs qui empêchent d'appréhender correctement le dadaïsme ou le surréalisme, avant de saisir comment et pourquoi « deux ou trois grands noms seuls semblent interdire le passage à une jeunesse détournée de l'amour du Monde », l'auteur s'excuse en quelque sorte d'avoir énoncé lui-même un lieu commun :

> Ce n'est que manière de dire, c'est un langage, autrement dit un échange de lieux communs, dans le sens que la monnaie est un lieu commun. Le commerce, fût-il de la pensée, est un échange de monnaie. Il s'agit de savoir jusqu'à quel point une monnaie est vraie ou fausse, ou quel degré d'usure elle doit atteindre pour acquérir toute sa valeur d'échange, indépendamment de sa valeur absolue et intrinsèque, laquelle n'a d'importance que pour les spécialistes de la culture. Il y a une science des lieux communs servant de monnaie d'échange, c'est d'elle que dépend la juste appréciation de la dégradation du langage qui semble avoir atteint en ces dernières années un degré extrême.[99]

Sans partager tous les termes de cette entrée en matière, j'apprécie cette idée d'une valeur d'échange et d'une valeur d'usage des idées, les lieux communs pouvant paraître préférables aux belles idées, aux idées originales, à ceux qui privilégient la première des deux valeurs. C'est d'ailleurs mon espoir que d'aider à percevoir de nouveau l'immense richesse de l'usage des métaphores, la richesse « intrinsèque » de *certaines* d'entre elles, malgré les aléas, maintes fois soulignés, de leur réception, autrement dit malgré leur valeur d'échange parfois d'autant moins grande que leur valeur d'usage est élevée.

Conclusion

J'espère, au terme de cette plongée dans les écrits des années 1960-70 voire 80, avoir donné une image suffisamment convaincante de ce procès intenté à la métaphore. Évidemment, il ne faudrait pas imaginer Genette et le groupe μ avoir joué, seuls ou presque, le rôle de procureurs. Si j'ai à ce point cité « La rhétorique restreinte », par exemple, c'est que cet article est très connu, qu'on y fait souvent référence, encore aujourd'hui, et c'est parce qu'il condense l'essentiel des critiques, qu'il semble avoir ainsi conforté, relancé et ancré le soupçon. On pourrait dire qu'il constitue le

99 Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, René Julliard-UGE, Paris, 1973, coll. 10/18 (paru initialement en 1958), p. 7-8.

symptôme d'un problème qui ne passe pas, de par le crédit que l'on continue à lui accorder, même si la violence de la charge des années 1970 appartient à une époque révolue. Mais l'accusation est évidemment beaucoup plus large, et beaucoup plus diffuse : nous avons observé que nombre d'auteurs, sans prétendre faire le procès de la métaphore, y ont contribué et y contribuent encore, par nombre d'affirmations qui convergent et dressent d'elle un portrait peu flatteur.

Ce soupçon diffus, ce combat parfois contre la métaphore, apparaît d'abord comme une attaque sans grand enjeu apparent, sans grand objet. Mais il semble que l'attaque soit beaucoup plus large et plus profonde : n'est-il pas significatif que l'on ait cherché à accuser de manipulation, de mensonge, voire d'autoritarisme ou d'idéologie l'un des principaux moyens par lesquels la pensée vient à l'homme ? ou, plus exactement, l'un des principaux moyens – peut-être le seul – par lequel *de nouvelles idées* nous viennent à l'esprit ? Je ne suis pas loin de penser que cette charge contre la métaphore est, d'une certaine façon, dans ses enjeux véritables, une attaque du scientisme contre des modes de pensée qui lui sont étrangers, qui lui échappent – et peut-être même, parfois, chez certains, contre la pensée elle-même. Seulement, évidemment, cette attaque-là n'est pas souvent consciente ; la contradiction apparaîtrait trop clairement. Voilà qui explique probablement pourquoi ce sont surtout certains épigones des auteurs évoqués ci-dessus, moins attentifs à ce qui glisse sous leur plume, plus ouvertement idéologues, qui expriment le plus clairement le caractère *réactif*, régressif, de ces attaques. On pourrait se demander d'ailleurs si cette *tendance* ne s'apparente pas à une forme de retour du refoulé, à la fois individuel et collectif, s'il ne se joue pas là, sur le plan psychique aussi, quelque chose qui n'a rien à voir avec la métaphore, comme un compte à régler avec le père, mais sur un mode inédit, pas seulement celui qui s'exprime dans les éternelles luttes des modernes contre les anciens, un règlement de compte où la haine de soi jouerait également un rôle important, une protestation que l'on pourrait analyser à la lumière des travaux de Pierre Legendre par exemple, lui qui ne cesse de traquer cette barbarie qui s'est exprimée de façon exemplaire dans le nazisme mais qui se trouve partagée par nos sociétés capitalistes, qui en ont souvent hérité sans s'en rendre compte, tout en croyant le combattre. Dans ce contexte, en effet, le scientisme n'occupe pas toujours la place qu'il croit.

Ce propos déborde évidemment de beaucoup les limites que mon travail peut s'assigner. Notons seulement, en guise d'indication, de perspective, que Pierre Kuentz, dans le fameux numéro 16 de la revue *Communications*, a écrit dès 1970 un article, « Le "rhétorique" ou la mise à l'écart », qui fournit d'utiles pistes de réflexion. Il développe notamment la même intuition d'un retour du refoulé, qu'il articule pour sa part autour de la notion d'écart – et autour d'un refoulé qui serait théologique, la notion d'écart possédant selon lui un contenu théologique refoulé. Quoi qu'il en soit de cette dernière intuition, le passage suivant, entre autres, me semble significatif :

> Quand, dans une décision célèbre, la Société de Linguistique de Paris a écarté de ses ordres du jour les communications portant sur le problème de l'origine du langage, elle croyait, sans doute, se protéger contre la tentation métaphysique et se donner les conditions de la construction d'une science linguistique. Mais traiter une question en tabou, c'est transformer en limite naturelle une clôture instituée ; le problème refoulé produit ses effets habituels de perversion : obsession étymologique des philologues, « innéisme » où retombe la pensée chomskyenne, partie pourtant d'un si bon pas. Dans les deux cas, nous sommes en présence d'une réponse idéologique à une question qui n'a pas été posée.[100]

Et, en guise de conclusion ou presque, Pierre Kuentz relève un avertissement d'A. Culioli quant

100 Pierre Kuentz, « Le "rhétorique" ou la mise à l'écart », *Communications* n°16, *op. cit.*, p. 230.

au danger d'une « théorie du langage qui ramène d'un côté à un sujet psychologique universel et d'un autre côté à une fonction du langage qui serait la communication “normale” dans une société “normale” ». Je ne peux que souscrire à ces avertissements : la théorie de la métaphore pâtit de choix similaires. Nous aurons ainsi, nous aussi, à nous pencher sur ces travers que l'on pourrait qualifier de « structuralistes ». Mais, comme ceux-ci ne sont plus autant d'actualité qu'il y a trois ou quatre décennies, que beaucoup d'ouvrages les ont traités, et que d'autres travers n'en persistent pas moins, c'est à une généalogie plus large du soupçon sur la métaphore que nous nous livrerons maintenant.

2.2. La généalogie du soupçon

Introduction (les ruses d'une théorisation)

Comment comprendre ce soupçon sur la métaphore, ou plutôt tous ces soupçons entrecroisés qui finissent par produire une accusation protéiforme, certes lacunaire mais d'une redoutable efficacité ? On a pu le constater, la métaphore est au croisement de nombreuses traditions, de nombreuses disciplines : la grammaire, la philosophie, la poétique, la rhétorique... Depuis les années 1950, les choses ne se sont pas arrangées, la métaphore est désormais de tous les débats : la psychologie des profondeurs, la question sociale, la linguistique ou la sémiologie s'en sont mêlées aussi, pour ne citer qu'elles, et à chaque fois avec des légitimités variées. Les problématiques auxquelles elle est liée se sont multipliées, superposées. La métaphore y a perdu toute innocence – ou, du moins, ce qui lui en restait. On ne saurait s'en plaindre mais, au cœur de trop d'enjeux, la notion est devenu d'un accès de plus en plus malaisé, hasardeux : de jeux de mots en pirouettes rhétoriques, ce n'est pas seulement la lettre mais aussi l'esprit de la métaphore qui s'est parfois perdu. Sa meilleure part, l'idée de métaphore proportionnelle par exemple, n'est plus reconnue.

Il s'agit donc de cerner la façon dont un tel coup de force, encore aujourd'hui patent, a été rendu possible, de remonter les fils du soupçon, des différents soupçons, pour en démêler l'écheveau. Au XXe siècle notamment, les gauchissements subis par la notion de métaphore ont été nombreux après Freud : en particulier les surréalistes, Jakobson et Lacan ont joué un rôle important, en France du moins. De radicalisation esthétique en radicalisation théorique, les malentendus ont proliféré, et ainsi oblitéré la meilleure part de la théorie. Mais ces auteurs ne sauraient tout expliquer. Il nous faut remonter plus loin : certains de ces auteurs ont libéré des idées, des significations, qui étaient contenues dans les modèles dont ils ont hérité, qui étaient présentes à l'état de virtualités, de possibles. La source des malentendus est plus profonde. Genette remonte par exemple à l'Antiquité, à Aristote et d'une certaine façon à Platon, semblant distinguer un âge d'or, avec la rhétorique vraiment générale d'Aristote, au début de son article, et un âge de bronze, assez logiquement antérieur dans son optique, avec l'idéalisme platonicien, tel qu'il apparaîtrait chez les symbolistes, plus ou moins confondu avec le cratylisme, « théorie indigène » de la métaphore, évoqués à la fin en même temps que le « retour à la magie » surréaliste. Sans entériner cette division, nous aurons en effet à nous pencher sur le berceau de la théorie, à revenir sur Aristote notamment, pour mieux cerner les ruses du soupçon, les tours et les détours d'une théorie.

Pour dénouer les fils du procès, une généalogie du soupçon s'imposait donc. Mais, pour étudier

la notion de métaphore telle que les différents champs l'ont constituée, et parfois embrouillée, en superposant les problématiques sans toujours les articuler, quelle généalogie préférer ? Fallait-il partir du nœud actuel du problème, du moins tel qu'il est apparu dans les années 1960-70, ou partir du « commencement », des premiers débuts attestés, dans l'Antiquité ? Le choix s'offrait d'une généalogie ascendante ou descendante. Cela n'allait pas de soi : il fallait commencer par donner à entendre l'acte d'accusation, mais exposer les problèmes à rebours de l'histoire risquait d'être extrêmement laborieux. Pour la clarté de l'exposé, à quelques exceptions près, j'ai donc préféré un ordre globalement chronologique. Il convient cependant d'y insister : il ne s'agit pas de faire ici une histoire de la métaphore, non plus évidemment que de l'analogie ou de la rhétorique, par exemple, mais de déceler l'origine de conceptions encore vivantes aujourd'hui. Évidemment, je ne prétends pas non plus proposer une impossible généalogie, exhaustive, de tous les soupçons qui ont affecté la métaphore, ni même d'une seule critique la concernant, « des origines à nos jours ». Il s'agit avant tout de fournir d'utiles repères. Si je suis globalement l'ordre chronologique, c'est essentiellement pour la clarté de l'exposé ; j'aurais tout aussi bien pu proposer une généalogie ascendante, qui aurait eu sa légitimité, où l'on aurait mieux perçu la façon dont les problèmes se divisent, se scindent, dont les soupçons d'aujourd'hui appartiennent à la même famille tout en possédant d'autres filiations. L'objectif par exemple n'est pas d'étudier la postérité de la théorie d'Aristote, par laquelle nous commencerons, mais bien les origines, des plus lointaines aux plus récentes, des problèmes concernant la théorie de la métaphore.

Nous commencerons en effet par nous pencher sur *La Poétique*, qui est le premier texte occidental connu exposant une théorie de la métaphore (rien de tel chez Isocrate ou l'auteur de *Rhétorique à Alexandre*, même si les mots μεταφοραῖς et μεταφέρων sont respectivement employés). Je ne me livrerai donc pas à des spéculations psychologiques ou anthropologiques, qui me sembleraient pourtant utiles mais qui excéderaient mes compétences, sur les origines de la métaphore, sur ses liens avec le langage dans l'histoire individuelle et collective de l'homme. Comme pour toute généalogie descendante, le point de départ est un peu arbitraire. Nous aurions peut-être pu remonter jusqu'à Platon, ou au-delà. Ricœur a souligné les mérites de la définition aristotélicienne de la métaphore ; il en a aussi suggéré les limites. Il aurait peut-être été possible de *souligner* ces limites, ces ambiguïtés, en commençant par le disciple de Socrate. Ce ne sont pas seulement les orateurs ou les poètes, en effet, qui ont fait le plus grand usage des métaphores, mais aussi les premiers philosophes. Sans remonter aux présocratiques, l'auteur de *La République* et du *Banquet* utilise de nombreuses images, et l'on peut supposer, sans grand risque de se tromper, que le Socrate historique que l'on devine à travers certaines œuvres de Platon moins « platoniciennes » que d'autres, je pense par exemple à *Apologie de Socrate*, faisait lui aussi un grand usage de métaphores, de comparaisons et d'allégories. L'image par laquelle Socrate se compare à un taon (ou à une « mouche » qui pique), « attaché à la cité » comme « au flanc d'un cheval de grande taille et de bonne race, mais qui se montrerait un peu mou », ayant « besoin d'être réveillé par l'insecte », est très riche, très paradoxale.[101] L'idée d'attachement à Athènes ne va pas sans ambiguïté, la stimulation nécessaire qui est avancée ne dissimule pas la « malignité » du philosophe : au contraire, il revendique presque ici l'idée de parasitisme. Quoi qu'il en soit, il reconnaît qu'il peut faire mal – mais pas corrompre... – et il avance ensuite le risque pour le taon de mourir d'une tape. La métaphore invite à la réflexion, comme en témoigne François Châtelet qui cite cette

101 Platon, *Apologie de Socrate*, trad. par Luc Brisson, GF Flammarion, Paris, 1997, p. 110.

comparaison puis la commente.[102] Elle n'est pas seulement expressive, illustrative : elle est *éclairante*, elle contient des idées en propre.

Évidemment, la métaphore présente en même temps cette incertitude sur son statut qui fera son malheur : quelle valeur de vérité lui accorder ? L'allégorie de la caverne est encore aujourd'hui d'une puissance formidable. Comme d'autres « mythes » platoniciens, sur l'amour par exemple, elle aide à conceptualiser l'expérience, à formuler des idées ; en l'occurrence, que la connaissance est un chemin, qu'elle constitue une tâche laborieuse, parfois ingrate, presque toujours solitaire, qui ne livre ses fruits qu'après l'effort, au terme du chemin. C'est aussi une belle description de l'erreur comme illusion, de l'aliénation aussi, pour ceux qui restent au fond de la caverne, et du destin de celui par qui la nouveauté arrive. Mais, en même temps, derrière la métaphore du soleil, de la lumière, il y a la conception discutable de l'Idée, comme si Platon s'était payé de métaphores, avait finalement pris son image, ou une partie de son image, au pied de la lettre. C'est donc plutôt une certaine ambivalence qui caractérise la métaphore : loin de tout âge d'or ou de bronze, c'est cela qu'il faudrait souligner, car cette ambivalence entretient des liens étroits avec la pensée.

2.2.1. Le pacte ancien entre la métaphore et le mot

La métaphore comme substitution (Aristote et les autres)

Aristote ne définit donc pas la métaphore dans la *Rhétorique*. Lorsqu'il aborde cette question, il commence par renvoyer à la *Poétique* : c'est dans celle-ci qu'il définit la métaphore comme « transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre », avant de distinguer quatre espèces de métaphores ; « métaphore » est alors, on l'a vu, un mot employé pour dire *trope*. C'est dans le même sens qu'il donne, peu après, l'exemple de la métaphore pour évoquer l'exigence dans la littérature d'une expression qui soit « claire sans être basse », qui « use de mots étrangers à l'usage quotidien ». Mais, deux pages plus loin, quand il écrit « ce qui est de beaucoup le plus important, c'est d'exceller dans les métaphores », il glisse clairement vers un second sens, celui de métaphore par analogie, puisqu'il ajoute : « En effet, c'est la seule chose qu'on ne peut prendre à autrui, et c'est un indice de dons naturels ; car bien faire des métaphores c'est bien apercevoir les ressemblances. »[103] Le même glissement s'opère, très vite, dans la *Rhétorique* : cette idée du « talent de la métaphore » qu'on ne peut « emprunter d'autrui » est d'ailleurs rappelée, avant que l'harmonie des métaphores *en général* ne soit présentée comme le résultat d'une analogie.[104]

Ce qui intéresse le plus nettement Aristote, c'est donc bien la quatrième espèce de métaphore, la métaphore au sens où nous l'entendons aujourd'hui, à tel point qu'il en oublie parfois sa première définition pour identifier le genre à l'espèce. Bien sûr, Aristote ne néglige pas totalement les autres figures de mot, et l'on trouve dans ses développements, parmi les « métaphores », ce qu'on appellerait aujourd'hui des hyperboles, des euphémismes, etc. Nous pouvons néanmoins remarquer que « la rhétorique restreinte » décriée par Genette existe dès l'origine, avec l'auteur de la *Poétique* : une préférence très nette est marquée pour l'une des figures de mot. D'ailleurs, Aristote consacre à la quatrième espèce de « métaphore » bien plus de la moitié de son développement sur la μεταφορά.

102 François Châtelet, *Platon*, Gallimard, Paris, 1990, coll. Folio essais, p. 37. L'idée est d'abord exposée, puis elle est développée ensuite, par exemple, dans tout le chapitre 2 : « Ce que parler veut dire (ce que veut dire parler) ».
103 Aristote, *Poétique*, 21-22, 1457b-1459a, *op. cit.*, p. 61-65.
104 Aristote, *Rhétorique*, III, 2, 1405a, *op. cit.*, p. 43.

Seulement, alors qu'Aristote se préoccupe essentiellement de la métaphore par analogie, la définition de la métaphore reste celle du trope, celle du genre. C'est là le point essentiel : un lien se noue, dès la *Poétique*, dès la première définition de la métaphore, entre elle et le nom, entre la métaphore et la théorie de la substitution. Peut-être le disciple de Platon n'a-t-il fait là que reprendre une définition existante, quitte à la modifier un peu : il indique d'ailleurs dans sa *Rhétorique* qu'il existe, au moment où il l'écrit, un art du style davantage constitué que l'art oratoire authentique.[105] Isocrate ou Anaximène de Lampsaque, l'auteur probable de *Rhétorique à Alexandre*, dont les écrits sont soit antérieurs à ceux d'Aristote soit contemporains, évoquent d'ailleurs la métaphore dans le même contexte d'une réflexion sur les différentes « sortes de mots », de noms ou d'expressions.[106] Il est donc très vraisemblable qu'Aristote n'innovait pas sur ce point. Mais que cette définition de la métaphore comme *quelque chose qui arrive au nom* tienne en propre à Aristote ou non n'y change rien : la même définition se répètera de siècle en siècle, sans grand changement, malgré le déplacement du genre vers l'espèce ; la définition de la métaphore répète alors celle du trope et se contente d'y ajouter un lien de ressemblance, et ce alors que ce dernier est pensé chez Aristote sur un autre modèle, celui de l'égalité de rapports, de la proportionnalité. Aussi la reprise de la définition aristotélicienne va-t-elle souvent de pair avec une déperdition assez forte de la théorie initiale : là où une certaine tension était décelable entre la définition de la métaphore comme genre et celle de la métaphore par analogie, il n'existe plus rien de tel par la suite, dans les grandes rhétoriques qui ont succédé, les plus connues du moins, alors que c'était probablement là ce qui constituait son principal apport.

La déperdition, bien indiquée par Ricœur, s'effectue d'ailleurs à plusieurs niveaux. Catherine Détrie fait remarquer, par exemple, que la rhétorique « classique » se met souvent à définir la métaphore comme substitution d'un *mot* à un autre, et non plus comme transport *à une autre chose* d'un nom qui désigne une chose.[107] Les exemples sont innombrables : si la métaphore est, chez l'auteur d'*Ad Herennium*, le transfert d'un mot « d'une chose à une autre parce que la similitude semblera autoriser ce transfert » (comme chez Lamy, au XVIIe siècle), chez Cicéron, c'est « le transfert d'un mot pris d'une autre notion, par l'intermédiaire de la ressemblance », ou un mot « transporté du sens propre au sens figuré et qui se trouve comme dans une place d'emprunt » ; chez Quintilien c'est le transport d'« un nom ou [d']un verbe d'un endroit où il est employé avec son sens propre dans un autre » ; chez Dumarsais c'est « le transport de la signification propre d'un mot à une autre signification », etc. Certes, la métaphore n'a jamais vraiment été présentée comme une « mise en scène de la pensée » capable de re-décrire, de redéfinir le réel, comme le souligne Ricœur.[108] Mais, avec ces différentes définitions, elle n'apparaît même plus très nettement comme un jeu de représentations portant sur le réel : très tôt, elle apparaît presque comme un jeu de mot, comme un simple déplacement de significations.

Ce pacte entre la métaphore et le mot, ce lien étroit posé dans la *Poétique*, n'est donc pas dissout dans la *Rhétorique* non plus, malgré le rapprochement qu'Aristote effectue avec la comparaison, malgré les exemples de métaphores *in praesentia*, malgré les développements qu'il propose sur la métaphore par analogie, pourtant définie comme un rapport entre quatre termes. Les occasions, on

105 Aristote, *Rhétorique*, III, 1, 1403b, 24-25 et 1404a, 20-29, *op. cit.*, p. 39 et 40, où il cite Glaucon de Téos et défend la légitimité d'une théorie du style *non poétique*.

106 Isocrate, *Evagoras*, 9, dans *Discours*, tome 2, Les Belles Lettres, Paris, 1961, p. 148, et Pseudo-Aristote, *Rhétorique à Alexandre*, Les Belles Lettres, Paris, 2002, 1434b, p. 65.

107 Catherine Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 34 et p. 40 notamment.

108 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 83.

l'a vu, étaient nombreuses. Les rhétoriques ultérieures ne feront que renforcer ce pacte en consacrant le partage des figures que nous connaissons : on ne retrouve chez aucun successeur, à ma connaissance, l'intimité du lien établi par Aristote entre métaphore, comparaison et analogie à quatre terme. Certes, quelques souvenirs existent, chez Quintilien, Lamy ou Dumarsais par exemple, mais ils sont timides, et toujours différents d'ailleurs.

C'est ainsi que « la dictature du mot », comme l'appelle Ricœur en réponse à « la dictature de la métaphore » décelée chez Genette, déploie toute une série de conséquences, « de postulats qui, de proche en proche, rendent solidaires la théorie initiale de la signification, axée sur la dénomination, et une théorie purement ornementale du trope ». Nous avons évidemment ici l'une des sources principales, peut-être la plus ancienne, du soupçon sur la métaphore. Il vaut la peine de résumer cette série de postulats, proposée par Ricœur pour étudier Fontanier, mais « dont l'ensemble constitue le modèle implicite de la tropologie » et, serait-on tenté d'ajouter, de toute *elocutio*. On peut donc relever :

a) le « postulat du propre et de l'impropre ou du figuré » : idée que « certains noms appartiennent en propre à certaines sortes de choses », les tropes faisant alors exception constituent « des sens impropres ou figurés » ;

b) le « postulat de la lacune sémantique » : « certaines sortes de choses sont appelées d'un terme impropre », il y a donc parfois « absence du mot propre dans le discours », lacune délibérée ou contrainte qui « résulte soit d'un choix de caractère stylistique, soit d'un réel manque » dans le code lui-même ;

c) le « postulat de l'emprunt » : « la lacune lexicale est comblée par l'emprunt d'un terme étranger » ;

d) le « postulat de l'écart » : l'emprunt a lieu « au prix d'un écart entre le sens impropre ou figuré du mot d'emprunt et son sens propre » ;

e) l'« axiome de la substitution » : « le terme d'emprunt, pris en son sens figuré, est substitué » au mot absent ;

f) le « postulat du caractère paradigmatique du trope » : la transposition s'effectue en fonction d'une raison qui « constitue un paradigme pour la substitution des termes » ; dans le cas de la métaphore, il s'agit de la ressemblance ;

g) le « postulat de la paraphrase exhaustive » : « expliquer (ou comprendre) un trope », c'est « restituer le terme propre » ;

h) le « postulat de l'information nulle », solidaire du précédent : « l'emploi figuré des mots ne comporte aucune information nouvelle » ;

i) la « fonction décorative » du trope : il est « destiné à plaire », puisqu'il « n'enseigne rien ».[109]

Bien entendu, Aristote ne saurait se réduire à ce schéma. Les derniers postulats notamment ne conviennent pas du tout pour aborder ses écrits. On peut penser néanmoins qu'ils n'en sont pas moins contenus dans son modèle, dans sa définition de la métaphore comme *quelque chose qui arrive au nom* : les auteurs qui développent la série jusqu'à son terme sont, de ce point de vue, plus cohérents que lui, qui corrige l'approche « tropologique » par un second modèle, celui de la proportionnalité. Ils respectent davantage les maillons très serrés de cette « chaîne de présuppositions » qui lient la théorie de la métaphore-nom à l'idée d'écart, de substitution et d'ornement. Les néo-rhétoriciens n'échapperont pas aux dernières conséquences de leur choix de renouer avec la tradition rhétorique, et notamment de conserver une définition de la métaphore

109 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 63-67.

comme *un mot à la place d'un autre*. Nous pourrions en effet compléter encore la liste de Ricœur : nous avons relevé précédemment les ultimes conséquences de cette conception. À ne considérer que la métaphore *in absentia*, et à considérer qu'il y a *réellement* absence chez elle – soit d'un mot (le comparé), soit d'un sens (le sens propre), soit d'une référence (celle du comparant ou, parfois, celle du comparé) – l'idée de substitution débouche sur l'idée que la métaphore dissimule, comme un prestidigitateur, voire qu'elle escamote, comme un voleur, qu'elle trompe, intentionnellement ou non.

Or, présenter son action ainsi, c'est occulter la tache principale de la métaphore, qui consiste à *rapprocher* deux objets de pensée (ou deux séries), à tisser des liens entre les choses, nullement à déposséder. De ce point de vue, le « postulat de l'emprunt » indiqué par Ricœur, déjà présent chez Aristote, semble un peu à part, moins gênant que les autres : il relève d'une conception moins faussée. Quand on emprunte quelque chose, on se sent tenu de rendre, un lien se crée : un sentiment de dette apparaît, qui n'est pas forcément négatif ; on est l'*obligé* de celui qui donne ou qui prête. Nous ne sommes pas loin de l'éthique du glanage observée chez Varda : celui qui prête donne sans s'appauvrir, il s'enrichit parfois même, d'une façon toute différente de l'usurier. On peut penser au modèle du don et contre-don, dont on sait la richesse mais aussi le caractère potentiellement aliénant, quand le cycle de dons et contre-dons ne s'arrête jamais. Une telle idée est déjà infiniment préférable à celle de substitution : elle permet de souligner les mérites de la métaphore, qui n'ôte rien, mais aussi les dangers de l'analogie, quand à l'échange succède un cercle sans fin, le sentiment d'une dette que rien ne peut rompre. Non seulement la métaphore emprunte, rend et donne à son tour, en effet – non pas à chaque fois, mais assez souvent, quand le comparé fait jaillir en retour des significations – mais le raisonnement par analogie peut connaître, dans ses formes les plus « maladives », un certain emballement lui aussi, quand toute mesure est perdue dans « l'échange » de propriétés. Aussi convient-il de souligner davantage la dimension *liante*, bien plus qu'aliénante, de la métaphore. Le lien possède cette même ambivalence que la métaphore : il peut être émancipateur aussi bien qu'aliénant.

Mais, pour achever de se déprendre de la « dictature du mot », de la conception de la métaphore comme substitution, comme « transfert », il faut en revenir à sa forme grammaticale et indiquer, comme le fait Ricœur, que la métaphore est avant tout un énoncé, une phrase, qu'elle repose sur une prédication. La nature même de la métaphore est d'associer un sujet et un attribut. La conception de la métaphore comme mot n'est pas fausse, à proprement parler, mais c'est un cas particulier, un effet produit par une certaine énonciation métaphorique. Prenons l'exemple canonique « le lion s'élança » : il est intéressant parce que, *in absentia*, c'est le plus défavorable pour une théorie de la métaphore-énoncé – et que, par ailleurs, il n'existe pas chez Homère : c'est une reconstruction, une création *in abstracto* par Aristote, pour les besoins de la cause, comme « le chat est un dieu » du groupe μ. On peut relever alors que cette phrase contient en fait deux propositions : « Achille est un lion » et « Achille s'élança », *énoncées en même temps*. C'est une sorte de phrase complexe non répertoriée par la grammaire traditionnelle.

Objectera-t-on que « Achille » n'est pas mentionné, que c'est moi qui l'introduis ? Il faut alors souligner que cette idée d'un comparé *absent*, dans le cas de la métaphore *in absentia*, est très souvent abstraite, liée aux besoins de la définition dans le cadre d'une théorie du mot. Non seulement il est presque toujours présent à l'esprit du destinataire mais, la plupart du temps, il n'est même pas implicite : il est mentionné dans une autre phrase. Pour que l'on comprenne une phrase comme « le lion s'élança », il faut bien qu'Achille ait été nommé. L'utilisation de l'article défini

souligne d'ailleurs que « le lion » nous est connu : une telle phrase établit donc bien un lien avec la phrase ou les lignes précédentes. C'est ce qu'on appelle en linguistique la fonction « anaphorique » de l'article : elle permet la reprise d'un antécédent, ainsi que la condensation, parfois, d'informations données préalablement, comme dans la phrase « L'aventure s'est bien terminée », énoncée au terme d'un récit anodin, qui est donc une façon de qualifier celui-ci d'« aventure ».[110] On peut donc dire que l'article défini joue *entre autres* le rôle d'une « copule », qu'il permet une attribution implicite : « le lion » signifie « le lion dont nous avons déjà parlé », ou « le lion, qui n'est autre qu'Achille ». Il y a donc bien l'équivalent d'une proposition subordonnée, présupposée, dans la phrase d'Aristote. Comme aucun lion n'apparaît dans les énoncés précédents, le lien entre le sujet logique « Achille » et l'attribut « un lion » apparaît clairement : « le lion » se comprend alors comme « Achille, qui se révèle être un lion ».

Cette question de l'article défini est d'ailleurs à la base du malentendu du groupe µ lorsqu'il propose la phrase « le chat est un dieu » comme emblématique du métasémème « pur », de la « mauvaise » figure : outre que les auteurs de *Rhétorique générale* veulent nous faire croire que Baudelaire présente le chat dans son universalité, quand il évoque un chat bien particulier, ils suggèrent que certaines métaphores omettent le démonstratif qui se trouve dans « Ce chat, c'est un tigre », et qu'elles empêchent ainsi de renvoyer à « un au-delà du langage », à un référent précis.[111] Mais, comme nous venons de l'observer, « le chat » pourrait très bien, dans certains contextes, renvoyer à un antécédent précis, comme « le lion » pour Achille, et cette expression peut encore accéder autrement à une référence – même si, dans le cas de la littérature, le problème de la référence se pose de façon plus complexe puisqu'elle est fictive. Le parent s'exclamant « oh ! le joli petit chat ! » devant son enfant en fournit l'illustration, faisant un usage quasi déictique de l'article défini. Les articles défini et démonstratif « le » et « ce » ne permettent ainsi aucune distinction aussi tranchée que celle suggérée par les auteurs du groupe µ : tous les deux sont susceptibles d'un usage sinon *déictique* du moins *anaphorique*. En effet, la *déixis* n'est pas la seule façon de « conférer son référent à une séquence linguistique », et l'emploi générique n'est évidemment pas le seul qui soit possible pour l'article défini (comme dans « l'homme est mortel »). L'absence d'antécédent explicite n'est même pas suffisant : le locuteur peut présumer « que son interlocuteur est capable de réidentifier l'entité à laquelle il se réfère » (comme dans « j'ai vu le chat »).[112] Seul le contexte permet de trancher. Et l'autre exemple, métaphorique lui aussi, du « mauvais » métasémème « l'homme est un roseau » n'est pas meilleur.[113] Il est d'autant plus curieux que le groupe µ imagine auparavant une situation où Pascal, observant un homme passer, pourrait énoncer le « bon » métalogisme suivant : « Cet homme que tu vois, ce n'est peut-être qu'un roseau, mais c'est un roseau pensant. » Les auteurs ajoutent, se faisant fort d'entrer dans *les pensées* de l'auteur, qu'il userait ainsi « du métalogisme, mais à seule fin d'imposer une modification sémantique ». Et de préciser enfin que « la métaphore de l'homme-roseau s'est affranchie désormais de toute situation ostensible, le concept de fragilité servant de moyen terme, sans qu'il soit nécessaire de passer par le détour du référent. » La description semble acceptable, de prime abord : il y a bien une forme de lexicalisation de la métaphore, qui cesse alors d'être vive. Seulement, l'extrait est plus ambigu qu'il n'y paraît : *à*

110 Article « anaphore » dans M. Arrivé, F. Gadet, M. Galmiche, *La grammaire d'aujourd'hui*, Flammarion, Paris, 1989, p. 63.
111 Groupe µ, *op. cit.*, p. 123-124.
112 Articles « déixis » et « article », dans M. Arrivé, F. Gadet, M. Galmiche, *La grammaire d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 208 et p. 74.
113 Groupe µ, *op. cit.*, p. 128 et p. 130.

quel moment la figure s'est-elle trouvée libérée « désormais de toute situation ostensible » ? On peut le comprendre de deux façons : quand l'individu observé a disparu, quand Pascal a écrit sa pensée, en généralisant de « cet homme » à « l'homme » tout entier, ou quand la citation est entrée dans la culture commune, quand elle est devenue cliché... Les deux interprétations semblent bel et bien coexister ici. C'est au prix de cette ambiguïté que l'exemple paraît valable. On nous dit en effet que la figure, d'abord métalogique, n'intéressait son auteur que comme métasémème : c'est cette chronologie-là qui persiste sous l'idée d'une figure, d'abord vive, puis morte. Pourtant, s'agissait-il vraiment pour Pascal de redéfinir la nature humaine par la sélection, au sein du mot « roseau », de la seule idée de fragilité ? Même si le texte ne souligne apparemment que celle-ci, la phrase peut renvoyer à d'autres aspects du roseau : il n'a pas d'étendue, il ne se déplace pas, notamment. Le contexte souligne cette idée : c'est de la pensée, « et non de l'espace et de la durée », que l'homme peut tirer une dignité. Le fragment suivant précise que « je n'aurai pas davantage en possédant des terres : par l'espace, l'univers me comprend et m'engloutit comme un point ; par la pensée, je le comprends. » Le roseau semble donc incarner l'homme guéri du divertissement, celui du moins qui en est capable, qui se distingue ainsi de « l'homme sans pensée », qui serait « une pierre ou une brute » (« je puis bien concevoir un homme sans mains, pieds, tête » mais pas « sans pensée »). Il se distingue aussi de « l'univers », qui ne sait rien, ou de « l'arbre [qui] ne se connaît pas misérable » : la grandeur de l'homme est de savoir sa petitesse.[114] Le choix du roseau ne semble donc pas si fortuit. Je serais même tenté d'y voir un souvenir d'Ésope, de sa fable « L'Olivier et le Roseau », dont La Fontaine s'inspira peu après Pascal : même si le thème du végétal qui « plie mais ne rompt pas » n'est nullement évoqué chez ce dernier, on pourrait presque le distinguer « en creux » dans la mesure où le roseau possède la même grandeur paradoxale chez Pascal que chez Ésope, il tire à chaque fois sa grandeur de ne pas se croire puissant, à la différence des seigneurs qui ne savent pas qu'un rien peut les renverser. Entre l'arbre et le rocher, le roseau est dans la même situation que l'homme du commun : ni ange ni bête, mais entre les deux. L'absence de déictique n'empêche donc pas la métaphore d'accéder à une référence, que ce soit pour « l'homme » ou « un roseau », même si c'est à l'intérieur d'un univers de fiction pour ce dernier.

Notons d'ailleurs qu'il existe parfois des métaphores *in absentia* aux comparés vraiment implicites, qui ne sont pas mentionnés dans les phrases précédentes du texte. C'est le cas de la fable « Le Chêne et le Roseau », où l'univers des hommes et de la Cour n'est jamais désigné explicitement, ni même indirectement à travers une moralité. Des allusions peuvent alors aider, qui sont contenues dans la fable, dans le mot même de « roitelet », dans le portrait du roseau en honnête homme, rompu aux servitudes mais moins sujet que les puissants aux revers de fortune, ou si l'on préfère dans le portrait du roseau en paysan, courbant l'échine sous un « pesant fardeau », ou encore dans la dimension symbolique de l'arbre protégeant les plantes qui poussent sous son feuillage comme un seigneur ses sujets. En outre, la simple insertion du poème dans un recueil de fables induit ici une lecture allégorique : la présence d'un comparé humain fait partie du code de lecture. L'idée d'une *absence* du mot, comprise comme un *manque* dans la métaphore, reste donc le plus souvent théorique. Ce que nous venons de voir, notamment avec « le lion s'élança », s'applique presque toujours en littérature : le comparé peut être restitué grâce au contexte, auquel la métaphore fait toujours appel implicitement. L'exemple de La Fontaine n'en est pas loin, malgré les apparences : outre le contexte des autres fables, la personnification des végétaux construit aisément la perception des véritables comparés. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les végétaux sont

114 Pascal, *Pensées*, GF-Flammarion, Paris, 1976, fragments 347, 348, 339 et 397, p. 149-150 et p. 158.

comparés *dans l'histoire* à des humains pour que les seigneurs et leurs sujets bien réels puissent être ensuite comparés *à travers la fable* au chêne et au roseau : il y a inversion de deux chaînes de comparants et de comparés. Les personnifications qui apparaissent dans la bouche du chêne aident à construire la chaîne des comparés humains utile à l'interprétation de la fable. Il n'y a donc pas « transfert » de significations : la circulation des idées ne s'arrête pas à ce premier « déplacement », ce que les comparants humains apportent aux végétaux est presque immédiatement reversé, à travers eux, aux humains comme sujet de la fable, comme comparés. Il y a donc bien *dialogue* entre les deux séries : le double portrait du roseau en paysan et du chêne en suzerain (ou en surintendant Fouquet) apporte des idées, de même que le roseau et le chêne apportent leur symbolique propre à l'image du serf, du courtisan, et du seigneur présomptueux.

Pour en finir avec cette idée d'une *absence* du mot clef dans la métaphore, prenons ce dernier exemple, extrait de la nouvelle « Comment Wang-Fô fut sauvé » de Marguerite Yourcenar : quand l'Empereur s'écrie « Tu m'as menti, Wang-Fô, vieil imposteur : le monde n'est qu'un amas de taches confuses, jetées sur le vide par un peintre insensé, sans cesse effacées par nos larmes », le peintre en question n'est pas nommé.[115] Il ne s'agit bien sûr pas de Wang-Fô, le vieux sage qui a désespéré l'Empereur par ses tableaux somptueux, plus beaux que le monde ne pourra jamais l'être : il s'agit de Dieu. Le nom du Créateur n'y est pas mais l'idée est aisément reconstituable en suivant l'espèce de syllogisme présenté par le texte : le monde est un tableau confus, raté ; or, celui que l'on considère traditionnellement comme le créateur du monde, c'est Dieu ; Dieu est donc un mauvais peintre, ou un peintre fou. La métaphore est alors une espèce d'enthymème, comme Aristote le soutient dans *Rhétorique* : le texte de Yourcenar nous présente bien une espèce de syllogisme, en omettant seulement de rappeler la deuxième prémisse, trop évidente ; et cette concision du raisonnement fait en effet une bonne part du charme, de la puissance et éventuellement du danger de la métaphore. Notons enfin que ce n'est pas seulement l'Empereur qui parle ici mais aussi, à travers sa bouche, la narratrice qui exprime une idée essentielle pour sa nouvelle discrètement fantastique, une clef pour la fin de cette histoire où le peintre s'échappe *en peinture* avec son disciple : Wang-Fô, fait prisonnier par l'Empereur, décrit par celui-ci comme encore plus puissant que lui, est maintenant présenté comme supérieur à Dieu lui-même, puisqu'il réussit non seulement à donner la vie à ses œuvres, d'un dernier coup de pinceau, mais qu'il rend aussi le monde plus harmonieux, plus vivable, puisqu'il le magnifie, lui redonne du sens. Aussi les touches de couleur de ses tableaux ne sont-elles pas « sans cesse effacées par nos larmes », *à la différence de l'œuvre de Dieu*. Même si aucun nom n'est donné pour le « Créateur », l'idée en est accessible : elle est implicite, contenue dans le réseau métaphorique ; et le fait qu'un dieu ne soit pas nommé est significatif : on peut douter qu'il existe un créateur pour un tel monde insensé, confus. Pour l'Empereur en pleine déréliction, l'existence même du monde semble douteuse, puisque celui-ci n'est que taches de couleurs « jetées sur le vide » et « sans cesse effacées par nos larmes ». La comparaison entre le peintre et Dieu est donc ici d'une étonnante richesse : elle qualifie la puissance de Wang-Fô tout en formulant l'idée qui naît dans la conscience de l'Empereur, sous une forme nécessairement paradoxale, que l'univers est vide. Encore une fois, le « transfert » de sens n'est pas à sens unique : ce n'est pas seulement le comparé qui s'enrichit de la comparaison.

Il y a donc, décidément, quelque chose de l'équation dans la métaphore : quand l'une des parties de l'image semble manquer, on peut la déduire des relations entre les différents termes de l'énoncé.

115 Marguerite Yourcenar, « Comment Wang-Fô fut sauvé », *Nouvelles orientales*, Gallimard, Paris, 1991, coll. L'imaginaire, p. 21.

La référence apparaît donc justifiée non seulement à l'enthymème mais aussi à la proportionnalité : les différentes formes de métaphores par analogie proposées par Aristote, du « soir de la vie » à « la coupe sans vin », soulignent bien cette nature de quasi-équation. On peut d'ailleurs, comme dans une égalité mathématique, isoler à gauche du verbe être le sujet, comme on place une inconnue à gauche du signe « égale » en quelque sorte, et déplacer à droite, moyennant quelques opérations grammaticales et logiques, l'attribut, sous forme d'un simple nom ou d'un groupe nominal complexe, avec des subordonnées par exemple (« la vieillesse, c'est le soir de cette étrange journée qu'est la vie »). Enfin, pour filer la métaphore mathématique, on pourrait ajouter qu'il y a quelque chose de « bijectif » dans les métaphores les plus riches. Elles fonctionnent souvent dans les deux sens (« le soir, c'est l'agonie du jour, la fin de la folle course du soleil »). C'est le propre de l'analogie : on peut considérer à égalité la chaîne des comparés ou celle des comparants, chaque élément de l'une mène à un élément de l'autre.

Dans l'écrasante majorité de cas, y compris pour les métaphores *in absentia*, le comparé n'est donc absent que de l'échantillon *prélevé* – ou reconstitué – par le poéticien ou le rhétoricien : il est présent dans le contexte ou, implicite, il peut en être déduit. Seuls les comparants et les comparés de quelques métaphores jouant délibérément avec l'obscurité, surtout en poésie, semblent difficilement reconstituables avec certitude. Et encore convient-il de ne pas s'exagérer leur importance : même dans la poésie surréaliste, le sentiment d'obscurité n'est pas irréductible, et il tient davantage au motif de la métaphore qu'à l'identification des termes de la comparaison. Cela ne peut donc constituer une objection, à mes yeux : ces métaphores relèvent d'un choix esthétique délibéré, d'une intention de brouillage ou de subversion des significations dont on ne peut généraliser les effets sans dommage.

Enfin, même dans le cas d'une métaphore *in absentia* « authentique », la linguistique nous offre un argument de taille pour soutenir la théorie de la métaphore-énoncé. Il n'est pas besoin d'un renvoi au contexte, soit par un déictique (« ce chat, c'est un tigre »), soit par un anaphorique (« le lion s'élança »), pour soutenir la nature prédicative, attributive, de la métaphore – ni *a fortiori* de métaphores *in praesentia*, pourtant loin d'être négligeables en pratique. Ricœur relève en effet chez Benveniste la possibilité pour un prédicat de se passer de sujet : après avoir cité l'idée que « la phrase constitue un tout qui ne se réduit pas à la somme de ses parties », que « le caractère distinctif inhérent à la phrase » est « d'être un prédicat », il ajoute : « la présence d'un sujet grammatical est même facultative ; un seul signe suffit à constituer un prédicat. »[116] Benveniste relève d'ailleurs, dans une autre étude, la possibilité d'un « prédicat nominal, sans verbe ni copule ».[117] Ne sommes-nous pas là au cœur de notre sujet ? La métaphore *in absentia* n'est-elle pas, précisément, un prédicat nominal *sans sujet ni copule explicites* ? Le fait de se présenter parfois sous la forme d'un simple nom ne semble donc pas devoir ôter à la métaphore son caractère de prédicat.

Une idée voisine est d'ailleurs suggérée par la *Poétique*. Juste avant la définition de la métaphore, Aristote présente les différentes parties de l'élocution (en grec λέξις, la *lexis*) : « la lettre, la syllabe, la conjonction, l'article, le nom, le verbe, le cas, la locution ». Le nom comme le verbe sont présentés comme les unités minimales de signification, alors que la dernière notion, le *logos* (λόγος), traduite par « locution » dans l'édition des Belles Lettres, constitue l'unité supérieure de la signification : c'est un ensemble « dont plusieurs parties ont un sens par elles-mêmes ».[118] Il apparaît

116 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 90, et Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 2004, collection Tel, p. 128.

117 Benveniste, « La phrase nominale », *ibid.*, p. 151.

118 Aristote, *Poétique*, chapitre 20, *op. cit.*, p. 58-60.

assez nettement qu'Aristote veut parler de la phrase, de l'énoncé, même si la notion de *logos* semble renvoyer aussi, plus largement, à l'idée de discours (il cite, à la fin du paragraphe, l'exemple de l'*Iliade*, comme unité formée de plusieurs parties). L'exemple principal est d'ailleurs « Cléon marche » où les deux mots possèdent un sens et produisent, ensemble, une signification plus complexe. Jean Hardy indique en note qu'il s'agit probablement d'une « phrase stéréotypée de grammairien » et Frédérique Ildefonse souligne que, dans le *Sophiste*, Platon définissait déjà la phrase, l'énoncé, sous le même nom de *logos*, comme entrelacement de noms et de verbes.[119] Or, avant même de mentionner l'exemple « Cléon marche », à peine Aristote a-t-il évoqué le cas du *logos*, de la « locution », de l'énoncé, qu'il précise entre parenthèses : « toutes les locutions ne se composent pas de verbes et de noms mais, par exemple dans la définition de l'homme, il peut y avoir locution sans verbe ; elle devra cependant toujours contenir une partie significative ». La définition en question n'est pas donnée mais on peut penser à « animal politique » (ζῶον πολιτικόν) ou « animal doué de parole » (ζῶον λόγον ἐχον), par exemple, et l'on sait qu'en grec on peut omettre le verbe et l'article. Même si la notion de prédicat n'apparaît pas ici, on ne peut donc s'empêcher d'y penser : l'exemple de ce groupe nominal sans verbe fait fortement songer aux idées de phrase nominale, voire de prédication réduite à un seul signe, telles que définies par Benveniste. Comme le relève Ricœur, la proximité de ces remarques avec celles concernant la métaphore est frappante : la métaphore telle qu'elle est définie par Aristote dans les paragraphes qui suivent, ou du moins la métaphore par analogie, apparaît alors comme une unité intermédiaire entre le nom et le *logos*, malgré la priorité accordée explicitement, dans cette linguistique balbutiante, au nom.[120] La définition de la métaphore est d'ailleurs précédée de quelques phrases quant aux « espèces du nom », parmi lesquelles on trouve le nom composé, qui peut posséder plusieurs « parties significatives » (Aristote propose l'exemple des « habitants de Marseille », en donnant un nom qui semble avoir été altéré à travers le temps, mais qui fait référence à des fleuves d'Asie mineure) : le nom composé n'est donc pas bien éloigné de la périphrase. De même, dans *Rhétorique à Alexandre*, la métaphore est-elle présentée après le « mot simple » et le « mot composé ». Voilà qui aurait plu à l'Eisenstein de « Hors cadre », celui qui s'intéressait aux « hiéroglyphes » chinois, à ces concepts formulés par combinaison de signes... Le pas décisif n'est pourtant pas franchi, chez Aristote : la métaphore reste attachée au nom plus qu'à la proposition, dont l'existence théorique est encore incertaine. Le cadre conceptuel ne changera d'ailleurs, en linguistique même, qu'à l'époque moderne : c'est au tournant du XVIIe et XVIIIe siècles que la notion de phrase fait l'objet de développements importants, se rapproche de l'idée de proposition, quittant le sens vague d'« expression, tournure ». Le matériel est là, pourtant, pour l'essentiel, l'idée de prédication est rapprochée du verbe par exemple, dans *De l'interprétation*, mais le terme *logos* reste trop polysémique pour permettre une avancée notable : Frédérique Ildefonse perçoit même dans la *Poétique* une critique explicite de la redéfinition platonicienne de l'énoncé, au motif qu'il existe des phrases sans verbe (des « locutions »). La brèche ouverte par Platon qui, du *Cratyle* au *Sophiste* opérait un magistral renversement, qui passait de l'unité minimale de signification, le nom, à celle de la phrase, seul lieu où peut se déterminer quelque chose, se referme ainsi.[121]

119 Frédérique Ildefonse, *La Naissance de la grammaire dans l'Antiquité grecque*, Vrin, Paris, 1997, p. 56-57.

120 Irène Tamba-Mecz et Paul Veyne soulignent également le lien de la métaphore avec la question de la dénomination ainsi qu'avec le *logos* dans « *Metaphora* et comparaison selon Aristote », *Revue des études grecques*, tome XCII, n°s 436-437, janvier-juin 1979, Les Belles Lettres, Paris, p. 79-82, 85, 88 et 93-98.

121 Frédérique Ildefonse, *La Naissance de la grammaire dans l'Antiquité grecque*, *op. cit.*, respectivement p. 110, 114-115 et 54-57.

Cette insertion de la métaphore dans une réflexion sur « l'élocution » et ses « parties » est donc très instructive : la première apparition théorique de la métaphore – première au regard de la postérité, si ce n'est davantage – se fait dans un cadre qu'on peut appeler grammatical, et même proto-grammatical. Logiquement, ce n'est pas à la seule métaphore vive que s'intéresse alors Aristote, mais aussi à la métaphore qui s'inscrit dans la langue, à la métaphore sinon morte, du moins usée, stéréotypée, lexicalisée ou en voie de l'être. C'est ainsi qu'un lien se noue, non seulement entre la définition de la métaphore-nom et la théorie de la substitution, mais avec la métaphore morte, usée : lien logique quand on considère l'inclusion de la métaphore, non seulement dans une théorie du trope, c'est-à-dire du nom qui change de sens, mais également dans la grammaire de l'époque ; Aristote ne pouvait que proposer une théorie du mot *qui a changé de sens*. Ce qui retient l'attention, dans ces conditions, c'est plutôt l'importance du développement sur la métaphore proportionnelle, où la métaphore est bien davantage vive (même si certains exemples apparaissent déjà un peu stéréotypés), où la tension entre les deux parties de la comparaison persiste. Mais ce développement, logique par ailleurs dans un ouvrage consacré à la poésie, c'est-à-dire à la littérature, ne pouvait résister au cadre conceptuel proposé précédemment, à moins de rentrer en conflit avec lui. Le double modèle de la métaphore, ainsi que la rémanence de la théorie substitutive, trouvent ainsi une explication possible, liée à ces deux objets d'étude différents : dans la mesure où elle appartient à une théorie de « l'élocution », où elle participe d'une approche grammaticale balbutiante, la métaphore ne pouvait être définie qu'en termes de substitution : en linguiste, l'auteur s'intéresse aux différentes espèces du nom, et constate leurs différents modes de composition, de formation. Mais, incluse dans un traité de poétique, elle ne pouvait que déborder de ce cadre trop étroit : Aristote s'intéresse alors à la logique de la métaphore, au fonctionnement de l'analogie, qui rend mieux hommage à leur capacité d'invention.

Il n'en reste pas moins qu'Aristote favorise ainsi, peut-être malgré lui, une conception de la métaphore comme trope. Ce trait-là est décisif. Les ouvrages de poétique et de rhétorique vont se remplir d'exemples toujours plus nombreux de métaphores sorties de leur contexte, voire inventées, d'énoncés stéréotypés comme de nos jours, en grammaire, la phrase « le chat mange la souris ». Aristote pourtant, avec la notion de *logos*, tout à la fois locution, phrase, énoncé *et discours*, débordait du cadre de la grammaire, avec l'exemple de l'*Iliade*. Mais, probablement sous l'influence de la tradition, la métaphore ne pouvait être rattachée qu'au mot. On relève d'ailleurs dans la *Rhétorique* cette affirmation étonnante : « de fait, les mots sont des imitations et, dans le jeu de tous nos organes, la voix est la plus propre à l'imitation ; ainsi se constituèrent les arts ».[122] L'influence platonicienne semble ici manifeste, sous la plume d'un auteur qui propose par ailleurs une théorie de la *mimesis* bien plus riche et une théorie des sons émis par la voix comme *symboles* ou *signes*. On peut se demander alors ce que la théorie de la substitution doit à l'idée platonicienne de participation, la métaphore jouant en quelque sorte le rôle du reflet, forcément second et imparfait, d'un terme premier. Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, cela suggère que l'idée d'une métaphore-mot n'est pas l'apport principal de l'exposé aristotélicien, cela apparaît plutôt comme une concession à l'habitude, un lieu commun qui n'a pas été interrogé. Cet impensé n'en délivre pas moins ses effets : on ne peut qu'être frappé par des exemples comme « Achille est un lion », par la pauvreté de l'explication proposée : « comme les deux sont courageux, le poète a pu, par métaphore, appeler Achille un lion ».[123] On trouve ici, dès « l'origine », l'idée d'un sème commun, selon un modèle qui

122 Aristote, *Rhétorique*, III, 1, 21-23, *op. cit.*, p. 40.
123 *Ibid.*, III, 4, 22-24, p. 49.

ressemble presque à celui de la double synecdoque. Cette explication par un motif unique, par un sème partagé par deux mots, correspond bien à l'idée de substitution en effet : elle n'appelle en rien l'idée de proportionnalité. Bien sûr, on pourra objecter que c'est par commodité, par laconisme, qu'Aristote n'évoque aucun autre motif possible, mais le caractère stéréotypé de la signification permet de s'interroger : le lion était déjà un symbole, au IVe siècle avant J.C., peut-être même un symbole usé, appauvri, et probablement son exemple s'en ressent-il.

Un autre exemple permet d'aller dans le même sens : toujours dans la *Rhétorique*, Aristote cite l'*Odyssée* cette fois, quand Homère « appelle la vieillesse un brin de chaume ».[124] La métaphore, telle qu'elle est perçue par Aristote, semble vive. Elle est joliment expliquée par le fait que « l'un et l'autre sont défleuris », mais avec un formalisme regrettable : l'auteur de la *Rhétorique* voit dans cet exemple la preuve que la métaphore « instruit et donne une connaissance par le moyen du genre ». Les deux noms « vieillesse » et « brin de chaume » seraient les espèces d'un « glossème » inconnu, d'une idée qui existerait mais dont le nom manquerait. Or, est-ce vraiment ainsi que la métaphore *instruit* ? La prévalence du modèle platonicien semble grande, là encore. On retrouve ici l'idée, sinon d'un sème commun, du moins d'un nom dont l'idée préexistante serait commune à deux mots, selon un modèle très proche du groupe μ.

C'est ainsi qu'on trouve, dans presque tous les traités que l'on rencontre, à côté de métaphores vives, développées selon un schéma proche de l'analogie aristotélicienne, des métaphores usées, expliquées, « traduites » par un autre mot qui explicite le « sème commun ». Chez Fontanier, par exemple, appartiendraient à la première catégorie les exemples suivants : « la *crainte*, en paralysant les membres, en arrêtant le mouvement, ne semble-t-elle pas produire dans le sang le même effet que la *glace* dans l'eau ? » ou « une tête ou, si l'on veut, une imagination qui, comme on dit, se monte, s'exalte, s'échauffe, ne ressemble-t-elle pas un peu à un liquide en *fermentation*, bien que sans doute il n'y ait en elle ni décomposition, ni dilatation réelle ? », voire « la vie d'un homme violemment agité, et qui passe par de cruelles épreuves, ne ressemble-t-elle pas à un temps d'orage ? n'est-elle pas *orageuse* ? » Si les quatre termes ne sont pas systématiquement dégagés, on perçoit bien que l'auteur déploie en imagination l'univers de la métaphore, interprète l'image à travers plusieurs motifs. Mais on trouve donc, toujours, des métaphores appartenant à la seconde catégorie : « on fait d'un homme féroce, un *tigre* ; d'un guerrier intrépide, un *lion* ; d'une personne fort douce, un *agneau* ; d'une personne sans vivacité et sans action, une *statue* ; d'un homme bourru un sauvage, un *ours* », etc. Et Fontanier d'expliquer : « il n'est pas moins aisé de voir la raison de ces *métaphores* : c'est qu'il n'y a rien de plus féroce qu'un tigre, de plus intrépide qu'un lion, de plus doux qu'un agneau, etc. » avant d'ajouter cette remarque qui prend un nouveau sens pour nous : « il suffit d'ailleurs que tel soit, d'après l'opinion reçue, le caractère de ces animaux. »[125]

Les traités de rhétorique se remplissent en effet de ces idées et métaphores *reçues*, images usées reprises souvent à d'autres auteurs, dont le contexte est très rarement mentionné. Quand les auteurs prennent *un peu* le temps d'expliquer les métaphores données, comme Lamy dans *La Rhétorique ou l'art de parler*, qui le fait pourtant en quelques mots lui aussi, mais avec une certaine finesse, quand ils ne se contentent pas d'énumérer des exemples, c'est pour justifier aussitôt l'image par *une* explication : « on appelle les rois les chefs de royaume parce que, comme le chef commande à tous les membres du corps, les rois commandent leurs sujets », « on dit d'une maison qu'elle est riante lorsque la vue en est agréable, et semblable en quelque manière à cet agrément qui paraît sur le

124 *Ibid.*, III, 10, 12-14, p. 63.
125 Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 99-101. C'est Fontanier qui souligne.

visage de ceux qui rient. »[126] Le premier exemple montre d'ailleurs bien que le modèle de la proportionnalité n'est pas une garantie suffisante : il permet ici de réveiller une métaphore morte, mais à travers une seule idée, celle du commandement. La métaphore du chef en contient pourtant plusieurs autres, notamment celle d'un centre vital, indispensable à la vie de l'organisme tout entier, ou celle de supériorité, à cause de sa position éminente (que l'idée de commandement suggère mais ne contient pas nécessairement). Le second exemple est encore plus étonnant : il ne semble plus très clair, ou très convaincant, aujourd'hui, probablement parce que l'origine de l'image s'est perdue, sinon pour Lamy, du moins pour nous. Faut-il déceler dans la métaphore une authentique personnification de la maison, selon un imaginaire enfantin qui y discernerait les traits d'un visage ? Faut-il comprendre que la maison possède un éclat comparable à celui du rire ? Quoi qu'il en soit de l'échec à expliquer la métaphore, l'auteur n'y est pour rien : la tentative contient même une intuition qui me semble intéressante. Seulement, quand il s'agit de réveiller des significations endormies, voire éteintes, la tache est naturellement presque impossible.

On pourrait également relever les exemples, généralement assez riches, de Dumarsais, même quand il s'appuie sur des métaphores mortes ou usées. On constaterait qu'il en rend compte de belle façon, en général, et qu'il reprend la comparaison avec le lion pour en faire, lui, le signe d'une colère – ce qui, dans le cadre de *l'Iliade*, est au moins aussi intéressant que l'idée de courage. Inutile cependant de pousser plus loin ce jeu de récompenses ou de blâmes. Il faut seulement relever que le risque est évident de théoriser sur la base de figures qui ont perdu une grande part de leur richesse : théoriser sur cette base-là, sur des métaphores mortes ou usées, dont la richesse s'est souvent perdue, en totalité ou en partie, c'est faire courir le risque à la métaphore de n'être plus perçue que comme un artifice, un procédé d'embellissement complètement vain. L'exemple-type « Achille est un lion » et ses variantes, donné par Aristote et sans cesse repris depuis, l'indique donc de façon exemplaire : on fait comme si la seule motivation de la métaphore était un trait de caractère commun aux deux êtres. Nous ne sommes pas complètement dans l'ornement, mais nous n'en sommes pas loin. Que Dumarsais modifie le trait de caractère commun signale bien ce qu'une telle explication a de réducteur, et que les auteurs de traités le percevaient, dans une large mesure, mais que Dumarsais conserve *un seul trait commun* indique bien, néanmoins, la persistance d'un certain modèle.

Le pas est franchi, en revanche, dans nombre de cas. Chez le groupe μ, par exemple, la métaphore apparaît parfois comme un simple changement de nom, sans aucun enjeu. Je ne pense évidemment plus au passage sur « Le Chat », dans *Rhétorique générale*, mais à l'article « Rhétoriques particulières » : présentant sa théorie, le groupe de Liège évoque ces figures qui apparaissent dans l'argot, « qu'on serait tenté de décrire comme hyperboles ou anti-phrases ». Il propose l'exemple d'« *un cachemire*, désignant le torchon ». Mais il évacue aussitôt la dimension « métalogique » ou métaphorique de l'expression du côté de l'histoire de cette figure, de son origine, « que nous n'avons pas à examiner », en ajoutant : « pour l'argotier, le terme désigne *toujours* le torchon ; la confrontation au référent est inutile, le métalogisme étant cliché et lexicalisé ; nous nommerons donc cette figure anti-phrase lexicale. »[127] Mais, pour lexicale que soit la figure en apparence, elle n'en renvoie pas moins à un double référent, ou alors l'humour est perdu. On voit bien ici les dernières conséquences de la théorie de la substitution : sous prétexte que le langage s'use, que le jeu avec la double référence s'émousse, le groupe μ croit pouvoir déceler une

126 Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, *op. cit.*, p. 165-166.
127 Groupe μ, « Rhétoriques particulières », *Communications* n° 16, *op. cit.*, p. 104.

évacuation de l'idée de cachemire, ainsi que de la référence qui va avec. Le terme « cachemire » a beau désigner « *toujours* le torchon », en argot, rien n'interdit qu'il renvoie *en même temps* à du cachemire, précisément pour s'amuser de la discordance entre l'imagination et la réalité. Comment certifier que cette conscience ludique initiale a disparu, dans tous les cas ? Au contraire, le simple fait que le groupe μ décèle encore le « métalogisme » indique que le chemin de la blague peut être encore emprunté : pourquoi n'en irait-il pas de même pour les autres ? Nous avons donc ici le témoignage exemplaire de néo-rhétoriciens, au bout de la route parcourue par l'idée de substitution, évacuant toute la dimension de fiction, de jeu dans la métaphore – dans ce passage, du moins.[128] La métaphore, comme l'argot, n'est plus qu'une activité de pure nomination, de cryptage, parce que la figure n'est considérée qu'une fois entrée dans l'usage.

D'ailleurs, la preuve que la dimension figurée n'est pas complètement morte, que la métaphore peut et doit rester vive pour « l'argotier », c'est les exemples infinis donnés pour le mot « tête » : « *poire, citron, fraise, pomme, pêche, coloquinte, patate, ciboule, calebasse, tomate, chou, cassis, cerise*, etc. » ainsi que « *cafetière, théière, fiole, bouilloire*, etc. » Le groupe μ qui doute pourtant ici de l'explication « par la fonction cryptologique », ne veut pas voir dans ce phénomène un renouvellement des métaphores « au fur et à mesure de leur chute dans le domaine public ». Il interprète ainsi « la pluralité des formes argotiques par le “caractère essentiellement émotif de ce langage” (Dauzat) et par l'hypertrophie de sa puissance créatrice. »[129] L'explication par la « diachronie », refusée par les auteurs, n'est pourtant pas si facilement évacuable : il semble bien qu'il s'agit de renouveler le choc de l'énonciation métaphorique, de veiller par des métaphores toujours vives à ce que l'humour soit toujours présent, perceptible comme intention.

On le voit donc, avec l'exemple du « cachemire » : la théorie de la substitution, qui est redoublée chez le groupe μ puisque la métaphore y apparaît comme le produit de deux synecdoques, aboutit à l'idée d'un référent absent ; en outre, elle est solidaire d'une conception de la métaphore comme phénomène de lexicalisation, solidaire de la notion de métaphore morte ou usée.

L'influence du modèle « tropologique » de la métaphore *in absentia* est donc sur-déterminant. On en décèle encore l'influence dans la querelle de Genette avec ses différents auteurs, notamment avec Deguy, dans « La rhétorique restreinte », lorsqu'il reprend le débat sur la syllepse synecdochique, engagé par celui-ci avec Fontanier : on a déjà vu combien « le loup est toujours loup » peut apparaître, selon les contextes, selon les locuteurs, comme incertain, comme métaphore ou synecdoque, parce que le débat est posé hors contexte – il manque le texte d'où l'énoncé est issu, qui aide à deviner l'intention – et à propos d'une figure qui se constitue à base de symbole. Comment tirer la syllepse, en effet, cette figure qui consiste à employer deux fois le même mot mais avec des sens différents, du côté de la synecdoque plus que de la métaphore ? Comme pour l'antonomase « Néron », où le nom propre est employé comme nom commun, mais pas forcément pour dire « prince cruel » seulement, la syllepse « plus Néron que Néron » citée par Fontanier également joue avec la référence, ne se contente pas *nécessairement* de convoquer un signifié gravé une fois pour toute dans le marbre, de renvoyer à la seule idée abstraite de cruauté : il y a donc métaphore, ou métaphore *aussi*, dans ce cas-là. À chaque fois, la frontière entre métaphore et synecdoque ne peut donc être tranchée une fois pour toute. Genette fait d'ailleurs remarquer que, chez Proust, les métaphores sont parfois des métonymies, mais il n'évoque pas à propos de la

128 Une motivation assez paradoxale est donnée plus loin à cette évacuation-minoration de la métaphore vive et du jeu dans l'argot : il s'agit de contester l'opinion reçue d'un argot métaphorique et concret, « cadrant bien avec l'idée que peut se faire un bourgeois de la mentalité fruste d'un argotier ».

129 *Ibid.*, p. 130-131.

syllepse ou de « faire cattleya » la possibilité qu'*une même expression* puisse être les deux, non pas en même temps, mais successivement, métaphore à base de métonymie par exemple, ou l'inverse. C'est probablement le fond de l'autre exemple, le plus débattu par Genette : « un père en punissant, madame, est toujours père ». Tout dépend de la conception anthropologique que l'on se fait de l'homme, de la façon dont on considère les sentiments paternels voire parentaux comme *naturels*, inclus dans la définition même de l'homme, ou non.

D'autres exemples sont peut-être plus éloquents, si l'on quitte le domaine de la syllepse : quand on apprend que l'expression « un bleu » vient de l'armée, où certains se présentaient en bleu de travail, on est tenté de ne voir là qu'une métonymie. Mais, quand on continue d'appeler une personne inexpérimentée ainsi, quand elle a retiré cet habit, à partir de quel moment cessera-t-on de la nommer ainsi ? Le jeune homme maladroit, les premiers jours, est appelé « un bleu » en souvenir de celui qu'il fut en arrivant : il se comporte encore *comme s'il était nouveau*. Je veux bien qu'il n'y ait pas forcément métaphore pour autant : on peut considérer, plus ou moins abstraitement, qu'il y a *en lui* quelque chose encore du bleu, du nouveau. Mais si l'on continue de désigner certains comme bleus, au bout de plusieurs semaines, et non certains autres qui ont pris leurs marques, les choses se présentent encore différemment. De la signification de « nouveau » à la signification de « maladroit », un glissement s'opère, via l'idée du débutant, de personne manquant d'expérience : il me semble que l'on est bel et bien, alors, dans la métaphore, même si cela peut encore se discuter. Seulement, quand le vocabulaire quitte le domaine militaire pour désigner toute sorte de débutant un peu ridicule, n'est-on pas en droit de dire enfin qu'il y a métaphore, ou qu'*il y a eu* métaphore, au moins pour celui qui a étendu l'usage du mot ? Telle personne s'est comportée avec ses amis, ou au travail, dans une activité totalement différente, comme si elle débutait dans l'armée.

Pourquoi, alors, ce classement par Fontanier en trois espèces de syllepse ? Pourquoi cette défense insistante de la syllepse de synecdoque par Genette quand la plupart des exemples, sinon tous, peuvent également se comprendre comme syllepses de métaphores ? Une explication inattendue vient encore de la théorie de la métaphore comme mot. Le poids du modèle *in absentia* pour la métaphore semble écrasant, là aussi : quand on regarde l'ensemble du chapitre de Fontanier, les syllepses de métaphore se caractérisent par le fait qu'elles ne reposent plus sur un mot répété une deuxième fois, comme pour les deux précédentes syllepses (« Rome n'est plus dans Rome », « le singe est toujours singe »), mais sur le fait que le mot qui porte la figure est unique, qu'il n'est pas redoublé dans la phrase (« Brûlé de plus de feux que je n'en allumai »). Autrement dit, la syllepse de métaphore est une syllepse *in absentia* là où les autres syllepses sont *in praesentia* : après Dumarsais qui invente la syllepse oratoire, où un seul mot est employé dans deux sens différents, Fontanier déploie la figure et distingue des syllepses où le même mot peut être employé deux fois. Seulement, celui-ci néglige la relation entre les deux sens : il ne veut voir d'analogie que dans ses syllepses *in absentia*. On voit ainsi nettement que, pour définir la métaphore, la priorité est donnée chez Fontanier à la définition substitutive, au détriment de la relation d'analogie. Il en va souvent de même chez lui, mais de façon moins ouverte, moins évidente qu'ici. D'ailleurs, si Genette préfère classer des syllepses de métaphore *in praesentia* comme syllepses synecdochiques, c'est probablement parce qu'elles présentent cette particularité, gênante pour le modèle substitutif, de conserver le sens littéral *en même temps* qu'elles délivrent un sens figuré : le premier n'abolit pas le second, puisque la figure joue ostensiblement sur les deux, qu'elle les exhibe sous la forme de deux occurrences distinctes. Pour aller jusqu'au bout de la démarche, il aurait fallu créer une syllepse de comparaison... au risque du ridicule. Car c'est bien, dans « plus Néron que Néron », à travers

l'exemple d'un nouveau tyran, un Néron figuré légendaire qui est finalement rapproché d'un Néron « littéral » nullement évacué...

Comme souvent, c'est donc la forme *in praesentia* de la métaphore qui constitue la pierre d'achoppement de la théorie de la métaphore-mot : c'est le moment où celle-ci est obligée de révéler ses choix essentiels, en l'occurrence le modèle substitutif. On le constate autrement, cette fois dans *Rhétorique générale*, dans ce fameux début du chapitre sur les métalogismes. On l'a vu, c'est essentiellement la métaphore *in absentia* qui suscite les critiques du groupe μ : l'illusion que le mot est la chose (cette bonne critique, au bout du compte, mais appliquée en priorité et quasi exclusivement à la métaphore). La gêne est perceptible dans les cas de « mauvaises » métaphores, les métasémèmes qui ne sont pas métalogismes : les exemples pris sont en fait des métaphores *in praesentia*, présentées comme lexicalisées (« l'homme est un roseau ») ou non encore lexicalisées mais *en voie de l'être*, cherchant du moins à le devenir (« le chat est un dieu »)... comme si c'était l'essence de la métaphore d'être morte. Voilà qui fait apparaître, même si ce n'est pas théorisé explicitement, une étrange catégorie : il y aurait donc des tropes davantage susceptibles que d'autres d'être lexicalisés, bien que portant sur plusieurs mots. Ce flottement autour de la catégorie de métaphore *in praesentia* est significatif : le groupe μ est tenté de la rabattre du côté de la comparaison, dans le chapitre sur les métasémèmes (et pour cause : elle se trouve, elle aussi, partagée entre métasémème et métabole), mais elle reste métaphore pour les besoins du chapitre sur les métalogismes, où il faut pouvoir critiquer les métasémèmes qui ne font pas des métalogismes (ou qui ne le restent pas longtemps), qui ne renvoient pas au réel mais qui n'en retravaillent pas moins les concepts... La confiance excessive placée dans la catégorie de trope, de métaphore *in absentia*, peut donc aboutir, malgré les contradictions, à cette dramatique conception qui attribue à certaines figures, aux « métasémèmes » et à la métaphore en particulier, un rapport erroné au réel et au langage. Mais ce qui frappe le plus, ici, c'est que la condamnation continue de se déployer sur la base du modèle substitutif (un mot pour un autre, une chose pour une autre) même quand il n'est plus d'actualité, quand la figure repose *dans les faits* sur la forme *in praesentia*...

La métaphore du mot métaphore

En fait, la métaphore même du mot métaphore pose problème. Prenons le temps de nous y arrêter, même si le fait est relativement connu. *Μεταφορά* est souvent traduit par « transport », avec cette idée d'un « transport du sens propre au sens figuré ». Les deux mots sont formés de façon presque identique : le choix du terme « transport » convient donc bien pour la traduction même si, en grec, il n'y a pas l'idée de porter « à travers », « au-delà », de franchissement, comme le préfixe latin *trans*- pourrait le laisser croire, mais seulement de porter, en quelque sorte, « plus loin », « d'un lieu à un autre ». Les mots d'origine grecque « métaphysique » ou « métamorphose » peuvent à ce propos renforcer l'erreur : *méta-physique* veut seulement dire « ce qui vient après la physique », et non *au-delà* de la physique. Notons enfin qu'il y a dans le nom grec *le début* d'une idée de transformation, ou du moins de *changement d'apparence* : le premier sens de *μεταφορά* renvoie aux changements d'aspect de la lune. Quant au verbe *μεταφέρω*, à partir duquel le nom s'est formé, il exprime l'idée de « transporter », par exemple « transporter quelque chose (une charge, etc.) d'une personne à une autre ». Il peut aussi se prendre en mauvaise part et signifier : « transposer, déplacer

sans ordre, renverser ».[130]

La métaphore du mot métaphore pose donc problème : l'image du transport notamment concentre l'attention sur le problème du changement de sens des mots, autrement dit sur les métaphores lexicalisées. En outre, elle suggère l'idée d'un déplacement à sens unique, avec un seul contexte, et elle introduit au passage l'idée d'un possible désordre (en grec du moins). On rappelle souvent que métaphore s'emploie, en grec moderne, pour signifier le déménagement. Le fait est d'autant plus connu que le mot s'étale en Grèce sur certains véhicules utilitaires réservés à cet usage. Serge Lebovici y fait allusion, par exemple, au moment où il fait référence à Aristote.[131] Or, cette idée de déménagement me semble contribuer à obscurcir la notion : c'est, sinon semblable à la définition en termes de substitution, du moins compatible ; de déplacer à remplacer, il n'y a qu'un pas. Des locataires prennent la place d'autres locataires, leurs meubles de même. Or, dans la métaphore vive, et même dans la métaphore morte d'ailleurs, le sens ne *déménage* pas d'un mot à un autre. Il *naît* du *rapprochement*. C'est seulement après, si la métaphore a du succès, quand elle rentre dans l'usage, que le mot donne *l'impression*, à l'instar d'une notice de dictionnaire, d'être une sorte de maison accueillante qui hébergerait, au cours de sa longue histoire, des significations supplémentaires. Surtout que le déplacement éventuel est double, à bien y regarder : même en prenant le cas d'une métaphore *in absentia* usée, c'est d'abord un mot qui est emprunté, placé dans un contexte qui lui est étranger, puis dans un second temps, *dans une sorte de mouvement inverse*, le sens du mot « accueillant » vient se loger dans le nouveau mot qui, d'« accueilli », devient à son tour « accueillant ». L'idée de « feu » par exemple sert d'abord à caractériser l'amour, la passion dévorante : nul déménagement ici. L'idée de feu se « déplace », est « empruntée », mais ne quitte pas le mot « feu » pour autant, qui ne se vide nullement, qui possède toujours la même signification. Puis, dans un second temps, c'est l'idée d'amour, de passion, qui se « déplace », qui emménage dans le mot « feu », quand la métaphore devient stéréotypée. Cela évoque *davantage* le déménagement : le sens créé par le rapprochement revient au mot qui a prêté de nouvelles significations, il « s'installe ». Seulement, les mots « amour » et « passion » ne sont en rien dépossédés : ils restent inchangés, au « pire », ou ils conservent une partie de l'idée qu'ils ont hébergée, au « mieux ». On le voit, la métaphore du transfert, du déménagement est réductrice si elle ne rend pas compte de ces mouvements contraires d'un mot à l'autre, entre deux significations différentes au moins : une métaphore *in absentia* ne reçoit de nouvelles significations *que parce qu'elle en a données*. On peut d'ailleurs noter un deuxième sens, très intéressant, au verbe *μεταφέρω* : il ne signifie pas seulement « transporter », d'un lieu à un autre par exemple, mais aussi « porter en revenant sur ses pas, rapporter, ramener ». Faut-il y voir un signe ? Les premiers auteurs qui ont employé le mot « métaphore » dans le sens de trope, ou de figure d'analogie, y pensaient-ils ? Quoi qu'il en soit, cela nous éloigne de la métaphore comme « déplacement à sens unique ». D'ailleurs, le premier des deux sens reconnus au nom *μεταφορά*, qui renvoie aux phases lunaires, ne suggère-t-il pas l'idée d'un cycle, d'une croissance toujours suivie par une décroissance, et vice-versa ? N'y a-t-il pas en puissance, dans la métaphore ainsi conçue, l'idée d'une transformation, d'un changement d'apparence, mais qui n'est pas destiné à durer, qui ne leurre pas l'esprit, puisque le mot comme la Lune ne sont pas altérés, qu'ils retrouvent vite leur apparence coutumière ? Souvent métaphore varie : comme la Lune les mots changent d'allure, mais ils ne substituent rien.

Mais laissons là ces spéculations et revenons à la métaphore du transport, ou du déménagement.

130 Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, p. 562, 566.
131 Serge Lebovici, *Le Bébé, le Psychanalyste et la Métaphore*, Odile Jacob, Paris, 2002, p. 71.

Si l'on veut corriger cette image, si l'on tient à la conserver donc, on peut dire que la métaphore naît du rapprochement entre deux « maisons », deux univers, deux ensembles de réalités et de significations, et qu'il débouche *parfois*, et seulement *après*, sur l'*emménagement* des nouvelles significations, des significations créées, dans l'une des deux maisons – un peu comme la femme s'installe chez le mari, dans la famille de l'époux, dans les sociétés traditionnelles. Il faut noter aussi que cet « emménagement » n'est que l'évolution « conformiste » de la métaphore : elle s'accompagne d'un appauvrissement lié à la perte du contexte d'origine, du contexte de la rencontre. Les métaphores les plus riches se désignent donc *au moins* par la mention des deux familles, des deux maisons, des deux univers – eux-mêmes, si possible, replacés dans leur environnement…

Cette conception de la métaphore comme déménagement ou emménagement est donc liée à la conception de la métaphore-mot : pour prendre une autre image, on y perçoit la métaphore comme *un bagage que l'on déplace* et qui se retrouve dans un nouvel environnement. Telle est bien la métaphore morte, ou usée, en apparence. Mais une telle définition occasionne des confusions entre le comparé et le comparant : tous les deux sont « déplacés », d'abord l'un comme mot, puis l'autre comme sens. En outre, elle ne signale pas ce qui se passe quand le lecteur, le spectateur et même l'auteur découvrent la métaphore, ce voyage où les allers-retours sont nombreux, voyage qui parfois ne cesse pas dans l'esprit de l'auteur, qui continue souvent dans l'esprit du lecteur ou du spectateur aussi, étrange voyage donc puisqu'il a lieu *entre deux pôles*, et que le bagage emporte parfois avec lui *tout son monde* – dans la métaphore vive, du moins... C'est ainsi que nous sommes amenés, dans la métaphore, par une sorte de dialogue à distance, à tisser des liens entre les deux univers que le « déplacement » a rapprochés.

Dans *La Métaphore vive*, Ricœur relève d'autres métaphores encore. Il fait une observation voisine lorsqu'il discute la métaphore du « véhicule » employée par I. A. Richards pour désigner le prédicat, le comparant : « il importe de bien noter que la métaphore n'est pas le "véhicule" : elle est le tout constitué par les deux moitiés » ; en outre, « la teneur », c'est-à-dire le thème, le comparé, « ne reste pas inchangée, comme si le véhicule n'était qu'un vêtement, un ornement. » Comme le fait remarquer Ricœur, nous ne sommes pas loin de la distinction entre « thème » et « phore » introduite par Perelman et Olbrechts-Tyteca.[132] Toutes ces expressions partagent d'ailleurs le même défaut : les termes de « véhicule » et de « phore » suggèrent encore que l'une des deux parties de la métaphore apporte l'idée, constitue le contenu (c'est le thème, la « teneur ») et que l'autre constitue le bagage, le moyen de transport. L'action réciproque du comparé et du comparant l'un sur l'autre, reconnue par Max Black un peu plus tard, apparaît pourtant sous la plume d'I. A. Richards déjà : c'est même le fond de son propos, mais les métaphores employées entrent en contradiction avec cette idée qui apparaît pourtant. Le phénomène se reproduit d'ailleurs avec Max Black lui-même, avec son image du filtre, de l'écran, qui inspirent celle du masque à Turbayne.[133]

Une autre métaphore, reprise par Ricœur, est trouvée cette fois chez Nelson Goodman : celle de l'idylle galante, de l'aventure amoureuse « entre un prédicat qui a un passé » et un sujet qui a des pudeurs, « un objet qui cède tout en protestant ». L'auteur de *La Métaphore vive* commente : « la contradiction [dans la métaphore] défait » le « mariage ancien » des mots avec leurs sens ; « la protestation est ce qui reste » de ce mariage, qui cède pourtant devant la force des nouvelles avances, devant le rapprochement nouveau.[134] Cette métaphore est meilleure, en effet, que celle du

132 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 105-106.
133 M. Black, « Metaphor », art. cit., p. 39 et 41. Cf. *infra*, p. 975.
134 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 249.

« transport », telle qu'elle est comprise généralement. Elle suggère notamment l'idée d'une possible fécondité de la relation nouée. Seulement, quelque chose cède-t-il vraiment dans la métaphore ? S'il existe une tension dans la métaphore vive, il n'y a pas pour autant de rupture, sans quoi la métaphore meurt : le « mariage ancien » ne peut être rompu sans que la perception de la métaphore elle-même ne disparaisse, par là même. Bref, la métaphore ne convient pas vraiment non plus, non pas tant parce qu'elle véhicule une conception désagréable des rapports hommes-femmes, où celles-ci ne savent, ne disent pas ce qu'elles veulent, où l'homme doit imposer brutalement son désir, mais surtout parce que « l'objet » dans la métaphore vive ne « cède » pas : la tension reste ; la métaphore n'est précisément pas cette « baisade » un peu forcée. La métaphore vive, considérée dans la variété de ses usages, est plutôt une invitation à nouer des liens, une aventure concertée entre deux parties qui ont chacune un passé, même si l'initiative semble en revenir à l'une des deux. Ricœur file d'ailleurs une autre métaphore, militaire cette fois, de Goodman, celle du « transport » de troupes, « avec armes et bagages », d'un « règne » qui se voit transposé dans un « royaume étranger ».[135] Cette métaphore, si elle présente l'intérêt de souligner que ce n'est pas seulement « un prédicat isolé » qui « émigre », qu'il faut investir un « territoire d'invasion » avec un nombre conséquent de « troupes », ne convient pas, précisément, par cette idée persistante de conflit armé entre le sujet et le prédicat. Or, le projet du second n'est pas de supplanter le premier : aucun lien n'est rompu entre une armée ou un peuple et sa terre, dans la métaphore vive. Cette métaphore est d'ailleurs corrigée la page d'après, avec la métaphore de l'expatriation, bien meilleure : l'expatrié « reste un étranger quand il retourne dans sa patrie », en effet. Si la métaphore est une aventure, un voyage, ce n'est pas une invasion. Même la référence aux guerres d'Italie de Louis XII et François Ier, ou à certaines guerres napoléoniennes, ne peut convenir : quand les vainqueurs reviennent avec un esprit nouveau ou en apportent un, c'est encore à leur seule initiative, et cela se double quand même d'une forme ou d'une autre de razzia. Dans la métaphore, il y a un double déplacement mais pas de pillage. Et, si quelque chose est « pris », « emprunté », c'est plutôt le comparant, le prédicat, que le comparé, le sujet. Le modèle est donc bien, encore une fois, celui de l'invitation – où l'invité apporte un cadeau, échange avec ses hôtes, et repart parfois avec quelque chose. Enfin, il faut se garder de ce modèle à deux termes, de ce déplacement dans les deux sens, qui ne possède encore qu'une apparence de validité : la métaphore, qu'elle soit vive ou stéréotypée, lexicalisée, est avant tout une création. Du rapprochement *naît* une signification, qui n'appartient pas à l'un des deux termes seulement. C'est cela qu'il importe de souligner, cela que l'hébergement dans une notice de dictionnaire occulte partiellement. Au risque d'y insister trop, rappelons aussi que ce « rapatriement » de la signification créée, ou son installation dans la famille d'origine, est l'évolution conformiste de la métaphore, n'a lieu précisément que lorsque la *fécondation mutuelle* des deux mots n'est plus perçue dans toute son amplitude, est partiellement arrêtée.

La métaphore du « transport », du déplacement, fût-il de troupes ou non, est donc particulièrement impropre à caractériser efficacement la métaphore aujourd'hui. C'est une source supplémentaire de méprise : elle complique encore la sortie nécessaire du modèle de la métaphore-mot, de la métaphore-substitution. Aussi en retrouve-t-on la trace chez Turbayne, avec l'idée d'un passage de catégories (« sort-crossing ») qui évoque le franchissement d'un fleuve, d'une frontière, traversée qui apparaît finalement comme une *transgression* catégorielle. On ne peut alors que préférer celle de Stanford, à la fin de son chapitre V, moins souvent citée mais qui nous change

135 *Ibid.*, p. 297.

radicalement d'imaginaire, selon laquelle la métaphore est un « stéréoscope d'idées ».[136]

Le double modèle d'Aristote (suite) : les métaphores du troisième et quatrième type

Je ne compte pas revenir maintenant sur le double modèle mentionné plus haut, qui me semble acquis, entre la métaphore comme trope et la métaphore comme analogie. Je souhaite ici aller plus loin, et proposer une hypothèse, qui s'appuie sur ce double modèle, pour expliquer une difficulté dans le texte aristotélicien : quelle place accorder exactement à la troisième espèce de « métaphore » ? quels rapports unissent cette troisième espèce à la quatrième ? Les deux premiers cas de « métaphore » ne posent pas problème, en effet : les phrases qui présentent le transport d'un nom « du genre à l'espèce » ou « de l'espèce au genre » ne permettent pas d'y voir des métaphores au sens actuel du terme ; les exemples font plutôt penser à des métonymies ou à des hyperboles et les explications à des synecdoques. Le quatrième cas de métaphore ne pose pas de grande difficulté non plus, du moins quant à son identification : il s'agit de la métaphore par analogie. En revanche, le troisième cas pose indéniablement problème, et ces difficultés – par les confusions qu'elles introduisent, ou reconduisent – me semblent pouvoir constituer une source de soupçon. Or, les remarques déjà proposées sur le double modèle d'Aristote permettent une hypothèse de nature à éclaircir considérablement le débat sur la métaphore : et si l'auteur de la *Rhétorique*, avec cette troisième espèce de métaphore, avait essayé de réserver une place à une métaphore-mot distincte de la métaphore proportionnelle, ou à une métaphore morte distincte des métaphores contenant des idées ? Il me semble que quelque chose de cet ordre s'esquisse en effet sous sa plume, malgré l'imperfection des outils qui étaient les siens.

Que faut-il donc penser du troisième cas de « métaphore » évoqué par Aristote dans la *Poétique,* la métaphore « d'espèce à espèce » ? On peut déjà constater qu'il s'agit, sans grand doute possible, d'une métaphore au sens actuel du mot : dans « ayant au moyen de son glaive de bronze épuisé la vie » et dans « ayant au moyen de son impérissable urne de bronze coupé... », l'auteur relève les verbes « couper » et « épuiser » comme des façons de dire « enlever » et, en effet, dans ce passage tiré des *Katharmoi* d'Empédocle, on peut relever différentes métaphores, à commencer par le glaive qui *coupe la vie*, le souffle vital, ou qui le tarit, en y *puisant*.[137] Le quatrième type de métaphore, la « métaphore par analogie », n'est donc pas la seule, contrairement à ce qu'on lit parfois, par exemple sous la plume de Michel Magnien : « comme pour la théorie grammaticale […], la terminologie poético-rhétorique est encore flottante, et Aristote emploie le mot dans un sens beaucoup plus large que ne le feront les théoriciens de la fin de l'Antiquité et leurs héritiers, les modernes. Pour nous, seul le dernier "glissement" […] est une métaphore. »[138] D'autres, comme Umberto Eco, tombent d'accord pour discerner ici un autre type de métaphore, que l'auteur de *Sémiotique et philosophie du langage* appelle « la métaphore à trois termes », parce que « couper » et « épuiser » sont réunis par le biais de leur genre commun, qui est l'idée d'« enlever », d'« ôter » la vie. Eco va néanmoins plus loin en affirmant : « on s'aperçoit que la métaphore du troisième type est une métaphore du quatrième type [proportionnelle] car elle met en jeu non pas trois mais quatre termes, qu'ils soient ou non exprimés dans la manifestation linguistique ».[139] Je crois qu'il faut le suivre sur ce point aussi

136 W. B. Stanford, *Greek Metaphor*, Oxford University Press, Oxford, 1936, p. 105.
137 Aristote, *Poétique*, chap. 21, 1457b, *op. cit.*, p.61-62.
138 Aristote, *Poétique*, chapitre 21, édition du Livre de Poche, *op. cit.*, note 5, p. 183.
139 Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 149-151.

mais, prudemment, il illustre son idée avec d'autres exemples que ceux d'Empédocle, aujourd'hui assez obscurs. Je proposerais pour ma part la reformulation suivante de l'exemple canonique en métaphore proportionnelle : *l'épée* tranche la gorge d'un ennemi (par exemple) comme les ciseaux des Parques *coupent* le fil de la vie.[140] Il faut ajouter qu'Aristote propose ici, non pas une métaphore proportionnelle, mais deux : celle de l'épée de bronze qui coupe la vie (dont je viens de proposer une reformulation possible) et celle de l'urne de bronze qui l'épuise (ou, dans d'autres traductions, qui la « puise »), dédoublement qui complique évidemment les choses. Je crois d'ailleurs que l'on peut intervertir les mots « urne » et « glaive » sans problème car, dans les expressions grecques, ils n'apparaissent même pas : ils sont suggérés par le même mot, *χαλκός*, qui désigne d'abord le cuivre, l'airain, puis, par métonymie, un objet travaillé dans ce métal et, en particulier, soit une arme, comme une épée ou une lance, soit un vase, un chaudron ou une urne. Le caractère proportionnel de la seconde métaphore est donc apparent lui aussi, et peut-être même davantage : la vie est comparée à un flux, un *liquide* vital (on pense évidemment au sang, même si le mot *ψυχὴ* évoque le souffle de vie), liquide que l'on peut puiser et même tarir avec un glaive, l'arme se trouvant ainsi rapprochée d'un récipient (d'abord par l'expression *ἀπὸ ἀρύσας* : on puise dans un vase, ou dans une source ; mais aussi par l'emploi répété, dans un contexte différent, avec le verbe « couper », du même mot ambigu, « airain »). On peut penser à l'idée que l'épée recueille la vie de l'ennemi comme une urne ses cendres. Une autre traduction, nettement moins littérale, propose encore, à la place de « puiser », le verbe « boire » : le glaive devient alors un être vivant, idée que l'on trouve déjà dans « impérissable airain » (le mot grec, *ἀτειρής*, est traduit parfois, plus littéralement, par « inusable », mais on peut le traduire aussi par « invincible », « inflexible », il s'applique souvent aux êtres humains). Y a-t-il ici l'idée d'une épée qui boit le sang, et qui devient de la sorte immortelle – ou seulement l'idée que l'épée ne meurt pas, à la différence de l'homme qui perd son sang ? Dans tous les cas, l'idée qu'elle ne meurt pas est *associée à l'idée de récipient pour la vie d'autrui*...[141]

Tel est donc le seul exemple proposé par Aristote pour illustrer le troisième cas de « métaphore », la métaphore « d'espèce à espèce » : il y est question de « puiser la vie » de quelqu'un, avec un glaive, ou de la « couper », les deux mots étant présentés comme équivalents, mis l'un pour l'autre, et unis par l'idée d'enlever, d'ôter. On l'a vu, l'exemple ne va pas sans poser quelques problèmes : outre qu'il contient d'autres figures (« impérissable urne de bronze » ou « inusable airain », selon les traductions, pour le glaive), d'une part l'explication ne convainc pas – « "épuiser" veut dire "couper" et "couper" veut dire "épuiser" », vraiment, comme l'écrit Aristote ? – d'autre part le texte semble assimiler la « métaphore » d'espèce à espèce à une double « métaphore » de l'espèce au genre puis du genre à l'espèce, *exactement* comme le groupe μ qui voit dans la métaphore une double synecdoque, comme si le rapprochement entre les deux espèces ne prenait de sens que par rapport au genre auquel elles se rapportent.

Précisons cela. D'abord, l'explication, l'équivalence entre « couper » et « puiser », convainc d'autant moins que les deux exemples symétriques embrouillent un peu les choses. S'agit-il seulement de montrer la possibilité d'une réciproque dans la « métaphore » d'espèce à espèce ? Aristote ne cesse de présenter ainsi les métaphores, en effet, à commencer par les métaphores

140 On pourra néanmoins accorder aux néo-rhétoriciens que nous ne sommes pas loin non plus d'une métonymie : c'est parce qu'on tranche une artère, par exemple, que l'on coupe le souffle vital. Nous avons donc un nouvel exemple qui témoigne d'une double interprétation possible, dans certains cas au moins.

141 L'idée de boire le sang d'un ennemi n'est pas anachronique. Il est question par exemple dans l'*Iliade*, à propos de la lance d'Achille, du « désir qui la tient de se repaître de chair d'homme » et, plus loin, la mort est désignée par le héros comme une façon de « rassasi[er] de son sang Arès » (chants XXI et XXII, *op. cit.*, p. 177 et 237).

proportionnelles : « le poète dira donc du soir, avec Empédocle, que c'est “la vieillesse du jour”, de la vieillesse que c'est “le soir de la vie” ou “le couchant de la vie” ». De même, « il y a le même rapport entre la coupe et Dionysos qu'entre le bouclier et Arès ; le poète dira donc de la coupe qu'elle est “le bouclier de Dionysos” et du bouclier qu'il est “la coupe d'Arès” ».[142] Dans ce second couple de métaphores, Jean Hardy signale en note que l'exemple « la coupe d'Arès » existe dans *Les Perses* de Timothée de Milet et que la coupe traditionnellement associée à Dionysos est parfois représentée dans sa main « comme on tiendrait un petit bouclier rond ». Le mot *φιάλη* possède d'ailleurs ce second sens, après celui de vase, de bouclier. Enfin, Aristote reformule parfois les expressions à sa façon, comme pour « Achille est un lion », à des fins de démonstration, pour en souligner la « réversibilité », l'équivalence (en l'occurrence avec la comparaison). Pourquoi ce double exemple, donc, concernant « l'impérissable airain » ? Il semble que ce soit avant tout pour apporter tous les éléments nécessaires à la compréhension de la métaphore. Seulement, cela masque ici la présence d'une double métaphore, ou du moins d'une double figure, que l'on pourrait dire « de l'espèce au genre », et donne l'illusion d'une seule et unique métaphore, d'espèce à espèce, avec un genre commun. Le mot *χαλκός* a d'ailleurs peut-être renforcé le sentiment que ce modèle était valide, contenant à la fois les idées de glaive et d'urne, actualisées par les verbes « couper » et « puiser », et renvoyant à ces idées via l'idée commune de bronze, d'airain. Même si le bronze ne joue pas ici le rôle du genre, mais plutôt d'un sème commun aux deux mots, le modèle est très proche : on pense aux deux types de métaphores selon le groupe μ ; on aurait ici, de « glaive » à « urne », une synecdoque particularisante suivie d'une synecdoque généralisante, et non l'inverse, comme pour « couper » et « puiser »...

Ensuite, il faut souligner que « puiser » ne signifie pas « couper », non plus que l'inverse : la référence au genre commun, « ôter », « enlever », n'explique pas tout, loin s'en faut. Les choses apparaissent plus nettement aux lecteurs d'aujourd'hui, à nous qui comprenons difficilement la métaphore d'Empédocle : cette explication, cette quasi traduction par le genre est éclairante, mais encore très insuffisante. Elle néglige ce qu'il nous reste à comprendre, ce qui reste encore obscur : ce que veut dire, pour une épée, « boire », « puiser » la vie, par exemple. L'explication par le « genre commun » appauvrit donc considérablement la signification.

Enfin, si Aristote ne distingue ici qu'une seule métaphore, c'est probablement que l'une des deux métaphores *au moins* lui est déjà familière, qu'elle est morte ou quasiment. C'est ainsi qu'il peut expliquer une métaphore par une autre, « puiser » par « couper » et vice versa : les deux figures semblent tellement usées qu'elles peuvent servir à se traduire mutuellement. Néanmoins, elles sont probablement ravivées ici, ce qui leur permet d'être citées, d'apparaître aux yeux de l'auteur de la *Poétique*, grâce aux autres mots des phrases qui les contiennent, en l'occurrence par les différents sens, en grec, du mot « airain », les idées de glaive et d'urne, voire par l'adjectif « impérissable ». Nous aurions donc affaire à deux métaphores différentes mais *interchangeables car mortes*, aux significations stéréotypées.

Bien sûr, il est difficile de tirer des conclusions de ce seul exemple avoué de « métaphore » d'espèce à espèce. Néanmoins, on ne peut qu'être frappé par la façon dont l'analyse est conduite, que l'on retrouvera ailleurs : un double énoncé est possible (dont l'un est parfois une traduction de l'autre), deux mots peuvent être employés de façon interchangeable, et leur rapprochement peut s'expliquer par un troisième mot qui exprime une idée commune à tous deux. Or, on retrouve un certain nombre de ces traits, non plus dans la *Poétique*, mais dans la *Rhétorique*, dans le chapitre sur

142 Aristote, *Poétique*, 21, 1457b, *op. cit.*, p. 62.

les « bons mots » par exemple : « lorsque le poète appelle la vieillesse un brin de chaume, il nous instruit et nous donne une connaissance par le moyen du genre ; car l'un et l'autre sont défleuris. »[143] Nous sommes clairement ici en présence d'une métaphore d'espèce à espèce, du moins dans l'esprit d'Aristote : l'idée d'une instruction « par le moyen du genre » ne trompe pas. Elle va d'ailleurs de pair avec l'idée d'une « traduction », d'une explication : tous les deux « sont défleuris ». On voit bien pourtant, dans le passage de l'*Odyssée* auquel il fait allusion, que la métaphore d'Homère fonctionne sur le mode de la proportionnalité. Il ne s'agit pas du tout, ici, d'une métaphore morte puisqu'Ulysse veut exprimer l'idée qu'à travers son dénuement présent, qu'il vient d'évoquer, et « en regardant le chaume », on peut connaître l'épi, juger de la moisson. C'est le faste passé que veut évoquer, allusivement, l'homme aux mille tours, à travers cette « équation » complexe, l'absence des mots « épi », « faste » ou « moisson » visant à suggérer, à mimer en quelque sorte la disparition de la bonne fortune. Si la métaphore n'est pas morte ici, elle n'en est donc pas moins traitée par Aristote, en utilisant son modèle « à trois termes », comme si elle l'était : le « brin de chaume » ne signifie pas seulement « la vieillesse », n'introduit pas uniquement l'idée d'être « défleuri ». On peut voir, par exemple, dans le destin du « brin de chaume » qui a perdu à la fois ses compagnons, sa jeunesse, sa bonne fortune, l'image non seulement de l'homme qui a vieilli mais aussi d'Ulysse qui a été battu par les vents et les flots, par les coups du sort, comme malmené puis fauché par les dieux. Néanmoins, la logique du développement d'Aristote contredit la logique de son modèle à trois termes : l'idée que la métaphore nous instruit, qu'elle s'apparente à l'enthymème, va au-delà de l'analyse proposée de cet exemple.

D'autres passages peuvent faire penser au troisième type de « métaphore ». Lorsque Aristote revient sur les « bons mots », il les associe aux métaphores par analogie et aux expressions qui « font tableau ». Il écrit alors : « Je dis que les mots peignent, quand ils signifient les choses en acte : par exemple, dire que l'homme vertueux est carré, c'est faire une métaphore, car ce sont là deux choses parfaites ; seulement, cela ne signifie pas l'acte ; mais “en pleine fleur et à l'apogée de sa vigueur”, c'est l'acte ».[144] Il est significatif ici que l'auteur de la *Rhétorique* ne « traduise » pas la « bonne » métaphore, celle qui peint les choses « en acte » : sa vivacité est telle qu'elle peut être comprise aisément, à la différence du premier exemple, celui de l'homme « carré », qui ne « peint » pas. En fait, Aristote ne fait rien d'autre, ici, que de définir la métaphore vive. André Wartelle précise même en note qu'un mot de la même famille que ἐνεργοῦντα, traduit par « en acte », a été rendu plus haut « par l'idée de *vivacité* ». Il y a bien ici aussi l'idée de force agissante, d'énergie et de vivacité en effet. La plupart des exemples, soudain, n'est plus « expliquée », « traduite », dans ce développement sur les figures qui « font tableau », à l'exception du vers suivant : « Alors, les Hellènes, bondissant de leurs pieds légers... ». Aristote explique alors que « *bondissant* est un acte et une métaphore ; car cela veut dire : vite ». Pour les autres exemples, où des hommes sont également comparés à des animaux, ou des objets à des hommes, il se contente d'ajouter que la métaphore « anime », prête vie, et que cela « montre l'acte ». Et de préciser, à plusieurs reprises, que ces bons mots-là, qui « signifient l'acte », qui « font tableau », se font précisément à l'aide de métaphores par analogie. Le sentiment qui se dégage est donc le suivant : si Aristote tient à sa notion de métaphore par analogie, il ne tient pas particulièrement à sa division en quatre espèces de métaphores, et donc à sa distinction entre métaphore « à trois termes », avec un genre commun, et métaphore proportionnelle. Aussi les métaphores au sens moderne, dont l'unité semble pourtant

143 Aristote, *Rhétorique*, III, 10, 1410b, *op. cit.*, p. 63.
144 *Ibid.*, III, 11, 1411b, p. 67.

perçue, se répartissent-elles presque indifféremment entre les deux catégories : Aristote semble négliger dans la *Rhétorique* la distinction effectuée dans la *Poétique*, qui semblait déjà avoir peu d'importance, entre les quatre espèces de « métaphores » : il s'y réfère mais n'y accorde pas une grande attention, la rigueur de l'ensemble laisse à désirer ; en revanche, il prend soin de distinguer les métaphores riches, proportionnelles, des métaphores pauvres, qui ne « peignent » pas. Et, même si tout ne se recoupe pas complètement, si certaines métaphores par analogie peuvent se « traduire », il semble bien que les métaphores les plus riches, les métaphores par analogie, soient moins sujettes à « l'explication » par une sorte de « genre commun ».

Enfin, on aura peut-être deviné où je voulais en venir, c'est *exactement* la même explication par un « troisième terme » que donne Aristote pour l'exemple, devenu emblématique, d'Achille et le lion. Il écrit en effet : « comme les deux sont courageux, le poète a pu, par métaphore, appeler Achille un lion ».[145] On ne peut qu'être frappé par la proximité avec le modèle de la métaphore « à trois termes ». Achille et le lion seraient deux espèces du même genre, deux « animaux courageux » en quelque sorte.

Aussi me semble-t-il possible de soutenir que les « métaphores » d'espèce à espèce sont d'authentiques métaphores, au sens moderne, autrement dit que beaucoup d'exemples de métaphores dans la *Rhétorique*, tenues pour des « métaphores par analogie » par toute une tradition, étaient plutôt conçues par Aristote comme des « métaphores d'espèce à espèce », sur le modèle du genre commun, et que cette distinction ne lui tenait peut-être pas plus à cœur que ça, puisqu'il lance des passerelles entre elles deux, unies qu'elles sont par ailleurs par leur appartenance au genre « métaphore ». Mais, s'il est capital aujourd'hui de faire ces observations, c'est que la confusion a eu de lourdes conséquences : la théorie de la métaphore s'est davantage inspirée de l'analyse des « métaphores d'espèce à espèce », pourtant peu originale, mais souvent répétée – pour des raisons d'efficacité probablement, et parce qu'elle était plus proche du modèle du trope – que de la théorie des « métaphores par analogie », des métaphores proportionnelles, nettement plus intéressante, et qui a continué malgré tout à jouir souterrainement d'un certain prestige. La métaphore proportionnelle demande une vigilance constante, en effet, là où la substitution représente une économie mentale et, malgré la référence apparente à un modèle mathématique, elle ne se laisse pas aisément formaliser, à la différence de la métaphore-mot, ou de la métaphore d'espèce à espèce.

Le caractère inabouti de la théorie de la métaphore aristotélicienne, de la métaphore comme trope, apparaît de toutes façons nettement quand on considère la singularité de la quatrième catégorie. L'intuition vient volontiers, quand on lit cette typologie de la « métaphore », qu'Aristote a superposé – pour la quatrième forme – deux idées différentes, celle de la proportionnalité, qui peut pourtant valoir aussi pour les exemples de la troisième espèce, et celle d'un « transfert » de genre à genre, qu'il n'a pas osé nommer ainsi, mais qui apparaît étrangement comme « case du tableau » manquante, après le transfert du genre à l'espèce, de l'espèce au genre et de l'espèce à l'espèce. On pourrait relever aussi une troisième idée, plus évidente encore, celle de ressemblance : ressemblance qui existe *visuellement* pour le bouclier et la coupe, par leurs rondeur et concavité communes, qui existe *dans l'esprit* pour le soir et la vieillesse, par le schéma structurant de la journée appliqué à la vie, et qui semble bien moindre pour le glaive qui coupe et l'urne qui épuise, parce que ces métaphores sont mortes. Mais, comme Ricœur le montre bien dans la sixième étude de son livre, cette idée de ressemblance est liée étroitement à celle de proportionnalité. La faute de ce dédoublement malencontreux en reviendrait alors au goût pour la formalisation, au désir d'obtenir

145 *Ibid.*, III, 4, 1406b, p. 49.

un carré, alors que beaucoup de choses unissaient les troisième et quatrième espèces de métaphores, ainsi qu'à l'exemple choisi pour la troisième espèce, trop complexe, cachant une double figure, sinon une double métaphore.

D'ailleurs, comme on l'a vu, si les quatre espèces de « métaphores » sont citées de façon « carrée » dans la *Poétique*, Aristote se contente d'y renvoyer au début du livre III de la *Rhétorique*, avant de rappeler l'importance de « la métaphore », sans plus de précisions, et de rappeler le rôle de l'analogie, mais en livrant des exemples qui n'évoquent pas les « métaphores proportionnelles ». Le fait est frappant : pour illustrer l'idée que la métaphore doit être appropriée, doit « résulter d'une analogie », il mentionne toute une série de « contraires », comme « mendier » et « prier », commettre « un délit » et se rendre « coupable d'une erreur », ou « dérober » et « se procurer », que l'on peut employer les uns à la place des autres, soit pour louer, quand on dit par exemple que quelqu'un prie lorsqu'il mendie, soit pour blâmer, quand on dit que quelqu'un mendie lorsqu'il prie. Aristote prend même soin de souligner que ces mots, comme tous les contraires, sont « du même genre », soulignant ainsi qu'il s'agit de métaphores « d'espèce à espèce ».[146] On retrouve encore le même souci de réciprocité qui lui est cher mais, cette fois, ce ne sont pas deux métaphores qui sont rapprochées en vertu d'un « genre commun » : si l'idée de « demande » est commune à « prier » et « mendier », ces deux derniers mots ne sont pas des métaphores *en même temps* mais tout à tour , ce n'est pas *de façon métaphorique* que ces verbes expriment l'idée d'une demande. On voit donc ici que le double exemple du glaive qui coupe et de l'urne qui puise n'était pas le plus clair, le plus simple : on comprend de la sorte le rôle déterminant qu'il a pu jouer dans l'obscurcissement du débat sur la métaphore, dans la confusion entre les deux modèles de métaphores – à commencer pour Aristote, et de façon démultipliée pour la postérité.

Enfin, alors qu'Aristote a presque fini d'étudier la *lexis*, le style (ce que les romains appelleront l'*elocutio*), après avoir évoqué les comparaisons qui impliquent des métaphores par analogie – l'exemple de la coupe d'Arès ne peut laisser aucun doute à ce sujet – il parle des « proverbes » qui « sont *aussi* des métaphores de l'espèce à l'espèce » (c'est moi qui souligne), et donne un exemple sans aucune ambiguïté, qui correspond bien à ce modèle.[147] Ce passage semble donc supposer que « métaphore par analogie » et « métaphore d'espèce à espèce » ne font qu'un. Un autre passage semble l'exprimer plus clairement encore, même si la traduction semble plus incertaine : « il faut toujours, dans la métaphore par analogie, observer le rapport réciproque des deux termes *appartenant au même genre* ».[148] On peut relever à ce propos une erreur de traduction dans l'édition des Belles Lettres, un lapsus intéressant ou une « infidélité » délibérée du traducteur, très féconde, dans le passage sur les proverbes. Le texte propose en effet l'idée d'une « métaphore de *genre* à *genre* » (c'est encore moi qui souligne), au lieu de « métaphore d'espèce à espèce » qui correspond pourtant bien au texte d'Aristote mais qui pouvait étonner, étant donné qu'il était question précédemment de « métaphore par analogie ». L'erreur est tellement séduisante que Ricœur ne l'a pas relevée, dans sa première étude.[149] En effet, parmi toutes les combinaisons entre genre et espèce théoriquement envisageables, c'est la seule qui manque dans le schéma d'Aristote, comme s'il ne pouvait pas y avoir deux « genres », deux idées radicalement différentes dans la métaphore, comme si une certaine analogie *dans les choses*, en quelque sorte attestée par l'existence d'un genre commun, devait préexister à l'analogie entre les termes employés. En outre, on l'a vu, le

146 *Ibid.*, III, 2, 1405a, p. 43-44.
147 *Ibid.*, III, 11, 1413a, p. 72.
148 *Ibid.*, III, 4, 1407a, lignes 15-18, p. 50. C'est moi qui souligne.
149 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*,, p. 39, n. 1.

développement sur les métaphores par analogie est d'une nature assez différente des trois précédentes formes de « métaphores » : le principe de proportionnalité qui y préside n'a pas grand chose à voir avec le tableau logique des genres et des espèces. De là à dire que cette dernière catégorie de métaphore n'est qu'une *autre façon de définir la même réalité*, il n'y a qu'un pas.

Il y aurait ainsi, d'une part, le modèle « à trois termes », d'une certaine façon « vertical », où l'analogie est justifiée par une idée commune, contenue en quelque sorte *a priori*, et le modèle proportionnel, « à quatre termes », qui apparaît beaucoup plus « horizontal », qui ne suppose pas cette idée de participation à un genre commun mais qui la permet, même s'il peut se penser aussi comme rapprochement entre genres différents ou espèces appartenant à deux genres distincts. Cette dernière idée semble suggérée par le « tableau » des quatre types de métaphores, semble attendue, presque proposée par Aristote, même si elle n'est jamais formulée clairement, comme s'il hésitait, s'il s'arrêtait en chemin, gêné par l'idée entrevue, n'osant pas encore abandonner complètement l'idée de participation.

Quoi qu'il en soit, cet évitement des notions d'espèces et de genre, au moment de définir la métaphore proportionnelle, est significatif : on sait que, dans les *Seconds Analytiques* par exemple, le genre occupe la place de l'idée, de la connaissance que la science recherche, et qu'Aristote y étudie les différents moyens de parvenir à cerner cette essence. On relève par exemple, à la fin du chapitre 13 du livre deux, que la métaphore est impropre à définir, à atteindre le vrai, qu'il ne faut pas l'employer dans les définitions, ni même dans les discussions, mais, à la fin du chapitre suivant, Aristote expose « une autre méthode » pour connaître le genre, le fin mot d'une question, quand il n'existe pas de mot pour désigner le sujet de la recherche : « c'est le choix d'après l'analogie ».[150] Il donne alors l'exemple des os, des arêtes (des épines dorsales de poisson) et des os de seiche, qui possèdent des attributs en commun, « comme si [ces choses] étaient d'une seule et même nature ». Cette « même nature » est-elle une illusion produite par l'analogie ? Il ne le semble pas, surtout quand on compare à la méthode décrite dans les paragraphes précédents, et notamment au début du chapitre 14 ; c'est la même : nous avons trois espèces différentes, des attributs qui leur sont communs, il ne manque que la connaissance du genre, dont le nom n'existe pas. La métaphore par analogie n'est-elle pas alors le moyen, faute de mieux, le moyen *parfois nécessaire* de cerner le genre ainsi conçu ? Aristote semble bien reconnaître ici, en creux, l'utilité de la métaphore, soulignant, à travers la tension entre les deux passages, à la fois la nécessité et le danger de l'analogie – danger qui n'est autre que celui, pointé par Nietzsche, d'oublier la métaphore dans le concept. Dans ses *Topiques*, d'ailleurs, il mentionne plus clairement encore l'analogie comme une méthode valable pour « donner comme un genre », produire à titre de genre, « ce qu'il y a de commun » à plusieurs espèces, comme dans cet exemple où « calme » est l'idée commune à la sérénité de la mer et à la tranquillité de l'air.[151] L'analogie est alors clairement reliée à l'identification du genre, la proportionnalité à quatre termes y est réduite : voilà qui correspond d'assez près au modèle de la métaphore du troisième type. Mais l'on sait aussi que l'objet des *Topiques* n'est pas celui des *Analytiques*, que son objet y est l'opinion, le vraisemblable autant sinon plus que le vrai, ce qui rapproche cet ouvrage de la *Rhétorique* : Aristote y évoque toujours la métaphore comme une source d'obscurité dans les définitions, mais non plus comme devant être évitée absolument.[152]

150 Aristote, *Les Seconds Analytiques*, II, ch. 13, 97b et ch. 14, 98a, dans *Organon*, IV, trad. de J. Tricot, Vrin, Paris, 1995, p. 225 et 228.

151 Aristote, *Topiques*, tome 1, trad. de J. Brunschwig, Les Belles Lettres, Paris, 1967, livre I, chap. 18, 108b, p. 32-33.

152 Aristote, *Topiques*, tome 2, trad. de J. Brunschwig, Les Belles Lettres, Paris, 2007, livre VI, chap. 2, 139b-140a, p. 43-44.

Néanmoins, le fait de ne pas spécifier, dans la *Poétique*, si la métaphore par analogie rapproche des genres ou des espèces peut alors s'interpréter comme une incertitude inévitable *a priori* : nous ne savons pas toujours à l'avance, quand nous avons affaire à une métaphore, surtout quand elle est riche, si elle unit des réalités suffisamment proches pour qu'on puisse les subsumer sous un même concept. C'est ainsi qu'avec la métaphore proportionnelle Aristote laisse une place, de fait, pour une métaphore *sans genre commun*, associant par exemple deux espèces appartenant à deux genres différents ou, si l'on préfère, appartenant à plusieurs genres communs mais ne s'y réduisant pas. Des passerelles existeraient donc entre les troisième et quatrième formes de « métaphore », la seconde pouvant *ou non* être réduite à la première.

Un dernier passage des *Seconds analytiques*, présenté dans le chapitre 15, me semble conforter cette hypothèse par un nouvel exemple, un peu paradoxal : il s'agit de trois phénomènes, l'écho, le reflet et l'arc-en-ciel, s'expliquant par leur appartenance à un genre commun, la réflexion (même s'ils appartiennent *par ailleurs* à d'autres genres, la diffraction pour l'arc-en-ciel par exemple).[153] Voilà qui rappelle les trois espèces, l'arête, l'épine et l'os, présentées à la fin du chapitre précédent, et qui *semblent* posséder une nature commune (même si elles appartiennent par ailleurs à des espèces animales éloignées). L'analogie n'est pas évoquée dans le premier cas – alors qu'elle existe dans les deux – parce que le modèle est clairement celui du concept, de l'induction dans la recherche scientifique : le concept saute aux yeux, dans le premier cas, parce qu'il a trouvé un nom, une explication, la réflexion. La métaphore s'efface quand l'analogie est expliquée : l'esprit ne la perçoit plus comme telle quand le phénomène commun est reconnu. L'analogie apparaît même comme une incongruité : le phénomène commun étant devenu une évidence, seule la différence éventuelle, apportée par la diffraction, saute aux yeux. Nous nous trouvons ainsi dans une situation voisine de celle de la « métaphore » du troisième type comparée à celle du quatrième : « couper » veut dire « puiser », et vice versa, parce que tous les deux veulent dire « enlever ». L'évidence apportée par la configuration du vocabulaire grec ayant disparu, l'analogie que ne percevait plus Aristote saute de nouveau aux yeux (au moins pour « puiser »). Aussi, l'absence de référence au genre ou à l'espèce pour la quatrième espèce de métaphore me semble bien la reconnaissance implicite par l'auteur de la *Poétique*, qu'elle soit délibérée ou non, qu'on peut déceler des analogies entre des termes n'appartenant à aucun genre commun, c'est-à-dire aucun genre *connu*, et cela *parfois* de façon légitime – comme peut-être pour cet os, cette épine ou cette arête dont on se demandait s'ils étaient ou non de même genre. Cette proportionnalité, apparaissant comme une méthode pour trouver des concepts, autrement dit la quatrième forme de « métaphore » permettant, d'une certaine façon, des « métaphores » du troisième type, évoque donc bien l'une des fonctions de la métaphore au sens moderne, comme « saisie préparatoire au concept ».

Pourtant, ce n'est pas cette dimension « logique » de la métaphore qui a le plus retenu l'attention des successeurs d'Aristote. De même, malgré l'inscription première de la métaphore dans la *Poétique*, malgré son apparition non comme figure de rhétorique mais comme élément de la *lexis*, de l'expression, rattaché à des considérations grammaticales, chez Aristote du moins, c'est à des problématiques rhétoriques que la conscience commune a plutôt lié la métaphore. Est-ce dû à l'éclipse subie par la *Poétique* pendant le Moyen-Âge, où l'œuvre fut considérée comme perdue en Occident avant d'être partiellement (re)découverte ? Est-ce dû à la faveur dont l'art de l'éloquence a joui, dès l'Antiquité, ou aux développements plus nombreux sur la métaphore dans la *Rhétorique*, ou encore au statut des deux textes d'Aristote, la *Poétique* constituant probablement davantage un

153 Aristote, *Seconds analytiques*, II, ch. 15, 98a, *op. cit.*, p. 229.

ensemble de notes de cours qu'un texte achevé, destiné à être lu en l'état, du moins initialement ? Toujours est-il que la métaphore est surtout perçue aujourd'hui, et depuis des siècles, comme « figure de style ».

2.2.2. La métaphore et la rhétorique

Ce lien, pendant longtemps, n'a pas posé problème. La métaphore est ainsi apparue comme l'une des figures chéries de la rhétorique, cet art du « bien dire », cette technique visant à convaincre et à persuader, comme une fleur du style. On est loin alors, du moins en apparence, de la métaphore surréaliste et de ses pouvoirs stupéfiants, invoqués par Genette après Breton, l'un pour les dénoncer, l'autre pour les louer. Les conséquences de cette liaison entre métaphore et rhétorique sont pourtant nombreuses et parfois paradoxales. Aussi convient-il de revenir sur ce lien largement contingent, même s'il possède souvent un caractère d'évidence aujourd'hui, pour en interroger les implications et les conséquences.

La rhétorique entre philosophie et sophistique

On ne peut évoquer la rhétorique sans rappeler son ambiguïté constitutive, bien connue, relevée par exemple par Ricœur, Châtelet, Détrie, mais déjà perceptible chez Aristote, Cicéron ou Quintilien : très tôt, la rhétorique apparaît comme déchirée entre convaincre et persuader. Le débat est connu qui oppose Socrate et Platon aux sophistes, dont le nom désignait à l'origine *l'ensemble* des rhéteurs. Pour Platon, c'est la discipline toute entière qui est condamnée : dans *Gorgias*, la rhétorique est comparée à la cuisine, à la cosmétique et à la sophistique ; ce ne sont que différentes formes de flatterie.[154] Mais, dans le discours de Socrate tel qu'il est fixé dans *L'Apologie de Socrate*, c'est bien une sorte de rhétorique – ou d'anti-rhétorique – qui est à l'œuvre. La mort de celui-ci peut alors apparaître, à plusieurs niveaux, comme une victoire des sophistes contre la philosophie, contre une démocratie authentique, contre la « vérité ». D'où la réaction de Platon, et les conclusions radicales qu'il en tire, avec la *République* par exemple, ou le rejet de toute rhétorique. La réaction d'Aristote est différente, même si elle témoigne elle aussi d'un état de crise, d'un échec de la stratégie des philosophes : avec lui, la rhétorique se constitue comme discipline de compromis. Il s'agit de réconcilier cette pratique, tentée par la sophistique au sens actuel, avec la philosophie.

La métaphore participe évidemment de ce projet, comme elle participe de l'ambivalence de la rhétorique : elle peut être utilisée pour convaincre *ou* persuader. C'est là, après son pacte avec le mot et la théorie qui en découle, une seconde source de soupçon. La métaphore permet d'argumenter, de fixer les idées ; elle permet aussi de créer des illusions, de polémiquer. Les développements sur l'analogie, dans les *Seconds analytiques*, dans les *Topiques*, l'indiquent bien déjà, ainsi que dans *Éthique à Nicomaque* d'ailleurs. L'histoire même de la rhétorique, la référence constante à son origine supposée – la chute de la tyrannie en Sicile – souligne bien les enjeux : comme art de la parole, permettant de délibérer, elle est liée à la démocratie mais, comme art de plaider une cause, pour obtenir des droits contestés par d'autres, elle apparaît comme un art libéral non dénué d'ambiguïté. Socrate et Platon souligneront d'ailleurs cette différence essentielle entre

154 Platon, *Gorgias*, 463a-465e et 520a-520b.

l'enseignement des rhéteurs et le leur : les sophistes font payer, parfois très cher, pour délivrer leur savoir. C'est finalement l'un des principaux critères qui permettent de distinguer les deux enseignements, la rhétorique et la philosophie, dont les contenus se recoupaient parfois largement.

À partir de ce moment-là, le soupçon ne cesse plus sur la rhétorique. Sans aller jusqu'à évoquer les premiers protestants, opposés à la rhétorique déployée par la Contre-réforme, ou les jansénistes rebutés par l'enseignement des Jésuites, on peut mentionner la première page de la *Rhétorique à Herennius*, dans les années 80 av. JC : la rhétorique est *utile*, ses qualités sont « l'abondance oratoire et l'aisance d'expression », mais elles ne se livrent que « si elles sont réglées par un jugement droit et une âme bien tempérée ». Une certaine défiance est perceptible, que l'on retrouvera, mais atténuée, chez Cicéron et Quintilien. Ces derniers règlent la question en voulant rapprocher rhétorique et philosophie : comme Aristote, ils insistent sur la *nécessité* de cette dernière. L'*Auctor ad Herennium*, lui, assume davantage la coupure : il présente sa rédaction du traité de rhétorique comme une parenthèse complaisante dans son activité d'étude de la philosophie, à laquelle il dit préférer consacrer son peu de temps libre. Il ajoute d'ailleurs qu'il a rédigé son ouvrage pour faire plaisir à son dédicataire, cet Herennius qui lui a demandé ce service, mais qu'il a « laissé ce que les Grecs, auteurs de manuels, sont allés chercher pour en faire un vain étalage : dans la crainte de paraître trop peu savants, ils ont pris des éléments hors du sujet, pour qu'on crût leur science plus difficile à connaître » et il ajoute : « ce n'est pas en effet, comme les autres, l'appât du gain ou le désir de gloire qui me conduit à écrire ».[155]

La rhétorique peut donc être proche de la sophistique, constituer un art de tromper, comme le voulait Athénée par exemple, ou apparaître neutre, *simple instrument*, comme la présente l'*Auctor ad Herennium*. Mais c'est une troisième voie, empruntée par Aristote, Cicéron, Quintilien, qui apparaît, du moins *rétrospectivement*, avoir eu le plus de succès, puisque ce sont ces auteurs dont il nous reste le plus d'ouvrages : la rhétorique n'est plus un instrument, mais un art de bien parler qui engage l'individu dans une démarche globale, où morale et philosophie sont nécessaires. Cette conception, à dire vrai, ne semble pas toujours convaincre leurs auteurs eux-mêmes. Elle semble en tout cas moins cohérente, plus un projet qu'une réalité jamais atteinte, comme le reconnaît implicitement Cicéron en citant Socrate : ce fut lui qui « par sa dialectique, sépara deux choses, liées au fond l'une à l'autre, la science de bien penser et celle d'écrire en un style brillant. C'est d'alors que date cette séparation si importante je dirais volontiers entre la langue et le cœur, séparation vraiment choquante, inutile, condamnable, qui imposa deux maîtres différents pour bien vivre et bien dire. »[156]

Socrate pourtant n'a fait que reconnaître – et déplorer – cette possible séparation, d'où la haute ambition d'Aristote pour la rhétorique. La toute première phrase de sa *Rhétorique* déclare brutalement, en effet, que « la rhétorique se rattache à la dialectique. » En témoigne le rôle de la preuve dans son ouvrage, même si la rhétorique est du domaine du vraisemblable : son souci est particulièrement éloquent d'apporter à l'art oratoire, avec l'enthymème, l'équivalent du syllogisme. Et Aristote de décrire ce qui rapproche de si près les deux disciplines : « La rhétorique, nous l'avons dit en commençant, est une partie de la dialectique et lui ressemble. Ni l'une ni l'autre n'implique en soi la connaissance de quelque point déterminé, mais toutes deux comportent des ressources pour procurer des raisons. » Mais, en même temps, Aristote doit réfuter l'accusation de malignité de la rhétorique. Signalant que, comme toute puissance, comme « tout ce qui est bon, la vertu exceptée »,

155 *Rhétorique à Herennius*, *op. cit.*, p. 1-2.
156 Cicéron, *De l'orateur*, livre III, XVI, 60-61, *op. cit.*, p. 25.

on peut en faire un usage juste ou injuste, il compare « la puissance de la parole » à « la force, la santé, la richesse, le commandement militaire ». Il ne reconnaît pas vraiment pour autant ce qu'on appellerait aujourd'hui la neutralité de la discipline, et il ajoute : « le propre de la rhétorique, c'est de reconnaître ce qui est probable et ce qui n'a que l'apparence de la probabilité ».[157] Autrement dit, la rhétorique permet de s'approcher de la vérité – mais sans pouvoir l'atteindre, seule. Toute sa particularité, pour Aristote, toute son ambivalence, pour nous, est là : elle se distingue de la sophistique, elle ne s'y identifie pas, mais elle est toujours susceptible de tomber sous son empire.

Quant à Platon, plus sévère donc, il concevait qu'on puisse être rhéteur et défendre le vrai, comme Isocrate lui en fournit l'exemple, mais c'était alors... être philosophe.[158] Aristote, à la différence de Platon, reconnaît l'existence d'un art distinct authentique, même s'il ne permet pas la connaissance de la vérité, mais il cherche à le rapprocher *autant que possible* non seulement de la philosophie, mais aussi de la morale et de la logique. Cette volonté de compromis est bien une volonté de concilier l'inconciliable. Aristote le reconnaît d'ailleurs, indirectement, quand il rappelle que son matériau est l'opinion, quand il promeut le vraisemblable, l'enthymème, etc. Mais cette condamnation de la rhétorique n'était pas une condamnation de la métaphore : Socrate et Platon proposent des images, des allégories, et Aristote souligne que la métaphore instruit, il indique la profonde parenté entre la métaphore et l'enthymème, on l'a vu. Par cette forme abrégée, plus élégante et séduisante du syllogisme, la métaphore est donc presque apparentée à la dialectique. Aristote précise encore : il faut « tirer ses métaphores de choses appropriées, mais non point évidentes, *comme*, *en philosophie*, apercevoir des similitudes même entre des objets fort distants témoigne d'un esprit sagace » (je souligne) ; et de donner un exemple d'Archyas, philosophe et mathématicien. Le rapprochement avec la philosophie est donc particulièrement insistant. La métaphore permet d'ailleurs de réaliser l'objectif du philosophe : « la plupart des bons mots se font par une métaphore et se tirent d'une illusion où l'on a d'abord jeté l'auditeur ». Les images peuvent donc, comme la dialectique socratique, nous sortir d'une illusion ; elles font passer l'auditeur d'une représentation à une autre : « il devient plus manifeste pour lui qu'il a compris quand il passe à l'état d'esprit opposé à celui où il était ; l'esprit alors semble dire : "oui, c'est la vérité ; mais je m'étais trompé". »[159] D'ailleurs, si « le talent de la métaphore ne se peut emprunter d'autrui », autrement dit, dans l'optique de la *Rhétorique*, si elle ne peut faire l'objet d'un enseignement efficace, c'est que la métaphore réclame une autonomie de jugement.

Néanmoins, on ne saurait éliminer toute ambiguïté de cet éloge de la métaphore, de sa proximité avec l'enthymème par exemple. La métaphore peut être trop obscure, « tirée de trop loin », possibilité qui est liée à sa forme : elle repose sur de l'implicite. Rappelons en effet que les métaphores « impliquent des énigmes », ce qui n'est pas un défaut en soi pour Aristote.[160] Mais la métaphore s'apparente quand même à un syllogisme abrégé qui ne prend pas la peine de rappeler l'une de ses prémisses : c'est un raccourci. La rigueur du raisonnement, logiquement, peut en pâtir, même si ce défaut n'est pas souligné par l'auteur. La critique que l'on peut faire à la métaphore, comme participant de la rhétorique, est donc de constituer une arme parfois dangereuse, pouvant s'affranchir du vrai. En réalité, ce grief-là n'a pas été formulé très souvent, à cause du grief antinomique, le reproche d'ornementation inutile, mais il existe. Longin dans son traité *Du Sublime* développe par exemple « le piégeage par les figures » qui paraît suspect à beaucoup, et qui nécessite

157 Aristote, *Rhétorique*, livre I, chap. 1-2, éd. du Livre de Poche, *op. cit.*, p. 75, 84-85, 81 respectivement.
158 Platon, *Phèdre*, GF Flammarion, Paris, 1964, 278-279 mais aussi 271, 273, p. 171-172, p. 159-160, p. 162-163.
159 Aristote, *Rhétorique*, III, 11, 1412a, *op. cit.*, p. 68-69.
160 *Ibid.*, III, 2, 1405a-1405b, p. 44-45.

de la dissimulation. Sinon, on s'indigne quand, « comme un enfant qui n'a pas encore la raison, on se voit transporté par les figures dérisoires d'un orateur professionnel ; et interprétant le paralogisme comme un affront personnel, parfois on laisse aller son exaspération ; et si même l'on maîtrise sa colère, on résiste tout à fait à se laisser convaincre par les discours. » Néanmoins, il n'est question ici que de mauvaises figures, « dérisoires », dont la visibilité ne peut alors qu'indisposer. Une large place est consacrée par ailleurs, chez cet auteur qui semble particulièrement goûter les métaphores, à celles qui permettent le sublime, et par exemple aux métaphores abondantes, filées. Il n'en signale pas moins qu'il faut se garder de « dépasser la mesure », comme Platon qui, souvent, « comme sous l'effet du délire bachique des discours, se laisse emporter à des métaphores pures et rudes, et à une emphase allégorique ».[161]

Soupçon sur l'art du style : la coupure entre rhétorique et poétique

Le soupçon sur la rhétorique, et sur la métaphore à travers elle, ne tient pas seulement au lien de la rhétorique avec la sophistique, à cette tension entre rhétorique et dialectique. Ce n'est pas seulement comme art de l'opinion, de la persuasion, que la rhétorique a pu nuire à la « reine des figures ». C'est aussi comme art du style, de la forme, qui se perd parfois dans les méandres du beau style ou dans les effets oratoires gratuits. Les deux débats se recoupent largement chez Aristote. Et si les rapports entre rhétorique, philosophie et sophistique sont complexes, les liens entre poétique et rhétorique ne sont pas moins ambigus : des passerelles existent quant aux notions utilisées, aux grandes catégories, mais une coupure s'établit également entre les deux domaines. Aristote exprime en effet des soupçons très nets en la matière, sur les comparaisons poétiques notamment : « la comparaison est utile même en prose, mais il faut en user peu souvent, car elle a un caractère poétique. »[162] Et, de fait, il relève de nombreux défauts dans les métaphores d'Euripide ou de Gorgias, par exemple, dans les pages qui précèdent. De ce point de vue aussi, il est donc erroné de dire que la rhétorique d'Aristote était générale, comme le fait Genette : elle n'excluait pas seulement la dialectique authentique, mais également la poétique.

Ce soupçon à l'égard de la poésie et donc de la littérature, généralement larvé, est à relativiser, à replacer dans le contexte rhétorique de l'ouvrage, qui porte davantage sur l'art des discours que sur celui des écrivains, même si des exemples littéraires sont donnés. Mais c'est bien dès Aristote qu'un soupçon s'exprime à l'égard de la poésie, de la littérature, comme art « mensonger ». L'un des jugements les plus négatifs apparaît au début du livre III, au moment où, après avoir trouvé les arguments, le rhéteur doit se préoccuper de leur donner une forme. L'auteur présente à la fois l'art du style et de l'action. Dans ce développement essentiellement consacré à *l'action*, c'est-à-dire ici à la technique de la diction, qui comprend la maîtrise du volume de la voix, de l'intonation et du rythme, il est difficile de savoir exactement sur quoi porte la critique. Il est probable que le jugement le plus négatif s'adresse à cette technique de l'acteur mais, dans tous les cas, il en rejaillit quelque chose sur l'art du style auquel elle est liée : « il semble que ce soit là un art grossier à en juger sainement. Mais, puisque dans toute son étude la rhétorique ne s'attache qu'à l'opinion, il faut, encore que ce ne soit pas là l'idéal, mais une nécessité, il faut donner à l'action les soins requis ». La

161 Longin, *Du sublime*, trad. J. Pigeaud, Rivages, Paris, 1993, coll. Petite Bibliothèque, XVII, 1, p. 86-87, et XXXII, 4-7, p. 104-106.

162 Aristote, *Rhétorique*, III, 4, 1406b, *op. cit.*, p. 49.

querelle entre philosophie et sophistique trouve là de très nets échos : « les seules armes avec lesquelles il est juste de lutter, ce sont les faits, de sorte que tout ce qui n'est pas démonstration est superflu. Néanmoins, l'action a, comme nous l'avons dit, grand pouvoir, par suite de la perversion de l'auditeur. Aussi bien le souci du style est-il, au moins pour une petite part, nécessaire en toute sorte d'enseignement. » Cette dernière concession reste sévère : on sent que, pour Aristote, cette nécessité de travailler la forme est assez relative – ou, plutôt, mal fondée, sur la seule efficacité. Mais quelle est donc exactement cette « perversion de l'auditeur » ? Est-ce seulement un goût pour les illusions, pour les faux-semblants de la voix ? Aristote cite les concours où ce sont les acteurs qui font le succès des poètes, mais également les débats de la cité où l'on devine que les sophistes règnent en maîtres. On perçoit donc bien que l'art du style est condamné en tant qu'il englobe, entre autres, l'art de l'action, de la diction. Quelques lignes plus loin, le philosophe se désole des poètes qui atteignent la gloire « nonobstant l'insignifiance de ce qu'ils disaient, […] grâce à leur façon de le dire » et d'illustrer encore son propos avec Gorgias, qui pratiqua l'art oratoire dans un sens poétique.[163] Le lien entre poésie et sophistique est encore suggéré ailleurs, dans le passage sur les mots ambigus par exemple, qui servent pour dire quelque chose quand on n'a rien à dire. Et Aristote d'ajouter : « ceux qui ont un tel dessein expriment ce rien en vers ».[164] Même si Aristote vise principalement Empédocle ici, et donc un philosophe *aussi*, le propos n'en est pas moins éloquent : on en revient au passage précédent sur « le style de la prose », c'est-à-dire du discours, qui « est autre que celui de la poésie », qui doit s'en distinguer, parce que le style poétique n'est parfois que vacuité. L'idée est d'autant plus frappante qu'elle ne convainc pas forcément : Aristote signale lui-même qu'« aujourd'hui encore les gens incultes pensent pour la plupart que les orateurs de ce genre parlent excellemment ». Or, s'ils sont populaires, n'est-ce pas qu'ils parviennent à faire passer leurs idées ? L'argument suivant ne convainc pas davantage mais il clarifie le débat : « l'histoire même le montre : même le style des auteurs de tragédie n'a plus le même caractère », leurs vers se rapprochent « de la prose », et leur vocabulaire « du parler courant ». Paradoxalement, Aristote prend donc un exemple *poétique* pour soutenir la nécessité d'une évolution « spécifique » de la rhétorique, vers plus de « naturel », de simplicité. On le voit, si le style « poétique » est à proscrire, c'est pour différentes raisons, qu'Aristote ne prend pas soin de sérier, et qui semblent parfois contradictoires : ce n'est pas tant parce qu'il est impropre à faire de l'effet, mais parce qu'il est éloigné du langage courant, parfois archaïsant, et donc susceptible d'en imposer *pour de mauvaises raisons*, mais c'est aussi parce que, parfois, il n'est pas clair et donc, là encore, capable d'emporter l'adhésion *sans bonne raison* ou, à l'inverse, de n'être pas compris. Enfin, il y a clairement une part de jugement de valeur, même si l'on peut avancer le risque de susciter le rejet : il est parfois pompeux ou comique de façon déplacée.

Une seconde coupure s'établit donc, entre rhétorique et poétique, qui vient redoubler celle entre rhétorique et sophistique : pour différentes raisons, certaines traditionnelles, comme l'adaptation au public, mais d'autres plus originales, de nature « morale » ou « philosophique », la poésie apparaît comme extérieure à la rhétorique, et certains usages de la métaphore ou du style sont exclus. Ces jugements, apparemment esthétiques ou rhétoriques mais parfois bel et bien moraux ou politiques, visant à défendre le « parler vrai », inaugurent une longue tradition, dans les traités de rhétorique, de défense et illustration du « bon style ». Les néo-rhétoriciens, décernant eux aussi des bons et mauvais points, n'y ont pas échappé, qui introduisent d'autres dimensions, politiques ou morales,

163 *Ibid.*, III, 1, 1403b-1404a, p. 39-40.
164 *Ibid.*, III, 5, 1407a, p. 51.

parfois implicites, parfois explicites, là où l'on peut penser qu'elles n'ont rien à faire. En dernière analyse, cette tentation d'exclure et de légiférer de façon bien arbitraire, dont la métaphore a pu souffrir, semble due à la constitution nécessairement incertaine de la discipline même de la rhétorique, marquée par de nombreuses tensions, et tentant de réconcilier l'irréconciliable – le poétique pâtissant ainsi, par exemple, de son *apparente proximité* avec la sophistique. La démarche du groupe μ en porte évidemment la trace, lui qui s'échine à tracer une frontière entre l'écrivain, le mauvais rhétoriqueur, qui abuse des métasémèmes, et le rhétoriqueur « de bon sens », ou le scientifique, qui les dédaigne. C'est dire si leur rhétorique n'est pas aussi générale qu'elle le prétend.

À propos du « rétrécissement » de la rhétorique sur l'*elocutio* (contre l'interprétation des néo-rhétoriciens)

Il est temps alors de questionner ce discours fréquent, formulé et comme cristallisé par Genette, faisant de la rhétorique une peau de chagrin, une discipline à la mort suspecte et un peu mystérieuse, qu'un coup de main, un coup de force peut-être, pourrait remettre au pouvoir. Pierre Kuentz s'est penché sur cette idée d'un *délabrement* de la rhétorique, la présentant dès 1970 comme une *doxa*, et proposant de remplacer cette image, qui fait l'économie d'une explication, par « celle du *démantèlement*, qui tient compte du destin des éléments abandonnés », complétée par celle de l'écartèlement, qui permet de déceler la survie comme « rejetons théoriques » ou « avortons théoriques » des éléments refoulés. Il énonce ainsi sa thèse : « la rhétorique apparaîtrait alors comme une sorte de pré-savoir confus, une pseudo-science, nébuleuse initiale qui aurait donné naissance aux sciences humaines. Son recul, auquel on a assisté à la fin du XIXe siècle, serait le revers des progrès de la philologie, de la psychologie, de la logique formelle, de l'anthropologie, et l'éclipse de la rhétorique ne serait, en somme, que l'aboutissement du processus de construction d'une science sans résidu ».[165]

L'usage du conditionnel n'est évidemment pas fortuit : il s'agit plutôt ici d'une hypothèse. Même si elle ne sera pas reformulée, cette thèse est présentée comme première approximation. L'idée d'une « science sans résidu » notamment lui apparaît comme une illusion. Comme je partage en grande partie la lecture qu'il propose à la fois du démantèlement de la rhétorique et de son interprétation par la néo-rhétorique, lecture essentiellement centrée sur la survie du rhétorique au XVIe, XVIIe et XXe siècles, je voudrais la compléter par quelques observations sur la rhétorique antique. Cela me permettra de confirmer en quelque sorte l'intuition initiale de Kuentz, qui semble un peu abandonnée dans le cœur de son article, où la thèse contestée reprend un peu de crédit : on voit en effet que son image d'un démantèlement, d'un « écartèlement » à l'époque moderne, n'interdit pas l'idée d'une *réduction* de la rhétorique (le mot est d'ailleurs repris) et reconduit par moments l'illusion de la rhétorique comme d'un *corps* cohérent, d'une unité organique dont il peut alors déceler la « décomposition » voire « l'étranglement ».[166] En effet, tout à sa réflexion sur l'interprétation néo-rhétoricienne, et penché sur l'idée d'écart, Kuentz semble admettre le constat, le tableau général que les auteurs en question proposent du rétrécissement progressif de la rhétorique sur l'*elocutio* puis sur les tropes et enfin sur la métaphore. Il est pourtant possible non seulement de contester l'interprétation proposée mais aussi de relativiser l'existence même d'un tel rétrécissement.

165 Pierre Kuentz, « Le "rhétorique" ou la mise à l'écart », art. cit., p. 213-224.
166 *Ibid.*, p. 221-224 notamment.

Cette idée, qui fait encore aujourd'hui office de vérité établie, est pourtant largement erronée : le vrai y est un moment du faux, à tel point que l'affirmation peut sembler vraie et fausse à la fois et qu'il convient ainsi de rappeler que, si « rhétorique restreinte » il y a, cela n'est pas, loin s'en faut, si linéaire ni si récent.

À lire Genette, la réduction de la rhétorique à sa troisième partie, l'art du style, traditionnellement appelée *elocutio*, aurait commencé au début du Moyen-Âge et serait acquise à l'époque moderne. Auparavant, « l'équilibre propre à la rhétorique ancienne » aurait prévalu. Or, il suffit de se pencher sur les ouvrages de Cicéron pour y reconnaître déjà l'*elocutio* comme une partie privilégiée : on y voit exemplairement que l'*elocutio*, et même l'*ornatio*, la partie consacrée aux figures, a toujours été, sinon le cœur, du moins une partie privilégiée de la rhétorique, une des plus fameuses, battue et rebattue. Dans *De l'orateur*, Cicéron fait d'ailleurs s'exclamer Crassus, quand on lui demande d'exposer ses connaissances sur « l'élocution considérée en elle-même », de la sorte : « Qui, *sur ce sujet*, n'a pas donné de leçons, établi de règles, *écrit même des traités* ? »[167] La rhétorique possède de nombreuses parties, on le sait : on relève toujours l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*, on complète souvent avec l'*actio* et l'on ajoute parfois la *memoria*, voire la *pronuntiatio*, que l'on inclut le plus souvent dans l'*actio*. Mais, de toutes ces parties, seules deux apparaissent comme *centrales*, dominent toutes les autres : l'*inventio*, dont l'objet est de trouver les arguments, les « preuves », partie qui se trouve dans un rapport de dépendance avec la logique, la dialectique, du moins chez les « grands » auteurs légués par la tradition, et l'*elocutio*, qui s'occupe du style, qui entretient des liens avec la grammaire ou la poétique. La *dispositio* vient entre deux, s'occupe d'organiser le discours, de disposer les « lieux » trouvés par l'*inventio*, et l'*actio* vient après l'*elocutio*, concerne la façon de dire le discours ; comme le dit Cicéron, c'est l'élocution corporelle. L'*inventio et* l'*elocutio* apparaissent ainsi comme les deux grands pôles de la rhétorique, ses parties essentielles : si le même Cicéron cherche à conjurer la division entre l'art de penser et l'art d'écrire, par exemple, qu'il date de Socrate, il la reconnaît, ne serait-ce que par ces divisions qu'il perpétue. De même, si Platon fait de la rhétorique et de la sophistique des « arts » de la flatterie, c'est que le sophiste flatte doublement : non seulement par une action en surface, comme dans la cuisine et la parure, mais aussi parce qu'il utilise sa connaissance de l'âme humaine à de mauvaises fins. Dans un autre ouvrage, *L'Orateur*, l'élocution apparaît même comme la partie principale de la rhétorique :

> Mais voici qu'il faut modeler le type de l'orateur parfait et de l'éloquence suprême. C'est par cette seule chose, c'est-à-dire par le style, qu'il l'emporte, comme le nom l'indique lui-même, et toutes les autres demeurent dans l'ombre. Car on n'a pas appelé « inventeur », ni « compositeur », ni « acteur » celui qui les a toutes réunies, mais en grec « rhéteur », en latin *éloquent*, d'après élocution. En effet de toutes les autres choses qui se trouvent dans l'orateur chacun peut revendiquer quelque partie ; mais la puissance suprême de la parole, c'est-à-dire l'élocution, n'est concédée qu'à lui seul.[168]

L'art du style est donc bien le cœur de la rhétorique, pour Cicéron. Dans ce passage, il renvoie d'ailleurs au mot latin, *oratio*, qui désigne à la fois l'orateur et l'élocution, le style. Y a-t-il meilleure objection aux néo-rhétoriciens qui s'étonnent de la prépondérance de l'*elocutio*, du fait qu'elle éclipse les autres parties ?

Il est significatif enfin que l'auteur des *Catilinaires*, cherchant à établir ses œuvres utiles, au début du livre II *De la divination*, ne retienne de son travail rhétorique que son ouvrage général, *De*

167 Cicéron, *De l'orateur*, livre III, XXXVII, 148, *op. cit.*, p. 58. C'est moi qui souligne.
168 Cicéron, *L'Orateur*, XIX, 61, *op. cit.*, p. 22.

l'orateur, son ouvrage sur l'histoire de la rhétorique, *Brutus*, et l'ouvrage où il met l'accent sur l'*elocutio* et l'*actio*, *L'Orateur*, négligeant ses *Topiques*, et récusant son *De l'invention*.[169]

Par ailleurs, certains auteurs latins soulignent la difficulté extrême de cette partie de l'éloquence : un certain mérite leur viendrait d'affronter cette difficulté même. L'*elocutio* est en effet une partie très particulière de la rhétorique, elle se présente comme une sorte d'équation impossible à résoudre en cela qu'elle vise à théoriser le bien parler, et donc prétend à une objectivité qui n'existe probablement pas. Cicéron et Quintilien notamment s'échinent à promouvoir une conception particulière de l'éloquence, comme équilibre entre des approches différentes voire antagonistes du style, qu'ils veulent en même temps plus ou moins universelle – et ce, alors qu'ils ne peuvent que prévoir l'échec d'un tel programme, surtout Quintilien, et constater la grande diversité des écoles, des esthétiques. C'est donc un exercice particulièrement difficile que le leur quand ils s'aventurent dans le domaine de l'*elocutio* : l'*Institution oratoire* surtout en témoigne, où Quintilien écrit, à l'orée de son livre VIII : « Il faut plus de travail et d'attention pour ce qui suit. Car nous allons traiter désormais de la théorie du style, qui est, de l'aveu général des orateurs, la partie de l'art la plus difficile ». Et il ajoute, après avoir signalé l'extrême rareté des hommes éloquents selon Antonius : « M. Tullius, lui aussi, estime que l'invention et la disposition sont à la portée de tout homme de bon sens, mais que l'éloquence appartient à l'orateur, et c'est pour cette raison surtout qu'il s'est appliqué à exposer les préceptes relatifs à cette partie. » La difficulté ne réside donc pas seulement dans cette difficile voire impossible synthèse mais aussi dans la maîtrise et la science qu'impose l'exercice de l'éloquence : l'*inventio*, la *dispositio* peuvent se découvrir tout seuls, être laissés aux caprices éventuels de « la nature », de l'ingéniosité naturelle des hommes ; en revanche, l'art du style s'apprend : « Voilà donc surtout ce qui s'enseigne ; voilà ce que personne ne peut acquérir sans le secours de l'art ».[170] L'idée est répétée au début de la partie consacrée à l'*ornatio* : c'est là « où, incontestablement, plus qu'en toutes les autres parties de l'éloquence, l'orateur peut se donner carrière. Car s'exprimer correctement et clairement est, à vrai dire, un mérite assez mince ; c'est, semble-t-il, une absence de défauts plutôt qu'une grande qualité. » Mais cette partie la plus difficile, où il faut le plus d'art, n'est pas pour autant destinée à l'élite : Quintilien précise qu'avec les autres parties « c'est le consentement des gens instruits » que brigue l'orateur, alors qu'ici « c'est aussi la faveur du grand public », et de mentionner l'enthousiasme délirant qui a pu transporter le peuple romain lors de la défense par Cicéron de Cornélius, accusé de lèse-majesté.[171] C'est donc également la partie qui « rapporte » le plus : elle fait valoir celui qui parle et permet *l'extase*. Même si le mot n'y est pas, l'idée est clairement décrite dans ce passage : « je crois même que les assistants ne se sont pas aperçus de ce qu'ils faisaient, qu'ils n'ont pas applaudi par un mouvement spontané ou par réflexion, mais qu'ils étaient, pour ainsi dire, saisis d'une sorte de frénésie, et, qu'inconscients du lieu où ils se trouvaient, ils s'étaient laissés emporter à manifester le plaisir qu'ils éprouvaient. » Le mérite de cette partie est donc entièrement positif : elle ne repose pas seulement sur l'absence de défauts, somme toute naturelle, mais sur la capacité également soulignée par les classiques à *mouvoir* et émouvoir, et même ici à *faire entrer en sympathie*. Ces qualités, qui sont souvent liées à l'*inventio*, où l'on se préoccupe de l'ethos du public, du pathos, semblent attribuées de façon symptomatique à l'*elocutio*.

Il existe pourtant d'autres preuves encore que le rétrécissement de la rhétorique est ancien –

169 *Ibid.*, introduction, p. V.
170 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, avant propos, 13-15, *op. cit.*, tome V, p. 47-48.
171 *Ibid.*, VIII, 3, 1-4, p. 60-61.

mais, cette fois, étranger à Quintilien. Celui-ci croit bon de rappeler, dans l'avant-propos déjà cité, que les mots sans les idées, autrement dit l'élocution sans l'invention, sans la disposition, ne sont rien. Et l'auteur de *L'Institution oratoire* de dénoncer ceux qui, « négligeant de s'occuper des idées, qui sont le nerf des procès, vieillissent dans une sorte de futile recherche des mots ».[172] Même s'il est déjà patent chez Aristote, le découplage avancé de l'*inventio* et de l'*elocutio* apparaît nettement ici, en même temps d'ailleurs que l'incapacité des rhétoriciens à le combattre : ils se contentent de le condamner, au lieu de *démontrer* que l'oubli du « nerf du procès » les perd – preuve que leur condamnation est purement moralisatrice, qu'elle ne les convainc pas eux-mêmes, qu'ils se sentent totalement impuissants, intellectuellement, politiquement, à combattre ce « déclin ».

Or, on l'a vu, cette déviation est ancienne : elle est antérieure à Aristote, et peut-être même contemporaine de la naissance de la rhétorique ; Gorgias en fournit le meilleur exemple. Ce découplage entre élocution et invention peut s'expliquer d'ailleurs par la pente naturelle à privilégier les outils dont la valeur est générale, ne dépend pas des domaines d'application, même s'il s'agit peut-être là d'une illusion. Or, c'est particulièrement le cas des figures, et beaucoup moins des idées. Le déclin de l'*inventio* est aussi un déclin de la topique, avec cette énumération de *lieux communs* vite périmée. En regard, les figures de style jouissent encore aujourd'hui d'une sorte de prestige intact : cette liste de procédés, dont tout le monde perçoit qu'on en utilise de façon spontanée, peu réfléchie, fascine aisément. Même si la cause n'en est pas aisée à discerner, elles constituent toujours un savoir qui plait, que beaucoup de gens entretiennent volontiers. Ce phénomène est probablement l'un des meilleurs indices pour expliquer l'autonomisation de l'*elocutio* et de la « tropologie » : celles-ci sont aisément perçues comme un domaine propre, spécifique – ce qui concerne la forme du langage, que cette forme soit perçue comme « simple » forme à donner aux idées ou comme style – alors que l'*inventio* est restée marquée par sa difficulté à se fonder, malgré les efforts d'Aristote de lier persuasif et vraisemblable, rhétorique et philosophie, dans une sorte de philosophie « de second rang », pour reprendre l'expression de Ricœur.

Le constat des néo-rhétoriciens est donc largement tendancieux lorsqu'ils croient déceler une réduction progression du champ de la rhétorique à l'*elocutio* : la fracture est ancienne, et l'échec à nouer le tout en quelque sorte programmé.

Il n'est même pas certain qu'il y ait eu véritablement évolution, du moins dans le sens évoqué par Genette : sans parler de Gorgias, Guy Achard mentionne deux écoles dans son introduction à la *Rhétorique à Herennius*, celle d'Aristote et celle d'Isocrate, la première se préoccupant moins des figures, comme Hermagoras plus tard, la seconde beaucoup plus. Ensuite, toujours d'après Cicéron, les deux tendances auraient fusionné, puis de nouvelles divisions se seraient exprimées avec l'éloquence issue d'Athènes : on trouve les Asianistes d'une part, au style exubérant, et les Attiques et les Rhodiens d'autre part, au langage plus sobre. L'auteur d'*Ad Herenium* est d'ailleurs présenté comme tentant une synthèse entre les deux traditions aristotélicienne et isocratéenne, ainsi qu'entre ces influences plus récentes, mais s'inscrivant néanmoins, concernant les figures, dans la lignée de l'école d'Isocrate.[173] Aussi la tendance au développement de l'*elocutio*, de l'*ornatio*, n'est-elle pas récente. C'est peut-être même un effet d'optique qui nous le fait croire, les sources nous étant parvenues étant plutôt marquées par la tradition aristotélicienne : on connaît très mal l'école d'Isocrate par exemple, et Cicéron et Quintilien sont plus connus que l'auteur d'*Ad Herennium*, les autres écoles nous étant surtout connues par ceux qui ont tenté des synthèses entre les différents

172 *Ibid.*, avant-propos, 18, p. 49.
173 Introduction à *Rhétorique à Herennius*, *op. cit.*, p.XXXVI-XLI.

courants, comme Cicéron, Quintilien, mais aussi l'auteur d'*Ad Herennium*, dans une moindre mesure. Aristote lui-même apparaît d'ailleurs comme un conciliateur. C'est dire s'il faut se garder de généraliser les observations que l'on peut faire, concernant « l'équilibre » entre *inventio* et *elocutio*.

Mais le constat concernant l'élocution apparaît encore plus fallacieux lorsqu'on ne considère plus seulement cette séparation d'avec l'invention et la disposition mais l'idée d'une réduction progressive aux seuls tropes et à la métaphore.

On trouve par exemple chez Cicéron cette belle expression, lorsqu'il loue le style moyen, le style idéal de Démétrius de Phalère : il « coule calme et paisible » mais il n'en est pas moins « illuminé et comme étoilé de certaines transpositions et mutations verbales », c'est-à-dire par des métaphores et des métonymies.[174] L'image de la lumière et des étoiles ne trompe pas : l'orateur romain exprime bien une préférence maquée pour ces deux tropes. C'est d'ailleurs par elles qu'il débute plus loin son exposé sur les différentes figures existantes, avant d'évoquer les figures « très voisines » mais « moins brillantes » que sont par exemple la synecdoque ou la catachrèse. On le voit, Genette a donc tort de croire récente la « réduction » à ce couple : métaphore et métonymie semblent bien deux figures très présentes, très prisées, dès l'Antiquité, déjà mises en valeur par la théorie aristotélicienne. En outre, comme chez Cicéron, la métaphore joue un grand rôle dans l'esthétique du sublime de Longin, qui prend plaisir à citer les images de Platon et de Xénophon, et qui précise d'ailleurs « que les figures sont grandes par nature, et que les métaphores sont créatrices de sublime, et que les lieux pathétiques et descriptifs se réjouissent particulièrement des métaphores. »[175] Pour Quintilien enfin, la métaphore est « le tour qui est à la fois le plus fréquent et *de beaucoup le plus beau* ».[176]

Quant à Aristote, inutile de revenir sur la place qu'il consacre à la métaphore et à la comparaison : elle est conséquente, et certains apports sont décisifs, comme le lien avec l'enthymème, ou sa capacité à instruire, à *peindre* les choses *en acte*. On peut en revanche souligner la place accordée à ce qu'on n'appelait pas encore l'*inventio* : deux livres sur trois lui sont dévolus, le dernier portant sur l'*elocutio* et la *dispositio*. C'est dans ce contexte – cette volonté de rééquilibrage, après les excès de Gorgias qui se préoccupait beaucoup de style ? – qu'il faut situer la place importante de la métaphore chez Aristote : nous tenons là une autre preuve que la « réduction » à la métaphore, quand bien même « réduction » il y aurait, d'ailleurs, et non simple prédominance, n'est pas postérieure à la réduction de la rhétorique à l'*elocutio*, ni même concomitante, que sa place éminente est au contraire reconnue *dès la première mention dont nous disposons* d'une théorie du style ou de la métaphore. Il semble donc possible de dire qu'il existe un lien étroit entre une rhétorique « générale » *de fait* (comme le dit Genette de celle d'Aristote, à la différence des tentatives du groupe μ, etc.) et… une métaphore « élargie », à la puissance pleinement reconnue, et en l'occurrence presque confondue avec les tropes. D'ailleurs, si la métaphore est si importante pour Aristote, alors que l'*elocutio* n'est guère développée, et alors que d'autres développaient déjà beaucoup cette partie – on a relevé plus haut la prédilection de Gorgias ou d'Isocrate pour les questions de style, on pourrait peut-être ajouter Thrasymaque – c'est probablement parce que la métaphore entretient des liens *avec la logique elle-même* : on ne peut qu'être frappé par le modèle proportionnel de la métaphore, qui est définie comme une égalité de rapports, presque comme une équation. De même, si Aristote déclare qu'il y a dans la métaphore

174 Cicéron, *L'Orateur*, XXVII, 92, *op. cit.*, p. 32.
175 Longin, *Du Sublime*, XXXII, 6, *op. cit.*, p. 105.
176 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 6, 4, *op. cit.*, p. 104. C'est moi qui souligne.

quelque chose *qui ne s'apprend pas*, à l'opposé de l'affirmation de Quintilien concernant le style, seule partie de la rhétorique qu'on ne peut acquérir seul, c'est finalement, comme Quintilien, pour *distinguer* ce dont il parle, en l'occurrence la métaphore – métaphore qui, par ailleurs, n'appartient pas nécessairement à l'*elocutio* puisqu'elle a tout à voir avec un certain talent à *concevoir.*

On le voit donc, si des interprétations discutables ont été apportées à la réduction progressive de la rhétorique à une théorie du style, puis des tropes, d'où ne surnagerait finalement que la métaphore, ultime témoin d'un grand jeu, d'une discipline ruinée, c'est d'abord parce parce que le constat est éminemment réducteur, pour ne pas dire, dans une certaine mesure, faux. Toute une réflexion sur la rhétorique et sur la métaphore semble bien s'être inquiétée de la cause avant de s'assurer du fait, tombant dans le fameux travers d'expliquer quelque chose qui n'est pas.

Il me semble donc important de souligner, une dernière fois, que la rhétorique n'est pas un entité cohérente, un « corps » que l'on ne pourrait démembrer sans craindre *par là même* un retour du refoulé. C'est ainsi que l'on peut comprendre que Pierre Kuentz ait hésité à assumer son hypothèse initiale du démantèlement jusqu'au bout. De ce point de vue, s'il est possible de reprendre son expression de « pseudo-science » pour la rhétorique, l'idée d'un « pré-savoir » ou d'une « nébuleuse initiale » est plus gênante. La rhétorique est surtout une technique, un savoir *orienté*, déformé par ses fins pratiques, trop immédiatement pratiques. D'autres savoirs existaient auparavant, ou étaient parallèlement en cours de constitution, qui ont été *greffés*. Cette absence d'unité du rhétorique, pourtant supposée par Kuentz au début de son article, semble négligée, malgré les nombreuses boutures hasardeuses : tout en rappelant le caractère central de leur discipline, les auteurs antiques ou classiques ne cessent en effet de signaler cette nature composite, en soulignant la nécessité d'une culture large, étendue, de posséder un peu de philosophie par exemple, pour Cicéron, ou de ces « connaissances qu'il faut prendre des autres sciences », pour Lamy, justement cité par Kuentz. Platon lui-même faisait déjà des sophistes de bons connaisseurs de l'âme humaine. Or, est-ce la rhétorique qui a inauguré cette connaissance ? N'est-ce pas plutôt l'un des mérites que l'on pouvait déjà reconnaître à la « poésie », pour ne citer qu'elle, c'est-à-dire à la littérature ? Dans son article, « Le "rhétorique" ou la mise à l'écart », Kuentz note que « la préoccupation rhétorique fait retour au sein de la *Logique* et de la *Grammaire* » de Port-Royal, que « le rhétorique négligé fait surface », exactement comme le réel qui ne peut pas faire éternellement l'objet d'une dénégation.[177] Que le rhétorique soit présent est indéniable, mais je ne suis pas certain que toute « théorie de la signification » nous y jette immanquablement, que le lien soit nécessaire. Comment les disciples de Jansénius auraient-ils pu faire l'économie de tout outil élaboré dans le cadre de la rhétorique, alors qu'il n'existait pas encore, par exemple, de grammaire authentique ? Les « rejetons théoriques » ne sont pas propres aux XVIe et XVIIe siècles : il y en a déjà dans les traités de rhétorique. En effet, si la théorie des figures fait retour dans la grammaire de Port-Royal, c'est probablement parce que la théorie de l'expression, de la *lexis*, grammaticale à l'origine, a été *elle-même* importée dans la théorie des figures. Port-Royal n'aurait alors peut-être pas autant perverti les choses que cela, mais au contraire eu le mérite de renverser *de nouveau* la perspective, de redonner la priorité à la grammaire et à la logique, et ainsi de *permettre du nouveau* : malgré toutes ses imperfections, soulignées par Kuentz, une théorie de la phrase commence *enfin* à apparaître avec eux – et leur éloignement du rhétorique n'y est probablement pas pour rien. Seulement, les cadres de pensées restent anciens, ils n'ont pas été rénovés d'un coup : la terminologie est empreinte de tropologie, la théorie des idées accessoires, pour neuve qu'elle paraisse, constitue un apport très paradoxal, très

177 Pierre Kuentz, « Le "rhétorique" ou la mise à l'écart », art. cit., p. 222-223.

ambigu, etc.

Ainsi, même dans un article comme celui de Kuentz, l'explication souffre du crédit accordé à l'évolution de la rhétorique telle qu'elle est esquissée par les néo-rhétoriciens, Gérard Genette en tête : la rhétorique n'a probablement jamais été un tout cohérent. Les tensions sont nombreuses entre les différentes parties qui la composent et entre cette discipline et les disciplines voisines. Aussi, parler d'une réduction progressive de la rhétorique, d'une évolution dans ce sens, à plus forte raison linéaire, est-il particulièrement tendancieux : il serait plus juste d'évoquer une primauté de l'*elocutio*, souvent à égalité avec *l'inventio*, puis dégagée de ce lien, et de parler d'une certaine primauté de l'*ornatio*, dans un certain nombre de cas, et du vieux prestige de la métaphore, avec les précautions y afférant. Les plus grands scrupules s'imposent donc, car il n'y a même pas corrélation entre l'importance accordée à l'*elocutio* d'une part, à l'*ornatio* d'autre part et enfin à la métaphore, comme l'illustrent non seulement Aristote mais encore la *Rhétorique à Herennius* où la liste des figures est déjà particulièrement longue, occupe une place énorme pour la taille du traité, mais où la métaphore est traitée rapidement, noyée au milieu des nombreuses figures de mots.

D'ailleurs, au prétexte que l'on peut observer une impressionnante réduction du nombre des tropes de Dumarsais à Fontanier, il ne faudrait pas non plus accorder trop vite à Genette le tableau et l'interprétation qu'il en propose. Françoise Soublin consacre à ce sujet un article très intéressant, « 13 → 30 → 3 », où elle signale que la focalisation de « La rhétorique restreinte » sur la liste de Dumarsais et sa possible réduction à trois tropes constitue une simplification extrêmement dommageable, non seulement des débats qui agitaient le XVIIIe siècle, qui précisément ne portaient pas sur « la seule théorie des tropes », bien au contraire, mais aussi des traditions qui s'exprimaient à travers les figures de Dumarsais et Beauzée.[178] Finalement, c'est toute l'originalité du contributeur à l'*Encyclopédie* qui se trouve écrasée : Beauzée triomphe chez Genette à travers Fontanier qui en apparaît comme le vulgarisateur. Autrement dit, malgré les contradictions de Beauzée comme de Durmarsais, c'est le système psychologique de Locke et la théorie ornementale classique qui l'emporte sur le rationalisme critique d'un homme des Lumières, proche de la grammaire et de la logique de Port-Royal. La modernité paradoxale de Dumarsais n'est pas aperçue, sa « monstruosité » n'est pas comprise : les trente tropes de son traité, notamment, ne sont pas appréhendés comme le témoignage d'une volonté de refonder, repenser un système inadéquat.

Conséquence du découplage *inventio* / *elocutio* : l'ornement, source de soupçon

Malgré les nombreuses tensions qui traversent la rhétorique, dès l'Antiquité, un lien étroit finit par se nouer, par se consolider, entre la métaphore et l'idée d'ornementation. Alors que la métaphore participe aussi de l'*inventio*, de l'exemple et de l'argument, comme l'attestent certaines de ses formes comme l'*exemplum*, la fable, la parabole ou la comparaison (du moins comprise comme comparaison entre des faits), elle est pour sa part rattachée à l'*elocutio*, et plus précisément à l'*ornatio*, comme l'allégorie et la comparaison (comprise comme figure de style). C'est là une nouvelle source de soupçon, et non des moindres. La séparation entre la pensée et le style, entre le « fond » et la forme, produit ici tous ses effets : la métaphore étant perçue comme une figure de mot, elle est isolée du mode de pensée qui la fait vivre, le raisonnement par analogie. Là où Aristote soulignait encore qu'elle *instruisait*, et semblait conscient du caractère réducteur d'un tel classement,

178 F. Soublin, « 13 → 30 → 3 », *Langages* n°54, juin 1979, Larousse, Paris, p. 41-64.

ses successeurs insisteront surtout, malgré quelques nuances, quelques exceptions, sur son *éclat*.

Il ne faut pourtant pas céder à l'illusion nominaliste, qui dissimule sous la permanence d'un terme l'évolution d'une notion. On sait que l'ornement chez les Latins n'est pas ce qu'il est devenu chez les modernes où, d'ailleurs, il n'était pas encore aussi péjoratif qu'il ne l'est aujourd'hui. Le sens premier d'*ornare* correspond à l'idée de munir, d'équiper, d'armer, sens voisin de celui qu'on retrouve dans le verbe *parer*. Quintilien s'en souvient peut-être, même si la métaphore n'est pas la même, lorsqu'il emploie l'image de l'« épée rengainée, qui reste enfermée dans son fourreau » pour désigner les activités rhétoriques, en quelque sorte préliminaires, qui précèdent l'*elocutio*. Les idées seraient donc tranchantes ou perçantes comme l'épée, mais inutiles sans l'éloquence, sans l'art de s'en servir. Le moment décisif est bien celui où l'on « produit et communique à des auditeurs ce que l'on a conçu dans sa pensée ».[179] L'*inventio* est nécessaire mais non suffisante : comme Cicéron le souligne, l'*elocutio* et en particulier l'*ornatio* en sont le couronnement, l'aboutissement. Le style possède donc bien une fonction, à commencer par servir les idées, leur rendre justice. Néanmoins, le second sens d'*ornare*, à savoir celui d'orner, d'embellir, voire de décorer, n'est jamais loin, et c'est lui qui prévaut finalement pour l'*ornatio* : l'ornement rhétorique est bien conçu *en même temps* comme ce qui *s'ajoute*, ce qui apporte un supplément de beauté, de charme, d'agrément.

Si l'ornement rhétorique reste donc perçu, en théorie, comme quelque chose d'utile, cette utilité est régulièrement remise en question : elle fait, au moins, l'objet de doutes fréquents. Comment en irait-il autrement, d'ailleurs, quand tous les moyens de l'expression, tous les procédés, sont mis sur le même plan ? Les images employées par les différents auteurs attestent de cette ambiguïté.

« Tous les styles de discours, le style élevé, le moyen, le simple, sont *embellis* par les figures de rhétorique », nous dit l'*Auctor ad Herennium*, par exemple, employant ici le verbe *exornare*, qui présente les deux mêmes sens que le verbe ornare, et de préciser sa pensée : « disposées avec parcimonie, elles rehaussent le discours comme le feraient les couleurs », c'est-à-dire qu'elles le *distinguent* (« distinctam […] reddunt orationem ») ; mais, « placées en trop grand nombre, elles le *surchargent* ».[180] La métaphore picturale est éloquente : les figures sont capables de grands maux, de recouvrir, voire de cacher ou d'effacer le discours, comme avec un enduit (« oblitam »), mais, bien placées, elles ne servent qu'à le *relever*, lui donner de l'éclat, attirer l'attention dessus. Si les couleurs peuvent parfois contribuer au sens d'une œuvre, d'un tableau par exemple, on sent bien ici qu'elles ne jouent pas ce rôle.

On retrouve une image voisine, à la même époque, chez Cicéron. Néanmoins, évoquant « les effets de brillant qu'on tire des mots », lorsqu'on se consacre à l'éloquence la plus grande, celui-ci commence par un développement qui excède de loin l'idée d'ornement :

> Les métaphores de toutes sortes seront très fréquentes, parce qu'elles utilisent un rapport de ressemblance pour faire passer l'esprit d'une notion à une autre et le ramener à la première dans un mouvement alternatif et que ce mouvement de la pensée dans un va-et-vient rapide contient en lui-même son charme. Les autres procédés qui donnent en quelque sorte du brillant au style et qui se tirent de l'arrangement des mots lui apportent aussi un grand ornement ; ils ressemblent en effet à ce que dans la grande mise en ornementation de la scène ou du forum on appelle les « décorations » [*insignia*], non qu'elles soient seules à orner, mais parce qu'elles se distinguent du reste [*excellant*].[181]

179 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, avant-propos, 15, *op. cit.*, p. 48.
180 *Rhétorique à Herennius*, IV, 16, *op. cit.*, p. 145. C'est moi qui souligne.
181 Cicéron, *L'Orateur*, XXXIX, 134, *op. cit.*, p. 47-48.

Cicéron prend bien soin ici de distinguer les deux sens d'*insignia* : ces *grands ornements* du forum ou du théâtre ne sont pas seulement des décorations, ils ne se contentent pas d'*orner* ; ils se *distinguent* du reste, ils s'élèvent, ils attirent l'attention. On le voit donc clairement : l'ornementation rhétorique est une ornementation particulière, supérieure à l'idée de simple décoration, mais qui peine à se justifier autrement que comme embellissement supérieur, « art » authentique. Une place à part est d'ailleurs réservée à la métaphore : elle fait partie « aussi » de ce qui apporte « un grand ornement », mais se distingue de ces « autres procédés », « qui se tirent de l'arrangement des mots », probablement grâce aux *mouvements de pensée* qu'elle organise. Il n'en reste pas moins qu'elle est placée dans l'*ornatio*, au milieu de ces ornements qui se contentent de conférer « du brillant » au style.

Une autre image, qui me paraît plus fréquente encore que celle de la couleur, du moins dans l'Antiquité, est celle de la toilette, de la parure, comprise comme habillement et cosmétique à la fois. On a vu que l'idée est déjà présente chez Platon, qui compare la rhétorique et la sophistique à la cuisine et à la toilette, la toilette étant à la gymnastique, à l'entretien du corps, ce que la cuisine est à la médecine ; toutes ces « simulations de l'art » ne sont que des « arts » de la flatterie. On retrouve une métaphore voisine chez Aristote, dans un chapitre sur la qualité du style, avec l'image du vêtement. Il s'agit d'exprimer le besoin d'adéquation de la figure à son sujet (l'idée d'*analogie* vient même d'être évoquée) : « il faut examiner, comme une étoffe écarlate sied à un jeune homme, quelle est celle qui convient à un vieillard (car le même vêtement n'est pas séant pour les deux). »[182] Même si elle ne possède plus cette charge critique qu'elle avait chez Platon, la métaphore de l'étoffe n'en véhicule pas moins l'idée *déjà traditionnelle* de la figure comme simple ornement, qui relève l'expression de l'individu. D'ailleurs, on trouve encore cette image du vêtement chez Cicéron, pour distinguer la métaphore employée par nécessité de celle employée par plaisir, grâce à la double fonction des habits : d'abord « imaginés pour préserver du froid », ils « en vinrent peu à peu, dans la suite, à donner au corps plus d'élégance aussi et de noblesse ».[183]

Inutile de les relever toutes. Quintilien cite Cicéron pour décrire le style convenable, qui n'est « pas trop peigné », c'est-à-dire « peigné et poli » mais sans excès.[184] À côté de cette métaphore du peigne, Quintilien exprime également son refus des « raffinements efféminés » et du maquillage, avec ses « teintes trompeuses » : l'éclat du style doit venir du « sang » et de la « vigueur ».[185] Il marque par ailleurs sa préférence pour les champs cultivés, pour les vignes et les arbres produisant des fruits, aux fleurs de jardins « poussant spontanément », aux myrtes bien taillés et au « platane stérile » ne nécessitant pas de travail. Il en va de même dans l'éloquence : elle doit prendre modèle sur l'arbre fruitier, qu'il faut planter et tailler. Quintilien, qui se réclame souvent de Cicéron, prend soin néanmoins d'accompagner ses citations de précisions, presque d'avertissements, comme pour marquer une légère défiance vis-à-vis du style pratiqué *dans les faits* par l'auteur de *Brutus*, qui n'est pas toujours le « style moyen » tant loué, qu'on devine un peu trop magnificient à ses yeux, lui qui préfère, à tout prendre, une certaine rudesse. Il faut dire qu'un siècle et demi a passé, et que la mode est plutôt au maniérisme : telle est véritablement sa cible. Quoi qu'il en soit, cette idée que « jamais la vraie beauté ne se sépare de l'utilité », il l'illustre avec son éloge de la voie moyenne qui, « tout comme dans la façon de se vêtir et de vivre », peut avoir quelque « éclat » sans être « blâmable ».[186]

182 Aristote, *Rhétorique*, III, 1405a, *op. cit.*, p. 43.
183 Cicéron, *De l'orateur*, III, XXXVIII, 155, *op. cit.*, p. 61.
184 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 42, *op. cit.*, p. 72.
185 *Ibid.*, VIII, 3, 6-11, p. 62-63. Les citations qui suivent proviennent de ce passage.
186 *Ibid.*, VIII, 5, 34, p. 103.

Pour exprimer cette conception du style et de l'ornement, légèrement différente de celle de Cicéron, plus méfiante, on trouve encore chez Quintilien un long développement sur la parure qu'il vaut la peine de citer :

> Des corps sains, et d'un sang pur et fortifiés par l'exercice, tirent leur beauté de la même source que leurs forces ; car ils ont des couleurs et ils sont sveltes et bien musclés ; mais qu'on s'avise de les épiler, de les farder et de les parer comme des femmes, on les enlaidira à l'extrême en travaillant précisément à les embellir. De même, comme l'atteste un vers grec, une parure décente et noble contribue au prestige ; mais, efféminée et trop luxueuse, elle n'orne pas le corps, mais trahit la mentalité. Il en est ainsi pour le style translucide et chatoyant de certains orateurs, dont il efféminé les idées qu'il revêt d'une telle pompe verbale.[187]

On retrouve ce prestige de la « parure décente et noble » plus loin, à la fin du chapitre consacré à présenter l'*ornatio*, dans l'éloge de la « netteté de parure » qui plait chez les femmes, semblable à la simplicité « naturelle et dépourvue d'ostentation » du style.[188] Pourtant, c'est « avec un esprit mâle qu'il faut aborder l'éloquence », complète Quintilien dans son avant-propos : « si, dans son ensemble, elle est vigoureuse, elle estimera qu'il n'est pas utile de polir ses ongles et d'arranger sa chevelure. » Autrement dit, malgré les apparences, il n'y a pas contradiction entre les différentes métaphores : les comparants se rapportent aux habitudes vestimentaires et cosmétiques, tantôt masculines, tantôt féminines, mais renvoient à un même idéal de *convenance*, de moralité. Dans tous les cas, la parure doit être simple et adaptée à ce qui sied à son sexe : la modestie de parure pour les femmes, la vigueur pour les hommes. L'ornement doit éviter la recherche excessive et le travestissement. Le début du passage va même plus loin, suggère que l'ornement est inutile : la vraie beauté n'en a pas vraiment besoin, puisqu'elle vient d'un corps sain.

La métaphore de l'ornement n'est donc pas un vain mot : elle est prise au sérieux par tous les auteurs, parfois jusque dans ses dernières conséquences. Aussi, logiquement, l'*ornatio* est-elle décrite, et même définie par Quintilien comme « un surcroît de brillant » qui vient *après* la clarté de la pensée mais aussi *des mots*.[189] On le voit, l'ambiguïté du propos n'est pas grande : si le style permet de dégainer l'épée des mots, les figures risquent surtout d'en émousser la lame.

D'ailleurs, lorsqu'il évoque ce « brillant » du style, Quintilien emploie surtout *nitidus*, qui peut se traduire par « soigné », « poli », qui contient les idées de luisant, de propre, de pur, de limpide, et même – quand on parle d'autre chose que du style – de bien portant, de fertile. Pour exprimer ce « brillant » de l'expression, Cicéron emploie, lui, le nom *lumen* : c'est la lumière, la clarté, qui est mise en avant, en référence à celle qui vient des astres. Le style ne se contente pas de bander les muscles, de fortifier une idée préalable, il apporte quelque chose en propre.

Les métaphores sont donc un peu différentes chez Cicéron. Même s'il partage l'idée d'un *éclat* du style, la métaphore de l'ornement semble contredite chez lui par cette image des astres, que l'on a déjà rencontrée avec la métaphore des étoiles, à propos du style moyen de Démétrius de Phalère, qui accorde à la métaphore et à la métonymie une place autrement éminente. Nous nous éloignons un peu de l'idée d'un ornement qui *relève* la beauté, qui *ne la crée pas*, ou alors de façon très artificielle et secondaire. La métaphore du vêtement ou du bijou, et même celle de la coiffure finalement, suggèrent en effet que la beauté des figures est *extérieure*, comme les parures le sont à

187 *Ibid.*, VIII, avant-propos, 19-20, p. 49. Jean Cousin pense qu'il s'agit ici de vêtements en soies de Cos, transparentes et teintes en pourpre, de très mauvaise réputation.
188 *Ibid.*, VIII, 3, 87, p. 84-85.
189 *Ibid.*, VIII, 3, 61, p. 77.

la personne, même si elles peuvent inviter à mieux voir celle-ci, ou à percevoir des rapports dialectiques avec elle – la parure pouvant souligner les charmes de la personne, et celles-ci celle-là, dans une dynamique qui ne s'arrête pas là. Sans parler de la métaphore du maquillage, qui peut apporter l'idée d'une dissimulation. En revanche, quand Cicéron décrit le style moyen de Démétrius de Phalère, « qui coule calme et paisible », en précisant qu'il est néanmoins « illuminé et comme étoilé » de certaines métaphores et métonymies, l'ambiguïté est nettement plus grande. Si le texte de cet auteur est comme troué par la lumière de ces étoiles, c'est parce qu'elles contrastent avec son style assez sobre par ailleurs, qu'elles se distinguent, mais c'est aussi parce qu'elles irradient, qu'elles apportent de la lumière, voire des idées. On a déjà relevé le « va-et-vient rapide » de la métaphore, ce « mouvement alternatif […] de la pensée » qui la caractérisait selon Cicéron. L'éclat des figures est donc authentique : elles ne renvoient pas la lumière, elles la possèdent en propre. Néanmoins, comme étoiles, elles occupent encore une place secondaire, après le soleil.

Le fait de placer la métaphore ou d'autres figures de rhétorique dans l'*ornatio* n'est donc pas indifférent : les auteurs qui veulent défendre certains tours de langage sont obligés d'en souligner les mérites propres, de les distinguer, sans pouvoir les faire apparaître comme des exceptions, au risque de ruiner leur système. Ainsi, lorsqu'il évoque la métaphore, Quintilien recourt-il quand même à la métaphore de la lumière, parfois, pour dire qu'elle brille (il utilise d'abord l'adjectif *nitidus*), même au sein du style « le plus éclatant » (*clarus*), qu'elle « resplendit » (*eluceo*, où l'on retrouve la racine *lux*) « de sa propre lumière » (*lumen*).[190] De même, dans ce début du chapitre 6, il s'efforce de justifier son inclusion de la métaphore dans l'*ornatio* en distinguant tropes « pour le sens » et tropes « pour la beauté », et en redéfinissant les tropes au passage : ils n'affectent pas seulement « la forme des mots », mais aussi « celle des pensées et l'ordre des mots » (il conteste en effet « l'opinion qui n'a vu de tropes que dans la substitution d'un mot à un autre », bref la définition traditionnelle des tropes, signalant par ailleurs l'existence d'un débat qui ne l'intéresse pas plus que ça). Et d'apporter cette précision instructive : « je n'ignore pas que presque tous [les tropes] qu'on emploie pour le sens ajoutent aussi à l'ornement, mais la réciproque ne sera pas vraie et il y en aura quelques-uns dont la seule utilité sera d'apporter un embellissement. » Concernant la métaphore, Quintilien propose peu après les exemples suivants pour ce « qui est purement ornemental » : l'expression « [le] brillant du style », justement, l'« éclat de la naissance », les « tempêtes des assemblées publiques », les « foudres de l'éloquence » ou encore l'affirmation de Cicéron selon laquelle Clodius a été une « source » de gloire. Or, même usées au dernier degré, toutes ces métaphores *possèdent un sens*, une logique propre qui peut se réveiller, ou même agir « inconsciemment ». Le recul nous fait bien voir qu'il n'y a pas grande différence avec les exemples donnés précédemment de métaphores « pour mieux signifier » : « le feu de la colère », « la flamme du désir », « la chute dans l'erreur ». « Aucun de ces états, exprimé par les mots qui les désignent proprement, ne sera mieux rendu que par ces mots tirés d'ailleurs », ajoute Quintilien pour justifier sa distinction entre métaphores « pour le sens » et « pour la beauté », pour l'ornement. Seulement, on voit bien le caractère éminemment subjectif de cette métaphore « qui convient mieux » *par le sens* : quand Cicéron parle de Clodius comme d'une source de gloire pour Milon désormais tarie, il cherche à exprimer des idées, lui aussi, comme l'indiquent les autres métaphores relevées par Quintilien dans *Pro Milone*, les idées de « moisson » et d'« aliment ». Seulement, les métaphores y sont davantage perçues comme stéréotypées. C'est donc probablement une autre distinction que voulait proposer l'auteur de l'*Institution oratoire* : l'idée de métaphore vive, riche, d'une part, et de métaphore morte, usée,

190 *Ibid.*, VIII, 6, 4, p. 104-105.

convenue, d'autre part, qu'Aristote formulait pour sa part en parlant de métaphore « en acte », « qui fait tableau », et de métaphore qui ne peint pas. Seulement, la notion d'ornement a pu faire obstacle : les métaphores relevées n'ont pas forcément moins de *profondeur* dans un cas que dans l'autre. C'est seulement leur justesse qui est moins sensible à Quintilien, parce leur stéréotype lui apparaît davantage. La difficulté à fonder la distinction est d'ailleurs sensible à travers la notion de convenance : la métaphore « par le sens » est définie comme utilisant un mot figuré *qui convient mieux* que le mot propre, qui « rend mieux » l'idée, quand la métaphore « ornementale » est employée « parce que cela convient mieux ». Le flou est patent. L'idée est pourtant claire : la première convient par le sens, en vertu d'une analogie dirait Aristote, quand la seconde convient par l'usage, est *déjà* admise par convention.

Le piège d'une certaine taxinomie, qui divise déjà la rhétorique en parties, puis à son tour l'élocution, puis encore les ornements, est sensible un peu partout : ici, Quintilien est contraint, dans un mouvement qui paraît sans fin, de procéder à de nouvelles distinctions, entre métaphores « pour le sens » et métaphores « pour la beauté », pour corriger les divisions antérieures.

On perçoit encore ce piège quand Quintilien traite de façon séparée la comparaison, d'abord comme façon de « produire » des arguments, puis comme ornement : « mais ce genre de similitude, dont nous parlions à propos des arguments, orne aussi le discours et le rend sublime, fleuri, agréable, admirable. »[191] Cette division entre *inventio* et *elocutio* oblige à jeter après coup des ponts d'une rive à l'autre, et le conduit à esquisser une distinction entre comparaisons « ornementales » et « pour le sens », avec ces similitudes « banales et seulement utiles pour gagner le crédit », et ces autres « plus nobles », hélas peu développées. Cela explique aussi la recherche maladroite de qualités spécifiques à l'*ornatio*. C'est particulièrement sensible pour la « représentation réciproque » de la comparaison, développée quelques lignes plus bas, où le « montrer parallèlement » appellerait des développements qu'il ne fait pas – que l'on trouve davantage chez Cicéron, par exemple, avec ses remarques sur le « va-et-vient » des idées dans la métaphore. Un passage du *Pro Murena* de Cicéron « d'un souffle presque poétique » est même dit « plus propre à orner », et ce précisément en raison de la réciprocité, comme si cela était contradictoire, alors que cette qualité se retrouve parfois en poésie et permet par ailleurs d'affiner les idées. On pourrait relever encore les qualités relevées pour les « comparaisons brèves », dont la principale ne semble pas de « mettre sous les yeux », mais d'être… « concise et rapide ». L'ambiguïté de cet éloge de la « brièveté parfaite » (*brevitas integra*), qu'on pourrait mieux traduire par l'oxymore « brièveté complète », concision à laquelle il ne manque rien, pouvait pourtant déboucher sur des remarques intéressantes. Cicéron pensait-il aux comparaisons d'Aristote, qui sont bonnes lorsqu'elles « impliquent une métaphore », ou contiennent une énigme ? Quoi qu'il en soit, rien ne vient préciser le paradoxe, qui se trouve à peine ébauché et, ainsi, s'apparente plutôt à une lapalissade.

Une autre division, entre rhétorique et poétique cette fois, produit aussi son effet et renforce la précédente, entre invention et élocution. On perçoit à plusieurs reprises que Quintilien s'efforce *malgré lui* de ne pas trop prendre d'exemples chez les poètes : Virgile, qu'il voudrait citer davantage, dans le passage sur la comparaison déjà évoqué, chez qui il décèle « de beaux et nombreux exemples », cède la place à Cicéron : « il vaut mieux user des exemples des orateurs ». Bien sûr, cette séparation est atténuée par le fait que Quintilien, comme Aristote, comme beaucoup d'autres, s'autorise des entorses. Aussi la coupure entre rhétorique et poétique ne sera jamais très nette, la métaphore étant souvent pensée comme figure de rhétorique et présentée avec des

191 *Ibid.*, VIII, 3, 74, p. 81.

exemples poétiques. De plus, la rhétorique se rapprochant de plus en plus de l'enseignement, suite au déclin de l'éloquence politique, et empruntant alors plus aisément à la littérature, la séparation deviendra-t-elle parfois presque insensible, au point de faire passer la rhétorique pour une discipline générale dont la poétique serait l'une des parties. La pratique déjà ancienne de l'éloge et du blâme, l'une des branches de la rhétorique nommée l'*épidictique*, brouille encore davantage les frontières, en fournissant des passerelles entre discours à la gloire d'un chef d'État, par exemple, et poème de circonstance. Mais la coupure n'en existe pas moins, et elle n'est pas sans conséquences : d'abord, utiliser des exemples tirés de discours, ne serait-ce que judiciaires, dans le cadre d'une théorie du style, renforce inévitablement une conception *utilitaire* de la parole ; ensuite, utiliser dans le même cadre des exemples littéraires, comme s'ils étaient oratoires, ne peut que consolider la conception en question, en lui donnant une apparence d'universalité. C'est ainsi que la séparation entre poétique et rhétorique, en étant partiellement gommée, conservée sans en avoir l'air, a pu renforcer l'idée d'ornement : les figures restent, mais leurs pouvoirs sont réduits.

Les conséquences de cette coupure apparaissent déjà chez Aristote, surtout au niveau du cadre théorique. Au début du chapitre sur les qualités du style oratoire, dans la *Rhétorique*, une tension s'instaure en effet entre la clarté du discours et son ornement.[192] La première des vertus, est-il dit, c'est la clarté, et « ce qui fait la clarté du style, c'est la propriété des noms et des verbes ». Mais ensuite, ce qui fait l'ornement, l'élégance, l'autre grande qualité, « c'est l'emploi de tous les autres mots énumérés dans la *Poétique* » : les noms étrangers, les mots composés, les « métaphores », etc. En effet, « s'écarter de l'usage courant fait paraître [le style] plus noble ». Aristote expose même le principe qui explique cela : il faut donner à son langage une certaine *étrangeté*, « car on est admirateur de ce qui est éloigné, et ce qui excite l'admiration est agréable. » Il faut donc éviter la platitude, la « bassesse », comme dans la poésie. Seulement, il faut aussi éviter le langage « enflé », exagéré : l'objectif est d'adopter un langage « approprié » à son sujet. Le problème, c'est qu'Aristote semble alors, très clairement, associer la poésie à ce langage « enflé ». La phrase est à peine ambiguë à ce propos : le style ne doit être « ni plat ni enflé, mais approprié ; sans doute le langage poétique n'est pas plat, mais il ne convient pas à un discours ». L'explication nous est donnée quelques lignes plus loin : les sujets étant plus « élevés » dans la poésie que dans les discours, « les faits et les personnes sur lesquels roule le développement [étant] plus éloignés de la vie commune », la poésie peut s'autoriser un style plus rare ; elle dispose de moyens plus étendus de produire cet effet d'étrangeté. C'est le même principe d'adaptation des paroles à leur objet qui prévaut. D'ailleurs, même la poésie doit parfois éviter l'exagération : il faut éviter l'enflure verbale quand il s'agit de faire parler « un esclave ou un très jeune homme », ou si le sujet est « par trop insignifiant ». Malgré tout, le lecteur ne peut se départir de l'idée que le style poétique est dangereux *en soi* pour les discours. Même si Aristote souhaite probablement pointer *un danger possible* pour la poésie, et donc *a fortiori* pour l'art oratoire, on perçoit un soupçon sur l'art poétique tout entier : au début du chapitre, on l'a vu, ce n'est pas seulement au style « noble », élevé, que la poésie est identifiée, mais bien au style boursouflé ; ce n'est pas seulement le style exagéré qu'il faut éviter, mais bien « le langage poétique ».

C'est dans ce contexte plutôt ambigu que la double exigence, fondatrice du bon style, apparaît donc : éviter la platitude comme la recherche excessive. Or, elle apparaît presque aussitôt contradictoire : quelle place accorder aux figures, en effet, dans le cadre théorique proposé ? Ne sont-elles pas précisément ce qui peut donner de la noblesse, de l'élégance, tout en faisant partie des

192 Aristote, *Rhétorique*, III, 2, 1404a-1404b, *op. cit.*, p. 41-42.

« mots impropres », qui s'écartent « de l'usage courant », qui apporte cette étrangeté qu'on retrouve dans la poésie ? Tout le problème de la métaphore se trouve résumé là, dans cette tension entre l'exigence de clarté et celle d'ornement, dont elle peine encore à se départir. Ricœur résout la difficulté assez rapidement, en fait, en recommandant de cacher le travail du style, en bannissant certains des moyens de la poésie, et en conservant certains autres procédés : « le mot usuel, le mot propre, la métaphore sont seuls utiles pour le langage de la prose ». C'est le style naturel qui est prôné : l'autre style est aussitôt perçu comme un piège par les auditeurs, et n'est donc pas persuasif. En effet, Aristote justifie ainsi cette étonnante exception dont jouit la métaphore : « Un indice : ce sont les seuls [procédés] dont tout le monde se serve ; on converse toujours au moyen des métaphores, des mots propres, des mots usuels ; il est par conséquent évident que, si l'on sait s'y prendre, le style aura un air étranger sans que l'art en cela apparaisse et tout en restant clair ; c'est là, disions-nous, l'excellence de la prose oratoire. » Seulement, si la solution peut apparaître satisfaisante sur le plan pratique, elle ne l'est pas sur le plan théorique : la métaphore étant précisément définie comme mot mis *à la place d'un autre*, étant « impropre », voire « poétique », tolérer son usage devrait faire voler en éclat la définition de la clarté ou de l'élégance, de la « noblesse » du style. Il n'en est rien : les Latins la reprendront sans grande modification. Et c'est ainsi qu'un soupçon peut naître, ou se trouver conforté : « piège » dissimulé, « exagération » qui a les apparences de la clarté, la métaphore est l'impropre fait propre.

Cette tension entre l'exigence de clarté, de naturel dans le discours, et l'importance d'un style « recherché », qui possède un certain air « étranger », résulte donc, en partie, du soupçon porté sur la poésie, à laquelle les ornements sont rattachés. On en retrouve les conséquences dans le défaut de certaines « périphrases » : « il peut convenir en poésie de dire “le lait blanc” ; mais, dans la prose, ou bien ces épithètes sont trop déplacées, ou bien, si l'on en use à l'excès, elles trahissent la recherche et montrent clairement que c'est là de la poésie, *bien qu'il y ait lieu d'en user, car elles sortent de l'habituel et donne au style une couleur étrangère*. »[193] La caractère artificiel de la frontière entre élégance et recherche excessive est particulièrement sensible ici : on perçoit combien un même exemple est susceptible, d'un auteur à l'autre, d'un moment à l'autre, de basculer d'un jugement positif à négatif. On peut relever encore, plus loin, dans un chapitre consacré à la correction, ce principe, « ne pas user de mots ambigus » : « on les évite, à moins qu'au contraire on ne les emploie à dessein, ce que l'on fait quand, n'ayant rien à dire, on feint de dire quelque chose ; ceux qui ont un tel dessein expriment ce rien en vers ; c'est ainsi que fait Empédocle ».[194] Et Aristote d'expliquer que « les auditeurs éprouvent [alors] la même impression que la plupart des gens auprès des devins », avant de citer l'oracle délivré aux envoyés du roi Crésus, cette « longue circonlocution » qui « est un leurre ». En effet, « il y a moins de chance d'erreur à parler en général ». On n'en est pas moins trompé. Nous voyons donc que la critique du langage poétique rejoint celle des sophistes, qui dissimulent par un style enflé la vacuité de leur discours. On sait que le discrédit n'en est pas pour autant jeté sur la métaphore, elle aussi ambiguë parfois, qui possède des liens avec l'énigme : l'idée d'un certain équilibre est défendue, où elle ne sera ni trop claire (sentiment d'évidence préjudiciable) ni trop obscure (langage sybillin). Cette bonne dose d'implicite rappelle ce que préconise Aristote dans ce début du chapitre 2 : le style doit être à la fois clair et « noble », avec un petit air d'étrangeté. On retrouve d'ailleurs la même idée à propos de la comparaison : nous l'avons vu, elle aussi peut être bonne, « quand elle implique une métaphore »,

193 Aristote, *Rhétorique*, III, 3, 1406a, *op. cit.*, p. 47. C'est moi qui souligne.
194 *Ibid.*, III, 5, 1407a-1407b, *op. cit.*, p. 51-52.

mais il s'agit d'« en user peu souvent, car elle a un caractère poétique ».

Cette problématique inaugurale, qu'elle soit propre à Aristote ou non, semble donc avoir été décisive : la métaphore restera déchirée entre ces deux impératifs de clarté et de recherche – l'exigence d'ornement pouvant vite tourner à la sophistication un peu vaine. L'idée de langage poétique, introduite dans la rhétorique, est associée en outre à la sophistique, comme on peut le constater ailleurs, lorsqu'Aristote évoque certains concepts platoniciens dans la *Métaphysique* comme « des mots vides » de sens et « des métaphores poétiques ».[195] On retrouve une idée voisine chez Cicéron, qui décrit aussi les sophistes comme utilisant « plus ouvertement des métaphores », en ajoutant qu'ils « disposent les mots comme les peintres la diversité des couleurs ».[196] C'est probablement Gorgias qui a joué, de ce point de vue, le rôle le plus déterminant : nous avons déjà vu qu'au tout début du livre III de la *Rhétorique* Aristote explique le style poétique des premiers orateurs par la gloire que « semblaient atteindre » les poètes, « nonobstant l'insignifiance de ce qu'ils disaient », « grâce à leur façon de le dire » ; ce serait ainsi que « le style fut d'abord poétique, comme celui de Gorgias ».

Aussi, sans dénier un possible usage litigieux de la métaphore ou des procédés poétiques, aujourd'hui patent dans la publicité, il me semble qu'il faut contester cette coupure trop nette entre poétique et rhétorique, à laquelle Ricœur lui-même accorde une certaine importance dans sa première étude ; l'idée y est esquissée d'une fonction de la métaphore qui changerait, selon que la *lexis* serait poétique ou rhétorique.[197] Si l'idée peut éventuellement être intéressante d'une *fonction*, il convient au moins de la distinguer fermement du *lieu d'exercice* de ladite fonction. Certains passages chez Aristote lui-même indiquent que cela relève du préjugé (ou de la stratégie) : dans le même passage où il cite Gorgias, il donne d'étranges arguments pour défendre l'idée d'un art du style oratoire distinct de l'élocution poétique, des arguments qui pourraient bien servir aussi comme contre-exemples. Si l'orateur *trop poétique* plaît, et Aristote reconnaît que c'est encore le cas, du moins pour « les gens incultes », comment dire qu'il fait mal ? N'est-ce pas le but premier, après tout, de la rhétorique ? En outre, si un lien existe entre le style poétique et la sophistique, est-il *nécessaire* ? Peut-on vraiment soutenir que le langage poétique appelle automatiquement les sophismes ? Même si Aristote établit un lien, il y a plusieurs pas à franchir de l'ambiguïté à l'erreur. De la même façon, l'auteur de la *Rhétorique* se félicite, on l'a vu, que les dramaturges se rapprochent de plus en plus de la prose dans leurs tragédies, indépendamment, semble-t-il, du réalisme évoqué plus haut, comme si cette évolution était bonne *en elle-même*. En somme, Aristote semble *par moments* identifier la poésie à ses travers, à ses formes les plus excessives, où le sens se perd dans l'excès de figures, de procédés – et ce, il faut le noter, surtout dans la *Rhétorique*, ou dans ses ouvrages philosophiques, mais pas dans la *Poétique*, comme si cela était intéressé, autrement dit au moment où il réclame un art oratoire dégagé *lui aussi* de ses excès. Il convient donc de faire la part des choses dans ces jugements sur la poésie : c'est en philosophe encore méfiant vis-à-vis de la rhétorique qu'Aristote dénonce le langage poétique.

Cette coupure nette – trop nette – entre poésie et rhétorique est probablement renforcée, par ailleurs, par la distinction entre vers et prose : on sent que l'auteur de la *Poétique* se débat aussi dans les préjugés de son époque. Au début de l'*Éloge d'Évagoras*, Isocrate oppose par exemple le discours en prose aux vers des poètes, qui leur permettent de faire parler les hommes avec les dieux,

195 Aristote, *Métaphysique*, tome 1, trad. Jules Tricot, Vrin, Paris, 1991, livre A (I), 7, 991a, p. 48, ou *Métaphysique*, tome 2, trad. Jules Tricot, Vrin, Paris, 1991, livre M (XIII), 5, 1079b, p. 216.

196 Cicéron, *L'Orateur*, XIX, 65, *op. cit.*, p. 23.

197 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, fin de la première étude, *op. cit.*, p. 45.

ou de faire intervenir ceux-ci dans les combats pour secourir les héros, comme dans l'*Iliade*.[198] Ce n'est pas seulement la poésie au sens moderne qui est concernée, ici, mais aussi la fiction littéraire, et toutes les libertés qu'elle permet. On trouve d'ailleurs cette idée d'une plus grande liberté chez Quintilien, lorsqu'il évoque les « licences accordées aux poètes », mais liée cette fois à la contrainte métrique, qui les autorise à des tours de langage plus recherchés.[199]

La séparation entre rhétorique et poétique repose donc, en grande partie, sur l'idée d'une « gratuité » de la poésie, d'un langage qui n'est pas tenu de coller au réel et qui peut se permettre des métaphores étranges, « tirées de loin » par exemple, voire complètement creuses. Mais cette prétendue essence de la poésie ne doit pas dissimuler l'autre cause de la coupure, qui tient à la nature de la rhétorique, à son exigence d'efficacité : les orateurs ne peuvent prendre le risque de l'incompréhension. En dernière analyse, c'est plutôt là que je verrais la cause véritable du soupçon sur la métaphore et sur l'ornement : la poésie ne semble « pure gratuité » qu'en comparaison avec la rhétorique et sa promotion de la parole efficace. Ainsi, à cause de cette frontière instituée avec la poétique, jamais brisée mais souvent effacée, ou enjambée, la rhétorique a conservé intact ce soupçon, sous la forme d'une théorie de l'ornement, où l'idée d'un mot « à la place d'un autre » se trouve renforcée par celle d'un surcroît de brillant. C'est ainsi, de nombreux siècles après, qu'on retrouve encore le sceau de cette double coupure entre *inventio* et *elocutio*, et entre rhétorique et poétique, où l'ornement joue parfois le rôle d'un fragment de poétique greffé en plein cœur de la rhétorique, double coupure qui permet des projets de séparation plus radicale, comme en témoignent la notion de fonction poétique chez Jakobson, la *Rhétorique générale* du groupe μ, assez largement tournée contre la littérature, ou plus récemment encore les programmes de « français » dans le secondaire, appliqués à partir de 2000, d'où la poésie a été pendant dix ans quasiment exclue en « seconde », dont la place a été minorée en première, et dont l'inspiration est ouvertement rhétorique (sujet dit d'invention, avec exercices d'amplification, d'imitation ou d'écriture de discours, par exemple, mais aussi étude de l'éloge et du blâme, attention privilégiée aux effets sur le destinataire, à la dimension argumentative de la littérature, même de fiction, etc.).

Cette notion d'ornement, qui perdure sous des formes plus sophistiquées, me semble indiquer ainsi la nécessité absolue de briser la distinction entre la pure persuasion rhétorique et la pure gratuité littéraire, positions rarement défendues en l'état, certes, servant surtout de repoussoirs, mais dont le clivage semble organiser le discours sur la rhétorique ou la poétique. Revendiquer l'autonomie de l'art, par exemple, n'est qu'une stratégie défensive, sans grande efficace, qui prolonge la distinction en faisant croire à l'existence d'un havre de paix. Il faudrait au contraire reconnaître la dimension rhétorique de la littérature *mais aussi l'indispensable dimension poétique de toute parole*, c'est-à-dire la capacité d'*invention* de la métaphore par exemple, qui est tout à la fois bonheur d'expression et (re)création d'un monde. Il en va d'ailleurs de même pour l'opposition entre rhétorique et philosophie : la « pure gratuité » de celle-ci comme le « tout utilitaire » de celle-là n'ont aucune valeur, ce sont peut-être bien les deux faces d'une même « utopie » impossible et dangereuse. Le rêve totalitaire du « tout utilitaire » apparaît bien, en général. En revanche, même s'il est d'usage de dénoncer « l'art pour l'art », sans toujours se demander d'ailleurs ce que recouvre cette expression ni quelle est sa pertinence, l'idée de « pure gratuité » n'en est pas moins populaire, probablement par réaction, justement, à l'idée de « tout utilitaire ». On voit bien pourtant, ne serait-ce qu'avec cette théorie de la métaphore confinée dans l'ornement, que c'est une impasse,

198 Isocrate, *Evagoras*, 8-11, *op. cit.,* p. 148-149.
199 Quintilien, *Institution oratoire.*, VIII, 6, 17, *op. cit.*, p. 108.

qui maintient le beau ou le vrai dans un ghetto, que cette attitude purement défensive donne peu envie d'aller à leur rencontre.

C'est pourquoi certains choix de Catherine Détrie gênent, malgré le projet très sympathique de son ouvrage *Du sens dans le processus métaphorique*. Pour défendre la visée de communication de la métaphore, elle est amenée à revendiquer une part de l'héritage rhétorique et à prolonger, parfois, le soupçon sur une métaphore « littéraire ». Elle présente même les deux principaux traits définitoires de la métaphore traditionnelle – l'analogie et l'écart – comme extérieurs au projet rhétorique, en quelque sorte pour justifier de s'en débarrasser. Le malheur serait venu de la réduction de la rhétorique au champ littéraire : « la fonction qui lui sera effectivement le plus souvent reconnue est une fonction ornementale, participant à l'esthétique du texte ».[200] Or, l'ornement n'a rien d'étranger à la rhétorique, rien de spécifique au littéraire, même si cette notion est préparée chez Aristote par la distinction entre clarté et élégance du style : l'ornement tel qu'il se développe chez les Latins est au contraire constitutif du projet d'importer dans la rhétorique des figures dépossédées d'une partie de leurs pouvoirs. De plus, si la théorie de l'écart peut être reliée à l'ornement, l'analogie n'a rien à voir avec ce dernier. Cette exclusion de l'analogie de la définition de la métaphore, mais discrète il est vrai, et cette concession à une conception ornementale de la littérature, même si elle reste incidente, témoignent à mon sens d'un crédit encore trop important accordé aux thèses néo-rhétoriciennes. Le projet de Catherine Détrie consiste pourtant, lui aussi, à abattre la distinction entre fonction poétique et fonction rhétorique, ou poétique et référentielle, comme en témoigne le refus de distinguer « métaphores vives » (littéraires) et « d'usage » (quotidiennes).[201] Mais, peut-être encore trop marquée par les thèses de Genette, rejette-t-elle l'analogie en même temps que l'idée d'un écart : elle fait ainsi de la visée communicationnelle, *contre l'expression d'une analogie*, le cœur de la métaphore, alors que les deux n'ont rien d'antinomique, bien au contraire, comme Ricœur le souligne bien. C'est de la sorte qu'elle prolonge en partie, et de façon très paradoxale, le geste de la néo-rhétorique.

La métaphore et la catachrèse : métaphore par plaisir (ou métaphore d'invention) contre métaphore par nécessité

Nous avons délibérément laissé de côté, jusqu'alors, une figure de rhétorique qui a longtemps préoccupé les rhétoriciens et qui témoigne des contradictions dans lesquelles se débat la discipline : il s'agit de la catachrèse, nommée *abusio* par les Latins. Un peu oubliée aujourd'hui, elle désigne un trope permettant de nommer une chose pour laquelle il n'y existe pas de terme propre, comme lorsqu'on parle du *pied* de la chaise.

Dans la plupart des cas, il s'agit pour nous d'une métaphore. L'absence *préalable* d'un nom désignant la chose *en propre* ne constitue en rien une objection : nous percevons bien un vague rapport d'analogie entre les éléments qui supportent l'assise d'une chaise et les pieds ou les pattes d'un animal, même si ces supports ne possèdent aucun nom propre. Mais, pour la théorie traditionnelle, il y a là quelque chose de scandaleux, et pour cause : c'est la définition même de la métaphore, la théorie de la substitution toute entière que l'existence de cette figure remet en question. En effet, on ne peut pas intégrer la catachrèse au modèle de la métaphore à partir du

200 Catherine Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 65.
201 *Ibid.*, p. 229. Voir aussi p. 250-251.

moment où on définit celle-ci comme substitution d'un mot, qui acquiert un sens figuré, à un autre qui possède un sens propre. L'idée d'ornement pose problème, lui aussi : quel « supplément de brillant » peut-on déceler dans un nom qui ne se substitue à aucun autre ? C'est tout un modèle théorique qui s'effondre. Seulement, de façon très symptomatique, la rhétorique propose une nouvelle distinction pour remédier à la difficulté : au lieu de contester la structure de l'édifice, on crée une nouvelle espèce de trope.

Assez logiquement, certains auteurs consacrent de moins longs développements à la catachrèse que d'autres : il s'agit de ceux qui accordent une plus grande importance à l'idée de ressemblance. Les auteurs qui donnent la primauté à l'idée de substitution, en revanche, réservent généralement à la catachrèse une plus grande place, à part, sous forme d'une entrée distincte dans la liste des figures.

Aristote par exemple ne distingue nullement la catachrèse de la métaphore. C'est un cas de métaphore parmi d'autres, qui trouve place au cœur du paragraphe sur la métaphore par analogie : « dans un certain nombre de cas d'analogie, il n'y a pas de nom existant, mais on n'en exprimera pas moins pareillement le rapport ; par exemple, l'action de lancer la graine s'appelle “semer”, mais pour désigner l'action du soleil qui lance sa lumière, il n'y a pas de mot ; cependant le rapport de cette action à la lumière du soleil est le même que celui de “semer” à la graine ; c'est pourquoi on a dit “semant une lumière divine”. »[202]

La catachrèse apparaît aussi dans la *Rhétorique à Herennius*, sous la forme de l'« abus de langage » (*abusio*) : elle est cette fois distincte, placée juste avant la métaphore (*translatio*). La définition manque cependant de netteté, à tel point qu'on ne comprend pas la différence avec la métaphore : « l'abus de langage consiste à user librement, à la place du mot précis et propre, d'un mot similaire et approchant ». Dans « la force de l'homme est *brève* » ou « la vue *large* d'un homme », « on a emprunté par un abus de langage des mots proches mais qui s'appliquent à des choses différentes. » Il semblerait que ce soit la plus ancienne référence latine. Probablement l'auteur a-t-il été gêné par cette catégorie dont il ne percevait pas la nécessité, mais qui était en quelque sorte appelée par la doctrine stoïcienne, donnant aux noms une place éminente : il omet ainsi l'élément principal de la définition, pourtant bien présent quant on considère les exemples, et il semble en restreindre l'application aux adjectifs, pour lui conserver malgré tout une spécificité.

Cicéron s’exprime à son tour là-dessus, dans *L’Orateur*, où il choisit de rattacher la catachrèse à la métaphore, suivant en cela Aristote (il le cite d'ailleurs). Il précise que nous nous servons alors « abusivement de termes voisins, en cas de besoin, soit parce qu'on y trouve de l'agrément, soit par convenance. »[203] Le terme *abusio* n'est pas employé dans *De l’orateur* en revanche, mais la notion y apparaît, après les développements sur la métaphore, la métonymie et la synecdoque : « il arrive souvent aussi que nous étendions le sens d'un mot ; cette figure est moins élégante que la métaphore ; si elle est plus hardie, cela ne va pas forcément jusqu'à l'effronterie ».[204] Il faut noter que Cicéron, avant même d’évoquer la « catachrèse », au tout début de son développement sur la métaphore, distingue nettement la métaphore-nécessité et la métaphore-plaisir, comme Quintilien après lui et toute une longue tradition. Pour se faire comprendre, il propose une petite fable : « le dernier groupe [de tropes], le troisième, celui des métaphores, a un domaine très vaste. Il a dû sa naissance à la nécessité, sous la contrainte du besoin et de la pauvreté, puis l'agrément et le plaisir

202 Aristote, *Poétique*, chapitre 21, 1457b, *op. cit.*, p. 62.
203 Cicéron, *L'Orateur*, XXVII, 94, *op. cit.*, p. 33.
204 Cicéron, *De l'orateur*, III, XLIII, 169, *op. cit.*, p. 68.

l'étendit ». Et Cicéron de présenter la métaphore déjà citée des vêtements, « imaginés pour préserver du froid » et qui en vinrent « peu à peu, dans la suite, à donner au corps plus d'élégance aussi et de noblesse ».[205] On voit ici combien les deux figures, catachrèse et métaphore, recoupent deux fonctions différentes de la métaphore : le *besoin* de dire et le *plaisir* d'orner. Même si elles ne s'opposent pas nécessairement (les vêtements apportent *en plus* de l'élégance), elles sont fermement distinguées (l'une apparaît *après* l'autre). Néanmoins, dans le même paragraphe, dans les lignes qui suivent immédiatement, Cicéron décrit la grande famille des métaphores – par nécessité et par plaisir réunies – comme une façon de pallier une expression souvent insatisfaisante, un moyen de raviver la perception ou la connaissance du monde : « l'expression propre a peine à bien exprimer la chose ; au contraire l'expression métaphorique éclaire bien ce que nous voulons faire comprendre et cela grâce à la comparaison avec l'objet, exprimée au moyen d'un mot qui n'est pas le le mot propre. » Autrement dit, cette nouvelle interprétation, appuyée sur des exemples de métaphores, donne le moyen de dépasser la précédente, notamment l'opposition entre métaphore-nécessité et métaphore-plaisir : ce n'est pas seulement la catachrèse mais toute métaphore qui apparaît comme une façon de retrouver la nécessité qui a été perdue, celle du mot « propre » qui aurait été usé par exemple. À travers cette idée que les métaphores, la plupart du temps, obéissent à un besoin de « mieux exprimer », Cicéron souligne donc que – même si plaisir il y a chez elles – l'idée de nécessité n'est jamais à exclure pour autant. C'est une leçon qu'il ne faut pas perdre de vue, car elle semble parfois oubliée, y compris par Cicéron, peut-être, lorsqu'il consacre un paragraphe à part à l'*abusio*, quelques pages plus loin, et qu'il la définit comme « extension de sens » parfois *abusive*.

La notion de catachrèse ou d'*abusio* interroge donc frontalement la notion d'ornement : cette dichotomie entre métaphore par plaisir et métaphore par nécessité n'est d'ailleurs pas sans rappeler la coupure entre élocution et invention. Le modèle à deux étages de Cicéron, où le plaisir constitue un supplément, vient après la nécessité, semble presque formé sur celui de la rhétorique, où l'élocution se développe après l'invention. Même s'il a le grand mérite d'empêcher une conception où les deux s'opposeraient nettement, il présente quand même ce défaut d'autoriser une distinction bien franche, quand la réalité est autrement plus nuancée.

Les conséquences en sont plus sensibles encore chez Quintilien. L'auteur de *L'Institution oratoire* reproduit en effet la présentation de Cicéron : d'un côté, il consacre un article à part à l'*abusio*, après la métaphore, la synecdoque, la métonymie et même l'antonomase et l'onomatopée, soulignant qu'« il faut bien distinguer la catachrèse de la métaphore », de l'autre il ouvre son développement sur la métaphore par une considération sur ses différentes fonctions : on en use « soit par nécessité, soit parce que c'est plus expressif [parce que cela signifie mieux], soit, comme je l'ai dit, parce que cela convient mieux [parce que c'est plus beau] ». Dans cette présentation, Quintilien fond-il les deux types de métaphore, par nécessité et par plaisir, dans un même moule ? Il le semble bien : « avec la métaphore, on transporte donc un nom ou un verbe d'un endroit où il est employé avec son sens propre dans un autre *où manque le mot propre*, ou bien où la métaphore vaut mieux. »[206] En revanche, il ne reprend pas le mythe cicéronien des origines, et il ajoute un troisième terme à la bipartition « par nécessité » et « par plaisir », avec l'idée de métaphore « pour le sens », liée à l'autre division, voisine, entre « tropes pour le sens » et « tropes pour la beauté ». Il s'ensuit une certaine confusion préjudiciable, la signification n'étant plus ce qui unit catachrèse et autres

205 *Ibid.*, III, XXXVIII, 155, *op. cit.*, p. 61.

206 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 6, respectivement 34-36 et 5-7, *op. cit.*, p. 113-114 et p. 105. C'est moi qui souligne.

métaphores, mais devenant une sorte de moyen terme. Jean Cousin voit d'ailleurs une erreur dans ce rapprochement de la métaphore et de la catachrèse, en s'appuyant précisément sur la définition de celle-ci.[207] Mais Quintilien hésite, visiblement : d'un côté, il distingue métaphore et catachrèse, de l'autre, il classe les « métaphores par nécessité » dans le passage sur la métaphore. Faut-il vraiment trancher, comme Jean Cousin, en concluant que Quintilien « s'exprime mal » ou que « c'est une erreur » de sa part ? On n'est pas obligé de poser *a priori* l'existence de la catachrèse comme trope légitime – alors qu'Aristote n'en a cure, par exemple. Au contraire, on pourrait voir dans le texte de Quintilien l'hésitation de quelqu'un que la taxinomie laisse, non pas indifférent, mais quelque peu désarçonné, et qui préfère mentionner les deux classements possibles, à la fois l'existence d'une figure appelée *abusio* et la parenté des cas qu'elle recouvre avec la métaphore, autrement dit l'existence aussi de « métaphores par nécessité ». Ce classement ne prétend probablement pas à la rigueur d'un étiquetage qui n'aurait pour seule fin que le découpage de rubriques étanches : le souci pédagogique domine. Seulement, peut-être aurait-il été préférable, dans ce cas, de mentionner l'indécision elle-même, d'autant que c'est chez lui qu'apparaît le plus nettement la superposition, dans l'*abusio*, de deux idées finalement distinctes : l'idée qu'il manque le terme propre et celle, plus latine, d'extension *abusive* du nom. Albert Yon signale d'ailleurs, dans son édition de *L'Orateur*, que « c'est le seul trope pour lequel le latin ait un nom », les autres provenant du grec.

Pour sortir du cadre antique, on peut relever la place singulière que les auteurs modernes accordent à la catachrèse : à la fin de la liste des tropes pour Lamy et en première position pour Dumarsais, par exemple. Chez le premier, c'est « le trope le plus libre de tous : on prend la liberté d'emprunter le nom d'une chose toute contraire à celle qu'on veut signifier, ne le pouvant faire autrement ».[208] Le lien avec l'idée d'abus est particulièrement sensible. On retrouve chez Dumarsais la superposition des deux significations ; l'article « catachrèse » conclut en distinguant les deux acceptions : « la catachrèse n'est pas toujours de la même espèce », il y a d'une part l'extension de « la signification primitive » et d'autre part la catachrèse-métaphore. Les deux traits définitoires sont néanmoins liés, implicitement, dans la présentation : c'est parce qu'il manque des mots qu'il faut étendre l'usage de certains termes. Avant Fontanier, Dumarsais indique d'ailleurs le rôle majeur de la catachrèse dans la formation de la langue : c'est pour cette raison qu'« elle règne en quelque sorte sur toutes les autres figures ». Notons également que, si Dumarsais conclut sur la seconde acception de la catachrèse qui « n'est proprement qu'une sorte de métaphore », il donne de nombreux exemples de catachrèses à base de métonymie ou de synecdoque, il les reconnaît même parfois comme telles et semble les rapprocher de la première espèce de catachrèse (« ce qui peut souvent être rapporté à la Métalepse »).[209] C'est dire ce que Fontanier doit à Dumarsais, lorsqu'il distingue ces trois espèces de catachrèses.

Fontanier consacre en effet de longs développements à ce « trope ». Mieux que Lamy ou Dumarsais, il témoigne de la permanence du problème, et finalement d'une gêne voisine à celle des Latins. Au début de son « Supplément à la théorie des tropes », il explique *admettre* la catachrèse et en même temps refuser de lui assigner une place précise. La démarche est plutôt intéressante : il ne peut se résoudre à la placer à égalité avec les autres tropes. Son problème vient notamment de son statut : s'agit-il d'une figure ? Chez lui, en effet, les tropes apparaissent *globalement* comme une espèce dont les figures seraient le genre. En témoignent le titre de son second traité, *Des figures du*

207 *Ibid.*, livre VIII, notice introductive et 5-7, p. 25-26.
208 Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, *op. cit.*, p. 170.
209 Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*, *op. cit.*, p. 85-96.

discours autres que les tropes, ou celui d'une section de son *Manuel classique pour l'étude des tropes*, « Des tropes en plusieurs mots, ou improprement dits », étranges « tropes » en effet, rebaptisés aussitôt *figures d'expression «* par fiction », « par réflexion », « par opposition ». Mais, par ailleurs, les « vrais » tropes se subdivisent en deux catégories : tropes « par choix et par *figure* » et tropes « par nécessité et par *extension* »…[210] On reconnaît des distinctions qui nous sont maintenant familières : les deux notions de nécessité et d'extension qui caractérisent l'*abusio* s'opposent à ce qu'il nomme plus loin les « tropes-figures ». Il existe donc des tropes *qui ne sont pas figures* : une place est bel et bien réservée aux catachrèses, qui seront définies comme tropes *forcés*.

En fait, cette distinction entre « tropes par nécessité » et « tropes par figure », qui rappelle la distinction entre la catachrèse et les autres métaphores, complète et reformule une distinction évoquée juste avant par Fontanier, une distinction interne au « sens *littéral* », entre « sens *primitif* » (ou « *naturel* et *propre* ») et sens « *dérivé* » (ou « *tropologique* »). Cette nouvelle division crée ainsi une catégorie intermédiaire, avec le « sens *littéral* […] *dérivé »*, « une nouvelle sorte de *sens propre* » appelé également « *sens tropologique extensif* », entre le « sens *primitif* » et le « sens *figuré* » (ou « sens *tropologique figuré* »). Fontanier revient ainsi sur la catachrèse, au tout début de son « Supplément à la théorie des tropes », pour la définir comme « tout trope d'un usage forcé et nécessaire, tout trope d'où résulte un *sens* purement *extensif* », et donc comme présentant « ce sens propre de seconde origine, intermédiaire entre le *sens propre primitif* et le *sens figuré*, mais qui par sa nature se rapproche plus du premier que du second, bien qu'il ait pu être lui-même *figuré* dans le principe ».[211] Autrement dit, si Fontanier inclut la catachrèse dans les tropes, qui fait partie théoriquement des figures, il l'exclut malgré tout des figures, au motif que son usage est « forcé et nécessaire »… mais tout en manifestant quelque hésitation sur ce point, puisqu'il *a pu* être figuré *dans le principe*. On voit ainsi, avec cette hésitation sur les rapports entre figure et trope, combien la catachrèse, presque deux mille ans plus tard, continue de gêner la taxinomie rhétoricienne, comme l'indique aussi le titre suivant : « Des tropes comme pures catachrèses, et, par conséquent, comme non vraies figures ». La distinction que l'on trouve chez Aristote entre la clarté, qui consiste en l'usage de mots possédant un sens propre, et l'impropriété des figures, des ornements, continue de délivrer ses effets : si l'existence est reconnue implicitement par Fontanier, à travers sa terminologie, d'un sens *littéral tropologique* (le sens *littéral dérivé*), il semble moins riche que la « métaphore » chez Aristote, cas intermédiaire lui aussi d'un sens « impropre » perçu comme « propre », puisqu'il participe à la clarté, « métaphore » qui n'était pas sommée de choisir entre son statut de figure et celui de mot avec un « nouveau sens propre ». On voit de la sorte combien la distinction entre métaphore « par nécessité » et métaphore « par plaisir » s'est rigidifiée.

Cette rigidité, néanmoins, cache la naissance d'une nouvelle problématique, bien relevée par Ricœur : si ce trope a été « figuré dans le principe » et qu'il ne l'est plus, c'est qu'il appartient désormais à la langue. Un autre passage le souligne d'ailleurs : après avoir distingué les deux causes « occasionnelles » des tropes, à savoir la « nécessité de suppléer » à « la pauvreté de la langue » et « le plaisir, l'agrément » (il suit de près, on le voit, la rhétorique latine), Fontanier oppose « les tropes d'usage », appelés également « tropes de la langue », aux « tropes d'invention », ou « tropes de l'écrivain ».[212] Le trope d'usage se rapproche donc de la catachrèse, comme le « sens dérivé » se

210 Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 57-58. C'est l'auteur qui souligne.
211 *Ibid.*, p. 213.
212 *Ibid.*, respectivement p. 158-160 et p. 164.

rapproche du « sens littéral primitif » et devient propre. On peut voir ainsi dans ces « tropes d'usage » et « tropes d'invention » l'esquisse d'une distinction entre figure usée, voire morte, et figure vive, la seconde appartenant au discours quand la première n'est plus qu'un phénomène de langue. Il faut donc reconnaître cet « apport » de Fontanier, ou du moins cette heureuse intuition : s'il n'a pas placé la catachrèse dans la liste des « tropes-figures », comme il l'a signalé au début de sa troisième partie, c'est qu'il ne convient pas « d'en faire, comme Dumarsais, une espèce à part ». Au contraire, elle est reconnue comme le principe même de tout trope : cela apparaît bien au début des parties II et III du *Manuel*. Seulement, ce faisant, il n'abat pas la distinction qui fondait la différence entre métaphore et catachrèse, la distinction entre nécessité et plaisir. Aussi se contente-t-il de placer les « tropes-figures » du côté du plaisir et les catachrèses du côté de la nécessité, exactement comme les Latins. Le fait de renommer les tropes par plaisir « tropes d'invention » ne doit pas leurrer, de ce point de vue : si l'expression suggère l'idée d'une puissance de création, la liste des « effets des tropes » qui suit ne laisse pas d'ambiguïté. Elle énumère les différentes fonctions des tropes, d'une façon qui rappelle les différentes fonctions de la métaphore : ils donnent « plus de noblesse », « plus de concision », « plus de clarté », « plus d'agrément »...[213] D'ailleurs, peu avant, a-t-il parlé de « tropes par goût » pour les opposer aux tropes par nécessité. Il est significatif aussi qu'il ne fasse pas des « tropes d'usage » une catégorie intermédiaire entre les tropes « reçus, ne portant aucun caractère de nouveauté », qui « tiennent au fond de la langue », et « les autres, en petit nombre, [qui] n'y tiennent pas du tout » : il n'y a pas vraiment l'équivalent, pour les mots, du « sens littéral tropologique ». Il est vrai que celui-ci, déjà, devait « choisir » en quelque sorte : ou il restait figure, ou il devenait « sens propre ». Dans ce modèle théorique, il ne peut y avoir de *nécessité* de la figure.

Le découplage entre métaphore et catachrèse se justifie donc pleinement, quand Fontanier distingue des catachrèses « de métonymie », « de synecdoque » et « de métaphore » : si l'on tient à conserver la notion, elle doit devenir transversale en effet. Mais doit-on exclure pour autant *le phénomène concerné* de la liste des figures, doit-on n'en faire qu'un phénomène de langue, sous prétexte qu'il permet de pallier une insuffisance lexicale ? Finalement, deux problèmes distincts sont bien confondus ici : celui de la figure morte, ou usée, et celui du terme propre manquant. Or, il peut y avoir l'un sans l'autre, et réciproquement. De façon générale, il faut se garder de négliger la part de création propre à certaines catachrèses métaphoriques. L'exemple que donne *Gradus* est intéressant : « le croisement de deux autoroutes sera appelé *plat de macaronis* en attendant le mot *échangeur* ».[214] L'expression « plat de macaronis » se soucie-t-elle autant d'exactitude dénotative que « croisement de deux autoroutes », en effet ? Cette première expression ne cherche-t-elle pas, moins qu'à dénommer – ce que cette autre périphrase aurait fait aussi bien, sinon mieux – à dénoncer, sur un mode plaisant, l'incongruité et la laideur d'un tel choix d'urbanisme, du moins si j'interprète bien l'expression ? Il y a bien ici « nécessité » et « choix » à la fois, de même qu'il y a « plaisir » et invention authentique.

On est tenté de faire la même remarque lorsque Ricœur commente Fontanier : tout à son objectif de discerner chez lui les prémisses d'une théorie de la métaphore comme phénomène de discours, de déceler comme un appel à la théorie de la métaphore vive dans l'opposition entre catachrèse et « tropes-figures » puis, au sein de celles-ci, entre les tropes d'usage et les tropes d'invention, il file la métaphore du « cours forcé » des figures, il semble par moments s'approprier le terme de « cours

213 *Ibid.*, p. 167-174.

214 Bernard Dupriez, *Gradus, Les Procédés littéraires (dictionnaire)*, Christian Bourgeois-UGE, Paris, 1984, coll. 10/18, p. 104.

libre » des figures, concernant les « tropes d'invention ». Aussi Ricœur n'abat-il pas explicitement la dichotomie mère qui fonde cette taxinomie, l'opposition entre nécessité et invention.[215] Bien sûr, ces deux notions permettent une répartition efficace des tropes (catachrèse / métaphore, cours « forcé » de la métaphore d'usage / cours « libre » de la métaphore d'invention), et peuvent donc se lire comme deux pôles entre lesquels les différents tropes se répartissent. Néanmoins, on peut abattre la cloison entre nécessité et invention (quel que soit le sens que l'on donne à cette invention, d'ailleurs), *on le doit*, même – du moins, si l'on veut abattre les représentations associées à la métaphore d'« invention », aux « tropes de l'écrivain », celle de gratuité, par exemple, d'où découlent aisément les idées d'ornement, de métaphore comme outil de distinction sociale, etc. Il faut donc y insister : les métaphores « forcées » (catachrèses et métaphores d'usage) sont *aussi* des inventions, et les métaphores d'« invention » sont *aussi*, souvent sinon toujours, l'expression d'une nécessité. Pour le dire autrement, la catachrèse et la métaphore « courante » peuvent être *à la fois* un phénomène de langue et de discours. Ce n'est pas parce que ces tropes sont prétendument « forcés » qu'ils ne sont pas « d'invention ». On le voit, le piège de la terminologie est redoutable, et ne se limite pas au terme *invention*, ou *plaisir* : cette idée de liberté, de « trope par choix » et de « trope forcé » par exemple, n'a aucune nécessité. On est libre de *choisir* l'image que l'on veut dans la catachrèse, du moins autant que dans les autres métaphores, on est même libre de ne pas en choisir du tout, si l'on préfère, et d'adopter une périphrase. Les exemples choisis par Cicéron ou Quintilien pour exprimer l'idée d'éclat, de brillant des figures sont éloquents : l'un utilise *lumen*, et donc la métaphore de la lumière, quand l'autre préfère *nitidus*, et donc la métaphore du poli, du (re)luisant. Le cours de la figure, même dans la catachrèse, même dans la métaphore d'usage, est donc bien peu *forcé* – à moins de déplacer le débat, de se référer à l'idée de pertinence de la figure, de son *abus*, comme dans l'exemple classique de catachrèse « à cheval sur mon âne », où l'on peut supposer que « à cheval » est passé en quelque sorte en contrebande, n'a pas été *voulu*. Mais, dans ce cas, il s'agit bien d'un autre débat : on a reproché à Homère aussi de ces métaphores contradictoires, « de mauvais goût », lors même qu'elles étaient parfaitement vives, assumées, « d'invention », mais qu'elles se coordonnaient difficilement. On voit donc que cette idée de « goût », de pertinence, opposée à la catachrèse, vient probablement de la seconde conception de l'*abusio*, qui s'est superposée à la première, celle d'une extension de sens *abusive* et, partant, *médiocre*. D'ailleurs, plusieurs auteurs sous l'influence de cette conception, comme celui de l'*Ad Herennium* ou Lamy, signalent la liberté à l'œuvre dans la catachrèse : liberté excessive, selon eux, attribution *gratuite* d'un nom à une chose. On voit que nous ne sommes plus dans la tradition du mot manquant, qui imposait l'idée *apparemment contraire* de nécessité.

Le danger de distinguer ainsi nécessité et invention est d'ailleurs perceptible dans le nom que Fontanier donne aux « tropes d'invention », à la suite de l'abbé de Radonvilliers : « tropes de l'écrivain » (contre les tropes d'usage). Nous voilà revenus loin en arrière : on ne pratiquerait plus autant les métaphores sur les marchés qu'à l'Académie ? L'auteur des *Figures du discours* se réfère pourtant très précisément, peu avant, à la fameuse phrase de Boileau complétée par Dumarsais, selon laquelle il se ferait « aux halles plus de métaphores en un jour qu'il n'y en a dans toute l'*Énéide* » (Boileau) et « qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques » (Dumarsais). Il propose d'ailleurs un rapprochement éloquent avec la langue des « sauvages », selon lui pauvres en mots et riches en tropes, et avec les mots des enfants qui « en commençant à parler,

215 Ricœur, *La Métaphore vive*, fin de la deuxième étude, *op. cit.*, p. 84-86. Il y reviendra d'ailleurs plus loin, p. 229.

font servir le peu de mots qu'ils savent déjà, à exprimer les nouvelles idées qui leur viennent ».[216] Dans ce passage qui n'est pas sans évoquer le mythe cicéronien, où l'auteur fait remonter les tropes « comme les langues, jusqu'à l'enfance du genre humain », les enfants et les « sauvages » sont clairement rapprochés du peuple, de ceux qui fréquentent les marchés, qui sont qualifiés, quelques lignes plus loin, d'« ignorants ». En effet, si tous ces gens emploient des tropes, s'ils en utilisent, comme « les plus instruits ou les plus exercés », ce ne sont pas vraiment les mêmes tropes : ils les savent « par usage, comme la langue maternelle », ils ne les inventent pas ! Les « tropes d'invention », les « tropes de l'écrivain », moins nombreux, dont on a vu qu'ils recoupaient les « tropes de goût », sont ainsi réservés aux gens instruits. L'idéologie est patente ici, alors que l'exemple des enfants pouvait mettre sur une autre voie, eux qui cherchent à exprimer des « idées nouvelles » et qui *inventent* pour cela.

Les dernières conséquences d'une telle conception de la métaphore et de la catachrèse, d'une opposition entre plaisir ou invention et nécessité, apparaissent bien ici. En superposant trop de distinctions, les distinctions premières perdent toute efficacité. L'invention dans la métaphore n'est pourtant pas opposable à l'usage, pas plus qu'à la nécessité. Faut-il le souligner encore ? La métaphore *est* invention, plus ou moins heureuse ; elle est toujours motivée, d'une façon ou d'une autre, par une *nécessité*, qu'il manque un mot *ou non* ; et *l'usage* d'une métaphore n'empêche pas sa réinvention. Enfin, cela n'empêche pas certaines métaphores d'être plus vives que d'autres, perçues avec intensité ou non, qu'elles soient nouvelles, qu'elles aient déjà circulé ou que ce soit des catachrèses : tout dépend de ce que *chaque discours* fait de la métaphore, comment il tisse son texte, et comment elle est ensuite interprétée. Cela n'empêche pas non plus certaines métaphores de *n'être pas* perçues comme telles, même lorsqu'elles sont nouvelles : c'est souvent le cas quand le sentiment d'évidence est fort, par exemple, et c'est d'ailleurs ce que les rhéteurs recommandent souvent, du moins lorsqu'on veut persuader.

En dernière analyse, que l'on soit facilement tenté d'opposer le « cours libre » de la figure et de la métaphore « d'invention » à la catachrèse et aux métaphores les plus usuelles me semble significatif d'une énorme prégnance du modèle tropologique : qu'une image soit entrée dans l'usage n'en fait pas *de facto* une métaphore au « cours forcé », qui aurait perdu toute liberté. Cette illusion nous vient de notre représentation de la métaphore comme signe, mot unique valant pour un autre, ou comme paire de signes, couple de mots : associer les débats d'une assemblée à une mer houleuse sous la tempête, comme on en trouve déjà l'exemple chez les Latins, ne suffit pourtant pas à signifier l'idée. Seule l'élaboration plus globale du discours, l'énonciation de l'image au sein d'un texte ou d'un film, permet de lui donner un sens : c'est dire que la métaphore qui n'est pas complètement lexicalisée, qui possède une *valeur d'usage*, n'est jamais complètement « libre » ou « forcée ». Elle est « contrainte » par la signification des mots ou des images qui en constituent le nœud, certes, toujours menacée de conformisme, en effet, mais toujours libre d'être tissée différemment : l'invention ne s'arrête pas à la première association entre deux mots ou idées différentes.

L'image elle-même de métaphore vive, si riche par ailleurs, peut induire en erreur : le destin d'une image n'est pas nécessairement celui d'une perte irrémédiable d'originalité, de vivacité et de signification. La métaphore n'est pas un vêtement qui s'use, un organisme qui meurt : elle peut s'endormir et être réveillée, devenir stéréotypée ou être réinventée. Elle change de toutes façons à chaque fois qu'elle est saisie par une nouvelle personne, qu'elle est énoncée. C'est donc plus une famille qu'un individu : un air de parenté réunit certaines images mais elles ne s'incarnent peut-être

216 Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, respectivement p. 164 et p. 157.

pas deux fois de la même façon, du moins quand elles sont vives, quand la figure est perçue comme telle.

La propriété et l'impropriété des mots (la métaphore entre clarté et ornement)

La catachrèse interroge donc directement la notion de sens « propre » et « impropre ». Si elle peut être mise en marge des figures par Fontanier, c'est bien parce qu'elle ne présente *aucun écart* entre le sens « propre » d'un mot absent et le sens figuré du mot présent : dans « le *pied* de la chaise », le mot est tout à la fois « propre » et figuré. La catachrèse souligne donc le caractère confus de la notion de sens « propre », souvent confondu avec celui de sens « primitif ». Christian Metz l'a d'ailleurs bien indiqué, à propos de Fontanier, qui voyait là un « trope non-figure » : « ce raisonnement peut être retourné contre une des idées les plus constantes de la tradition rhétorique, contre le statut mythique d'antériorité du "sens propre" : puisque le terme le plus propre à convoquer certains référents est un terme figuré... »[217] Plus largement, c'est le lien artificiel entre métaphore et *ornatio* qui apparaît à travers la catachrèse, qui semble résumé par les idées de sens propre et de sens figuré : la métaphore s'éloignerait d'un sens qui serait *propre au mot*. L'idée même porte condamnation : elle condamne la figure à une certaine vanité. La métaphore de l'ornement, développée si souvent dans les ouvrages de rhétorique, cette idée d'un ornement *qui s'ajoute au discours* est d'autant plus explosive en effet qu'elle redouble et conforte l'idée de substitution, d'écart entre un sens propre et un sens figuré, qui finit par être perçu comme une « couleur ajoutée », en quelque sorte posée sur le mot d'origine.

Mais de quoi parle-t-on au juste, quand on parle d'un sens *propre au mot* ? Quel sens faut-il donner à cette *propriété* ? S'il s'agit d'un sens *approprié* à l'idée, qui lui *correspond*, il n'y a rien à redire : on voit en quoi cela peut contribuer à la clarté. Seulement, on l'a déjà vu avec Aristote qui parle justement d'un style « approprié », il ne s'agit pas cela. Cet idéal de « convenance » est étranger, le plus souvent, à l'exigence de clarté, qui vient de l'usage des termes propres, des mots *courants*. D'ailleurs, comment un sens propre aux mots – par quel miracle – pourrait-il être, immanquablement, approprié à l'idée ? Nous avons là deux idées très différentes. Il faut pourtant constater qu'il y a, très tôt, en rhétorique, une ambiguïté, une relative confusion entre les deux.

En revanche, si l'idée de « convenance », de mots appropriés au sujet, à l'idée générale n'est pas associée par Aristote, du moins explicitement, à celle de « propriété » des mots, il y a bien cette idée d'un sens « littéral », qui lui *appartiendrait* – on est tenté d'ajouter *naturellement*. Certes, l'auteur de la *Rhétorique* reformule son idée d'une « propriété des noms et des verbes » en évoquant aussitôt « l'usage courant » dont s'écarterait la métaphore, comme s'il définissait ainsi la « propriété » des mots.[218] Mais il n'en emploie pas moins le terme κὺρια, qui renvoie de façon centrale à l'idée de pleine autorité, de pouvoir entier et souverain : le sens « propre » est donc bien un sens qui appartient au mot, comme l'esclave appartient au maître, ou comme le maître s'appartient lui-même – même si le mot peut également posséder l'idée d'un sens *en vigueur*, d'un sens légitime, *autorisé*, à la façon dont une loi est en vigueur, et même si tout cela finit par construire l'idée d'un sens *dominant*, *premier*, dans le mot. Aussi, comme le souligne Ricœur, il n'est pas évident du tout qu'Aristote partage cette conception d'un mot qui appartiendrait en propre *à une idée* : sa conception

217 Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 186.
218 Aristote, *Rhétorique*, III, 2, 6, 1404b, *op. cit.*, p. 41.

explicite est bien celle de mots courants, de sens usuels ; il ne semble pas y avoir de cratylisme chez lui.[219] Mais l'idée d'une *propriété* du mot apparaît bien, en revanche, avec cet usage de κὺρια, qui implique une comparaison du mot à un *maître*, et cette « propriété » semble singulière puisqu'elle suppose un lien étroit, puisque – dans un premier temps – une telle propriété est définie par opposition à la métaphore, comme si ce lien-là de propriété ne se créait pas par convention.

Il peut donc être utile de distinguer et classer les différents sens possibles de l'expression, qui apparaissent déjà, peu ou prou, chez Aristote. D'abord, le « sens *propre* » d'un mot est un sens « natif », au sens d'*originel*, de *primitif* : c'est ainsi qu'on peut opposer un sens « propre » à un « sens dérivé » (ou la clarté des mots, en quelque sorte autochtones, aux divers ornements « étrangers »). Ensuite, on vient de le voir, on peut comprendre le sens « propre » comme un sens qui *appartient* au mot. C'est peut-être le sens le plus gênant : l'idée n'est pas loin d'une *essence* du mot, d'un lien naturel entre le mot et le sens, entre le mot et l'idée. Enfin, on peut percevoir le « sens propre » comme désignant un sens « courant », au sens d'*ordinaire*, comme une sorte de « degré zéro » de la signification du mot. C'est ce que vise généralement l'opposition du propre au figuré : une théorie de l'écart qui suppose un langage « neutre ». Il faut faire attention néanmoins : pour séduisante qu'elle soit, cette idée de sens « courant », qui se définit par rapport à l'usage, est dans une certaine mesure une abstraction, elle aussi. Qui peut certifier, quand plusieurs significations sont en circulation, laquelle est la plus ordinaire, par exemple ? Mais surtout cette idée se mêle souvent à celle de « sens primitif » : on obtient alors une pure abstraction, quand l'expression « sens propre » se met à faire croire que le sens « le plus courant » est le sens « primitif », et qu'il serait courant parce que « premier ». Il vaut donc mieux utiliser cette idée de sens propre – si l'on y tient vraiment – de façon parfaitement relative, sans lien avec l'idée d'origine *véritable*, toujours délicate à établir : comme un « degré zéro » purement fictif, mais possédant une certaine validité au sein d'une communauté linguistique, à un moment donné, dans un contexte précis.

Ces trois sens sont donc à bien distinguer. Chacun possède ses limites, ses dangers, et l'on peut se demander, avec Ricœur, s'il ne faudrait pas se débarrasser définitivement de la notion même de « sens propre ». L'idée de sens « primitif », pourtant séduisante, est en effet impraticable dans les faits. L'idée de sens « appartenant » au mot menace de sombrer dans le cratylisme. Et celle de sens « le plus courant » suppose souvent un langage neutre qui n'existe pas.[220]

Le plus important, pour nous, est alors de distinguer si le sens « propre » s'oppose *véritablement* à un sens « impropre ». Or, chez beaucoup d'auteurs, il faut dire que c'est le cas. La distinction organise même souvent la séparation entre la clarté et l'ornement : ce couple immuable, déjà observé chez Aristote, dont on pourrait dire qu'il constitue le cœur de l'élocution, se retrouve chez les Latins sous la forme de l'*explanatio* (ou, chez Quintilien, de la *perspicuitas*) et de l'*ornatio*, parties de l'élocution auxquelles s'ajoute la *latinitas*, la correction de la langue, notion étrangère cette fois à Aristote, du moins quand elle s'identifie à la « latinité » – lui qui pensait que l'étrangeté procurait du charme et suscitait la curiosité. Beaucoup d'auteurs placent enfin une quatrième partie, la convenance, un peu à la façon du Stagirite. Malgré les variations, la distinction entre propriété et impropriété organise donc, en large partie, l'élocution.

Néanmoins, et c'est cela qui nous intéressera, on peut relever des contorsions qui prouvent qu'une autre conception *coexiste* : par exemple, comme chez Aristote, la métaphore est souvent conçue *aussi* comme mot impropre qui peut être propre, ou du moins approprié. L'opposition

219 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 27-28.
220 *Ibid.*, p. 178.

s'assouplit donc par moments.

Quintilien témoigne déjà du problème, dans *Institution oratoire*, quand il évoque les mots « natifs », comme les appelait Cicéron, et les mots forgés à la suite, par les premiers descendants des premiers hommes : « quand a-t-il cessé d'être permis de créer des dérivés, de modifier les mots, de former des composés, alors que ces procédés furent licites pour les descendants de ces premiers hommes ? », s'exclame-t-il.[221] Il signale d'ailleurs le « palliatif » qui permet de rendre acceptables les néologismes, procédé qui s'applique aussi aux « métaphores un peu hardies », comme il le précise aussitôt : on peut ajouter « pour ainsi dire », ou autre expression approchant. C'est dire clairement que les mots « premiers » semblent, à certains autres auteurs, les seuls autorisés. Et si la métaphore n'est pas concernée par cet « interdit » des nouveaux mots, elle semble tout juste tolérée, sujette à un jugement voisin, puisqu'elle nécessite parfois l'usage d'un « palliatif », elle aussi.

La *Rhétorique à Herennius* présente quant à elle deux moyens d'obtenir la clarté du style : « les termes courants » (*usitata verba*) et « les termes propres » ou « appropriés » (*propria verba*).[222] On voit ici que l'auteur a voulu « préciser » la notion traditionnelle de « termes propres » en la divisant, en y introduisant à la fois l'idée de mots courants, « qu'on emploie habituellement », et de mots appropriés, « qui s'appliquent ou peuvent s'appliquer au sujet dont nous parlerons ». Autrement dit, en soulignant de cette façon qu'il existe différentes sources de « familiarité » dans le style, il semble se débarrasser *dans les faits* de l'idée de « sens propre » : non seulement il ne fait pas référence au caractère « primitif » ou non des mots, mais il s'offre le luxe de redéfinir complètement la notion de « terme propre », en la distinguant des « mots courants », et en y mêlant l'idée étrangère chez les autres de convenance, comme pour évacuer, par jeu de mot, l'idée de propriété comme *possession*.

On peut revenir à ce propos à Aristote et relever qu'il présente, dans la *Rhétorique*, trois sources de qualité pour le discours : il s'agit d'abord du mot *usuel* et du mot *propre* (οἰκεῖον, qui cette fois signifie encore plus clairement que le sens *appartient* au mot, comme quelqu'un ou quelque chose à une famille ou une maison).[223] Faut-il établir un lien avec les distinctions de *Rhétorique à Herennius* ? Les deux mots « usuel » et « propre » sont très proches, chez Aristote aussi, mais ils ne peuvent pas être synonymes : ils signalent forcément une différence, fût-elle minime, étant employés côte à côté, dans une liste. S'agit-il d'une distinction entre mots « propres », au sens de primitifs, et mots « courants », ensemble plus vague pouvant inclure des néologismes par exemple, mais validés par l'usage ? Quoi qu'il en soit, la notion de *propriété* est décidément source de perplexité : il est clair ici qu'elle ne s'identifie pas, bien que proche, à celle de « mot courant ». En outre, la troisième source de qualité pour le bon style, c'est... la métaphore. Elle contribue à ce que le style ait « un air étranger, sans que l'art en cela apparaisse », et ainsi à ce qu'il reste clair. La métaphore s'oppose donc à la clarté *en tant qu'usage de mots propres* mais y contribue, d'une autre façon. Comment ? En tant que sens dérivé devenu propre ? ou parce qu'il existe une autre espèce de clarté, en quelque sorte seconde, qui serait la propriété de l'idée ? Le texte aristotélicien semble permettre les deux interprétations.

La difficulté, concernant la notion de « sens propre », est plus sensible encore dans un autre passage d'*Institution oratoire* : « tout mot qui n'est pas le mot propre ne souffrira pas d'emblée du défaut d'impropriété ».[224] L'expression originale, plus curieuse encore, semble bien inviter à une *suspension du jugement*, provisoire ou non : on pourrait la traduire, de façon moins élégante mais

221 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 36-37, *op. cit.*, p. 70.
222 *Rhétorique à Herennius*, IV, 17, *op. cit.*, p. 146-147.
223 Aristote, *Rhétorique*, III, 2, 1404b, *op. cit.*, p. 42.
224 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 2, 4-6, *op. cit.*, p. 54-55.

peut-être plus appropriée, par « tout mot qui n'est pas le mot propre ne souffrira pas *et* tout de suite *et* du défaut d'impropriété », comme si le jugement négatif pouvait s'appliquer *mais plus tard* ou le « défaut » être reconnu tout de suite *mais ne pas déboucher sur un jugement négatif*. Le développement qui suit éclaire le propos. Il est question d'abord des « choses qui n'ont pas de dénomination » et donc de « la figure appelée *abusio*, en grec *catachrèse* » puis, ensuite, de la métaphore : « La métaphore aussi, qui est de beaucoup le plus bel ornement du discours, transfère à des choses données des termes qui ne leur sont pas propres. » Autrement dit, à travers ce paradoxe du « mot non-propre qui n'est pas impropre ou qui n'en souffrira pas tout de suite », Quintilien souligne qu'il existe un espace entre *la qualité de propriété* et *le défaut d'impropriété*, un espace pour une « bonne impropriété » en quelque sorte, ou pour un mot « ni propre ni impropre » : il cherche à distinguer deux sens dans le terme d'*impropriété*, l'impropriété du mot dérivé ou inhabituel, et celle du mot vraiment inapproprié, par exemple parce qu'il témoigne d'une recherche excessive. Les deux cas envisagés par cette phrase un peu curieuse désigneraient donc la catachrèse et la métaphore dite plus tard d'invention, ou du moins *certaines catachrèses ou métaphores*, les « bonnes » métaphores, les métaphores appropriées, d'une part, et d'autre part les « mauvaises » métaphores, les métaphores et catachrèses *inappropriées*, qui ne « conviennent » pas. On a vu d'ailleurs que l'*abusio* reposait parfois sur une extension abusive du sens, de mauvais goût, et que la métaphore pouvait manquer de sagacité, ou de convenance.

Autrement dit, et les trois première pages de ce chapitre le soulignent par ailleurs, il existe aussi chez Quintilien un quatrième sens de « propre » qui est « approprié », avec l'idée de convenance, de bon goût qui va avec. L'auteur de l'*Institution oratoire* commence d'ailleurs le chapitre par cette phrase : « La clarté dans les mots tient surtout à leur propriété, mais le terme "propriété" a plus d'un sens. » Mais, dès la troisième phrase, à peine le premier sens est-il exposé, que l'idée de convenance se superpose à celle de sens « propre », c'est-à-dire ici de sens courant (peut-être confondue elle-même avec l'idée de sens originel). D'où l'exemple des « termes obscènes et sales et bas », qui montre qu'un sens « propre » n'est pas forcément « approprié ». C'est donc de la même façon, à la fin de ce long premier paragraphe, que la « bonne impropriété » des métaphores et catachrèses est aussitôt rebaptisée *propriété*, Quintilien faisant de ce mot une sorte de propriété du sens, de l'idée : « La propriété n'est donc pas relative au terme en lui-même, mais à sa valeur sémantique, et ce n'est pas à l'oreille mais à l'intelligence d'en apprécier vraiment la valeur. » Pour l'auteur, la métaphore convient à l'idée en effet, et ne choque pas l'oreille comme les mots « bas » et grossiers. Mais, curieusement, il ne signale pas explicitement qu'il propose là un deuxième sens distinct : au contraire, il expose juste après le « deuxième sens » du mot « propriété » (celui qui s'oppose au sens du mot « dérivé ») : est-il victime du terme *proprietas*, jouant avec le mot malgré lui ? C'est à ce prix, semble-t-il, qu'il sauve les apparences, la cohérence du développement sur la clarté, cette *perspicuitas* reposant sur la « seule » propriété des termes.

Le double piège de la classification et de la terminologie apparaît donc clairement : comment faire entrer la métaphore dans l'*elocutio* une fois que l'on a séparé celle-ci de l'*inventio*, que l'on a posé le principe de propriété et rangé toutes les figures dans une rubrique baptisée *ornatio* ? Les contorsions de Quintilien sont inévitables, sauf à reconnaître la contradiction entre l'exigence de « propriété », pour la clarté, et le recours à des mots « ornés », définis à base de « transfert », de « substitution », on dirait aujourd'hui d'écart. Il y a là davantage qu'une tension difficile à résoudre, et l'astuce de distinguer des termes non-propres mais non-impropres ne peut totalement convaincre : on vient de le voir, c'est jouer sur les mots. Néanmoins, après un troisième sens qui

nous est aujourd'hui complètement étranger, Quintilien répète son idée d'une *propriété de l'idée*, en la présentant comme un dernier cas encore de « propriété », comme s'il tirait les leçons *après coup* de ses remarques sur la métaphore : « ce que l'on a coutume de louer même comme expression adéquate [*proprie*, c'est-à-dire « propre »], c'est celle qui est la plus significative ». Et de noter, dans le même paragraphe : « les métaphores justes sont aussi appelées habituellement "propres" ». Quatre sens sont donc finalement distingués, même s'ils se distinguent mal à nos yeux et se recoupent largement, pour certains du moins. Il faut reconnaître à Quintilien cependant ce mérite d'avoir affronté la polysémie du terme *proprietas* – même si, ce faisant, il fait apparaître la fragilité de l'édifice.

Notons aussi que cette double apparition de la métaphore dans la typologie des « termes propres » (au sein du premier et du quatrième cas) tient probablement à la distinction entre les catachrèses et les métaphores d'usage, d'une part, et les métaphores vives, « d'invention », d'autre part, les premières se rapprochant des « termes propres » en cela qu'elles constituent un « sens propre » de second niveau, et les secondes ne pouvant être appropriées que par rapport à l'idée, n'étant pas encore entrées dans l'usage. Néanmoins, dès la fin du développement consacré au premier cas, Quintilien souligne que la propriété tient à sa « valeur sémantique », s'apprécie par « l'intelligence », autrement qu'elle tient à une idée : la distinction n'est pas encore nette.

Solidaire de cette notion polysémique de « propriété », la notion de clarté présente à son tour plusieurs définitions. Dans l'*Institution oratoire*, en effet, mais cette fois dans la partie consacrée à l'*ornatio*, Quintilien revient sur les métaphores et la clarté : « en effet, si l'on a eu tout à fait raison d'enseigner que *la clarté demande surtout la propriété des termes, l'ornement des métaphores*, sachons au moins que, sans propriété, il n'y a pas d'ornement. »[225] Étonnante phrase qui, tout en maintenant apparemment l'opposition entre clarté et ornement, la dynamite : d'un côté, la clarté *implique une certaine forme d'ornement*, celle des métaphores, de l'autre l'ornement présuppose la clarté, comme le sens figuré présuppose un sens propre. Cette double implication réciproque ne manque pas d'originalité, mais elle souligne bien à quel point de telles notions apportent plus de soucis que d'éclaircissements : comment dire que, *dès la clarté elle-même* (la *perspicuitas*), il y a une composante d'« ornement », tout en maintenant que celui-ci est « quelque chose de plus », « un surcroît de brillant » ? Cette difficulté de la notion de clarté, liée à celle de propriété, est d'ailleurs reconnue plus loin, à l'occasion de « l'hypotypose » : « Mais, puisque [sous le mot de clarté] on entend d'habitude des choses diverses, je ne vais pas, pour ma part, diviser cette notions en toutes ses parcelles, dont certains rhéteurs affectent encore d'augmenter le nombre ».[226] Il n'en est pas moins vrai que, dans les faits, Quintilien évoque la clarté dans deux ou trois sens différents, qui correspondent à l'usage (approprié) de mots « propres », ou à l'usage (approprié lui aussi) de mots dérivés, métaphoriques, que l'innovation soit devenue lexicale (avec un nouveau « sens propre ») ou qu'elle reste liée au discours.

Quintilien formule à ce propos une remarque intéressante, qui aurait plu à Ricœur, pour annoncer la catégorie des figures de mots « joints ensemble » : il souligne l'importance *déterminante* du « contexte du discours » pour les métaphores, les mots pris isolément n'ayant « par eux-mêmes aucune qualité » ; « l'emploi des métaphores ne peut être accepté que dans le contexte du discours », en effet.[227]

225 *Ibid.*, VIII, 3, 15, p. 64. C'est moi qui souligne.
226 *Ibid.*, VIII, 3, 63, p. 78.
227 *Ibid.*, VIII, 3, 38, p. 70-71.

Malgré les ambiguïtés, la métaphore n'est donc pas considérée par tous les auteurs de rhétorique comme un simple ornement. En témoigne notamment, on l'a vu, le besoin de sortir la métaphore de l'*ornatio*, de la placer dans la *perspicuitas* pour Quintilien, ou pour Aristote de rappeler qu'elle apporte au style une « étrangeté » qui, paradoxalement, en étant dissimulée, le rend plus clair. Ce n'est pourtant pas cela qu'a retenu la conscience commune : quand elle n'est pas perçue comme une surcharge inutile, la métaphore est vécue comme palliatif, ce qui ne rompt pas vraiment avec l'idée d'artifice. Sur le modèle de la catachrèse, elle n'est « expression claire » que *faute de mieux*. D'où le conseil d'assortir les plus voyantes, les plus audacieuses ou originales, de locutions comme « en quelque sorte », « pour ainsi dire », etc. À cause du lien avec cette métaphore « par nécessité », à cause aussi des métaphores d'usage, qui substituent un sens figuré à un sens « propre », à cause enfin des métaphores « excessives », le manque apparaît constitutif de la métaphore. L'observation n'est pas fausse, à vrai dire, c'est même ce qui fait sa grandeur, d'une certaine façon : c'est parce qu'elle peut combler un manque qu'elle nous sert si souvent à pallier l'insuffisance de nos perceptions, de notre compréhension – autrement dit qu'elle permet de rénover notre vision, comme le soulignera Victor Chklovski, qu'elle nous permet de sortir des stéréotypes, que ce soit ceux de la langue, de la perception ou de l'intellect. C'est peut-être même par elle seule que nous y parvenons, quand nous y parvenons. De ce point de vue, la métaphore ne tient pas en propre à la rhétorique : elle appartient à la théorie de la langue, elle s'inscrit notamment dans l'approche « proto-grammaticale » de la *Poétique*, approche qui a probablement servi de berceau à la notion de métaphore. Seulement, inscrite dans la rhétorique, cette idée originelle d'écart entre un nom et un autre se colore différemment : insérée dans la problématique de la clarté et de l'ornementation, du propre et de l'impropre, ce rapport constitutif au manque ne pouvait que lui être reproché, ou du moins constituer une source de soupçon. Le discours efficace, en effet, du moins tel qu'il a été institué par la sophistique et la rhétorique, ne peut se permettre l'espace d'incertitude qu'ouvrent beaucoup de bonnes métaphores, ne peut s'accorder le temps qu'exige le rapport dialectique de la métaphore au réel : en faisant s'interroger l'auditeur, le risque serait trop grand de le perdre, d'ouvrir une brèche où d'autres opinions pourraient s'engouffrer. Bien sûr, de nombreux orateurs sauront s'émanciper de ce lourd soupçon, mais il semble bien que, s'il prendra par la suite de telles proportions, notamment au XXe siècle, c'est parce que cette drôle de fée, la rhétorique, s'est penchée très tôt sur le berceau de la métaphore.

La métaphore hors de l'*ornatio*, malgré tout

Quintilien témoigne donc éloquemment de la difficulté qui était celle de tous les traités de rhétorique. Il était nécessaire aux auteurs, quoi qu'ils en aient, de toujours distinguer davantage : que ce soit différentes propriétés, différentes clartés, différents discours, celui qui séduit l'oreille et celui qui frappe l'esprit par exemple, ou différentes métaphores, celle « pour la nécessité » et celle « pour la beauté », voire « pour le sens », etc. ; et cette fuite en avant dans la taxinomie était nécessaire dans la mesure où certaines notions – issues d'autres distinctions – étaient déjà admises, tel l'ornement, distingué de la clarté, notions elles-mêmes issues de la distinction entre invention et élocution… Quintilien, même s'il s'en défend et semble conscient de la difficulté de la tâche, ne fait pas exception.

Parallèlement, pour corriger ce défaut, les auteurs ont ressenti parfois la nécessité de sortir la

métaphore de l'ornement, de ne pas l'y cantonner. On vient de le voir pour Quintilien et Aristote, qui la placent *en même temps* dans la partie précédente, consacrée à la clarté du style. On l'a vu aussi, chez ces deux auteurs, à propos de l'*inventio* : des liens sont tissés par la métaphore entre l'élocution et l'invention. Quelques rappels suffiront donc.

Chez Aristote, en effet, la métaphore est rapprochée de l'enthymème. On nous dit qu'elle instruit. Or, l'enthymème est développé dans le deuxième livre de la *Rhétorique*, consacré à l'invention. Il est d'ailleurs frappant de constater que ses qualités et défauts sont les mêmes que ceux de la métaphore et de la comparaison : à la différence des syllogismes, dans la dialectique, « il ne faut pas, ici, conclure en reprenant l'argument de loin, ni en admettant tous les termes ; le premier de ces procédés ferait naître l'obscurité de la longueur et, par le second, il y aurait redondance, puisqu'on dirait des choses évidentes. »[228] Comme dans l'énigme et la métaphore, il y a une « bonne obscurité » à rechercher : une relative obscurité, qui stimule l'intelligence.

Par ailleurs, les exemples servent aussi à prouver : ils sont également développés dans le deuxième livre de la *Rhétorique*. Ils prouvent par induction, à la différence du syllogisme et de l'enthymème, qui prouvent par déduction. Or, nous avons déjà montré le lien entre les exemples (en grec « paradigmes ») et la métaphore : il y en a même deux espèces pour Aristote, qui sont l'exemple historique, d'une part, et l'exemple fictif d'autre part, qui se subdivise à son tour en « parabole », exemple court servant de parallèle, et en « récit », autrement dit en fable, comme chez Ésope.[229] L'un des exemples les plus fameux est fourni par Denys imitant Pisistrate. Il vaut la peine de donner ce « paradigme », cité dès le début du premier livre ; l'auteur rappelle comment il faut comprendre que l'exemple constitue une induction :

> Ce n'est pas dans le rapport de la partie au tout, ni du tout à la partie, ni du tout au tout, mais dans le rapport de la partie à la partie, et du semblable au semblable. Lorsque sont donnés deux termes de même nature, mais que l'un est plus connu que l'autre, il y a exemple. Ainsi, pour montrer que Denys conspirait en vue du pouvoir tyrannique lorsqu'il demandait une garde, on allègue que Pisistrate, lui aussi, visant à la tyrannie, demanda une garde et que, après l'avoir obtenue, il devint tyran. De même Théagène à Mégare, et d'autres encore, non moins connus, deviennent tous des exemples de ce qu'est Denys, que l'on ne connaît pas encore, dans la question de savoir s'il a cette même visée en faisant la même demande ; mais tout cela tend à cette conclusion générale que celui qui conspire en vue de la tyrannie demande une garde.[230]

On voit bien ici la parenté avec le modèle théorique de la métaphore, où « le rapport de la partie à la partie, et du semblable au semblable » évoquent nettement les troisième et quatrième espèces de « métaphore ». En outre, l'exemple historique est présenté une page plus haut comme « signe » à valeur de « preuve » par Aristote, mais comme « preuve » faible, comme « signe non nécessaire », pour lequel il n'existe pas « de dénomination distinctive » (à la différence du « signe nécessaire » que constitue la preuve authentique) : la probabilité est grande que Denys devienne tyran, en effet, mais il n'y a là aucune certitude absolue.

Ce caractère d'« élément de preuve » rapproche d'ailleurs l'exemple du « syllogisme oratoire », l'enthymème. Ces sont les deux piliers de la « démonstration » oratoire : « tout le monde fait la preuve d'une assertion en avançant soit des exemples, soit des enthymèmes, et il n'y a rien en dehors

228 Aristote, *Rhétorique*, II, chapitre XXII, 1395b, Le Livre de poche, *op. cit.*, p. 261.
229 *Ibid.*, II, chap. XX, 1393a, p. 251.
230 *Ibid.*, I, chap. II, 1357b-1358a, p. 90.

de là ».[231] C'est dire si la métaphore et la comparaison appartiennent bien, dans une large mesure, à l'invention puisqu'ils participent, en partie du moins, de ces deux piliers.

On peut noter au passage que le terme de « parabole » (παραβολή) signifie d'abord, en grec, « comparaison, rapprochement » : ce n'est que secondairement qu'il exprime l'idée de « parabole, discours allégorique ». C'est peut-être pour cela que le lien de l'exemple, qu'il soit historique ou fictif, avec l'analogie n'est pas souligné : il est suffisamment apparent dans la langue grecque elle-même, au moins pour l'une de ses espèces.

Il en va de même chez les Latins : les passerelles sont nombreuses, malgré quelques petites différences qui auront parfois de lourdes conséquences. Chez Aristote, l'accent est mis sur la métaphore en effet : c'est elle qui contient l'idée d'analogie, avec la métaphore proportionnelle. En traversant l'Adriatique, l'accent se déplace : il est mis désormais sur la comparaison, souvent rendue, mais pas toujours, loin s'en faut, par le mot *similitudo*. C'est elle qui exprime, comme en français, le fait de rapprocher en pensée deux choses dissemblables – pour en exprimer la ressemblance ou non, au demeurant, comme lorsqu'on cite dans un procès une personne confrontée au même problème mais qui a agi différemment. Autre différence : chez Aristote, l'exemple est clairement un élément de preuve ; même si nous distinguons des liens avec la métaphore, l'exemple appartient clairement à l'invention. Chez les Latins, en revanche, les exemples ont tendance à être considérés comme ornementaux, à passer dans l'*elocutio*, et la comparaison sert à la fois d'élément de preuve et de figure de rhétorique : autrement dit, un rapprochement s'opère entre exemple et comparaison. C'est peut-être Quintilien qui souligne le mieux ce mouvement : chez lui, le même mot ou du moins la même racine, l'idée de *similitude* unit invention et élocution.

En effet, dans le livre V de l'*Institution oratoire*, consacré à l'*inventio*, les exemples (*exempli*) sont présentés comme « le troisième genre de preuve » ; la logique de l'exposé est similaire à celui d'Aristote, mais le lien avec la comparaison est encore plus net. D'abord, selon Quintilien, les Grecs appliquent le terme « paradigme », qui désigne l'ensemble des exemples, « à toute mise en regard de similitudes » : si la traduction est exacte, la propriété commune à tous les exemples, c'est donc la ressemblance, exprimée ici par *simile*. Puis il rappelle la distinction entre exemple historique et « parabole », et signale que les Latins « ont presque tous préféré le terme *similitudo*, qui est dit en grec παραβολή », pour désigner les exemples fictifs, « tandis qu'ils rendent παράδειγμα par *exemplum* » pour renvoyer à tous les exemples, et en particulier à ceux qui sont historiques, « bien que le premier [mot] implique comparaison [*simile*] et le dernier exemple [*exemplum*]. »[232] Une autre traduction qui me semble meilleure propose de comprendre l'inverse : « quoique, à vrai dire, l'exemple tienne de la similitude, et la similitude de l'exemple ».[233] Et Quintilien de s'exprimer plus clairement encore par la suite (il reconnaît qu'il a été confus) : il n'y a pas lieu de distinguer fermement les deux, « paradigme » et « parabole », autrement dit exemples (notamment historiques) et « fables », puisqu'il y a de la similitude dans tous les cas ; « je ne crains pas d'avoir l'air de contredire Cicéron, quoiqu'il distingue la *conlatio (*comparaison) de l'exemple », ajoute-t-il. Tout le chapitre qui suit illustre cette idée. L'auteur ne cesse d'étudier les exemples du point de vue de la similitude : ils sont présentés comme des raisonnements inductifs par analogie, portant « sur des choses semblables ou dissemblables ou opposées ». Et Quintilien de noter, six pages plus loin : « ce qui se rapproche le plus de l'exemple pour l'effet produit, c'est la ressemblance [la *similitudo*],

231 *Ibid.*, I, chap. II, 1356b, p. 85.

232 Quintilien, *Institution oratoire*, tome III, livre V, 11, 1, *op. cit.*, p. 162.

233 Quintilien, *De l'institution oratoire*, dans *Œuvres complètes* de Quintilien et Pline le jeune, trad. sous la direction de M. Nisard, chez Firmin Didot frères, fils et Cie, Paris, 1865, p. 185.

surtout celle qui, sans mélange de métaphores, est tirée de choses à peu près identiques » (il évoque alors une autre espèce d'exemples, non inventés mais non fabuleux, qui inclut la parabole). Enfin, il conclut ce long développement par un rapprochement explicite avec l'analogie grecque. Il mentionne la distinction que « certains rhéteurs font » « entre l'analogie [αναλογία] et la similitude [*simile*] », pour la contester : les deux sont très proches.[234]

Aussi, quand il aborde la comparaison dans le chapitre consacré à l'ornement, Quintilien est-il obligé de rappeler que, parmi les « comparaisons », « les unes servent à la preuve et se rangent parmi les arguments ; d'autres ont pour objet de rendre les images des choses », se contentent d'orner. Il emploie alors le même mot, *similitudo*.[235] On a déjà vu aussi qu'il hésitait dans son classement, quelques pages plus loin : au moment d'étudier l'amplification, pour présenter sa deuxième espèce, « l'amplification par comparaison » (*per comparationem*), il signale d'abord que ce procédé, quoiqu'il ait « quelque analogie avec le genre d'argumentation tiré du raisonnement » dont il a déjà parlé, dans la partie consacrée à l'invention, à savoir « inférer le plus du moins », que ce procédé, donc, est différent. Mais la seule différence apportée semble de pur principe : « qu'on n'aille pas croire que c'est la même chose » ; « là, on cherche à prouver, ici à amplifier : ainsi, dans le cas d'Oppiniacus, la comparaison a pour but de montrer, non qu'il a fait mal, mais pire ». Ce dernier point est assez net, quand on se réfère à l'exemple donné, issu du *Pro Cluentio* de Cicéron. Seulement, « montrer qu'il a fait pire », c'est encore justifier une idée : qu'Oppiniacus, qui n'est pas l'accusé mais l'accusateur, mérite un châtiment, et qu'il mérite un châtiment plus lourd encore que cette femme de Milet qui fut corrompue pour avorter. Si la comparaison n'établit pas de preuve de la culpabilité, ici, elle permet donc d'établir une plus grande culpabilité – elle permet bien d'« inférer le plus » par « le moins » sur la base d'une analogie. Elle sert donc quand même à prouver, mais autre chose : qu'un même châtiment ne peut être appliqué aux deux criminels. Aussi Quintilien ajoute-t-il aussitôt : « quoique différents, ces procédés ont cependant une certaine affinité ».[236]

Nous retrouvons enfin la comparaison (*comparatio*) dans le livre IX, dans un chapitre consacré aux « figures de pensées ». Quintilien précise :

> Quant à la comparaison, je note que ce n'est pas une figure, car, tantôt c'est un genre de preuve, tantôt même un genre de cause, et, si sa forme peut être illustrée par un passage du *Pro Murena* : « La nuit, vous veillez, toi, pour répondre à ceux qui te consultent, lui pour arriver à temps avec son armée au point fixé ; toi, ce sont les accents du coq qui te réveillent, lui, ceux des buccins, etc. », je ne sais pas si la comparaison n'est pas un fait de style plutôt que de pensée. Car la seule différence, c'est que l'on oppose, non pas un ensemble à un ensemble, mais des détails à des détails. Cependant, Celse, et Visellius, qui n'est pas un auteur négligent, l'ont considérée comme une figure de pensée ; Rutilius Lupus, pour sa part, l'a rangée à la fois dans les figures de mots et dans celles de pensée et l'appelle άντίθετον (parallèle).[237]

Exprimant sa perplexité face à ce procédé, qui correspond de très près à la *similitudo*, l'auteur reprend ainsi une distinction déjà proposée plus haut, suite à l'extrait précédent, pour séparer la comparaison comme élément de preuve et comme ornement. Le fait de style « opposerait » des détails (comparerait « des parties avec des parties ») quand le fait de pensée « opposerait » des ensembles (ou comparerait « le tout avec le tout »). Là encore, la distinction ne convainc pas, et

234 Quintilien, *Institution oratoire*, V, 11, respectivement 22 et 34, *op. cit.*, tome III, p. 168, 173.
235 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 72, *op. cit.*, tome V, p. 80.
236 *Ibid.*, VIII, 4, 9-12, p. 88-89.
237 Quintilien, *Institution oratoire*, tome V, livre IX, 2, 100-101, *op. cit.*, p. 199.

nous rend sensible le chemin parcouru depuis Aristote : du moment qu'il y a proportionnalité, et c'est le cas ici, les deux ensembles rapprochent des détails différents, et c'est par cela que l'on perçoit une certaine communauté d'esprit entre les deux personnes, entre le guerrier et le jurisconsulte. Autrement dit, le tout nous est rendu sensible par les parties : la comparaison sert à montrer que le mérite de Muréna est égal sinon supérieur à celui de son accusateur. Seulement, toutes les images ne réussissent pas à s'imposer comme nécessaires. À mon sens, c'est surtout cela qui diffère d'un cas à l'autre, et non la structure de la comparaison. Peut-être est-ce cela qui, en l'occurrence, fait hésiter Quintilien, à moins que ce ne soit le ton de raillerie de Cicéron, la phrase présentant une certaine ironie, suggérant, sous couvert d'un mérite égal qui unirait le lieutenant intègre à l'expert du barreau, qu'un plus grand mérite revient au premier des deux.

Quoi qu'il en soit, le fait marquant est que ces exemples de comparaison ressemblent beaucoup à des « éléments de preuves », et qu'ils sont néanmoins placés souvent dans les figures de mots ou de pensées, comme Quintilien le relève lui-même. Il en va d'ailleurs de même chez Cicéron, qui mentionne les *exempla* et les *similitudines*, jadis classés dans l'invention, comme « deux moyens très efficaces » de l'*elocutio*, et qui les range dans les figures de pensées et de mots.[238]

Dans *Rhétorique à Herennius*, c'est encore plus net : les développements consacrés à la *similitudo* (la comparaison, l'exemple inventé), à l'*exemplum* (l'exemple historique) et à l'*imago* (la comparaison comme figure) se suivent.[239] Cette variété témoigne de l'embarras produit par le vocabulaire. Or, les définitions, les précisions et les exemples apportés présentent une certaine continuité : les fonctions attribuées aux deux premières figures sont quasiment les mêmes et les exemples donnés soulignent à quel point la première et la troisième sont voisines. Là encore, on devine que la figure mère est la comparaison-similitude (*similitudo*) : la comparaison-exemple (*exemplum*) se distingue surtout par le fait qu'elle se rapporte à des événements passés, et la comparaison-image (*imago*) par l'idée que l'on rapproche « deux formes présentant une ressemblance » là où, précédemment, la dissemblance dominait, à des degrés divers. Évidemment, cette dernière distinction est très théorique. Les exemples qui suivent dans la comparaison-image soulignent de façon hyperbolique leur idée, en comparant le plus souvent des individus à des animaux comme le taureau, le dragon ou le limaçon. En effet, l'analogie est généralement limitée à un point, le caractère terrible, venimeux ou méprisable, ce qui facilite l'hyperbole. Les exemples sont d'ailleurs très courts pour l'*imago* et beaucoup plus développés pour la comparaison-similitude : on a l'impression de retrouver ici la distinction entre la « métaphore » du troisième et quatrième type, le rapprochement motivé par des sèmes communs, qui logiquement se limite à l'éloge et au blâme dans l'*Ad Herennium*, et le rapprochement sous-tendu par une analogie, une proportionnalité, qui favorise le déploiement d'idées.

C'est donc le développement sur la comparaison-similitude qui retient notre attention : « on l'emploie pour embellir, pour prouver, pour rendre plus clair, pour mettre sous les yeux », nous est-il dit. Or, le premier exemple donné par l'auteur, le plus ornemental, ne servant *a priori* qu'à « embellir » ou « orner », sert surtout à donner une charge polémique à un énoncé qui en possédait beaucoup moins, qui pouvait même passer pour un simple constat : nous l'avons déjà rencontré, il s'agit de la moindre valeur des généraux lorsqu'ils prennent leurs fonctions, de leur relative inefficacité. L'idée qui saute aux yeux, avec la comparaison, c'est que le coureur de palestre qui commence sa course possède une valeur, une expérience que le général n'a pas *mais qu'il devrait*

238 Cicéron, *De l'orateur*, livre III, LIII, 205, *op. cit.*, p. 85, ou *L'Orateur*, XL, 138, *op. cit.*, p. 49.
239 *Rhétorique à Herennius*, IV, 59-62, *op. cit.*, p. 207-214.

posséder. Au lieu de convaincre que cela est naturel, logique, cette comparaison qui repose déjà sur une large part de dissemblance suscite des doutes. À mon sens, c'est justement parce qu'elle a été conçue comme apportant seulement de l'éclat à l'idée d'inexpérience des généraux : l'auteur a négligé ainsi de considérer ce que l'analogie pouvait apporter *en propre* par ailleurs. Trop confiant dans la capacité « naturelle » d'une image à orner, il aurait négligé d'en contrôler les potentialités à signifier autre chose. Quoi qu'il en soit, l'exemple est étrange pour illustrer la capacité d'une comparaison à *embellir* : l'auteur lui-même souligne qu'il visait ainsi à « nier » une idée. C'est donc plutôt une sorte de démonstration par l'absurde qu'il proposait ici : il s'agissait de prouver la moindre valeur des nouveaux généraux à travers une comparaison sportive qu'on ne pouvait soutenir jusqu'au bout.

D'ailleurs, les exemples proposés pour présenter les « quatre motifs », les quatre fonctions de la comparaison-similitude – identiques, on l'a vu, à celles de la comparaison-exemple – sont en même temps présentés comme s'exprimant « de quatre façons : par le contraire, la négation, le parallèle, le rapprochement rapide ». Or, comme on vient de le voir avec la comparaison « par le contraire », ces catégories rappellent plutôt l'*inventio* (à l'exception peut-être de la dernière) : ce sont là des distinctions traditionnelles de la rhétorique proposées pour étudier les différentes façons de prouver, en utilisant des exemples, des similitudes. On peut « prouver » par un exemple qui illustre l'idée, mais aussi par un contre-exemple. Et parfois les éléments de ressemblance et de dissemblance peuvent jouer *également* un rôle. Autrement dit, il semble bien que l'auteur de l'*Ad Herennium* a superposé ici, à propos des mêmes exemples, des remarques plutôt destinées à l'*elocutio*, d'une part (les quatre fonctions de la comparaison), et d'autres plutôt réservées, traditionnellement, à l'*inventio*, d'autre part (les quatre façons de comparer). On a vu d'ailleurs que la comparaison-image est présentée peu après, alors qu'il s'agit quasiment du même phénomène, mais que sa définition met en avant la seule ressemblance entre les éléments comparés, là où la comparaison-similitude soulignait plutôt la dissemblance dans la ressemblance, la ressemblance ponctuelle, malgré la dissemblance entre les choses. Voilà qui renforce le sentiment que la comparaison-image constitue en quelque sorte la figure et la comparaison-similitude le principe, comme si cette dernière notion avait rejoint *in extremis* l'*elocutio*, où une réflexion spécifiquement « ornementale » aurait été superposée *après coup*. Les exemples semblent conforter cette hypothèse, qui invitent à des commentaires différents : pour la *similitudo*, ils semblent conçus sur le modèle de la comparaison-preuve, et pour l'*imago* de la comparaison-ornement.

Que la *similitudo* soit donc classée dans l'*inventio*, comme chez Quintilien, ou dans *l'elocutio*, comme chez Cicéron ou l'auteur d'*Ad Herennium,* masque difficilement l'évidence : comme chez Aristote, la parenté est profonde entre les figures d'analogie et certains procédés qui servent à prouver. Prendre ces figures en considération impose de briser le cadre de la rhétorique, sa chronologie discutable : invention puis élocution. Une lecture attentive des traités de rhétorique eux-mêmes en atteste : la métaphore brise ce schéma « diachronique ». Elle est *à la fois* invention et bonheur d'expression.

Gardons-nous cependant du penchant inverse. On ne peut, certes, que déplorer la conception ornementale, issue de la fréquentation des manuels de rhétorique, comme nous la donne à voir Charles Causeret, à la fin du XIXe siècle : « Les figures dans le discours, ce sont des fleurs dans la prairie, les couleurs et les lumières dans un tableau, les joyaux et les brillants dans la parure ; elles embellissent la diction et la colorent ; elles lui donnent du relief et de l'éclat ; de là, pour exprimer

l'idée de figures, ces termes ingénieux et élégants que l'on rencontre à chaque page dans Cicéron ».[240] Mais il faut reconnaître aussi que, même chez les meilleurs auteurs, il existe parfois de telles figures sans grand enjeu, des métaphores ou des comparaisons d'appoint en quelque sorte. Comment en serait-il autrement d'ailleurs, alors que c'est ainsi qu'elles ont été conçues, depuis l'Antiquité, à travers la rhétorique ? Ce qui doit frapper, en fait, c'est plutôt que tant d'images échappent malgré tout à cette conception ornementale, sortent de ce cadre conceptuel – que quelque chose, à travers elles, résiste.

Beaucoup de métaphores jouent en effet un rôle structurant, en littérature ou au cinéma par exemple. Nous avons déjà vu combien la métaphore finale de *Baleine*, cette foi en l'homme qui pourrait posséder le dynamisme de l'atome, faisait écho à la décomposition du monstre marin et à celle du monde d'après Hiroshima, et pouvait apparaître comme l'un des cœurs secrets de la nouvelle de Gadenne. Curieusement, on trouve une métaphore voisine dans *Les Harmonies Werckmeister* de Béla Tarr, avec l'image du Soleil et de l'éclipse dans la première séquence, même si la dynamique de l'œuvre est inversée : la profession de foi n'a plus lieu à la fin, après la rencontre avec la baleine, mais au début, et le film est une progressive descente dans l'enfer du doute, de la déréliction et de la folie. En effet, une lampe au premier plan, qui se dégage au terme d'un travelling arrière et semble planer quelques instants sur les habitués du café, au moment culminant de la représentation de l'éclipse, alors que János vient d'évoquer le désespoir des hommes et de la nature pendant l'absence du Soleil, fait fortement penser à l'astre du jour. Elle irradie, sa lumière brûle la pellicule, et sa présence au premier plan, en très gros plan, transfigure l'objet quotidien : c'est un autre soleil que nous voyons. D'ailleurs, dans la même séquence, le halo qui entoure deux ampoules électriques nues évoque les photographies d'étoiles que l'on peut rencontrer en astronomie. Faisant écho au discours du personnage, la lampe suggère ainsi l'idée d'une lumière qui est là mais que nous oublions parfois, où nous pouvons pourtant puiser une force – la mise en scène prenant ainsi, clairement, le parti de son personnage. Habilement, l'idée de Dieu ne s'impose pas pour autant : la réplique « dehors, bande d'ivrognes ! » peut aussi laisser entendre que cette lumière est celle des hommes, le cafetier ne sachant pas voir, comme János, qu'ils peuvent être des astres. Quoi qu'il en soit, cette idée joue le rôle d'une problématique : elle ne quittera plus le spectateur, confronté à une petite ville où tout le monde s'inquiète, où tout le monde voit dans la baleine exposée sur la place du marché le symbole d'un monde à la dérive, en décomposition, à l'exception du personnage principal qui la perçoit comme un témoignage de la puissance du Créateur, avant de douter à son tour. Cette première séquence trouve d'ailleurs un écho dans plusieurs autres séquences, notamment sur la place, où ces groupes d'hommes immobiles, en cercle autour de grands feux, constituent le pendant des hommes dansant du début, apparaissent comme des planètes mortes. Quand ils se mettent enfin en mouvement, d'ailleurs, ce n'est pas pour déambuler comme János, ou tourner, graviter les uns autour des autres, comme les habitués du café, mais pour fondre sur une proie, facile en l'occurrence.[241] Pour filer la métaphore astronomique, qui me semble très justifiée ici, la trajectoire du personnage principal fait penser à celle d'une comète, dans la dernière séquence de nuit sur la place du marché notamment, au moment où la caméra le suit qui traverse ce grand espace constellé de feux et où elle est séparée de lui par l'un d'entre eux, où elle quitte la trajectoire du jeune homme pour la rejoindre peu après. Comme le début des *Harmonies Werckmeister* pouvait le suggérer à sa

240 Cité dans Cicéron, *De l'orateur*, III, *op. cit.*, p. 83, n.6.

241 On pourrait d'ailleurs signaler, sans trop jouer sur les mots, qu'il n'y a pas de révolution dans le film (sauf au début, quand János se fait metteur et scène, et pendant tout le film, à travers la caméra virevoltante) : entre l'opportunisme des uns et le nihilisme destructeur des autres, il n'y a rien, sauf deux rêveurs.

façon, János est une comète qui traverse les systèmes solaires, qui relie des mondes différents, attirée par les hommes sans être arrêtée dans son élan, du moins pas avant la fin, où la pesanteur ambiante l'atteint à son tour. Enfin, cette idée d'un feu qui brûle en soi, ou au dehors, mais qui peut s'éteindre, les tout premiers photogrammes de ce film dostoïevskien nous en fournissent l'image, avec ce feu que l'on voit encore brûler pour quelques instants à travers la porte du poêle Memphis, où des ouvertures semblent figurer des rayons de soleil, mais sur lequel le cafetier va bientôt jeter de l'eau : c'est le programme du film que ce gros plan annonce. Au spectateur de dire si la bûche pourra être rallumée, si le soleil est définitivement éteint ou non.

De tels exemples de métaphores organisant la signification de l'œuvre sont nombreux. La comparaison du mariage avec la prostitution, qui court souterrainement dans *Crime et Châtiment*, peut apparaître elle aussi comme l'un des éléments centraux du roman de Dostoïevski : celui-ci déploie en effet tout un jeu de parallèles et d'échos entre personnages et situations qui fait de quasiment tout le monde soit des prostituées soit des proxénètes, et dans tous les cas des criminels. Cette image joue là encore le rôle d'une problématique : c'est une fonction majeure de la métaphore qui se révèle ainsi. Le film entier de François Dupeyron *Drôle d'endroit pour une rencontre* semble bâti, quant à lui, sur une correspondance entre la vie contemporaine et l'autoroute : l'un des meilleurs indices est l'analogie, exposée très tôt, entre l'activité de démonter le moteur de sa voiture et celle de comprendre l'amour, son propre cœur. Mais la métaphore ne s'arrête pas là : elle est filée sur tout le reste du long-métrage, souvent implicitement, à travers une géographie symbolique, celle de la voie rapide et des aires de repos. Enfin, *Les Glaneurs et la Glaneuse* d'Agnès Varda nous fournit un dernier bon exemple de métaphore structurante, qui organise l'ensemble d'une œuvre. Chacun de ces films ou roman illustre bien à quel point la métaphore sort de l'ornement.

On pourrait d'ailleurs établir un rapprochement avec l'*inventio*, si l'on pense que parfois ces métaphores et comparaisons préexistent même à l'œuvre, à sa réalisation. Jean-Stéphane Bron explique par exemple qu'il a trouvé l'idée de son film *Cleveland contre Wall Street* en apprenant les difficultés de cette ville de l'Ohio pour traîner en justice les banques qui ont ruiné ses habitants. On l'a vu, il y a trouvé un écho à sa propre situation, à ses difficultés pour représenter le monde de la finance, véritable « coffre-fort » dans lequel il échouait à entrer : c'est ainsi que, pour lui, son film devait constituer illustrer « la difficulté de fracturer cette boîte noire où la démocratie n'entre pas ». Certes, *in fine*, le long-métrage ne fait pas penser à une telle métaphore, mais il est significatif que le réalisateur la mentionne : même si elle s'efface, une image peut présider à la naissance d'un film. De même, Nicolas Klotz évoque ainsi le « projet général » de *La Blessure*, après avoir mentionné les tonalités visuelles différentes des trois parties de son film, où la lumière naturelle advient progressivement : « de ce point de vue, le film est aussi l'histoire d'une naissance, de la venue au monde d'un corps, dans la douleur ; l'étranger fait irruption, intrusion dans le monde comme un nouveau né. »[242] On le voit, les exemples sont nombreux de métaphores « inventives ».

Mais, même dans les métaphores « d'ornement », apparemment conçues comme telles, pour renforcer l'idée, donner du brio au style, le rôle de l'implicite est tel qu'elles débordent souvent ce cadre étroit. Chez Barbey d'Aurevilly par exemple, dans « Le Bonheur dans le crime », une nouvelle qui n'est peut-être pas éternelle, malgré des idées et des images intéressantes, on peut relever de ces métaphores : après la disparition subite d'une jeune femme mystérieuse mais sans histoire, « ce ne fut d'abord qu'un cri », celui de la surprise, « suivi d'un silence, mais le silence ne

242 « Attendre assez pour voir autre chose que la misère », entretien avec N. Klotz, E. Perceval et J.-L. Nancy, *Cahiers du cinéma* n°600, avril 2005, p. 39.

dura pas. Les langues partirent. Les langues, longtemps retenues, – comme l'eau dans une vanne et qui, l'écluse levée, se précipite et va faire tourner la roue du moulin avec furie, – se mirent à écumer et à bavarder sur cette disparition inattendue, subite, incroyable, que rien n'expliquait ». La métaphore se poursuit plus loin : « elle avait fait ce qu'on peut très bien appeler un trou dans le vent. Le vent souffla et ne la rendit pas. Le moulin des langues, pour tourner à vide, n'en tourna pas moins, et se mit à moudre cruellement cette réputation qui n'avait jamais donné barre sur elle. On la reprit alors, on l'éplucha, on la passa au crible, on la carda... »[243] Pour être longue, l'image n'en semble pas moins, avant tout, expressive : elle paraît choisie pour souligner le contraste entre le calme qui a précédé le départ et le déluge qui l'a suivi, ainsi que l'idée d'une activité non seulement méprisable, de la part des commères, mais aussi inutile – elles s'agitent en vain, comme l'eau qui se déverse frénétiquement, elles déploient une vraie activité, similaire à celle d'un moulin, mais qui n'aboutit à rien. On voit bien cependant que la comparaison apporte davantage encore : apparemment choisie pour qualifier les commères, elle qualifie par contraste Mlle Stassin. La présence de la jeune femme est présentée comme le seul obstacle aux ragots : ceux-ci se « libèrent » alors que rien n'était fait pour les contenir. C'est le paradoxe qui intéresse ici : elle n'offrait pas de prise aux ragots, son départ va servir de prétexte. Autrement dit, le ragot est bien cette masse informe, comme l'eau ou le vent, qui épouse l'espace qu'on lui libère, qui n'a pas de direction propre, pas de colonne vertébrale. Ainsi, Mlle Stassin, la bretteuse émérite qui fascinait toute la noblesse de la petite ville de V..., apparaît comme une digue, comme la porte d'une l'écluse : à travers la métaphore, on visualise la femme qui se tient droit, l'épée à la main, décidément étrangère à ces langues qui *se laissent aller.* C'est tout l'imaginaire de la nouvelle qui est convoqué ici, la noblesse réelle de son amant, M. de Savigny, soulignant la noblesse paradoxale de Mlle Stassin, sa force de caractère, son caractère ferme, décidé : les éléments déchaînés ne peuvent rien contre un tel aplomb.

Une autre métaphore souligne encore combien une image, fût-elle d'appoint en apparence, ne peut se laisser réduire à l'ornement. Elle est plus accessoire, pourtant. Le docteur Torty, faisant quasiment office de narrateur et ayant reconnu Hauteclaire Stassin sous les traits d'une servante des époux Savigny, confie à son jeune ami, le vrai narrateur, toutes les questions qui l'assaillent, avant d'ajouter : « Toutes questions qui montèrent à cheval et s'en vinrent en croupe à V... avec moi, accompagnées de bien d'autres qui se levèrent et que je ramassai sur ma route. »[244] La personnification est plaisante. Plus que la métaphore de l'écluse, elle vise avant tout à faire sourire. Elle rappelle en effet d'autres images communes, mais tellement usées qu'on ne les perçoit même plus, comme celle des questions qui *assaillent* par exemple, elle joue aussi avec le cliché, avec le vers de Boileau inspiré d'Horace : « Le chagrin monte en croupe et galope avec lui ». Le réveil de cette métaphore, ou la façon originale de la filer, s'apparente donc aisément à une blague. Peut-on cependant s'arrêter là, ne déceler qu'une expression habile, sans enjeu ? Si l'idée des « questions qui montèrent à cheval » se contente d'exprimer qu'il était comme habité par les questions, qu'elles l'accompagnaient nécessairement au point de se confondre avec des cavalières encombrantes, l'idée des questions « qui se levèrent » à son passage, et qu'il ramasse, apporte encore autre chose. Outre l'idée du voyage qui stimule la réflexion et l'imagination, on peut formuler quantité d'hypothèses : il y a quelque chose du Cid conquérant, par exemple, dans ce docteur qui partit seul et qui, par un

243 Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime », *Les Diaboliques*, Gallimard, Paris, 1996, Folio Classique, p. 132-133.
244 *Ibid.*, p. 139.

prompt renfort, arriva avec mille questions. Le personnage évoque d'ailleurs, peu après, l'« édifice de suppositions » qu'il a bâti en chemin. On peut se demander également si, dans cette façon de ramasser à cheval, le médecin athée ne joue pas avec l'imagerie chevaleresque, s'amusant à se présenter comme une sorte de Saint-Martin libertin – ne donnant pas son manteau mais offrant sa protection, d'une façon plus charitable que celle des amants bientôt criminels.

Quoi qu'il en soit, on le voit, les métaphores invitent aisément à la réflexion ou à la rêverie : leur capacité à porter un discours implicite en fait difficilement de simples vecteurs de clarté ou d'ornement. Malgré cela, il faut bien reconnaître qu'il existe parfois, même chez les plus grands écrivains, des métaphores de pure commodité, peu inventives mais pas vraiment usées non plus, même si elles sont parfois communes, où l'on chercherait en vain une richesse de sensations ou d'idées. C'est le cas chez Balzac, dans *Ferragus* par exemple, où l'on peut en relever plusieurs dizaines, à côté d'autres nettement plus intéressantes, présentes en quantité elles aussi. Je pense à des expressions comme « [il] se recula en espalier sur le mur de l'autre côté de la rue », « [il] se roula dans ses chagrins », « il aurait pu la pétrifier en lui disant... », « la rue Soly était sa maladie », « le piéton aimable, qui arrive comme un obus... », « la cour ressemblait à un grand tuyau de cheminée », « des soupçons, vagues comme les premières lueurs du jour », « la tromperie coule alors comme la neige tombe du ciel », « les voûtes d'aucune église ne sont froides ; elles tremblent, elles parlent... », sans parler des nombreuses images de fleurs, rapportées à des femmes, qui n'apportent pas grand chose non plus.[245] Bien sûr, parmi elles, il y a peut-être des métaphores plus riches qu'il n'y paraît : un certain nombre de belles métaphores, dans *Ferragus*, reposent sur des métaphores communes, usées, mais qui se trouvent réveillées par leur développement, comme celle de la question qui entre dans le cœur comme un poignard et du mensonge nécessaire aux femmes comme de la ouate, ou celle de l'espion, déclinée à travers les images du chasseur, du joueur et du militaire, ou encore la métaphore du nuage qui survient entre deux êtres qui s'aiment, qui s'annonce et laisse des traces.[246] Mais, malgré cela, il apparaît suffisamment que certaines métaphores n'ont pas fait l'objet d'une attention poussée de la part de Balzac, qu'elle lui ont glissé entre les mains, de sorte qu'on peut comprendre Flaubert lorsqu'il confiait passer son temps à *écraser* les métaphores qui surgissaient sous sa propre plume. Mon propos étant de souligner la richesse trop souvent insoupçonnée de *certaines* métaphores, je ne voudrais donc pas donner l'impression d'ignorer celles-là. L'idée de métaphores d'appoint n'est pas à balayer d'un revers de main, n'est pas à ignorer : elles existent. Il faut seulement se garder d'en faire le modèle de toutes les métaphores, et ne pas croire que cet usage les prive de leur faculté à porter des idées : qu'une métaphore soit utilisée pour sa commodité d'expression n'en fait pas un ornement. Autrement dit, si les métaphores d'appoint correspondent à une réalité, si elles ont probablement favorisé le classement des figures d'analogie dans l'*ornatio*, elles ne justifient pas pour autant cette théorie de l'ornement. Que l'invention intervienne parfois *in fine* ne l'empêche pas d'être décisive à l'occasion. Sans le mouvement de caméra qui fait apparaître la lampe au premier plan, par exemple, dans *Les Harmonies Werckmeister*, idée qui a pu survenir au moment du tournage, il n'est pas certain que la métaphore du Soleil et de l'éclipse aurait été perçue : l'inspiration aurait pu exister mais l'image n'aurait peut-être pas été réalisée, serait restée potentielle, et c'est toute la signification de l'œuvre, toute une direction pour l'interprétation, qui en aurait été affectée.

245 Balzac, *Ferragus, chef des Dévorants*, Gallimard, Paris, 2008, Folio classique, p. 54, 61, 65, 73, 81, 86, 114, 205, puis p. 129 ou 194 par exemple.

246 *Ibid.*, respectivement p. 113, 78-81 et 129-131.

Rhétorique et esthétique : le bon usage de la métaphore

L'inscription de la métaphore dans la rhétorique entraîne donc toute une série de conséquences. Certaines sont esthétiques. Je ne pense pas seulement aux conséquences de la théorie de l'ornement sur la pratique littéraire et artistique, que ce soit dans un usage appauvri de la figure, comme ces métaphores surabondantes au XIXe siècle en donnent parfois l'exemple, ou à travers cet interdit qui semble frapper la métaphore, et plus largement les « effets de style », dans une sorte de quête de « transparence », de simplicité ou de pureté, comme certaines œuvres du XXe siècle en donnent le sentiment, notamment depuis l'après-guerre. On peut relever aussi, dès l'Antiquité, toute une série de prescriptions qui s'imposent à la métaphore, qui ne sont pas forcément des conséquences de cette théorie de l'ornement, mais qui en sont solidaires. Il serait long et fastidieux de les détailler toutes, d'autant qu'on les a déjà rencontrées, pour la plupart. On peut cependant en donner une idée plus précise en rappelant que la métaphore doit d'abord, pour les Anciens, venir naturellement, c'est à dire « dissimuler son art », qu'ensuite elle ne doit pas être obscure, témoigner d'une recherche excessive, qu'elle doit par ailleurs être adéquate, proportionnée à son objet, et enfin qu'elle ne doit pas être basse.

Ces quatre impératifs se recoupent parfois mais permettent de dégager les grandes lignes qui nous intéressent. L'idée principale est peut-être celle d'une métaphore *discrète*. Elle prend notamment la forme, chez Cicéron par exemple, d'une métaphore qui ne s'impose pas, qui viendrait naturellement : on peut craindre que la métaphore ne paraisse « un peu forcée » (*durior* en latin), un peu trop dure ; « il faut en effet que la métaphore soit discrète ; elle doit sembler avoir été amenée en cette place qui ne lui appartient pas et non y avoir fait irruption, être venue non par force, mais sur demande ».[247] On notera que cette recommandation s'appuie sur l'idée que la métaphore est *déplacée*, dans tous les sens du terme – d'où, plus tard, l'idée d'une possible imposture, usurpation. Mais il faut évidemment rapporter ce conseil à la nature de l'art rhétorique, qui est oral, qui vise à produire un effet efficace. Ce n'est rien d'autre, ici, que l'idée de *dissimuler l'art*, rencontrée chez Aristote, reprise par Quintilien lorsqu'il conseille d'user de précautions oratoires, en cas de métaphores « hardies ». L'art de l'orateur doit être celui d'un hôte accueillant, qui ne heurte pas l'auditeur par des procédés ostensibles, qui aplanit toutes les difficultés. C'est pourquoi Cicéron conseille aussi, dans ce passage, d'« atténuer » la métaphore « en la faisant précéder d'un mot » : l'idée est plus acceptable si l'on dit que la mort de Caton laisse le Sénat « pour ainsi dire orphelin ».

Le deuxième impératif est très proche du conseil de « discrétion », lui aussi : « la comparaison ne doit pas être cherchée trop loin ». C'est moins ici une recommandation à caractère esthétique, que l'on pourrait opposer aux préconisations surréalistes, qu'une remarque de bon sens : « les yeux de l'intelligence se portent plus facilement vers les objets que nous avons vus, que vers ceux dont nous avons entendu parler. »[248] Pour que la métaphore apporte vraiment quelque chose, il faut que le comparant soit connu en effet, et si possible dans ses moindres détails. Plus le comparant contient de traits caractéristiques – et de traits vivants, qui correspondent à une expérience – plus l'idée qui jaillira de la confrontation sera riche ; plus fine, plus nuancée sera la métaphore (plus juste ou plus contradictoire, plus évidente ou plus paradoxale, selon l'effet voulu). La même idée se rencontre

247 Cicéron, *De l'orateur*, livre III, XLI, 165, *op. cit.*, p. 65.
248 *Ibid.*, III, XLI, 163, p. 64.

chez Quintilien : « il faut veiller particulièrement à ce que la relation de similitude à laquelle on fait appel ne soit pas obscure ou inconnue. En effet, la chose qui est prise pour en illustrer une autre doit jeter plus de lumière que ce qu'elle éclaire. » Et peu après : « Il ne conviendra pas non plus à un orateur de désigner des choses claires par des choses obscures. »[249] D'autres traditions cependant rappellent l'utilité d'un peu d'« obscurité » qui attire l'attention, qui attise la curiosité : on l'a déjà relevé à propos d'Aristote, ou du *Traité du sublime*. Quintilien lui-même, s'il refuse le comparant obscur, s'il laisse aux poètes le soin « de désigner des choses claires par des choses obscures », reconnaît peu après la valeur de la comparaison recherchée, lointaine : « Mais ce genre de similitude, dont nous parlions tout à l'heure, à propos des arguments, orne aussi le discours et le rend sublime, fleuri, agréable, admirable. Car, plus loin elle a été cherchée, plus elle apporte de nouveauté et plus elle est inattendue ». On notera au passage ces comparaisons *qui viennent de l'invention* mais qui « ornent ». Et de citer deux exemples « banals », « seulement utiles pour gagner le crédit », puis un autre plus riche, « plus noble ». Néanmoins, l'auteur expose des réserves : « à vrai dire, ce genre de similitude a été corrompu par certains orateurs à la suite de la liberté excessive qui règne dans certaines écoles de déclamation ; car ils recourent souvent à de fausses similitudes et ils ne les adaptent pas aux objets qu'ils veulent présenter comme semblables ». Les poètes ne sont donc pas seuls à rechercher l'obscurité : certains rhéteurs au goût corrompu aussi. On ne peut néanmoins que souscrire à l'énoncé de Quintilien, qui apparaît étonnamment proche de la thèse défendue par Reverdy, selon laquelle la similitude doit être lointaine mais juste. La même exigence apparaît dans l'article d'*Institution oratoire* consacré à la métaphore : il faut éviter les métaphores abondantes et les métaphores « dures, c'est-à-dire tirées d'une similitude éloignée », et l'auteur d'ajouter : « Au vrai, la plus grande erreur est de croire, comme certains, que la prose aussi puisse s'accommoder des licences accordées aux poètes, dont le but unique est de plaire et qui sont souvent contraints par les exigences métriques de tourner nombre d'expressions. »[250] On voit ici combien la référence à la prose est ambiguë, combien elle peut tromper : tout en reconnaissant une spécificité à la poésie, qui peut s'autoriser une certaine obscurité, Quintilien semble la cantonner dans un domaine trop restreint, celui du seul plaisir, un peu vain, puisque son objectif « unique » est de plaire. Aussi ne semble-t-il pas lui reconnaître la possibilité, à elle aussi, de présenter des « similitudes éloignées » mais justes. Aussi ne distingue-t-il pas la *nécessité parfois* d'un langage plus indirect, où la similitude sera non seulement éloignée mais également peu explicite, à la différence des « bonnes similitudes » du discours.

On voit, avec cette idée des métaphores « tirées de loin », que nous touchons au troisième impératif : celui de métaphores *adéquates*, proportionnées au sujet. C'est d'ailleurs ce conseil de justesse qui a permis à Quintilien de nuancer son impératif de « familiarité », de proximité avec le comparant : ce qui semble interdit à la prose oratoire, ce n'est pas vraiment de choisir des similitudes éloignées, mais surtout de les exposer dans un style peu explicite. Même si cela n'apparaît pas toujours très clairement, c'est une idée constante, que l'on retrouve par exemple dans la *Rhétorique à Herennius*, à la fin du passage sur la métaphore : « on dit qu'il faut de la retenue dans l'emploi de la métaphore, de sorte qu'elle passe *logiquement* [avec raison] à une chose analogue et qu'elle ne semble pas se jeter *sans raison* [sans choix], au hasard et précipitamment, sur une chose différente. »[251] On peut noter d'ailleurs une certaine distance vis-à-vis de ce conseil

249 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 73-76, *op. cit.*, p. 80-81. Les citations qui suivent viennent du même passage.

250 *Ibid.*, VIII, 6, 17, p. 108.

251 *Rhétorique à Herennius*, IV, 45, *op. cit.*, p. 188. C'est moi qui souligne.

classique de retenue : la recommandation est introduite par « *dicunt* » (« on dit »). C'est pourquoi le conseil central me semble ici celui de pratiquer la métaphore *avec discernement*. La même recommandation est plus claire chez Cicéron, qui précise « il faut éviter l'inexactitude », fuir la dissemblance entre les choses, avant de dénoncer l'expression « le cintre du ciel » quant il s'agit de désigner la « sphère » céleste.[252] Elle est plus claire aussi, mais plus discutable en même temps, chez Quintilien, dans le passage consacré à la métaphore : elle ne doit être ni « trop forcée » (*nimio maior*, littéralement « beaucoup plus grande », autrement dit exagérée) ni, « ce qui est assez fréquent, trop faible » (*nimio minor*, littéralement « beaucoup plus petite »), « ou disparate » (*dissimilis*, littéralement « dissemblable »). La traduction « forcée » ne rend donc peut-être pas suffisamment compte de ce qui importe ici, qui est repris dans les défauts associés (métaphore « trop faible, ou disparate ») : la *disproportion* entre les termes, entre comparants et comparés. Notons enfin que cette adéquation n'est pas forcément pensée comme adéquation à la « structure interne » du réel, comme nous aurions tendance à le penser aujourd'hui, mais souvent à son « niveau », au statut de la chose reconnu par la société : comme chez Aristote, il y a parfois l'idée qu'il faut éviter le style pompeux quand on parle de choses simples, ou un vocabulaire trivial quand on parle de choses nobles. Mais, somme toute, il s'agit de la même chose : ce « niveau » fait partie du réel pour la plupart des Anciens, certaines réalités semblent « naturellement » hautes et d'autres « naturellement » basses.

Un dernier impératif apparaît enfin, qui pourrait être confondu avec le précédent mais s'en distingue : celui d'éviter le style familier, les métaphores *basses*. Il rejoint le précédent quant à l'exigence de *convenance* mais s'en distingue car il n'a rien à voir avec la chose dont on parle : « il faut éviter tout objet bas, vers lequel la comparaison porterait l'esprit de nos auditeurs. » Si ce dont on parle est bas, l'image doit le relever : « Je ne veux pas qu'on dise que la république a été “châtrée” par la mort de Scipion l'Africain ; je ne veux pas qu'on dise de Glaucia qu'il était “l'excrément” du Sénat ; pour exacte que soit la comparaison, dans les deux cas le terme de comparaison évoque une idée basse. » Ce refus du comparant bas se fait au nom du caractère sensible de la métaphore : il ne faut pas mettre *sous les yeux* des choses obscènes, dans la mesure où « le principal mérite des métaphores est peut-être que l'objet d'où est tirée [l'image] touche les sens. »[253] Quintilien demande lui aussi d'éviter les métaphores « grossières », mais aussi « humbles » ou « triviales ».[254] Voilà qui peut sembler trop axiologique aujourd'hui, et même depuis le Romantisme. Pourquoi s'interdire des effets qui peuvent exprimer, très efficacement, le dégoût ? Il y a d'ailleurs audace à le faire, car si le dégoût ne paraît pas légitime, le procédé risque d'être condamné, et vivement. Mais ceci explique probablement cela, du moins en partie : l'orateur doit paraître au-dessus de la mêlée, ne pas donner l'impression de s'abaisser au niveau de ces choses. Quintilien mentionne néanmoins d'autres positions sur la question, des auteurs selon lesquels « un mot n'est pas indécent par nature », mais c'est pour les condamner. Il préfère « respecter l'habituelle réserve romaine » : « c'est par mon silence que je défendrai la décence ».[255]

Voilà donc bien des prescriptions, qui peuvent sembler vaines ou inutiles parfois, et qui corsètent étonnamment la métaphore, répétant souvent des recommandations déjà formulées quelques pages plus haut à propos de la clarté ou de l'ornement. Mais tous ces principes doivent être rapportés à leur finalité, l'efficacité d'un discours, dans des sociétés données, pas toujours idéales. Ils se

252 Cicéron, *De l'orateur*, III, XL, 162, *op. cit.*, p. 64.
253 *Ibid.*, III, XLI, 163-164, p. 64-65.
254 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 6, 14-15, *op. cit.*, p. 107.
255 *Ibid.*, VIII, 3, 39, p. 71.

résument finalement à une seule et même idée : le mot doit s'effacer derrière l'idée. D'où le refus du comparant bas, du comparant trop recherché, de la métaphore trop dure ou « incohérente ».

Enfin, un dernier élément doit être rappelé, qui joue un rôle important quant à la place à accorder à ces prescriptions : il s'agit de la théorie des différents styles. Quelle que soit leur appellation, la plupart des auteurs en reconnaissent au moins trois : les styles simple, moyen et élevé. Ils correspondent en général à la prédominance de l'un ou l'autre des trois buts reconnus au discours : prouver (*docere*), charmer (*delectare*) et fléchir (*flectere*) ou, si l'on préfère, instruire (*probare*), plaire (*placere*) et émouvoir (*movere*).[256] À ces trois buts correspondent des moyens différents : au grand style l'abondance de moyens, le recours au pathos notamment, et au style simple la maigreur, l'absence d'ornements. Les styles attique, asianiste ou rhodien viendront se greffer sur ce modèle sans s'y substituer : ils ne se superposent pas vraiment, étant à l'origine issus d'écoles oratoires. Malgré tout, le style attique correspond en général au style « simple » et le style asianiste semble être perçu comme le style abondant, avec un soupçon plus ou moins marqué d'abondance excessive.

Si ce rappel sur les différents styles est important, c'est que la rhétorique semble parfois codifier un bon usage des figures, pour ainsi dire *in abstracto*, alors que celui-ci dépend largement de l'esthétique adoptée par tel orateur ou tel écrivain, qui varie de l'un à l'autre. Voilà déjà qui devrait suffire pour rappeler le caractère arbitraire des prescriptions : nous avons vu que la plupart des auteurs célèbres marquaient une certaine préférence pour l'un ou l'autre des styles, Cicéron tendant à préférer le style moyen ou élevé, tout en soulignant le danger de ce dernier, et Quintilien penchant plus nettement pour le style moyen, voire simple, en réaction à l'esthétique décadente de son temps – le grand orateur étant, dans tous les cas, *du moins en théorie*, celui qui sait manier tous les styles et s'adapter à son sujet, à son auditoire, et parfois même employer plusieurs styles dans le même discours. La position des auteurs concernant la métaphore peut alors apparaître liée à cette impossible objectivité, le *Traité du sublime* osant davantage marquer une préférence pour cette figure, par exemple, et Quintilien témoignant peut-être à l'égard de celle-ci une sympathie moins profonde que Cicéron. De même, si l'on croit parfois déceler plusieurs positions chez ce dernier, et notamment une certaine prudence à célébrer le grand style, elles sont peut-être liées à sa querelle avec les « néo-attiques », qui lui reprochaient son style ampoulé.

Quoi qu'il en soit, la place de la métaphore peut poser problème, porter le sceau de telle préférence ou telle défiance. Appartient-elle davantage à un style qu'à un autre, par exemple ? De toute évidence, il faut répondre par la négative : on la trouve déjà chez « l'orateur simple », par exemple, selon Cicéron, mais il sera « discret et économe dans l'emploi métaphorique des mots ». Seulement, on peut lire juste après cette réserve que l'orateur sera quand même « peut-être plus abondant dans la métaphore, dont tout langage fait un usage très fréquent, non seulement celui de la ville, mais même les paysans […]. De cet ornement cet orateur sans relief se servira un peu plus librement que des autres, mais avec moins de licence pourtant que s'il employait le genre de style le plus élevé. »[257] Ce n'est donc pas tant la quantité de métaphores qui est ici en cause mais leur usage. Quant au style moyen, on a déjà vu que s'il devait s'imposer un peu de retenue, cela ne concernait pas les métaphores et les métonymies, qui peuvent « illuminer et comme étoiler son style », comme chez Démétrius de Phalère. Et c'est justement entre l'exposé sur le style moyen et celui sur le style élevé que Cicéron place sa définition de la métaphore et autres tropes, comme si, *dans les faits*, c'était surtout à partir de là que les métaphores pouvaient se donner libre cours, commencer leur

256 Cicéron, *L'Orateur*, XXI, 69, *op. cit.*, p. 25.
257 Cicéron, *L'Orateur*, XXIV, 81-82, *op. cit.*, p. 29.

carrière.

Néanmoins, tous les auteurs ne tombent pas complètement d'accord avec lui. La *Rhétorique à Herennius* se distingue de Cicéron en déclarant que « tous les styles de discours, le style élevé, le moyen, le simple, sont embellis par les figures de rhétorique », et de réclamer ensuite une certaine parcimonie *dans tous les cas*.[258] On comprend donc que seul l'usage des figures diffèrerait d'un style à l'autre. À l'inverse, Quintilien témoigne en la contestant d'une conception, propre aux adeptes du style simple, selon laquelle il ne faudrait pas du tout « d'élévation et d'ornement » dans celui-ci ; et pour défendre contre eux les ornements, à la fin du livre V, il prend l'exemple des métaphores : « à elle seule, une métaphore jette beaucoup de lumière », rejoignant ainsi Cicéron.[259] Ce qui ne l'empêche pas, au livre VIII, de dénoncer la mode du style recherché, boursouflé, qui est généralement le défaut reconnu au style abondant (chaque style ayant son défaut : le « flasque » pour le style moyen et le « sec » pour le simple). Les « mauvaises métaphores » que nous avons déjà rencontrées chez Quintilien, sinon celles des « poètes les plus décadents », du moins celles des orateurs au goût corrompu, semblent bien liées à ce style élevé, même si on ne sait jamais si elles en sont seulement un accident ou bien la conséquence logique, presque inévitable – une certaine hésitation semble patente chez lui, voire une envie de condamner que seule l'admiration pour Cicéron retiendrait. Quoi qu'il en soit, la métaphore est affaire de mesure, de modération : « autant, employé avec mesure et à propos, ce trope illumine le style, autant, prodigué, il le rend obscur et fort ennuyeux ; un emploi continu finit par créer allégories et énigmes. » L'idée est répétée peu après : « l'abondance excessive des métaphores est aussi un défaut, surtout si elles sont de la même espèce. »[260] Si on lit bien, il y aurait donc, pour Quintilien, une bonne et une mauvaise abondance. Aussi l'auteur de l'*Institution oratoire* n'ose-t-il pas trancher complètement : l'abondance est gênante, parfois, à partir d'un certain seuil.

Le système de l'éloquence présente donc une indéniable subtilité, dès lors que l'on considère la théorie des trois styles. La capacité à les maîtriser tous, y compris, ce qui est le plus dur, le grand style, semble bien caractériser le parfait orateur. C'est chez « l'orateur majestueux, abondant, grave, orné » que « se trouve à coup sûr la plus grande puissance », selon Cicéron : c'est à elle, qui soulève « l'admiration des peuples », qu'il « appartient de remuer les cœurs, qu'il appartient de les émouvoir de toutes les façons. Elle se fraie un passage en nous tantôt par la force, tantôt en s'insinuant ; elle implante de nouvelles manières de voir, elle arrache celles qui y étaient implantées. »[261] On le voit ici : le mérite et la danger de la rhétorique lui appartiennent presque en propre, elle en constitue en quelque sorte la quintessence ; toute l'ambivalence de la discipline est ici résumée, puisqu'elle peut arracher des opinions mais aussi en implanter. Aussi, même si la métaphore semble présente partout, celle qui nous intéresse se placerait plutôt du côté élevé – ou, à la rigueur, moyen. La métaphore n'est pas la même, en effet, dans tous les styles : on la devine limitée aux métaphores d'usage, aux catachrèses et aux parallèles éloquents dans le style simple, elle commence à déployer ses fastes dans le style moyen et on la devine autorisée à enfreindre les règles de prudence dans le grand style. Les métaphores « tirées de loin », mais non pas « dures », ni vraiment obscures, ne possèdent-elles pas en effet cette propriété du grand style d'*emporter* parfois l'auditeur, en lui faisant entrevoir et comme toucher du doigt des réalités ignorées ? mais ne courent-elles pas le risque, en permanence, d'être jugées forcées, inadéquates, voire soupçonnées de tromper ? Autrement dit, ne

258 *Rhétorique à Herennius*, IV, 16, *op. cit.*, p. 145.
259 Quintilien, *Institution oratoire*, V, 14, 33-34, *op. cit.*, p. 210-211.
260 *Ibid.*, VIII, 6, 14 et 16, p. 107-108.
261 Cicéron, *L'Orateur*, XXVIII, 97, *op. cit.*, p. 3-34.

présentent-elles pas ce mérite et ce danger propres au style élevé de pouvoir entraîner l'auditeur bien loin, mais aussi de le faire tomber de haut ?

Le lien entre métaphore et *elocutio*, métaphore et *ornatio*, sort donc encore renforcé par cette théorie des styles, les styles moyen et abondant étant définis comme ceux qui recourent aux ornements, à la différence du style simple qui, généralement, *dans les faits*, apparaît comme celui qui se contente des puissances de la preuve (de l'*inventio*) et de la clarté (de la *propriété* des mots). Ainsi, au lieu de corriger ces travers, ce qu'il était pourtant en mesure de faire par les nuances qu'il apportait, l'indéniable subtilité du système des trois styles les a parfois renforcés : semblant adapté à tous les usages de la métaphore, à tous les usages du discours, il a fourni une illusion d'universalité, faisant oublier que nous restions dans une théorie du discours éloquent, de la parole efficace, seule capable d'expliquer, en dernier ressort, la liste des prescriptions s'imposant à la métaphore. C'est ainsi, en prônant une *esthétique oratoire* nuancée, presque dissimulée sous la variété de ses effets, que la rhétorique a pu efficacement évacuer toute problématique poétique, et réduire le champ du poétique, du littéraire, à tout ce qui restait hors de son champ, la « poésie pure ». De ce point de vue, contre tout espoir de ressusciter une improbable « rhétorique générale », il faut rappeler qu'une telle rhétorique, comme celle d'Aristote, *excluait* déjà le fait poétique, et que son gain de scientificité se faisait sur le dos du vrai, par la promotion du vraisemblable, de l'enthymème, auxquels la métaphore allait être liée. Or, n'est-ce pas dans la poésie, dans la philosophie, que l'on peut percevoir le mieux le pouvoir d'invention, de réinvention de la métaphore ? En développant une esthétique oratoire propre à la métaphore, une esthétique qui la mutile d'une partie de ses pouvoirs, phénomène particulièrement sensible avec le danger des rapprochements audacieux, la rhétorique a joué un rôle déterminant, bien résumé par l'opposition entre fonction poétique et fonction référentielle au XXe siècle : coincée entre le soupçon d'ornement et celui de travestissement mensonger, la métaphore n'a plus beaucoup d'espace pour s'épanouir.

Métaphore et comparaison : quelle différence, pour quelles conséquences ?

On a signalé la gêne d'Aristote, concernant la comparaison : la tentation de la dissoudre dans la métaphore se perçoit chez lui, il ne cesse de rappeler que la comparaison est « aussi » ou « en quelque sorte » une métaphore, mais la différence est quand même maintenue, en la plaçant à côté de la théorie naissante du « trope » et – semble-t-il – en indiquant d'autres divergences. À peine introduite dans la rhétorique, la comparaison est en effet soupçonnée, sinon comme poétique, ce qui affleure seulement, du moins comme trop longue, trop claire, semblable à un enthymème trop évident. La métaphore semble ainsi opposée à la comparaison : moins explicite qu'elle, elle apparaît plus « philosophique », plus proche du bon enthymème. Elle court d'ailleurs un danger différent, symétrique : celui d'être trop obscure quand elle n'atteint pas la perfection de la bonne énigme. Cette différence pose néanmoins problème : elle n'acquiert jamais le statut d'une véritable distinction. Cela semble plutôt un problème d'accent, placé davantage sur une figure, dans un cas, que sur l'autre. En parlant des enthymèmes qui ne doivent être ni trop clairs ni trop obscurs, Aristote pense très probablement aux « figures d'analogie » en général, aux comparaisons et aux métaphores réunies : même s'il souligne que la métaphore satisfait mieux « à ce que recherche l'esprit », il a précisé au préalable que les comparaisons des poètes, « si elles sont réussies », instruisent elles

aussi, produisent le même effet.[262] D'ailleurs, le risque pour la comparaison d'être trop poétique et le danger d'être trop claire sont deux reproches contradictoires, qui ne peuvent être maintenus en même temps, la poésie étant souvent, pour Aristote et ses successeurs, soupçonnée d'obscurité, ou de proposer des rapprochements incertains. Et, s'il consacre davantage de développements à la métaphore pour évoquer les images qui « témoignent d'un esprit sagace », qui « instruisent », c'est vraisemblablement parce qu'elle constitue *à la fois* le trope d'analogie et le principe qui le sous-tend, la proportionnalité, alors que la comparaison se contente de désigner une figure, plus développée, qui *implique* une métaphore.

Néanmoins, l'ensemble n'est pas clair, comme s'il subsistait un désir de distinguer les deux figures. La régularité avec laquelle les comparaisons sont jugées poétiques surprend, notamment. Peut-être n'est-elle que la conséquence d'un oubli : on se souvient qu'Aristote ne parle pas de la comparaison dans la *Poétique*. Il corrigerait ainsi « l'erreur » en insistant sur ce point, vraisemblablement pour distinguer le double usage, poétique et rhétorique, des comparaisons – et donc, au sein de la *Rhétorique*, le bon et le mauvais. On se souvient aussi que dans la *Métaphysique* ce sont les métaphores qui sont qualifiées de poétiques. Reste que l'effet produit est ambigu, et qu'il peut renforcer, à la lecture de l'ouvrage, le sentiment d'une différence de nature entre les deux figures. Aussi n'est-ce pas le lien entre métaphore et comparaison *via la métaphore proportionnelle*, via l'analogie qui les sous-tend toutes deux, que la tradition a retenue, dans son immense majorité : c'est plutôt cette idée d'une différence entre les deux figures, qui reposerait sur leur « mode de présentation ».[263] Or, il faut reconnaître que cette idée n'est pas pour autant étrangère à Aristote : en liant la proportionnalité à la métaphore-trope, il favorise une perception *in absentia* de la métaphore, que beaucoup de ses exemples démentent mais qui n'en appelle pas moins la notion de comparaison. Inutile d'insister sur ce point, je crois : l'impact de la métaphore-mot sur la théorie est maintenant suffisamment apparent. En revanche, un passage étonnant de la *Rhétorique* mérite de retenir notre attention, qui a pu renforcer – peut-être malgré lui – cette bipartition métaphore *versus* comparaison.

Dans le chapitre consacré au pouvoir du style de « faire tableau », de peindre en acte, au moment où il se met à parler des comparaisons, Aristote établit en effet une distinction dont le sens n'est pas évident entre quelque chose d'exprimé *qui est simple*, comme « appeler l'arc une lyre ou le bouclier une coupe », et une autre forme métaphorique qui « n'est pas simple », comme ces comparaisons et ces métaphores par analogie qui sont « dites à partir de deux », illustrées par l'exemple « le bouclier est la coupe d'Arès » ou « l'arc est un *phorminx* sans corde ».[264] L'intérêt de la remarque ne saute pas aux yeux, parce qu'il s'agit dans ce paragraphe d'expliquer comment une comparaison devient « réputée » et que ces « bonnes comparaisons » sont rapprochées des métaphores en vertu de cet argument : « elles sont toujours formées de deux termes, comme la métaphore par analogie ». Une première lecture, superficielle, qui s'arrêterait ici, aurait tôt fait de conclure à la « réhabilitation » des comparaisons : fondées sur deux termes, comme les métaphores *in praesentia*, elles

262 Aristote, *Rhétorique*, III, 10, 1410b, *op. cit.*, p. 63-64.

263 Irène Tamba-Mecz et Paul Veyne font d'ailleurs remarquer l'insuffisance de cette traduction, qui ne tient pas compte de la conception originale de « la mystérieuse *prothesis* » chez Aristote : dans la *métaphora*, il manquerait une sorte de « présentation préalable », de « protase », comme on en trouverait dans les comparaisons homériques (art. cit., p. 78-79, 85-88, 94-97). Malgré le grand intérêt de ces observations, la solution proposée ne me convainc pas totalement, notamment parce que, dans la *métaphora*, ce n'est pas la première partie qui manque, c'est la chute, la clôture du système, comme cela est suggéré par ailleurs par les auteurs. Et c'est clairement le contraire qu'évoque la notion de *prothesis*.

264 Aristote, *Rhétorique*, III, 11, 1412b-1413a, *op. cit.*, p. 71.

s'opposeraient ainsi aux métaphores *in absentia*. Il faut noter en effet que le « dire deux » est relié à la proportionnalité, et qu'il apparaît comme une qualité, alors que « ce qui est simple », ce qui est unique, semble illustré par des métaphores *in absentia,* même si un doute peut subsister sur ce dernier point, les exemples étant rapportés au style indirect libre. On peut supposer aussi, sinon le développement n'apporterait pas grand chose, que « ce qui est simple » correspond à un défaut, et que ce caractère « unique » de la métaphore serait lié au fait de « ne pas peindre », de « ne pas signifier l'acte », comme l'adjectif « carré » qui se contente de désigner un homme vertueux – ou, à défaut, qu'il est lié à l'absence de proportionnalité. Seulement, une assez grosse difficulté apparaît alors : la phrase qui intervient peu après, « la comparaison est bonne lorsqu'elle implique une métaphore », suppose que toutes les comparaisons ne sont pas bonnes. Puisqu'il y a donc de « mauvaises » comparaisons qui n'impliquent pas de métaphore, c'est-à-dire de métaphore par analogie, faut-il supposer qu'il existe des comparaisons qui ne seraient pas « dites à partir de deux », autrement dit des comparaisons « simples » ? C'est bien ce qui semble exprimé en effet. Après avoir proposé deux cas de métaphores « simples », en écrivant « appeler l'arc une lyre ou le bouclier une coupe, c'est chose simple », Aristote poursuit : « Et c'est ainsi que l'on fait les comparaisons, par exemple d'un joueur de flûte à un singe, d'un myope à une lampe que l'on mouille, car tous les deux contractent leurs traits. » Il semble bien qu'il propose ici des exemples de *mauvaises* comparaisons. Il indique d'ailleurs, ensuite, après « la comparaison est bonne lorsqu'elle implique une métaphore », qu'« on peut en effet comparer le bouclier à la coupe d'Arès, et la ruine à un lambeau de maison ; c'est ainsi que l'on dit que Nicératos est Philoctète mordu par Pratys, comme dans la comparaison de Thrasymaque […]. C'est là surtout que les poètes échouent, s'ils ne font pas bien, et deviennent célèbres, s'ils réussissent ; je veux dire par là, quand ils montrent bien la correspondance des deux termes ». Or, il est frappant que le prédicat est d'abord « simple », pour les « mauvaises comparaisons », quand on dit par exemple que « ce joueur de flûte est comme *un singe* », puis qu'il est ensuite « double », quand on dit par exemple « comme *la coupe d'Arès* » ou « comme *un lambeau de maison* ». Notons également qu'on retrouve la distinction entre métaphores du troisième et du quatrième type, puisque les « mauvaises comparaisons » associent deux espèces en vertu d'une explication par un sème commun (« tous les deux contractent leurs traits ») là où les « bonnes comparaisons » présentent une proportionnalité.

La distinction entre le « dire à partir de un » et le « dire à partir de deux », telle que les exemples la posent, ne serait donc pas entre métaphore *in absentia* et comparaison, mais plutôt entre figures d'analogie présentant un prédicat simple et celles présentant un prédicat complexe. Cela n'est pas entièrement contradictoire, d'ailleurs, les figures « simples » pouvant inclure métaphores *in praesentia* et *in absentia* à la fois, ainsi que les comparaisons, dans la mesure où le prédicat ne présente qu'un seul terme (« lyre », « coupe », « singe ») ou plusieurs mais appartenant au même univers de référence (comme dans la « lampe que l'on mouille »), et les figures « dites à partir de deux » pouvant inclure elles aussi des métaphores *in absentia*, des métaphores *in praesentia* et des comparaisons dans la mesure où le prédicat est, cette fois, formulé à partir de termes appartenant à deux niveaux différents de deux « univers » (la coupe appartenant par exemple à la ligne des comparants, à « l'univers » de Dionysos, et Arès appartenant à la ligne des comparés, ce qui permet de comprendre qu'on désigne son bouclier ; idem pour « lambeau de maison », etc.). Une telle interprétation me semble rendre compte de tous les exemples. En revanche, il faut reconnaître qu'elle n'est pas entièrement satisfaisante pour le début du paragraphe, où le « dire à partir de deux » caractérise, selon certaines traductions, *toutes* les comparaisons, du moins avant qu'Aristote

n'envisage une comparaison « simple ». Le problème de la traduction est ici déterminant : c'est après « métaphore » que le livre de Poche place l'adjectif « réputé », ce qui fait de toutes les comparaisons « des métaphores appréciées », alors que l'édition des Belles Lettres réserve cette propriété de « dire à partir de deux » à toutes les comparaisons *réputées* : ces comparaisons-là sont toujours des métaphores *par analogie*. Si l'on suit la première interprétation, qui me semble poser davantage de problèmes qu'elle n'en résout, il faudrait supposer qu'Aristote glisse d'une acception de son « dire à partir de deux » à une autre, à cause des exemples pris, ou de la difficulté qu'il pouvait y avoir à théoriser la présence d'un terme implicite : il commencerait par évoquer la dualité du sujet et du prédicat puis il passerait au « complexe » métaphorique qui prendrait, dans le cas d'une proportionnalité explicite, la forme d'un prédicat à deux termes (du type « la coupe d'Arès » ou « la coupe sans vin ») ; seulement, le sujet étant omis, parfois (cas de la métaphore *in absentia*), Aristote préfèrerait évoquer le « dire à partir de deux », qui ne désigne pas toujours la même dualité. En fait, il est beaucoup plus économique de considérer que la dualité dont il parle n'est pas syntaxique mais logique, dès le départ : c'est cette interprétation qui est favorisée par la traduction des Belles Lettres. La métaphore par analogie et la comparaison « réputée », qui implique également une analogie, présentent en effet une double dualité, en partie implicite, qui transparaît dans l'emploi de deux mots au moins, appartenant chacun à des niveaux *différents* de l'analogie. L'idée est la suivante : si on mentionne Arès et Dionysos seulement, ou la coupe et le bouclier, on ne peut pas trouver l'analogie ; ou alors elle sera pauvre. C'est possible en revanche si l'on associe l'un des dieux à l'attribut de l'autre : l'idée est beaucoup plus précise, beaucoup plus riche. Nous avons alors, avec ces deux mots-là, les clefs de l'analogie – éventuellement précisée par le troisième terme, en cas d'obscurité, pour que le quatrième se trouve plus facilement encore.

Cette explication me paraît lever la difficulté : elle explique à la fois comment une comparaison « dite à partir de deux » peut ressembler à l'analogie, qui présente quatre termes lorsqu'elle est explicite, et comment une comparaison peut être « simple » alors qu'elle en présente toujours au moins deux – la comparaison « simple » étant celle qui associe deux « espèces » de même niveau, ou, pour parler comme Aristote, deux espèces d'un même genre, deux attributs divins par exemple. Il faut reconnaître néanmoins que les expressions « dite à partir à de deux » et « chose simple » manquent de clarté, et sont d'autant plus obscures que la phrase liminaire sur les comparaisons « réputées » est d'une cruelle ambiguïté. Faut-il d'ailleurs attribuer cette dernière à Aristote ou à une copie ultérieure ? Cela témoigne dans tous les cas d'une difficulté à lier ces *figures de mots* que sont métaphores et comparaisons à la notion d'analogie, et donc d'une certaine prégnance du modèle tropologique, même quand il s'agit de s'en émanciper.

L'article de Tamba-Mecz et Paul Veyne, « *Metaphora* et comparaison selon Aristote », fait d'ailleurs un pas décisif dans cette direction en signalant que « le mot de *metaphora*, chez Aristote, désigne à la fois une opération intellectuelle, à savoir le transfert de dénomination sur fondement de ressemblance, et le résultat de cette opération ». Mais, en voulant trop dégager la métaphore de l'idée de trope, sans pour autant adopter vraiment le modèle « à quatre termes » de la proportionnalité, les auteurs se contentent de distinguer une polysémie « simple » là où il faudrait plutôt distinguer, au moins, trois sens du mot *metaphora* : « dénomination translatée » (le trope), « opération de pensée » fondée sur la ressemblance (l'analogie) et « résultat de cette opération » (la métaphore au sens actuel, qu'elle soit *in absentia*, *in praesentia* ou comparaison et, pour la *Poétique*, qu'elle soit du « troisième » ou du « quatrième type »).[265] Or, la catégorie du « troisième

265 I. Tamba-Mecz et P. Veyne, « *Metaphora* et comparaison selon Aristote », art. cit., p. 84-85.

type » illustre bien que la distinction entre les différents sens n'était pas si aisée pour Aristote : son articulation avec l'analogie n'apparaît pas dans la *Poétique*, elle penche au contraire beaucoup trop du côté du trope. Sans entrer dans ce débat-là, Mireille Armisen-Marchetti propose une interprétation assez proche des liens entre métaphore et comparaison dans « Histoire des notions rhétoriques de métaphore et de comparaison des origines à Quintilien », lorsqu'elle indique : « la comparaison repose [chez Aristote] sur le même fondement analogique que la métaphore, mais s'en distingue par sa présentation grammaticale ». Elle insiste, contre « la critique contemporaine » qui reproche à l'auteur de *Rhétorique* de « s'être attaché à des critères formels » : « Aristote ne parle qu'en logicien : si comparaison et métaphore sont au fond de même nature, c'est parce qu'elles se basent sur la même opération logique, c'est-à-dire la saisie d'une analogie ».[266]

Pour conclure cette dernière investigation aristotélicienne, il faut donc souligner que ce développement sur le « dire deux » des métaphores et des comparaisons proportionnelles est une très nette sortie de la théorie initiale de la μεταφορά comme trope, comme figure du mot : on voit bien ici que la métaphore par analogie n'a rien à voir avec le trope, puisqu'elle est dite, comme les bonnes comparaisons, « à partir de deux ». Seulement, à cause des outils dont il disposait, Aristote ne va pas jusqu'au bout du chemin qui mène à une authentique théorie de la « métaphore vive », de la métaphore comme acte de prédication : les « bonnes » métaphores et comparaisons *impliquent* des métaphores proportionnelles, certes, mais elles semblent quand même se reconnaître du premier coup d'œil à leur forme ; elles ne sont pas « simples », elles ont besoin de « deux termes » *accolés*. Le principe d'associer un comparé et un comparant de niveau différent, qui n'appartiennent pas au même genre, peut prendre une forme plus explicitement prédicative pourtant, comme dans « cette maison est en lambeaux », mais Aristote semble réduire cette association au syntagme nominal. En outre, associer deux termes de même niveau, renvoyant à des « espèces » du même « genre », n'empêche pas forcément d'obtenir une métaphore proportionnelle : « ce bouclier est une coupe » peut très bien, dans un contexte adéquat, être compris comme renvoyant à Dionysos et, par exemple, à une éventuelle orgie guerrière, l'équivalent martial du délire bachique. La proportionnalité est presque toujours implicite, en effet : si deux termes seulement d'une analogie peuvent donner la clef, comme dans « le soir de la vie » ou « la coupe d'Arès », c'est bien qu'ils renvoient implicitement à un troisième au moins qui permettra de « poser l'équation ».

Autrement dit, alors même qu'Aristote commence à s'éloigner, très clairement, de la théorie de la métaphore-trope, de la métaphore-mot, il en reste encore un peu prisonnier. C'est ainsi qu'il *semble* consolider la théorie de la métaphore *in absentia* avec sa distinction entre métaphore « simple » et comparaison « double ». C'est pourtant d'une singulière pauvreté, pour les néo-rhétoriciens par exemple, d'en rester là, car Aristote lui-même montre ici que la comparaison *peut être une*, et donc pauvre, alors qu'en apparence elle est dite « à partir de deux » : la seule explication vraiment respectueuse de son texte *et de sa dynamique* semble bien celle du dédoublement proposé, entre les figures d'analogie « du troisième type » d'une part, avec leur modèle du « genre » ou du « sème » commun, néo-rhétoricien dans l'esprit, qui convient pour la métaphore pauvre, conventionnelle, morte ou usée, et les figures « du quatrième type » d'autre part, avec leur modèle proportionnel, qui convient bien pour la métaphore riche, vive. Si, en apparence, c'est bien la métaphore *in absentia* qui semble critiquée ici, en réalité c'est plutôt la conception *substitutive* de la métaphore – le « dire à partir de deux » renvoyant à la vitalité d'un réseau de significations, à la tension d'une double

266 Mireille Armisen-Marchetti, « Histoire des notions rhétoriques de métaphore et de comparaison des origines à Quintilien », I, *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, XLIX (4e trimestre), décembre 1990, p. 339.

dualité, quand le « dire à partir de un » renvoie à la convention d'un signe, qui exprime une idée par son rapport *déjà codé* à un autre signe (comment comprendre l'idée, sinon ?), comme lorsqu'on rapproche un joueur de flûte à un singe (en l'occurrence dans une comparaison). Ricœur lui-même, qui cite la traduction des Belles Lettres, est pourtant tenté par l'autre interprétation, semble-t-il fournie par la traduction d'E. M. Cope dans *The Rhetoric of Aristotle, Commentary* (bien que l'ouvrage soit marqué par la conception substitutive de la métaphore, que Ricœur n'omet pas de relever) : pour l'auteur de *La Métaphore vive*, ce n'est pas vraiment la comparaison réputée mais toute comparaison qui « dit à partir de deux ».[267] Il en vient ainsi à discerner une « suprématie de la métaphore » sur la comparaison qui se trouve ici, « sinon renversée, en tout cas "modifiée" », « la métaphore par analogie tendant à s'identifier à l'*eikôn* », à la comparaison.

L'insistance avec laquelle Aristote associe l'idée de proportionnalité à celle de « faire tableau », dès la fin du chapitre précédent, sur les « bons mots », est d'ailleurs une signe supplémentaire de cette théorie de la métaphore vive qui se cherche : l'idée de force agissante, de *vitalité* contenue dans ἐνεργοῦντα, qui est traduit par « en acte », et qui permet de définir la propriété des bons mots à « peindre », est déjà suffisamment explicite. Elle est renforcée par cette indication, au début du chapitre 11 : « c'est la vie prêtée à un objet inanimé qui signifie l'acte ». Les métaphores concernées reposent en effet sur des personnifications ou des comparaisons animales. Mais ce n'est pas le trait qui semble le plus important pour Aristote : on l'a vu, depuis la fin du chapitre 10, le thème de l'image « qui peint » est développé pour exprimer la qualité des métaphores proportionnelles. Et, ici, il ajoute : « l'application de ces mots [qui peignent, qui prêtent de la vie] se fait grâce à la métaphore par analogie ».[268] Autrement dit, même si les exemples ne se recoupent pas tous parfaitement, la proximité est telle entre métaphore proportionnelle et métaphore « en acte », qui « fait tableau », qu'on est tenté de supposer un lien étroit entre les deux notions. Grâce au double rapport qui la constitue, la métaphore par analogie ne *déploie*-t-elle pas sa puissance, ne *dépeint*-elle pas, ne donne-t-elle pas un *élan* à la signification ? On pourrait presque supposer ici que la métaphore proportionnelle, « en acte », est opposée par Aristote à la métaphore « simple », qui reste *en puissance*, où l'acte n'est pas déployé, où il n'a pas encore de fin, comme dans « le bouclier est une coupe » ou « l'arc est une lyre » quand le contexte n'a pas précisé la signification.[269] Quoi qu'il en soit, ces bonnes métaphores ne sont pas seulement des métaphores *vivantes* mais agissantes, *productives* : elles sont éloquentes, elles donnent à voir, à comprendre ; et c'est cette propriété qu'elles partagent avec les bonnes comparaisons. La ligne de fracture entre « bonnes » et « mauvaises » images ne passe donc nullement entre la comparaison, la métaphore *in praesentia*, d'une part, et la métaphore *in absentia* d'autre part mais – à l'intérieur même des métaphores et des comparaisons – entre celles qui peignent, qui sont en acte, qui contiennent une proportionnalité, et celles qui ne sont pas éloquentes, parce qu'elles se contentent de rapprocher deux mots appartenant au même « genre ». On a d'ailleurs déjà noté cette impression, dans le second cas, que l'analogie ne se perçoit pas vraiment, qu'elle a besoin d'être expliquée, à travers un point commun (« car tous les deux contractent leurs traits »), et qu'elle ne peut donc pas être développée (le « genre commun », unique, ne s'y prête pas).

Malgré cela, les rhétoriques ultérieures ne renoueront pas un lien aussi fort entre métaphore et comparaison : toujours indiqué, le lien sera toujours distendu. C'est donc l'idée d'une différence

267 Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 36-37.
268 Aristote, *Rhétorique*, III, 11, 5-6, 1412a, *op. cit.*, p. 68.
269 André Wartelle souligne que c'est le même mot qui exprime « en acte » quand cette notion s'oppose à « en puissance » (*ibid.*, III, p. 117, note 6 de la page 67).

entre les deux figures, reposant sur leur « mode de présentation », qui a eu le plus de succès. Tout se passe depuis lors comme si on avait essayé de justifier en principe une division peut-être due au hasard, liée à l'absence de la comparaison dans la *Poétique*, et avant tout opérée par le choix du mot comme critère de classement. Un second phénomène amplifie la séparation : chez les Latins, c'est la comparaison qui devient le « genre » et « l'espèce », à la fois la « comparaison qui est dans l'esprit » et la figure. Rétrospectivement, cela semble logique : par son plus grand développement, comparé à la métaphore *in absentia*, la comparaison semblait appelée à jouer ce rôle. Une figure à deux termes explicites a l'air plus proche d'une analogie à quatre termes qu'une figure où un seul apparaît. Aussi une telle évolution, collant de plus près aux apparences, contribue-t-elle à gommer tout ce qu'il y a d'implicite dans ces figures : le fait que, même dans la métaphore *in absentia* la plus usée, deux termes au moins sont en jeu mais aussi que, dans la métaphore vive comme dans la « bonne » comparaison, il y en a bien davantage encore. C'est donc d'une façon très réductrice que la métaphore est perçue comme « chose simple » et la comparaison comme « dite à partir de deux » : écrasée, la double dualité de la métaphore proportionnelle a disparu.

Dans ce basculement de la métaphore à la comparaison pour exprimer l'idée d'analogie ou de similitude, la métaphore fait de plus en plus figure d'exception : elle devient une similitude abrégée, comme chez Quintilien. Il ne s'agit pas pour moi de contester cette définition, ni de réveiller la querelle entre cette position et l'idée, souvent attribuée à Aristote, d'une comparaison conçue comme métaphore développée : ce débat n'a plus lieu d'être, *une fois que l'unité de principe des deux figures a été reconnue*. Prolonger le débat aujourd'hui, c'est trahir une volonté d'instituer la prééminence d'une figure sur l'autre et il ne s'agit pas, à notre tour, de promouvoir une figure qui dominerait les autres, au sein du vaste territoire de l'analogie, mais seulement de souligner ce qui les rapproche toutes, leur parenté sur la base d'un mouvement réciproque – mouvement de développement ou d'élision d'éléments implicites, selon les cas. Autrement dit, sur ce point-là, il n'y a pas à choisir entre Aristote et Quintilien, non plus qu'entre Ricœur et Genette d'ailleurs : il faut insister sur l'inutilité de subordonner une figure à l'autre, et souligner l'unicité de leur principe. Seulement, si je fais parfois de la métaphore un terme générique, de façon *apparemment semblable* à Aristote, c'est parce qu'il a aujourd'hui cet avantage d'être moins équivoque : même si on peut le regretter par moments, tout le monde distingue clairement la métaphore de la comparaison (comme figure) et de l'analogie.

Mais quelle différence déceler entre métaphore et comparaison ? On a déjà noté à quel point cette distinction laissait à désirer. Mais faut-il l'abolir définitivement, ou seulement en rappeler les limites, l'extrême faiblesse ? Quelque chose résiste-t-il ou non, dans la notion de comparaison, qui justifierait malgré tout son maintien ?

Quel que soit notre choix, il importe que constater que deux traits différents se retrouvent superposés dans la définition de la comparaison : depuis Aristote, ce sont eux qui permettent de la définir malgré une certaine ambiguïté. Le premier consiste dans la présence explicite, dans un même énoncé, d'un comparé et d'un comparant. Précisons, pour bien distinguer la comparaison du cas « la coupe d'Arès », qu'ils appartiennent souvent à une même classe de choses : ce sont deux « espèces » du même « genre » pour parler comme Aristote ; et qu'ils ne sont pas dans le même syntagme nominal ou verbal : ils occupent les positions explicites de sujet ou de prédicat (à moins que le comparant se trouve dans une circonstancielle, qu'elle soit complément de phrase ou intégrée, mais cela ne change pas grand chose : une analyse comme prédicat reste possible). Le second trait est un peu plus facile à cerner : la comparaison explicite la nature du rapprochement, mentionne un

« être comme » qui reste implicite dans la métaphore. Le premier trait, considéré seul, conduirait à assimiler comparaison et métaphore *in praesentia*, à les fondre dans un même ensemble. Le second tendrait à rapprocher la comparaison de ces procédés atténuateurs préconisés par la tradition rhétorique, ces fameux « en quelque sorte » ou « pour ainsi dire » qui amortissent l'effet de la métaphore. Dans les deux cas, ils tendent à faire de la comparaison un procédé plus explicite que la métaphore, notamment *in absentia*.

À vrai dire, il n'y a peut-être pas matière à récuser cette définition : elle possède une certaine commodité, suffisamment apparente depuis des siècles. Elle a « seulement » ce gros défaut de dissimuler, derrière l'idée approximative de « figure plus explicite », deux traits fondamentalement différents, à tel point que c'est *par l'exemple* que les auteurs définissent en général cette figure. Mieux : les comparaisons données par les ouvrages de rhétorique, du moins les exemples qui se présentent sous forme de phrase, possèdent toujours un « outil de comparaison », que ce soit chez les Grecs, les Latins ou les « modernes », mais c'est le caractère *in praesentia* qui semble constamment mis en avant. On peut noter par exemple que, chez Aristote, la phrase « Achille est un lion » n'est pas vraiment donnée : pour expliquer la comparaison, il rapproche « le lion s'élança » de « il s'élança comme un lion » ; c'est *sans guillemets* qu'il dit que le poète a pu, par métaphore, « appeler Achille un lion ». On ne sait donc pas où il classerait cette phrase. Puis, dans le passage sur les « comparaisons réputées », où il donne l'exemple du joueur de flûte comparé au singe pour dire « ce qui est simple », il est clair qu'il ne parle pas des métaphores « simples », *in absentia* : il vient de le faire auparavant. Mais parle-t-il vraiment de ce que nous appellerions aujourd'hui une comparaison ? Cela pourrait très bien être une métaphore *in praesentia* : l'exemple est donné au discours indirect libre. L'exemple suivant, toujours sans guillemets, le suggère aussi : « c'est ainsi que l'on dit que Nicératos est Philoctète mordu par Pratys ». Les phrases au discours direct qui suivent mentionnent en revanche une conjonction, ὥσπερ, qu'on peut traduire par « comme », « de même que ». C'est dire si la métaphore *in praesentia* apparaît très proche de la comparaison : elle n'en est jamais clairement rapprochée ou distinguée. Seule une phrase empêche de dire qu'elle constitue un impensé : la *Poétique* mentionne brièvement, dans le développement sur la métaphore par analogie, que « quelquefois aussi on ajoute le terme auquel se rapporte le mot remplacé par la métaphore ».

Pour les auteurs suivants, la confusion est encore plus grande, et c'est bien cette opposition entre figure *in absentia* et figure *in praesentia* qui organise implicitement la distinction entre métaphore et comparaison. Il faut dire alors que la séparation est mal fondée, qu'elle ne résiste pas à un examen un peu approfondi. Même si l'on place la métaphore *in praesentia* du côté de la comparaison, il reste encore le problème des expressions du type « le soir de la vie » ou « le feu de l'amour » : la plupart des auteurs parlent de métaphore. Pourtant, les deux termes aussi rapprochent un comparé et un comparant. Et, dans le second cas, ce sont les deux « espèces » d'un même « genre » qui sont rapprochées : on s'éloigne des exemples de proportionnalité d'Aristote. Il faut donc, ou refuser ce trait définitoire à la comparaison, ou sortir ces exemples de la métaphore (comme le groupe μ le propose, pour ces derniers exemples, mais sans aller jusqu'à intégrer complètement la métaphore *in praesentia* dans la comparaison[270]).

Autrement dit, si l'on ne s'exagère pas l'importance de ce premier trait, comme du second d'ailleurs, la notion de comparaison peut encore servir, comme première approximation : elle permet de rendre compte de phénomènes qui possèdent une certaine réalité, qui présentent des effets plus

270 Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 111-112 et 114-117.

ou moins différents. Mais il faut souligner aussitôt que la distinction est très superficielle, davantage fondée sur des apparences et des circonstances que sur autre chose. Le passage est presque insensible en effet entre les différentes formes de comparaisons et de métaphores *réellement existantes.* La métaphore *in absentia* procède plus rapidement que la métaphore *in praesentia*, par exemple : dans le cas où le comparant est en position sujet (typiquement : « le lion s'élança »), la métaphore *in absentia* suppose l'analogie acquise, ou fait comme si elle l'était. Cela ne veut pas dire qu'elle l'impose, même si c'est un effet possible : cela veut dire qu'elle ne veut pas faire de cette métaphore, *a priori*, l'événement principal de la phrase. Il n'y a rien d'original, rien de propre à la métaphore ici : le fait de glisser une idée au détour d'une phrase, de tenter de l'imposer discrètement par l'implicite, est une des caractéristiques de la présupposition. À l'inverse, que la métaphore *in praesentia* fasse davantage de l'image un événement n'est pas plus étonnant : c'est le propre du prédicat, dans son usage dominant, d'apporter l'information principale. De telles affirmations sont donc de l'ordre de la tautologie. De plus, en disant cela, nous ne décrivons que des effets possibles : toute métaphore *in absentia*, même en position sujet, ne cherche pas à glisser une idée en contrebande, par exemple. Non seulement certaines métaphores *in absentia* s'imposent au lecteur, à l'auditeur, et constituent *dans les faits* l'événement de la phrase, à rebours de la logique syntaxique, mais, si elles n'en constituent pas le cœur, si elles reposent effectivement sur le mécanisme de la présupposition, ce n'est pas forcément pour manipuler : ce n'est là qu'un usage second de la présupposition. La pertinence d'une telle description de la métaphore, *in abstracto*, est donc très limitée : ses effets sont moins liés à cette typologie qu'à ses différents usages, très nombreux.

Que penser du second trait, maintenant ? Faut-il vraiment distinguer la métaphore, définie comme « assimilation », et la comparaison, définie comme rapprochement sur le mode du « être comme », si toute métaphore *in absentia* ou *in praesentia* peut être complétée par un modalisateur, du type « en quelque sorte » ? Il vaut mieux ne rien dire, d'ailleurs, de l'idée d'« assimilation » : ce n'est là qu'un des nombreux effets possibles de la métaphore, qu'on ne trouve guère dans « Achille est un lion », par exemple. Même si l'image est prise au sérieux, enrichie de toutes les façons possibles et imaginables par le contexte de l'*Iliade*, jamais le lecteur d'Homère ne peut sérieusement imaginer qu'il faudrait attribuer toutes les propriétés de l'animal, absolument toutes, au héros. Une conscience normale n'oublie jamais que la ressemblance proposée s'élabore sur fond de dissemblance. La comparaison ne fait donc, en quelque sorte, que rappeler l'évidence, souligner la dissemblance dans la ressemblance, à rebours de la métaphore. Cette idée-là me paraît donc acceptable, si on n'oublie pas qu'il n'est question ici que d'une question d'accent, d'insistance sur la ressemblance ou la dissemblance, au sein d'un processus où les deux coexistent toujours. Et puis, que vaut cette distinction quand on prend en compte toutes les autres distinctions possibles, au sein du grand continuum qui semble unir toutes les figures d'analogie réellement existantes ? N'y a-t-il pas des différences aussi entre la comparaison avec motif (« manger comme », « être ... comme ») et la comparaison sans motif (« être comme ») ? N'y en a-t-il pas encore entre différentes formes de comparaisons, par exemple entre « sembler » et « être comme », non seulement parce que la modalisation est intégrée au verbe, peut-être, dans un cas, et que la comparaison lui est ajoutée, dans l'autre, mais aussi et surtout parce que certains verbes ou certaines locutions verbales suggèrent une ressemblance plus poussée, plus profonde que d'autres, comme « ressembler à » par rapport à « sembler » ? Tout le monde sent bien la « progression » qui s'établit quand on dit : « cette étincelle, cela semble un éclair », « cette étincelle ressemble à un éclair », « cette étincelle est une espèce d'éclair », « cette étincelle, c'est comme un éclair », « cette étincelle est un éclair » et « J'ai

vu une étincelle, cet éclair », voire « tu as vu l'éclair ? » en parlant d'une étincelle. Et on pourrait évidemment ajouter d'autres exemples encore, comme « en voyant une étincelle, j'ai vu un éclair », où le degré d'identification des deux phénomènes, aux yeux du locuteur, n'est pas précisé, et où il dépendra du contexte, de l'intonation, et ne sera d'ailleurs peut-être pas perçu comme il a été pensé. Il n'en va, en fait, pas très différemment de tous les cas qui précèdent : des phrases comme « on dirait un éclair » ou « tu as vu le petit éclair ? » indiquent-elles forcément que l'on perçoit une simple ressemblance, dans le premier cas, ou une identité entre les deux phénomènes, dans le second ? Non, la signification du rapprochement est loin d'être contenue dans les mots prononcés : ils en constituent la base, qui se trouve, dans les faits, régulièrement infléchie par une intention différente.

Il peut être intéressant de se pencher, en particulier, sur l'adverbe et conjonction « comme », loin d'être le seul à exprimer la comparaison, mais qui est devenu emblématique. Si l'on ouvre le Robert, une certaine ambiguïté apparaît. On constate, pour se limiter aux occurrences qui nous intéressent, que ce mot exprime l'idée d'une comparaison, mais pas seulement. On décèle un sens « atténuatif », présent dans « être comme fou ». On observe exactement la même chose en grec, pour l'adverbe ὥσπερ, où le Bailly propose la traduction « en quelque façon, à peu près, pour ainsi dire ». Voilà qui nous rappelle la tradition des ajouts à la métaphore pour en amortir l'effet. Seulement, si « être comme fou », c'est être fou *en quelque sorte*, c'est aussi *ressembler* à un fou : la frontière entre la valeur atténuatrice et la valeur comparative n'est pas nette du tout. Un autre exemple permet de souligner cela : avoir « tout le bras droit comme mort », comme on le lit dans *Regain* à propos d'Arsule, cela peut signifier à la fois que le bras est *presque* mort, *quasi* invalide, inutilisable *en quelque sorte*, mais aussi qu'il se comporte déjà *à la façon* d'un bras mort, inutilisable, puisqu'il pend complètement inerte.[271] La valeur de l'adverbe « comme » semble donc toujours susceptible d'être *simultanément* atténuatrice et comparative. Il opère comme ces modalisateurs ajoutés à la métaphore mais en apportant une nuance qui lui appartient en propre, qui apparaît mieux lorsqu'il redevient conjonction, « comme » pouvant se paraphraser par « à la façon de », « à la manière de ». Il en va de même des autres modalisateurs, « en quelque sorte », « pour ainsi dire », « une sorte de », « une espèce de » : ils atténuent en introduisant d'autres nuances, celle d'approximation, ou l'idée de constituer un cas au sein d'une collection de cas voisins. Mais, à chaque fois, comme dans l'adverbe ou la conjonction « comme », les différents sens du mot, de l'expression, se distinguent mal : l'atténuation procède directement de ces autres idées. Par ailleurs, l'atténuation produite par « comme » peut aisément disparaître, passer inaperçue. Pensons aux différents sens apportés par l'intonation, en prononçant une phrase du type « il est comme un tigre » : selon que l'on appuie sur certains mots ou non, que l'on s'exclame ou que l'on ait l'air amusé, on obtiendra un effet de quasi « assimilation », pour reprendre les termes de Genette, ou à l'inverse de « simple » analogie, ponctuelle, convenue. Autrement dit, on aura souligné qu'il fallait prêter à l'individu concerné un certain nombre de traits du tigre *avec toute l'intensité possible*, voire *tous les traits possibles*, ou bien – à l'inverse – qu'il fallait lui en prêter *une partie seulement*, sans y accorder trop d'importance, voire *le moins possible*, que la dissemblance dominait. Dira-t-on alors qu'il s'agit de la même comparaison ? Dans tous les cas, le sens n'est pas le même : il naît de l'énonciation autant que de l'énoncé. C'est pourquoi il convient de se méfier des distinctions trop fermes, concernant les frontières entre métaphore et comparaison, ne reposant parfois que sur des choses aussi fines et discrètes que des modalisateurs : une phrase comme « c'est un tigre » peut sembler plus faible, en

271 Jean Giono, *Regain*, *op. cit.*, p. 63.

fonction du contexte et de l'intention véhiculée par l'intonation, etc., qu'une autre comme « on dirait un tigre ! ». C'est dire si la seule information apportée théoriquement par le modalisateur, à savoir *l'explicitation* de la métaphore, n'est parfois pas sensible du tout : il existe beaucoup d'autres façons d'atténuer ou de souligner une idée. La frontière passant entre « être » et « être comme », pour être réelle, n'en est donc pas moins très fragile, très circonstancielle.

Il convient d'autant plus de s'en méfier, d'ailleurs, que le sens des modalisateurs semble s'émousser très vite : le phénomène est patent aussi bien avec des verbes comme « sembler », « paraître », qu'avec « comme ». Ils possèdent eux aussi des degrés divers de modalisation : parfois employés pour dire « ressembler à », « apparaître comme », ils deviennent presque à d'autres moments synonymes d'« être », ils en expriment l'idée d'une façon à peine atténuée. Leur ambivalence est peut-être due à leur sémantisme : elle pourrait bien venir de nos perceptions, notamment visuelles, de nos sens, à la fois moyens de connaissance et sources d'erreurs, nos perceptions ayant ce double caractère de témoignage, quasiment de preuve, parfois, mais aussi d'évidence trompeuse. On pourrait dire que le sémantisme de « comme » possède la même ambivalence, à rapprocher de l'intuition finale du livre de Lakoff et Johnson : le « sens métaphorique », le raisonnement par analogie, n'est-il pas un sixième sens, *à la fois* source d'intuitions géniales et de paralogismes ? Quoi qu'il en soit, si un préfixe est venu se greffer sur « sembler » pour donner « ressembler », et si l'on emploie « apparaître comme » pour dire la même chose que « paraître », c'est pour redoubler ce qui n'était plus perçu comme suffisamment fort, présent : l'idée d'apparence, avec toute son ambiguïté constitutive. Le destin de certains modalisateurs semble donc de disparaître, de s'atténuer eux-mêmes.

Évidemment, « comme » ne se limite pas à sa fonction de modalisateur, d'atténuateur, qui apparaît parfois de façon délibérée, parfois comme un tic de langage, où le caractère d'explicitation est affaibli. Comme conjonction, le mot possède un rôle syntaxique évident : il permet d'introduire plus aisément une nouvelle idée dans une phrase, plus élégamment qu'avec une métaphore *in praesentia* et plus commodément qu'avec une métaphore *in absentia*. Écrire « Achille s'élança comme un lion » (c'est-à-dire « comme un lion s'élance ») évite d'avoir à préparer l'analogie, à la différence de la phrase « le lion s'élança », et cela sera nettement plus agréable que « Achille, qui était un lion, s'élança » ou « Achille était un lion : il s'élança ». En outre, la tournure choisie – la comparaison avec motif explicite – permet de sélectionner et hiérarchiser les différents traits du rapprochement : l'auteur qui écrirait cette phrase mettrait ainsi en avant l'agilité d'Achille, sans imposer la recherche d'une analogie plus poussée mais sans l'interdire non plus, ce qui lui permettrait de placer d'autres idées au second plan, puis en arrière-plan. Certes, il en va de même, toutes proportions gardées, dans « Achille, qui était un lion, s'élança » ou « Achille était un lion : il s'élança » ou encore dans « Achille s'élança : c'était un lion ». On voit une nouvelle fois, au passage, que la métaphore n'empêche pas d'introduire des motifs et que la place des mots dans la phrase est déterminante pour l'effet produit, comme pour la comparaison. On peut en juger aussi avec la comparaison « Achille, comme un lion, s'élança », plus proche de « Achille est un lion : il s'élança ». Mais la commodité de la comparaison est manifeste, elle se perçoit à plusieurs niveaux : elle permet non seulement d'ajouter « comme un lion » après avoir dit « Achille s'élança », sans nécessiter de préparer l'image auparavant, mais elle permet aussi de déplacer la circonstancielle, qui peut se trouver après le motif, pour le compléter, ou être détachée, placée entre le sujet et le verbe, ou au début de la phrase, alors qu'on ne peut déplacer la subordonnée « qui est un lion ». Cette commodité ne touche pourtant à rien d'essentiel : la souplesse de ce type de comparaison est liée

avant tout à sa nature de circonstancielle. Si l'impact de l'image apparaît moins grand, c'est précisément parce que la conjonction *subordonne* l'idée de ressemblance, la place au second plan, là où une métaphore *in praesentia* équivalente serait contrainte de choisir la lourdeur (la subordonnée relative) ou une plus grande exposition (la proposition indépendante, qui la place à égalité avec les autres propositions, et lui donne donc plus d'importance).

Aussi la différence entre métaphore et comparaison est-elle superficielle : il est vain de lui accorder beaucoup d'attention, sauf à vouloir faire jouer à la métaphore le rôle d'une maîtresse d'erreur et de fausseté. La comparaison ne fait qu'exhiber ce qui reste implicite dans la métaphore *in absentia*, la dissemblance, qu'atténuer ce que la métaphore *in praesentia* souligne, la ressemblance. Selon les préférences personnelles, on peut alors être tenté de valoriser cette explicitation de la dissemblance, comme les néo-rhétoriciens, ou de condamner cette « exhibition », comme Aristote et sa comparaison « trop claire », qui s'éloigne de la bonne énigme. Cela n'a que peu d'importance, finalement. L'essentiel est de ne jamais perdre de vue la solidarité entre les deux figures, leur unité essentielle, le fait qu'il reste souvent de l'implicite dans la comparaison (quand un motif est proposé, d'autres sont valables aussi, par exemple) et que la métaphore ne pose nullement une identité des termes qu'elle associe (même si, on l'a vu, c'est un usage possible, qui la rapproche du concept, entre autres).

Enfin, nous avons noté qu'on ne pouvait pas traiter de la métaphore ou de la comparaison sans introduire l'intention du locuteur, comme le courant de la pragmatique l'a établi pour de nombreux autres faits de langage (« vous avez l'heure ? » par exemple, qui formule au mieux *une autre question*, et sinon une espèce d'injonction polie, du type « donnez-moi l'heure, s'il vous plait »). La distinction *entre les tournures* « est un lion » et « comme un lion » peut alors être dépassée, ou du moins relativisée, pour déplacer l'opposition au niveau de l'intention, perceptible grâce au contexte : que le locuteur ait ou non modalisé son assertion, il peut chercher à exprimer une ressemblance profonde, superficielle ou paradoxale. Au sein d'un texte, d'un discours, la présence de l'adverbe ou de la conjonction « comme » joue alors un rôle très secondaire, souvent davantage celui d'une béquille pour l'expression, pour mieux faire apparaître un parallèle, qu'autre chose. Cela fait voler aussi en éclat les distinctions entre comparaisons « quantitatives » et « qualitatives », du moins lorsqu'elles sont définies sur des bases formelles : « plus laid qu'un pou » semble indéniablement quantitatif par la tournure (c'est un comparatif de supériorité) mais il est compris par tout le monde comme signifiant « laid comme un poux », avec éventuellement l'idée « et plus encore » (dans la mesure où cela est possible...). Il en va de même avec l'exemple de Cicéron déjà cité : « Assurément, si mes esclaves me redoutaient autant que te redoutent tes concitoyens, j'estimerais devoir quitter ma maison ». Il est difficile d'imaginer qu'un citoyen romain quitterait réellement sa maison au lieu de se séparer de ses esclaves. L'intention perçue est donc métaphorique : Catilina doit quitter Rome *parce qu'il a traité ses concitoyens comme des esclaves* (ou pire que des esclaves). C'est le parallèle qui suggère l'idée ici : elle n'est pas formulée. La tournure, celle d'un comparatif de supériorité ou d'égalité, n'exprime pas de façon nécessaire ou suffisante l'idée d'un rapprochement de type métaphorique. La comparaison, si elle est perçue, l'est donc autrement : même si le comparatif joue un rôle en établissant une relation, il n'est pas décisif. Il n'y a pas de syntaxe spécifique déterminante.

On voit d'ailleurs ici que la métaphore repose parfois sur le principe de l'*allusion*, qui est présentée comme une figure de rhétorique, sous le nom de *significatio* ou *emphasis*, par les auteurs latins. L'une des formes de l'allusion est précisément la comparaison, selon la *Rhétorique à*

Herennius qui définit cette figure comme le fait de « laisser deviner plus qu'il n'est dit ». Cicéron pense à elle quand il dit que « souvent la signification dépassera l'expression ». Et, chez Quintilien, l'allusion suit immédiatement la comparaison dont la dernière qualité – la capacité à dire « beaucoup de choses en peu de mots » – est « voisine ».[272] En fait, le principe de l'allusion, à savoir laisser le lecteur ou l'auditeur faire une partie du chemin vers l'orateur, en devinant ses pensées, dans un sens plus large que le mot « allusion » ne le laisse entendre en français, semble déjà évoqué par Aristote, concernant la métaphore, lorsqu'il évoque la parenté de celle-ci avec l'enthymème. L'exemple d'« allusion » par comparaison (*significatio per similitudinem*) donné par l'*Auctor ad Herennium* y fait fortement songer : « Non, Saturnius, ne te fie pas trop au nombre de citoyens populaires. Dans leur tombe les Gracques ne sont pas vengés. » Le raisonnement repose en effet sur un *parallèle implicite* avec les plus célèbres des plébéiens. Pour étayer son opinion, donnée dès l'abord, l'auteur n'expose pas la première prémisse du raisonnement : tu fais comme les Gracques, tu comptes comme eux sur le peuple. Là encore, la comparaison est seulement suggérée. Il en va évidemment de même avec la métaphore « proprement dite ».

La bipartition entre métaphore et comparaison, qui méconnait tout le travail de l'implicite, est donc bien mal fondée. La *significatio* ou *emphasis* souligne d'ailleurs d'une autre façon à quel point l'unité des phénomènes métaphoriques est sacrifiée par la taxinomie : même si elle entretient des liens avec la comparaison, l'allusion est présentée comme *une autre figure*. On peut y voir un signe : le rôle de l'implicite n'apparaît pas central, capital pour les Latins, dans les figures d'analogie. Le progrès de la taxinomie se fait au détriment de la compréhension : l'implicite n'est plus nettement articulé aux métaphores et aux comparaisons, comme c'était le cas chez Aristote.

Les conséquences d'une telle configuration, et notamment de la bipartition entre métaphore et comparaison, sont donc énormes : on a déjà indiqué comment la comparaison a *soudé* la métaphore à une théorie du mot, au lieu de l'en sortir, comment son apparition dans la rhétorique a renforcé ce lien au lieu de le briser, ce qu'elle semblait pourtant en mesure de réaliser, initialement. La coupure toujours plus nette entre métaphore et « comparaison qui est dans l'esprit », d'une part, et la méconnaissance du rôle de l'implicite, d'autre part, renforcent alors ce schéma, asséchant la métaphore, affermissant l'idée qu'elle ne constitue qu'un phénomène de dénomination sans grand enjeu.

Conséquences de la division métaphore / comparaison : une différence d'esthétique ? d'ontologie ?

Il reste alors à souligner les conséquences d'une autre idée, qui complète cette configuration : celle d'une comparaison « plus poétique », ou poétique différemment, qui serait liée à sa forme « plus développée ». Cette conception apparaît en filigrane chez différents auteurs, notamment dans la seconde moitié du XXe siècle. On l'a déjà devinée chez Aristote, où ce n'était pas encore une qualité. On l'a relevée, implicitement, chez Catherine Fromilhague, lorsqu'elle évoquait la plus grande « force imageante » de la comparaison. On la retrouve aussi chez Catherine Détrie, quand elle résume le travail du groupe μ : « la métaphore *in absentia* exige un taux de redondance élevé ou une large intersection sémique pour rester intelligible, et permet donc difficilement des

272 *Rhétorique à Herennius*, IV, 67*op. cit.*, p. 221-223, Cicéron, *L'Orateur*, XL, 139, *op. cit.*, p. 50, et Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 83-86, *op. cit.*, p. 83-84.

rapprochements insolites comme peut le faire la métaphore *in praesentia*. Cette dernière est toujours repérable à une forme grammaticale qui la signale (relation d'équivalence, d'identité, de comparaison, etc.) alors que la seule marque de la métaphore *in absentia* est précisément la substitution pure et simple d'un terme à un autre, celle-ci ne pouvant exister que grâce à une intersection logique, c'est-à-dire une copossession de sèmes. »[273] Le passage concerné, dans *Rhétorique générale*, est encore plus net (le propos de Détrie vise surtout, ici, à souligner la faiblesse du schéma de l'intersection sémique) : c'est pour s'émanciper des contraintes de la métaphore *in absentia* que « les poètes ont eu peu à peu recours à la métaphore *in praesentia*, qui rend possibles des rapprochements beaucoup plus insolites ».[274] Celle-ci est d'ailleurs aussitôt rapprochée de la comparaison, qui absorbe chez le groupe μ la quasi totalité des formes métaphoriques incertaines.

Qu'en penser, alors ? Il faut d'abord rappeler que tout cela est vrai, d'une certaine façon, du moins tel que reformulé par Détrie. Mais, si ce tableau semble recouvrer une large part de vérité, il est surtout très superficiel : nous avons vu que ces affirmations sont de l'ordre de l'évidence, la métaphore *in praesentia* et la comparaison étant constitués généralement d'un sujet et d'un prédicat explicites, alors que le sujet reste implicite dans la métaphore *in absentia*. En outre, tout cela n'est valable que d'un point de vue *statistique* : la métaphore renvoyant elle aussi à un sujet, qui peut très bien se trouver dans la phrase précédente et être indiqué par un article anaphorique, rien ne lui interdit des rapprochements insolites. Ils demandent seulement plus d'habileté, s'ils se veulent élégants. Peut-être l'ambiguïté n'est-elle parfois totalement éliminable qu'au risque d'une certaine lourdeur : si Homère avait écrit « le lion bondit », un risque aurait pu subsister qu'on pense à Énée plutôt qu'à Achille, du moins si le texte n'avait pas prévenu auparavant une telle interprétation... Un tel raisonnement reste néanmoins très théorique. Je crois qu'il est lié, en fait, aux exemples choisis, à des esthétiques particulières, seules capables d'apporter une sorte d'évidence apparente.

Homère, par exemple, semble conforter cette idée d'une comparaison plus propice à la poésie. De façon significative, Aristote ne lui attribue pas nettement « le lion bondit », au contraire de « il s'élança comme un lion », qui renvoie probablement à la phrase : « le Péléide bondit à sa rencontre comme un lion malfaisant... ». D'une manière générale, l'*Iliade* est dominée par ces longues comparaisons qui frappent le lecteur, où le comparant est exposé longuement, souvent dans une première phrase introduite par l'adverbe ὡσ (« comme, ainsi que, de la même manière que »), et où le comparé est rappelé dans une seconde phrase introduite par l'adverbe ὣσ (« comme, ainsi »), selon une tournure que l'on pourrait traduire par « comme... ainsi... » ou « de même que... de même... », mais qui peut également être rendue par « Ainsi... Ainsi... ». Les deux parties de la comparaison sont en effet séparées en grec par un point en haut, signe de ponctuation équivalent à notre point virgule ou au deux points : de ce point de vue, il n'y a pas vraiment deux phrases, mais plutôt deux propositions (au moins), mais la ponctuation ne suggère pas que la première est subordonnée à la seconde, et l'abondance des points en haut assimilerait plutôt ces propositions à des phrases (les points en bas, moins fréquents, semblant plutôt correspondre à la fin d'un paragraphe). En outre, les deux adverbes sont quasiment les mêmes : seul l'esprit dur, qui s'ajoute à l'accent aigu, distingue le second du premier et suggère l'idée d'une subordination pour celui-ci. Il faut tenir compte enfin de la longueur de la première partie, qui se développe parfois très longuement, sur plusieurs propositions indépendantes notamment. C'est pourquoi les traducteurs

273 Catherine Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 61.
274 Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 112.

optent souvent pour deux phrases distinctes, introduites par exemple par « On dirait » puis « Ainsi... ». La « lourdeur » du procédé grec, son caractère massif, démonstratif, semble avoir pour but de permettre à l'image de se déployer : le comparant n'est pas tenu de se cantonner à une subordonnée aux proportions limitées, il peut s'étendre sur plusieurs lignes et gagner une sorte d'autonomie dans l'esprit du lecteur ou de l'auditeur. Comme on l'a déjà observé, l'*Iliade* est plein de ces petites scènes ou de ces petits tableaux extérieurs à la diégèse, exposés au présent, qui rappellent la vie des champs, de la montagne, de la chasse ou de la ferme. Les effets sont alors variés, et probablement renforcés par la traduction en français, qui n'assume pas une telle longueur du comparant : ce n'est pas toujours le sentiment d'autonomie qui s'impose, qui est de toutes façons limité par la présence liminaire de l'adverbe ὡσ (« comme ») ; nous avons parfois, au contraire, le sentiment accru qu'Homère subordonne le comparant au comparé, qu'il nous parle *déjà* des guerriers sous couvert d'autre chose, autrement dit qu'il pratique une sorte de métaphore *in absentia* prolongée, qu'on conçoive cette métaphore comme permettant de désigner deux réalités à la fois ou comme un simple jeu de nomination, non dialectique, qui peut échouer (le comparant domine, semble « autonome » comme dans une mauvaise allégorie) ou réussir (le comparant est « traduit »). Quoi qu'il en soit, l'arrivée de la seconde partie de la comparaison surprend alors, dans presque tous les cas où la comparaison est prolongée : nous avons le sentiment d'une certaine redondance, comme si Homère voulait nous rappeler au réel, fermer une parenthèse. D'ailleurs, le fait est que cette seconde « phrase » n'apporte pas grand chose, en général : elle ressemble beaucoup à la phrase qui précédait la comparaison, elle se contente de rappeler le comparé. Il y a donc dans ces comparaisons homériques quelque chose de la fable, de l'allégorie, pourtant rapprochées d'habitude de la métaphore *in absentia*.

Par ailleurs, ce caractère ostensible, cette forme presque hyperbolique de comparaison possède une autre cause, qui nous intéresse au moins autant. Avant d'être transcrit et copié, l'*Iliade* était avant tout un poème chanté. Comme l'essentiel de la littérature grecque évoquée dans la *Poétique*, il s'agit d'une œuvre faite pour l'oral – ce qui est vrai aussi pour une large part de la littérature pendant de longs siècles, on pourrait dire jusqu'à l'invention de l'imprimé, et même jusqu'au XVIIIe, où la littérature commence à devenir une affaire beaucoup plus privée, beaucoup plus intime. Inutile de rappeler que la rhétorique aussi est d'abord un art du discours. La majorité des exemples sont donc étrangers à notre civilisation de l'écrit. Or, l'oral favorise une certaine esthétique : pour être bien comprise, l'image a besoin d'être développée. Faire apparaître trop peu de temps sa « partie émergée », en l'espace d'un seul mot comme pour la métaphore *in absentia*, cela fait courir le risque à l'image de n'être tout simplement pas perçue. On comprend mieux, dès lors, pourquoi les métaphores les plus originales d'Homère sont exposées à travers des métaphores proportionnelles, des comparaisons longuement développées, aux chevilles lourdement martelées, souvent en début de vers, et pourquoi les métaphores *in absentia* à l'inverse semblent souvent le lieu des images les plus convenues. Il n'y a évidemment aucun lien de nécessité à établir entre l'originalité des images et le fait qu'elles utilisent le plus souvent la forme de la comparaison. Seulement, pour un poète désireux de réussir ses effets, il était logique d'user d'une forme plus développée.

Une même idée, pourtant, peut être exprimée avec des métaphores *in absentia*, dans le même texte, et rester poétique. On pourrait citer cette phrase, dans le chant XX de l'*Iliade*, quinze pages après qu'Achille se soit élancé sur Énée : « Achille cependant bondit sur les Troyens, le cœur vêtu de vaillance, poussant des cris effroyables ».[275] L'idée du bond, assez peu naturelle pour un guerrier

275 Homère, *Iliade*, XX, v. 381-382, *op. cit.*, p. 163.

lourdement armé, suscite en effet l'image du lion, surtout associée ainsi aux autres indications. Mais il est symptomatique que la métaphore soit ici implicite, là où elle était explicite et développée plus haut : le poète, n'ayant pas voulu se fier à la vigilance du lecteur ou de l'auditeur, a préféré d'abord proposer une comparaison et l'exposer longuement. Le risque était moindre ensuite, la probabilité de manquer la métaphore moins élevée, et les conséquences plus réduites. D'ailleurs, quand l'idée n'est pas d'abord exprimée par une comparaison, mais seulement par une métaphore, on la trouve souvent répétée, comme dans la fameuse épithète homérique « l'aurore aux doigts de rose ». Et puis, dans ce dernier exemple, il s'agit d'une métaphore « à deux termes » au moins, sinon *in praesentia* : elle est plus facile à identifier et à cerner qu'une métaphore vraiment *in absentia*. Autrement dit, si c'est à la comparaison que le soin est généralement confié d'exprimer des idées originales chez Homère, c'est bien à cause de la double contrainte d'une langue poétique et orale : ce qui est possible à l'écrit, où l'on peut revenir sur ce qu'on a lu ou écrit, ne l'est pas quand on parle ou qu'on écoute.

D'autres exemples favorisent cependant cette idée d'une comparaison plus propice à la poésie. Genette accorde une place prépondérante, dans sa théorie des figures d'analogie, aux images surréalistes par exemple. Ce sont elles qui servent à illustrer, avec l'argot, l'idée que la comparaison ou la métaphore *in praesentia* rendent possibles « des rapprochement beaucoup plus insolites ». Dans la *Rhétorique générale*, cette idée du groupe μ est illustrée par ce vers de Michel Deguy : « Stères des maisons qui branlent, et les flaques des vitres qui craquent... » Cette possibilité, on l'a vu, n'a pas à être remise en doute : c'est une évidence. De la même façon, si l'on veut exprimer une idée très paradoxale, mieux vaut ne pas être trop implicite, et donc rappeler le comparé dans la métaphore, ou ne pas le déplacer trop loin, faire en sorte qu'il soit bien présent à la conscience au moment où l'image est proposée. La comparaison ou la métaphore *in praesentia* est alors une solution « de facilité », ou du moins une béquille plus aisée, mais en rien nécessaire. Le groupe μ l'indique lui-même en citant deux vers de R. Brock qui désignent, selon eux, un commutateur électrique, ce que « seul le contexte […] permet de comprendre ». Les métaphores *in absentia* insolites sont donc possibles, même en poésie. Seulement, de façon significative, l'exemple donné fait penser à une énigme. Toute métaphore *in absentia* n'est pourtant pas une devinette, une allégorie.

En fait, derrière ces affirmations de bon sens, se perçoit une autre affirmation : l'idée que la comparaison serait d'une nature différente de la métaphore. Celle-ci serait du côté de la convention, parfois obscure, quand la clef manque, parfois évidente, quand nous la possédons, ce qui ne l'empêche pas, comme l'évidence, d'être trompeuse, d'être gênante dans tous les cas, là où la comparaison serait du côté de l'imposture démasquée, du jeu sur la dissemblance, à travers des formes plus ludiques. On retrouve une idée voisine d'Aristote, mais avec des valeurs inversées : le caractère développé de la comparaison est désormais une qualité et le caractère « abrégé » de la métaphore un défaut. Le tableau est d'ailleurs complet lorsqu'on ajoute que celle-ci est souvent associée à une démarche plus intellectuelle, par son aptitude à recatégoriser le réel, notamment par les philosophes. Ici encore, on a le sentiment que les néo-rhétoriciens reprochent à la métaphore ce qu'Aristote y voyait d'avantageux : là où l'auteur de la *Rhétorique* soulignait son pouvoir d'instruire, ils insistent *quasi exclusivement* sur le revers de cette puissance : le pouvoir de tromper. L'idée n'aurait pas été mauvaise, si elle n'avait pas été à ce point manichéenne, systématique. D'ailleurs, chez Aristote déjà, ce pouvoir de tromper est reconnu, mais hors de la *Rhétorique* il est vrai, notamment lorsqu'il dénonce les « métaphores poétiques » de Platon : la poésie semble bien jouer

alors le rôle de repoussoir, que l'on retrouve dans la *Rhétorique* surtout à propos des comparaisons.

Le malheur, c'est que cette répartition des rôles, induite par toute une tradition, trouve des échos chez des auteurs très différents. Si l'on ne reconnaît pas chez Ricœur ou chez Détrie de ces préventions contre la métaphore, il reste quelque chose de la bipartition. Tout à leur projet de réhabiliter la métaphore, de souligner son pouvoir heuristique pour l'un, ou sa dimension « expériencielle » pour l'autre, ils reconduisent parfois l'idée d'une différence de nature entre les deux figures. Cela semble esquissé par Ricœur, à certains moments, malgré des notations divergentes. Mais c'est surtout présent chez Détrie, où l'on peut lire:

> Le processus métaphorique vise la représentation, par un sujet, d'une réalité perçue, soumise au filtre perceptif qui la construit. La comparaison procède d'un autre processus puisqu'elle manifeste que la réalité perçue évoque un autre domaine, mais n'est pas de l'ordre de cet autre domaine, l'outil comparatif explicitant cette approche. C'est précisément toute la tension entre *est* et *n'est pas* qui est ici en jeu. Pour nous la métaphore manifeste une réalité perçue, de l'ordre du *être pour*. La comparaison, du *être comme* (donc du *n'est pas*), ne relève jamais de cet ordre. Si la comparaison souligne d'une certaine manière ce que le locuteur perçoit comme l'imperfection des mots pour dire les choses (ce en quoi il se trompe puisque les choses n'ont de réalité que grâce à la nomination), la métaphore manifeste au contraire très fortement le fait que les mots ne réfèrent à des choses que par la volonté d'un locuteur qui construit les choses, leur donne existence, en permet la catégorisation par les mots, le terme qu'il sélectionne étant à ses yeux le plus apte à manifester son rapport au réel non encore nommé, dont son discours tente de rendre compte. La comparaison ne travaille pas la catégorisation conceptuelle du réel, mais se contente d'opérer une analogie, toujours explicitée par un outil comparatif, entre deux entités du monde réel, déjà catégorisées.[276]

Il me semble au contraire difficile de défendre une position aussi tranchée. La « véhémence ontologique » dont parle Ricœur à la fin de sa septième étude se retrouve souvent dans la comparaison. Les exemples surréalistes l'attestent précisément : le « comme » si fréquent dans le premier vers de leurs poèmes n'y est souvent qu'une béquille pour imposer de nouvelles représentations ; son mode est bien peu le « comme si » ou le « n'est pas ». Une fois exprimée sous cette forme, l'image prend d'ailleurs, très fréquemment, la forme de la métaphore, comme dans « Sur la route de San Romano » de Breton : après « La poésie se fait dans un lit comme l'amour », le deuxième vers peut évoquer « ses draps défaits » qui apparaissent comme « l'aurore des choses ». La métaphore des draps, qui désigne probablement les feuilles froissées, travaille-t-elle davantage à « la catégorisation conceptuelle du réel » que la comparaison de la poésie avec l'amour ? On serait tenté de dire précisément l'inverse. Le poème n'abandonne d'ailleurs pas le parallèle entre « l'acte d'amour et l'acte de poésie » et présente, pour ainsi dire à la fin, l'expression suivante : « l'étreinte poétique comme l'étreinte de chair ».[277] C'est en fait très exactement une re-catégorisation de la poésie que propose Breton, tout au long de son poème. L'auteur travaille la représentation de celle-ci pour souligner les liens qui l'unissent en profondeur avec l'amour, pour imposer l'idée que la poésie est bien une forme d'amour. Et cela passe d'abord par une comparaison.

On peut noter au passage l'usage très intéressant du « comme » dans l'antépénultième vers, « l'étreinte poétique comme l'étreinte de chair » : on peut l'analyser *à la fois* comme conjonction de subordination, introduisant une proposition dont le prédicat n'est pas répété, étant identique à celui de la principale, et comme conjonction de coordination, associant deux sujets logiques différents au

276 Catherine Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 256.
277 André Breton, « Sur la route de San Romano », *Signe ascendant*, Gallimard, Paris, 1999, NRF Poésie, p. 122-124.

sein d'un même groupe nominal. En l'occurrence, il exprime aussi bien une idée de comparaison que d'addition. Rappelant la comparaison initiale *mais aussi* le parallèle « l'acte d'amour et l'acte de poésie » qui se trouvait au milieu du poème, il montre à quel point l'outil de comparaison n'est pas indispensable à la perception d'une analogie, combien un simple parallélisme de structure peut susciter l'idée d'une correspondance plus profonde, entre deux actes, deux étreintes.

Le fameux poème d'Éluard « La terre est bleue comme une orange » peut également illustrer le problème. Juste après le premier vers, qui propose la comparaison éponyme, on peut lire : « Jamais une erreur les mots ne mentent pas ».[278] Si l'on veut bien prendre au sérieux ce poème, qui est aussi un manifeste, il apparaît clairement que pour Éluard la comparaison ne souligne pas « ce que le locuteur perçoit comme l'imperfection des mots pour dire les choses », puisque c'est précisément à cette figure que le poète a confié la charge de dire la vérité la plus haute, la plus mystérieuse. C'est tout le propos de Détrie que l'on pourrait reprendre pour l'appliquer cette fois à la comparaison : dans le paradoxe de Paul Éluard, il s'agit aussi d'aller au-delà de la « fausse imperfection » des mots, de restituer la tension entre le *est* et le *n'est pas*, de re-catégoriser le réel. Le poète refuse précisément, ici, « d'opérer une analogie […] entre deux entités du monde réel, déjà catégorisées » : en proposant le motif « bleu » pour « expliquer » la comparaison entre deux choses aussi communes, apparemment, qu'une orange ou la terre, c'est bien l'idée d'un réel *déjà là* qu'il cherche à dynamiter, en s'offrant le luxe de pousser la démarche jusque dans ses dernières limites.

Mais ce n'est pas seulement dans la poésie qu'il en va ainsi. Prenons l'auteur choisi par Catherine Détrie pour éprouver son modèle, à savoir Claude Allègre, à qui elle consacre les plus longs développements et qui permet chez elle d'illustrer la place de la métaphore dans les discours quotidiens. C'est un terrain plutôt défavorable en apparence : les métaphores abondent chez lui. Mais le premier article qui me tombe sous la main, « Le droit au doute scientifique », publié dans *Le Monde* daté du 26 octobre 2006, suffit à nous offrir une comparaison. Elle s'applique en l'occurrence au GIEC et à sa pratique du texte de synthèse : « Cette manière de faire ressemble à celle qui eut lieu autrefois dans certains régimes et qu'on ne veut pas revoir dans le monde libre. » L'idée d'une méthode totalitaire est clairement exprimée ici, à travers une phrase modalisée (« ressemble à »), et sans l'ombre d'une nuance que l'on percevrait dans le reste de l'article. Mais on pourrait encore objecter que, si Allègre utilise une comparaison à ce moment précis, c'est parce qu'il aurait quand même conscience de l'énormité de son affirmation, et qu'il voudrait – à ce moment-là, et à ce moment-là seulement – introduire un « comme si », ne serait-ce que pour prévenir les critiques. Seulement, la phrase suivante dément cette interprétation : « L'épisode actuel n'est qu'une petite manifestation de cette pratique de dictature intellectuelle. » Au lieu d'aller directement à la formulation la plus frappante, la plus brutale, Claude Allègre a donc préféré commencer par une comparaison et une périphrase, mais l'idée était déjà présente. On peut même penser que la charge polémique est plus forte dans l'image de la première phrase : l'expression « dictature intellectuelle » étant assez souvent employée, et l'adjectif amortissant l'impact du mot « dictature », c'est peut-être la comparaison qui témoigne ici le plus clairement d'une *volonté réelle* d'assimilation, d'une véritable « catégorisation conceptuelle ». Autrement dit, il ne convient pas de se payer de mots, en l'occurrence de « comme » : l'intention se perçoit, souvent, de façon *partiellement indépendante* de la forme. Si une seconde phrase est formulée ici, c'est pour apporter autre chose, une dimension polémique supplémentaire notamment, mais qui tient cette fois à une antithèse, celle contenue dans

278 Paul Éluard, « La terre est bleue comme une orange », *Capitale de la douleur*, suivi de *L'amour, la poésie*, Gallimard, Paris, 2005, coll. NRF Poésie, 255 p.

l'idée de « petite manifestation » d'une énorme imposture.

La comparaison n'est donc pas un « processus » différent. La métaphore aussi « évoque un autre domaine, mais n'est pas de l'ordre de cet autre domaine », même si elle ne le « manifeste » pas toujours aussi nettement que la comparaison en effet. Il convient, après les procès en sorcellerie des années 1960-70, de ne pas faire revenir le balancier trop loin dans l'autre sens : la métaphore *comme la comparaison* posent une identité *paradoxale* ; il existe chez les deux figures la même « tension entre *est* et *n'est pas* ». Il y a du *être comme* dans certaines métaphores et du *être pour* dans certaines comparaisons. La différence, si on tient à l'établir, est seulement une différence d'accent, et elle se dégage *in fine* de l'ensemble du texte, elle réside dans une large mesure dans l'intention perçue (avec tout ce que cela comporte, évidemment, de subjectivité) : elle ne peut donc pas être identifiée à la distinction rhétorique entre métaphore et comparaison. Prolonger dans ces conditions un telle distinction, sans en changer la terminologie par exemple, c'est courir délibérément le risque de reconduire l'erreur.

Quels qu'en soient les chemins, il existe donc, à partir du moment où les deux figures sont reconnues comme différentes, un risque d'« essentialiser » une simple différence de présentation. La tentation est patente chez Catherine Détrie avec les expressions « être pour » et « être comme », qui traduisent une différence d'ontologie. On reconnaît quelque chose du même ordre chez Catherine Fromilhague, qui tente de justifier la distinction en plaçant la métaphore du côté de l'« analogie symbolique », de la captation du comparant par le comparé (malgré l'image du binoculaire qui, seule, contrevient à cette conception), et la comparaison du côté du concret, de la « force imageante », de la véritable vision « stéréoscopique » – avant de rappeler l'idée d'un *continuum*, certes, mais qui est contredite par cette distinction longuement posée. Les choses sont dites assez clairement, en effet : « la métaphore n'est pas *de soi* figurative : elle organise une représentation *symbolique* du monde, fondée sur l'analogie, dans laquelle l'image du Ca [comparant] reste "virtuelle" (*dans tous les sens du terme*). » Lui fait face la comparaison qui « a, *de soi*, une force imageante plus grande », où le comparant « garde son sens propre et désigne *un référent autonome, même s'il est virtuel* ; de toutes les figures micro-structurales, c'est celle dont le pouvoir figuratif est le plus marqué ».[279] Les locutions « en soi », « de soi », sont éloquentes : il y aurait une nature profonde des deux figures, dont l'effet serait parfois corrigé, nuancé par le texte, mais qui serait bel et bien présente. On a vu ce qu'on devait penser de cela : ce serait acceptable si la nature en question était définie avec prudence, comme une simple présence ou absence de modalisation, par exemple. Mais la distinction superpose alors quantité d'idées différentes, issues de la théorie substitutive et de la tradition rhétorique. Il est pourtant impossible d'identifier la métaphore vive à un mode d'expression symbolique, pour ne prendre que cet exemple, du moins tant que le « symbolisme » en question n'est pas un peu (re)défini : l'influence du modèle *in absentia* est ici déterminant, cette forme métaphorique *pouvant* organiser une expression authentiquement symbolique, en effet, mais sans s'y confondre car, même dans ce cas, la métaphore cesse la plupart du temps d'être métaphore quand elle devient ce qu'on appelle communément un symbole (c'est-à-dire un symbole institué), le noyau de sens préexistant dans le cas du symbole, et non dans le cas de la métaphore vraiment vive. C'est pourquoi, dans l'exposé de Catherine Fromilhague, on perçoit des éléments hétérogènes, qui proviennent pour la plupart d'une théorie substitutive (la métaphore comme « analogie symbolique », le comparant comme capté par le comparé), mais qui témoignent parfois d'une conception plus « tensionnelle », plus proche de l'interaction (l'idée d'une « représentation

279 Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, *op. cit.*, p. 74-75. C'est moi qui souligne.

“binoculaire” ou “stéréoscopique” » notamment, que l'on trouve chez William Bedell Stanford).

De même, lorsque Catherine Fromilhague écrit : « avec la comparaison, les référents du comparé et du comparant restent distincts, différents ; avec la métaphore, la représentation du comparé s'enrichit de la présence du comparant : on parle de représentation “binoculaire”, ou “stéréoscopique” », elle superpose des choses différentes, qui seraient vraies si elles n'étaient pas ainsi distinguées. En effet, dans la comparaison aussi, « la représentation du comparé s'enrichit de la présence du comparant » : pourquoi Allègre comparerait-il les méthodes du GIEC à celle d'un régime totalitaire, sinon ? pourquoi Breton comparerait-il la poésie à l'amour ? En outre, « les référents du comparé et du comparant » sont « distincts, différents » dans la métaphore aussi : comment le comparé pourrait-il s'enrichir du comparant, sinon ? Seulement, s'ils donnent parfois le sentiment de ne pas « *rester* distincts, différents », c'est parce qu'on ne pense plus, à ce moment-là, à la métaphore comme fait de langage mais comme fait de langue, où l'innovation sémantique s'inscrit dans le mot, et l'on a le sentiment qu'une « fusion » des références s'est opérée. Pourtant, si l'on émet l'idée d'une *innovation sémantique*, il faut supposer autre chose, qui permet précisément d'expliquer cette innovation, à savoir que le mot accède en même temps à une *nouvelle référence*, qui ne se confond avec aucune des précédentes : c'est d'ailleurs ce nouveau référent qui permet au nouveau sens de se déposer dans les mots. Les deux référents « restent » donc « distincts » dans la métaphore : c'est une « troisième » référence qui surgit, sur les décombres de la référence du comparé, rénovée. Et le phénomène n'est pas propre à la métaphore : quand Allègre propose une comparaison sur le GIEC, il propose bien, lui aussi, de faire émerger une nouvelle représentation, plus conforme à la réalité, du moins telle qu'il la perçoit, qui n'est pas celle d'un GIEC démocratique, mais pas exactement non plus – il le reconnaît lui-même implicitement, en osant s'y attaquer de la sorte – celle des régimes réellement totalitaires.

Enfin, on peut rappeler ici l'extrême ambiguïté de l'idée de référence « virtuelle » du comparant, à laquelle on peut préférer celle de référence « suspendue », que l'on trouve cette fois chez Ricœur. Le référent n'est pas moins présent, en effet, dans la métaphore *in absentia* que dans la comparaison. Seulement, dans le cas de la métaphore, on a parfois *l'impression* que l'accès à la référence est moins nécessaire. Il peut s'agir d'une réalité, si la métaphore est convenue – mais on retrouve alors le même phénomène avec les comparaisons stéréotypées (« il joue comme un pied »). Il peut s'agir aussi d'une illusion, liée au moindre développement de la métaphore, surtout lorsqu'elle est isolée de son contexte. Néanmoins, lorsqu'elle n'est pas extraite de celui-ci mais perçue dans le flux du discours, la métaphore conserve intacte sa capacité à renvoyer à un référent *vivant*. Enfin, cette idée de référence virtuelle semble souvent liée au statut « extradiégétique » du comparant. En effet, si cette expression d'une référence « virtuelle » ou « suspendue » est employée pour dire que « le lion » ne désigne pas un animal à crinière rugissant présent dans la diégèse, c'est une évidence : la métaphore opère souvent, comme la fiction, à un second niveau (et, dans la fiction, cela donne une sorte de fiction au second degré). Cela est vrai, il importe de le préciser, que l'image soit présente dans une fiction ou non : quand les Russes appellent quelqu'un « un Alain Delon » pour exprimer sa vanité, il en va de même. La référence est bien présente à l'esprit, avec plus ou moins de détails, certes, selon les cas, selon l'âge des interlocuteurs par exemple, mais pour beaucoup elle est bien présente. Seulement, il s'agit d'une référence fictive : l'idée n'est pas intégralement actualisée. Sinon, il n'y aurait pas image : une nouvelle référence intégrant dialectiquement le comparé et le comparant ne pourrait pas surgir. En revanche, si par « référence virtuelle » il s'agit de dire davantage, par exemple que l'absence du comparé dans une phrase

entraînerait *automatiquement* une présence moindre du référent à l'esprit que dans une comparaison (que ce soit, en l'occurrence, la référence du comparant ou du comparé), ce n'est pas défendable. Ce serait une vue de l'esprit. C'est pourtant une idée qui semble répandue, comme chez Catherine Fromilhague, lorsqu'elle évoque le référent subordonné et virtuel « dans tous les sens du terme » du comparant, dans la métaphore.

Il apparaît donc bien difficile de justifier une distinction un peu approfondie entre métaphore et comparaison. Seulement, le fait que la rhétorique nous propose ce découplage ne cesse de produire ses effets. Même Ricœur, comme je le suggérais, est tenté de proposer une différence de nature entre les deux figures. La fin de la septième étude corrige cette impression, notamment, et rappelle que la tension entre le « est » et le « n'est pas » se retrouve aussi bien dans la comparaison que dans la métaphore. Néanmoins, dans la première étude par exemple, nous pouvons lire que « la comparaison développe et en même temps amortit » l'énigme d'un attribution paradoxale, du « ceci (est) cela », alors que « la métaphore préserve [cette tension] par le raccourci de son expression ». Quelques lignes plus loin, Ricœur écrit encore : « la comparaison, dirons-nous, exhibe le moment de la ressemblance, opératoire mais non thématique, dans la métaphore ». Il résume alors la pensée d'Aristote mais, selon toute vraisemblance, il en partage les termes. Nous avons d'ailleurs des développements voisins dans la sixième étude.[280] J'ai indiqué aussi comment il interprétait le passage sur le « dire deux » métaphorique, comment il décelait une plus grande proximité dans le cas de la comparaison avec la métaphore proportionnelle que dans celui de la métaphore *in absentia*. En soulignant cette dimension de « para-doxa » de la métaphore, de « chance d'instruction » qui serait diluée dans la comparaison plus explicite, il conclut même par « Telle est la leçon fort claire pour le théoricien de ce qui, pour l'historien demeure une énigme » (il pense ici à Marsh McCall) et de suggérer en note qu'il a résolu ainsi le problème du « caractère poétique » de la comparaison. Dans sa huitième étude, Ricœur prolongera d'ailleurs en quelque sorte l'œuvre d'Aristote en s'interrogeant sur la discontinuité entre discours poétique et discours philosophique. Hélas, il n'y a pas loin de cette distinction entre la métaphore qui *contient* le moment de la ressemblance et la comparaison qui *l'exhibe* à une ontologie distincte des deux figures, surtout si l'on rapproche la métaphore du syllogisme, du concept, et la comparaison de la poésie, comme *semble* le faire Aristote. Même si Ricœur ne franchit jamais vraiment le pas, on a vu que c'est le cas de Catherine Détrie, avec son *« être pour »* et son « *être comme* ». Et, pour peu que l'on soit davantage pessimiste quant aux pouvoirs de la métaphore, à l'image d'un Turbayne, à l'opposé de Ricœur ou de Détrie, cette distinction conduit assez rapidement à percevoir l'être de la comparaison dans la *reconnaissance* d'une nature liée à son apparence et l'être de la métaphore dans sa *dissimulation*. Toutes ces conceptions sont donc extrêmement gênantes en cela qu'elles essentialisent des différences pourtant très circonstancielles. On en voit les conséquences chez Genette, par exemple. De plus, l'élaboration par Ricœur d'un concept de *vérité métaphorique*, et les précautions naturelles y afférant, ainsi que la tentative d'expliciter les présupposés philosophiques, ontologiques, de la théorie de la métaphore semblent avoir émoussé, dans les deux dernières études de son livre, la pointe de ses affirmations : les précisions concernant la tension entre « est » et « n'est pas » en pâtissent, Ricœur semblant tenté *in fine* de renouer les liens distendus de la métaphore – et en particulier de la métaphore *in absentia* – avec le concept comme avec le symbole.

280 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, respectivement p. 312-313, p. 39-40 et p. 251 par exemple.

2.2.3. Le démon de l'analogie : pensée analogique et correspondances

Le soupçon porté sur la métaphore ne tient pas seulement à la rhétorique ou à la conception de la métaphore-mot qui semble l'avoir précédée. Une autre cause apparaît très tôt : son lien avec la notion d'analogie, avec ce mode de raisonnement capable de susciter des pistes de réflexion mais aussi d'induire en erreur. De toute première importance, cette source de soupçon aurait pu être placée plus haut : elle est liée en profondeur à la pensée métaphorique, on la retrouve à toutes les étapes de son histoire. Mais certaines époques permettent de la discerner mieux que d'autres : quand l'analogie semble tout submerger, surtout pour un regard extérieur, contemporain, quand le monde paraît vibrer lui-même d'une universelle analogie. C'est le cas pour l'Antiquité, la haute Antiquité surtout, et pour le Moyen-Âge, en particulier « l'âge roman ».

La métaphore, les correspondances et les signes

La métaphore entretient en effet des rapports avec la pensée analogique, au sens de raisonnement analogique, d'abord, mais aussi – même si le lien n'est pas aussi étroit – au sens d'une pensée des correspondances, d'une sorte de pensée « magique ». Les deux modes de pensée ne sont évidemment pas étrangers l'un à l'autre : la croyance en des correspondances universelles apparaît comme reposant confusément sur le raisonnement analogique, comme un avatar immaîtrisé de celui-ci, d'où la mauvaise réputation de la pensée analogique, comme si elle était nécessairement et tout le temps en liberté. Il est pourtant évident que la pensée par analogie peut apporter beaucoup, y compris dans les sciences dites « exactes » : elle n'a pas fourni d'excellentes intuitions qu'à Freud ou à Darwin, mais aussi à Newton, à Franklin ou à Einstein. L'idée même d'une relativité *générale* souligne bien la part de raisonnement analogique, d'extrapolation, dans les travaux de ce dernier. On indique souvent que la lumière n'échappe pas aux considérations sur la gravitation des corps (sa trajectoire aussi peut être déviée), qu'il en va du temps comme d'une surface plane dans un espace en trois dimensions (il peut être « courbé », d'où la notion d'espace-temps), etc. Mais l'on pourrait ajouter que la gravitation est comme l'inertie. C'est même, me semble-t-il, le point central. L'idée maîtresse d'Einstein est bien de redoubler le raisonnement de Galilée, d'étendre la notion d'inertie : là où ce dernier faisait observer qu'un corps soumis à un mouvement régulier est comme inerte, du moins si l'on change de point de vue, Einstein propose de considérer qu'un corps soumis à la gravité, à une accélération constante, est comme inerte lui aussi, pour d'autres référentiels. Seulement, cette part de raisonnement analogique est le plus souvent occultée après coup, non seulement par le fait de mettre en avant la découverte plutôt que le processus, mais aussi par le choix de la formalisation mathématique – sans oublier la gêne du scientifique, très souvent conscient du discrédit dont souffre une telle méthode. De même que le concept masque parfois ses origines métaphoriques, de même la loi scientifique rechigne à reconnaître l'échafaudage analogique, dont elle se débarrasse *in fine*. Il est intéressant de noter, à ce propos, qu'il n'en fut pas toujours ainsi. Le goût d'un savant comme Newton pour la théologie et l'alchimie est aujourd'hui connu, ainsi que le caractère poreux de ses différents intérêts, le fait qu'il ne discernait pas réellement de discontinuité entre ses différentes activités. Le cas de la chimie n'est-il pas emblématique, la discipline cherchant depuis le XVIIIe siècle à faire oublier ses origines alchimiques ? Il y a probablement dans l'hermétisme tout un univers de réflexions, d'hypothèses et

d'expériences qui mériterait un inventaire plus scrupuleux, loin de ce rejet sans discernement ni nuance qui fut effectué sous l'influence du mécanicisme de Descartes, puis relayé entre autres par le positivisme. Pour l'entr'apercevoir, il suffit de songer que la notion d'attraction elle-même faisait l'objet des plus grandes préventions en 1687, de la part de Christiaan Huygens par exemple, lorsque parurent les *Principia* de Newton : elle était perçue comme une « supposition » venant de l'occultisme.[281]

Mais il ne m'appartient pas de rendre justice à ce continent englouti : là n'est pas mon propos. Au contraire, je veux souligner à quel point l'analogie, à côté de ses nombreux mérites, a pu susciter *aussi* des défiances légitimes. L'idée est ancienne, par exemple, qu'il existerait des correspondances objectives, « hors de l'esprit ». On la trouve en particulier dans l'Antiquité. Elle est d'ailleurs présente, comme la métaphore du lion, dans l'*Iliade* : au chant XII, alors que les Troyens ont réussi à repousser les Grecs jusqu'à leurs vaisseaux, lors d'une offensive spectaculaire, Polydamas et Hector hésitent à franchir le fossé qui les en sépare encore. Voici ce qu'on peut lire alors :

> Un présage leur vient d'apparaître, quand ils brûlaient de franchir [le fossé] : un aigle, volant haut, qui laisse l'armée sur sa gauche. Il porte dans ses serres un serpent rouge, énorme, qui vit, qui palpite encore et qui n'a pas renoncé à la lutte. À l'oiseau qui le tient il porte un coup à la poitrine, près du cou, en se repliant soudain en arrière. L'autre alors le jette loin de lui à terre : saisi par la douleur, il le laisse tomber au milieu de la foule, et, avec un cri, s'envole, lui, dans les souffles du vent. Les Troyens frissonnent à voir à terre, au milieu d'eux, le serpent qui se tord, présage de Zeus porte-égide.[282]

Le présage est aussitôt interprété comme une image de l'avenir par Polydamas : l'aigle qui a lâché le serpent « avant d'avoir atteint son aire », qui « n'est pas arrivé à le porter, à le donner à ses petits », lui évoque clairement le camp troyen qui, ivre de sa victoire, ne doit pas s'aventurer trop loin, au risque de perdre le bénéfice de l'offensive. On devine l'idée que les Achéens, actuellement en déroute, pourraient se retourner contre eux s'ils abusaient de leur position, s'ils perdaient toute mesure. Un retournement de situation vient déjà d'avoir lieu, au chapitre XI, où les « prédateurs » grecs se sont retrouvés soudainement la proie des Troyens. Et c'était justement grâce à Zeus, qui a pris le parti d'Hector et lui a parlé par l'intermédiaire d'Iris : dans ce message, il lui était confié qu'il serait à ses côtés, à partir du moment où Agamemnon serait blessé et jusqu'à ce qu'Hector parvienne aux vaisseaux, le soir arrivé. Le lecteur perçoit donc que Polydamas a raison : la protection de Zeus a ses limites. Son interprétation est pourtant contestée par le fils de Priam, qui fait la forte tête et semble refuser les présages : « tu nous invites, toi, à mettre notre foi dans des oiseaux qui volent ailes déployées ! » Dans le débat qui les oppose, Homère n'en donne pas moins raison au premier, puisqu'il a décrit dès le début l'apparition de l'aigle comme un présage, et que le malheur en question finit par arriver, au chapitre XIII : les Troyens connaissent à nouveau la déroute.

Ce qui nous intéresse le plus, ici, ce n'est pas le présage en tant que tel, mais la façon dont il est interprété : pour cela, Polydamas utilise une comparaison. Après avoir rappelé les faits, l'aigle qui n'a pas réussi à nourrir ses petits, à revenir chez lui avec sa proie, il explique : « *de même*, si nous enfonçons la porte et le mur des Achéens, en déployant une force infinie et en faisant céder les Achéens, nous ne reviendrons pas en bon ordre des nefs par le même chemin, mais nous laisserons là des milliers de Troyens, mis en pièces par le bronze des Achéens dans leur défense de leurs nefs.

281 Christiaan Huygens, lettre à Fatio de Duillier du 11 juillet 1687, *Œuvres complètes*, tome 9, Société hollandaise des sciences, éditions Martinus Nijhoff, La Haye, 1901, page 190.

282 Homère, *Iliade*, chant XII, v. 195-210 (Les Belles Lettres, tome 2, p. 175).

Voilà comment parlerait un interprète des dieux ».[283] De toute évidence, l'analogie est confirmée par Homère lorsqu'il décrit le présage : ce serpent « qui vit, qui palpite encore et qui n'a pas *renoncé à la lutte* » fait clairement penser aux Grecs, défaits mais pas anéantis.

Il y a donc un lien étroit entre le monde enchanté des Anciens et la métaphore. Ce lien ne doit pas surprendre à partir du moment où le monde est rempli de signes, de présages. Utiliser la comparaison est alors un bon moyen pour décrypter l'univers, ce monde – en l'occurrence Zeus – qui nous parle. À partir du moment où tout est énigme, du moins où l'on pense que ce monde s'adresse à nous, qu'il est rempli de messages envoyés par les dieux, interpréter les phénomènes les plus singuliers comme des images apparaît naturel : produire des images, c'est la meilleure façon, et peut-être l'unique, de transmettre un message non verbal. Par images, j'entends ici métaphores et symboles : les unes se mêlent souvent aux autres. L'aigle et le serpent possèdent en effet une dimension symbolique évidente. Ce sont d'ailleurs tous les deux des attributs de Zeus, et ils favorisent en tant que tels la perception du présage, son interprétation comme signe. Mais le symbole, dont la dimension conventionnelle a d'ailleurs besoin, ici, d'être oubliée pour fonctionner, est utilisé au sein d'une métaphore, une sorte d'allégorie en l'occurrence. C'est une énigme à déchiffrer : l'aigle et le serpent ne représentent pas vraiment Zeus, mais plutôt les deux camps belligérants, remplis de héros, de demi-dieux, et tous deux soutenus tour à tour par Zeus. Le symbole joue donc un rôle, mais au sein d'une métaphore. Les dieux s'expriment par allégories, en utilisant incidemment le langage des hommes (l'aigle comme signe de Zeus) mais sans le dire (pour les Grecs, ce signe est vrai, « naturel »).

Si la croyance en des analogies « secrètes », en des correspondances mystérieuses entretient des liens avec la métaphore, c'est donc par la notion d'analogie : nous sommes victorieux des Grecs, comme cet aigle l'est du serpent ; mais le rapace a subi un revers de fortune en quittant son aire et en cherchant à y ramener sa proie ; nous allons donc en connaître un, en nous aventurant si loin de Troie aux hauts remparts.

Le rôle du raisonnement analogique apparaît constamment dans la pensée magique, dans la pensée religieuse primitive : le phénomène de l'orage, de la foudre, étant resté longtemps mystérieux aux hommes, il était tentant de l'interpréter comme colère de la nature, ou colère d'un dieu. La métaphore semble assez « naturelle » en raison des liens qui existent entre les deux expériences, celle de l'orage et de la colère : il suffit de penser à l'état d'agitation, voire de chaleur, qui précède « l'explosion », puis à son déclenchement brusque (les *éclats* du tonnerre ou de la foudre), au bruit, aux dégâts occasionnés et au refroidissement qui résulte de l'orage, quand il est passé... La seule différence avec la pensée métaphorique consiste alors dans une différence d'attitude face à l'analogie : ces liens de ressemblance sont-ils « vrais » ou non ? Cette personnification de la nature est-elle fondée sur une personnalité réellement existante ou non ? Il est aisé en effet, devant la force de persuasion d'une image, de ne pas en attribuer la paternité aux hommes : l'analogie, produite par l'esprit, formulée grâce à la métaphore, est parfois perçue comme première, comme vraie absolument, comme *existant réellement*. C'est ainsi que l'homme croit découvrir ce qu'il a inventé, ce qu'il a placé lui-même dans le monde. Dans l'image qui s'impose à nous, nous découvrons parfois de nouvelles analogies, de nouvelles idées, en effet : plus nous interrogeons le rapprochement, plus sa pertinence apparaît large, profonde. Il est alors tentant d'y voir un critère de vérité, d'inférer d'une vérité relative l'idée d'une vérité absolue : là où nous ne faisons qu'explorer la qualité d'une intuition, perçue dans le cadre d'une expérience neuve ou léguée

283 *Ibid.*, XII, v. 223-228 (p. 176). C'est moi qui souligne.

par une tradition, nous voyons la preuve d'une « analogie en soi ».

Ce n'est donc pas la notion d'analogie en elle-même qu'il faut condamner. Il me semble d'ailleurs significatif que Catherine Détrie l'exclut de sa définition de la métaphore (quand elle s'interroge sur « la métaphore, une définition introuvable ») et qu'elle ne la mentionne que pour dénoncer « l'analogie en soi des théories objectivistes ».[284] Comme l'expression choisie le suggère implicitement, l'analogie n'est pas à exclure pour autant : la validité *forcément relative* du raisonnement analogique existe bien *pour soi*. De ce point de vue, le cratylisme apparaît comme le prototype de la méprise sur la métaphore : si cette croyance en une justesse *naturelle* des mots, en un sens qui leur appartiendrait *en propre*, tient à la théorie de la métaphore-mot, elle tient aussi à une conception analogique du monde, à l'idée que les signes perçus ne peuvent pas tromper, que la structure des mots répond à la structure du monde, qu'ils trouvent là leur justification première. Plus largement, le risque est réel d'inférer de la ressemblance l'idée d'une sorte d'équivalence entre deux réalités, ou du moins d'une nature commune. Mais comment identifier l'analogie à ce travers ? Si le raisonnement par analogie repose, comme la métaphore, sur une double série d'objets de pensée, sur la saisie de correspondances, il n'interdit pas moins que la métaphore de prendre en considération les dissemblances au sein de la ressemblance. Le talent de « voir les ressemblances » dont parle Aristote n'implique nullement de les croire objectives. La croyance en l'existence des analogies naît de l'oubli des *limites* de la comparaison, du caractère « fictif » du comparant employé pour penser le comparé : c'est une sorte de maladresse de la pensée, sinon de « maladie », en l'occurrence un raisonnement analogique défectueux, un travers qui consiste surtout en un défaut de méthode ; le tort n'est pas forcément d'extrapoler, à partir des données dont on dispose, une analogie plus grande qu'elle n'apparaît mais de prendre pour acquis ce qui parfois ne constitue même pas une hypothèse, mais tout au plus une approximation.

Les exemples de ces croyances en des correspondances objectives, qui font peser aujourd'hui sur l'analogie un si fort soupçon, sont évidemment innombrables : les idées de Dieu, ou de vie après la mort, peuvent apparaître elles aussi comme issues d'un raisonnement analogique.

On sait par exemple que Freud a donné une clef passionnante pour interpréter la croyance en Dieu, utilisant ainsi les métaphores non seulement pour proposer de nouveaux concepts mais aussi pour dissoudre d'anciennes représentations : l'homme, angoissé devant la vie, après avoir découvert que ses parents ne sont pas les puissances protectrices qu'il a imaginées enfant, aurait fait l'hypothèse que cette puissance supérieure, aimante mais aussi capable de colères terribles, existe bien ailleurs. Autrement dit, il aurait détaché de ses parents cette représentation « primitive » pour la placer dans les cieux. Selon cette interprétation, les parents constituent le schème à travers lequel l'idée de divinité est appréhendée, ils en constituent le modèle, le prototype.[285] Les dieux et héros grecs font d'ailleurs une transition aisée avec le dieu juif ou chrétien : il existe entre eux des disputes, comme entre parents, et ils font des enfants à des humains – enfants qui peuvent alors se croire élus parmi les hommes, humains et fils de dieux quand même. Nous ne sommes donc pas très loin de la métaphore : les parents sont pensés comme des dieux puis, quand cette représentation ne

284 Catherine Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, p. 65 et p. 259.

285 On peut remarquer, comme le fait Paul Ricœur, « que *Moïse et le monothéisme* n'est aucunement au niveau d'une exégèse de l'Ancien Testament », que « les œuvres de la religion, les monuments de la croyance, ne sont traités [par Freud] ni avec la même sympathie, ni avec la même rigueur » que *Le Moïse de Michel-Ange*, mais il est difficile de ne pas être sensible à la portée de ses observations sur le phénomène religieux. Paul Ricœur reconnaît d'ailleurs, *in fine*, une dette vis-à-vis de Freud et ce qu'il dénonce alors c'est surtout, à travers son *Léonard*, son reste de scientisme, son interprétation du principe de réalité (Ricœur, *De l'interprétation*, *op. cit.*, p. 568-569 et 573-574).

peut plus tenir, les dieux sont pensés comme des (super)parents. Nous sommes en fait en plein raisonnement analogique *inconscient*. C'est d'ailleurs à peu de choses près la thèse que défend Vico dans sa *Science nouvelle* en 1725 : les métaphores sont comme des fables et « la première *poésie* a été une *faculté naturelle* de ces anciens hommes qui étaient portés par les *sens*, par l'*imagination* et par l'*ignorance des causes* de tout ce qu'ils voyaient à *admirer vivement* les choses qu'ils ne *pouvaient comprendre*. Nous voyons encore de nos jours que les *Américains* donnent le nom de *Dieu* à tout ce qui dépasse leur faible intelligence. »[286] Qu'on me pardonne la banalité de la remarque mais il est frappant de constater, pour en rester à l'idée de dieu, que les métaphores abondent dans le vocabulaire religieux, comme autant d'indices d'un raisonnement analogique : je pense au *pater noster*, à l'expression « mon père » ou aux noms de Pape, de Saint-Père, de pope, etc. On pourrait presque reconstituer le caractère « proportionnel » du raisonnement en s'appuyant sur les intuitions de Freud dans *Malaise dans la civilisation* : subissant des hasards heureux ou des avanies sans pouvoir contrôler le cours de l'existence, mais ressentant le besoin d'organiser son expérience selon une logique connue, l'homme aurait supposé que les catastrophes étaient des punitions et les hasards heureux des récompenses, octroyés par les dieux comme ils l'étaient jadis par les parents tout puissants. Les événements subis par l'homme, surtout dans un premier temps, apparaissent alors comme des « signes », comme ils le feront encore au Moyen-Âge, où l'échec d'une croisade ne pouvait être que le signe d'une vie encore trop marquée par le pêché.

Il en va de même de l'alternance du jour et de la nuit, ainsi que du cycle des saisons : ces cycles aux symbolismes proches, liés au soleil, se renforcent mutuellement. Or, *on peut supposer* qu'ils ont joué un rôle déterminant dans la croyance en une vie après la mort, notamment en la métempsycose, dans la croyance en la réincarnation : la métaphore des âges de la vie repose souvent sur ce symbolisme « cosmique ». On le retrouve aussi dans les métaphores par analogie « le matin de la vie » ou « le soir de la vie » du Sphinx ou d'Aristote. Le cycle des saisons, notamment, est pensé selon un schéma d'où l'analogie n'est jamais absente : après l'automne et l'hiver, où la nature est « morte », à moins qu'elle ne dorme, c'est le printemps. Une telle analogie pousse à faire l'hypothèse qu'après la mort revient la vie, sans compter que la ressemblance entre un mort et un homme endormi a pu frapper aussi, d'où l'hypothèse peut-être qu'on peut se réveiller de la mort. Même si l'explication proposée est de l'ordre de l'hypothèse, on peut noter que la métaphore du *réveil après la mort* est bien présente, dans plusieurs religions, dans l'immense majorité des cultures. On sait d'ailleurs que Pâques permet aux chrétiens de fêter *conjointement* la renaissance de la nature et la résurrection du Christ, offrant ainsi à Manoel de Oliveira, dans *Acte de printemps* qui relate la passion du Christ jouée par des paysans du Trás-os-Montes, l'occasion de montrer un arbre en fleurs *en lieu et place* du Christ ressuscité – comme une preuve *par le printemps* de la vie éternelle.

Qu'on me permette d'ouvrir ici une parenthèse : dans l'article « *O acto da primavera*, un film de Manoel de Oliveira - 1963 », José Manuel Costa présente Manoel de Oliveira comme « cinéaste croyant » et relève en même temps très justement que le « chaos atomique », illustré dans le film par une explosion nucléaire au moment de la mort du Christ, de sa déploration, « est substitué à la résurrection (qui n'existe pas) ».[287] C'est cette *absence de résurrection* dans le long-métrage qui intéresse en effet : alors que la représentation du mystère de la Passion par les habitants du village de Curalha s'arrêtait le vendredi, avec la mort de Jésus, le film de Manoel de Oliveira choisit d'aller

286 G. Vico, *La Science nouvelle*, trad. par Christina Trivulzio, Gallimard, Paris, 1993, coll. Tel, p. 131.
287 *Les regards du cinéma portugais*, Revue belge du cinéma, n° 26, septembre 1989, p. 23.

au-delà, autrement dit de souligner cette absence. Cette fin sur un arbre en fleurs, en contre-champ à un paysan qui annonce la résurrection, c'est à la fois un évitement, un refus de filmer, mais aussi – par là même, très probablement – une déclaration, sinon d'athéisme, du moins d'agnosticisme, presque un *acte de non foi*. Ce doute apparaît alors comme le cœur du film, et notamment de cette « substitution » aux horreurs du monde : le Christ est avant tout homme, et très peu fils de Dieu. Mais Manoel de Oliveira a l'intelligence de ne pas en rester à cette provocation, de ne pas présenter les guerres, les catastrophes « atomiques », comme preuves d'inexistence, mais seulement comme éléments de doute *et comme éléments d'indignation* – elles appellent des réactions, qui n'excluent pas nécessairement la foi. Aussi le dernier plan d'*Acte de printemps* est-il un tour de force magistral, étonnamment peu commenté : il laisse une place à l'espoir, voire à la foi, mais en la présentant pour ce qu'elle est – un pari, fondé sur une analogie, sur le cycle de la nature. Il exprime de façon extrêmement économe et pudique, exacte et poétique, la nature même de la foi – c'est-à-dire, comme cette résurrection fêtée chaque année au printemps, la nécessité d'un renouveau, la beauté de cet espoir et sa nature peut-être illusoire.

Dans *Manoel de Oliveira, le texte et l'image*, René Prédal ne fait pas référence non plus à ce plan mais il remet en contexte le film, il souligne sa dimension de « cinéma vérité » et plus largement sa dimension politique, en s'appuyant sur cette séquence de montage d'archives qui suit la mort du Christ, où l'on ne voit pas seulement une explosion nucléaire mais aussi des images du débarquement, du Vietnam, des guerres coloniales.[288] L'aventure du Christ est alors emblématique, dans la meilleure tradition mystique, voire ésotérique : elle entre en correspondance avec l'aventure du monde. Seulement, ici, dans ce film qui ne cesse de « mettre en abyme » la représentation théâtrale, la nécessité d'un renouveau n'apparaît pas seulement spirituelle, mais également politique. René Prédal fait également remarquer que les paysans nommaient cette représentation *auto de Paixão*, c'est-à-dire « mystère de la Passion », mais qu'ils la désignaient aussi du nom conservé par le film, *acto da primavera*. C'est dire si ce dernier plan est crucial, si Manoel de Oliveira s'est retrouvé dans l'appellation villageoise : cet *acte* de la nature, du printemps, est en effet, comme celui des apôtres, non seulement un récit, celui d'une mort et d'une résurrection, mais aussi un *témoignage*. Il faut regretter alors que les commentateurs ne soient pas allés plus loin que ne le fait *explicitement* Manoel de Oliveira dans un entretien donné en 1987 : avec son ironie coutumière, le réalisateur souligne davantage la dimension religieuse de son entreprise que sa dimension polémique. Il dit par exemple pourquoi il a choisi ce titre-là : « Je l'ai mis parce que j'ai voulu compléter le film avec une suggestion de la Résurrection, suivant l'esprit chrétien, qui se fonde justement sur la résurrection et non sur la mort. » Puis, après avoir expliqué que les habitants du village représentaient d'autres mystères, tout au long de l'année, et qu'ils achevaient celui-là par la mort, puisqu'ils le représentaient le Vendredi Saint, il souligne qu'après, « le dimanche, ils vont tous à la messe. Le mystère est complété par cet acte, social et religieux, la messe de la Résurrection. » Seulement, il ajoute : « C'est pour cela que j'ai fait ce type de représentation, que j'ai eu recours à la guerre... Au début ils disent que les hommes ne se comprennent pas, qu'ils sont toujours en guerre. J'ai donc mis la guerre comme symbole de tous les conflits sociaux... Et pour régler ces conflits, ça finit... comme le film se finit. »[289] Ce passage est assez clair dans son ironie : pour régler les

288 René Prédal, « *Acte de printemps*, un essai d'ethno-culture », *Manoel de Oliveira, le texte et l'image*, *L'Avant-Scène cinéma* n° 478-479, janvier-février 1999, p. 21-24. Cette dimension politique est soulignée aussi dans *Manoel de Oliveira*, sous la direction de Jacques Parsi, éditions G. Pompidou, 2001, p. 34.

289 Entretien avec Manoel de Oliveira, in Y. Lardeau, Ph. Tancelin, J. Parsi, *Manoel de Oliveira*, édtions Dis voir, 1988, p. 83.

conflits, tout se finit-il vraiment, sur Terre, sinon par une résurrection, du moins par des fleurs ? Faut-il rappeler que le réalisateur n'avait pas encore connu, au moment du tournage, la révolution des œillets et que les soldats des guerres coloniales qui le révoltaient tant n'avaient pas la fleur au fusil ? Les propos de Manoel de Oliveira ne doivent donc pas tromper : le film dément leur apparence œcuménique. Tout spectateur ne peut être que frappé par la disproportion entre les images d'archives, qui trouent le film et lui donnent soudain une incroyable gravité en même temps qu'une terrible actualité, et l'arbre en fleur, à la puissance poétique certaine mais *relativement* dérisoire. De plus, le spectateur d'*Acte de printemps* ne sait pas forcément que la représentation s'arrête le Vendredi Saint. Et le miracle de la « résurrection » n'a précisément pas lieu dans l'église mais sur la place du village, alors que des paysans lisent le journal à haute voix. Elle est annoncée, avec une emphase liturgique décalée, par quelqu'un – probablement le curé – qui est en train de se faire raser et qui se mêle ainsi, avec un à-propos discutable, à une conversation qui a commencé sans lui. C'est dire si la métaphore finale est utilisée pour dire l'*absence*, l'attente d'un réel renouveau, absence qui ne tient pas tant à la nature *in absentia* de la métaphore qu'au refus par Manoel de Oliveira de faire figurer un acteur devant la caméra à ce moment précis où, pourtant, le gros plan sur le visage du barbier, stupéfait, construisait l'attente d'un tel contre-champ. C'est dire aussi, comme on l'a déjà noté, que cette absence n'interdit pas le pari, bien au contraire, mais qu'il est bien peu conventionnel, éloigné de tout catéchisme. Dieu manque. Le royaume de Dieu n'est pas encore venu. Belle incertitude, entre foi, doute et agnosticisme, qui renvoie pourtant au message du Christ : un message d'espoir, fondamentalement.

On le voit donc ici : la métaphore ne déploie pas automatiquement et de façon incontrôlée les analogies. Le démon de l'analogie n'est pas nécessairement en liberté. Au contraire, la métaphore de Manoel de Oliveira interroge le concept de résurrection autant sinon plus qu'elle n'en exprime l'idée. Il est donc tendancieux de présenter la métaphore comme maîtresse d'erreur et de fausseté. Ce n'est pas la métaphore en elle-même qui trompe : comme on l'a déjà vu avec Freud et la métaphore du « père qui [est] aux cieux », c'est l'oubli de la métaphore dans le concept. Aussi me semble-t-il, pour reprendre une distinction déjà abordée, qu'il faut défendre l'idée d'une tension entre métaphore et concept, entre pensée analogique et pensée conceptuelle, celle-ci corrigeant les excès éventuels de celle-là *et réciproquement*. Nietzsche et à sa suite Turbayne ou Derrida ont bien montré le danger du concept qui s'oublie métaphore. À l'inverse, le danger apparaît suffisamment d'une analogie qui n'est pas contrôlée, délimitée par le concept. Mais il ne s'agit là que de l'envers du même risque : le danger de l'analogie, c'est précisément quand la métaphore s'oublie métaphore, quand elle est prise pour un concept. La fameuse « fusion » des deux aires de signifiés, ou la « fusion » de références, cela correspond précisément à ce moment-là : le démon de l'analogie est lâché quand l'analogie est oubliée, quand les deux réalités sont confondues, quand la métaphore prétend à la rigueur d'une délimitation conceptuelle. Jacques Aumont rappelle dans « Un film peut-il être un acte de théorie ? » la nécessité pour l'activité théorique de s'écarter des images, des figures : la tension est joliment posée avec l'idée de *flux* pour caractériser la pensée figurée, analogique, à laquelle s'oppose « la coupure qu'introduit le concept ».[290] Cette *coupure*, c'est bien ce qui constitue le mérite mais aussi le danger de l'activité conceptuelle. Aussi peut-on poser que la pensée – pas seulement analogique – s'organise en fonction de ces deux dangers symétriques : celui d'un flux non contrôlé, d'une part, et d'une intuition desséchée, d'autre part. Tout le malheur de la pensée viendrait de ne pas

290 Jacques Aumont, « un film peut-il être un acte de théorie ? », *La théorie du cinéma enfin en crise*, revue CiNéMAS, n° 2-3, vol. 17, printemps 2007, p. 194.

savoir reconnaître l'imperfection fondamentale de ses outils : le danger d'une analogie débordante, en folie, auquel répond le danger du scalpel qui vitrifie, qui momifie l'idée – l'un n'excluant hélas pas l'autre. Le concept apparaît alors comme le garde-fou de l'analogie, et la métaphore celui du concept. Les destins des deux notions ne sont donc pas opposés : l'analogie peut réveiller l'intuition qui a présidé à la naissance de certains concepts, pour les contester ou au contraire pour les revivifier, pour en retrouver la pertinence relative, de même qu'un concept peut finir par assumer un raisonnement analogique, que celui-ci soit bien ou mal conduit.

Mais, plus encore que l'idée de présage, de résurrection ou de Dieu, c'est probablement l'idée de correspondances, telle qu'elle se présente dans la tradition ésotérique, qui a le plus nui à l'idée d'analogie. Nous la trouvons déjà dans l'idée de présage, d'ailleurs. Nous la trouvons aussi dans l'idée de participation platonicienne, que nous reconnaissons dans nombre de traditions ultérieures, sous une forme ou sous une autre, à savoir celle d'un monde intelligible distinct du monde sensible mais se manifestant en lui. Elle est proche en fait de l'idée de signe évoquée plus haut, même s'il n'y a plus l'idée d'une divinité envoyant délibérément des significations aux hommes. Mais l'idée de correspondances s'impose parfois aussi sous sa forme ésotérique, hermétique : celle de la tradition alchimique notamment, telle qu'elle s'est développée aux XIVe-XVIe siècles en particulier, avec cette idée d'une correspondance entre les astres et les métaux (le Soleil et l'or, la Lune et l'argent, Mars et le fer, Saturne et le plomb, etc.), inspirée d'une cosmogonie plus traditionnelle selon laquelle le corps humain est une image de la nature et, plus largement, de l'univers. On peut rappeler par exemple que les métaux étaient considérés comme des êtres vivants, l'or étant la perfection du règne des métaux, le but de la Nature, suivant l'ordre de transmutation : fer – cuivre – plomb – étain – mercure – argent – or. Il est d'ailleurs intéressant pour nous de noter que l'interprétation de ce corps de doctrines est indécise, les métaux semblant constituer, chez certains auteurs, des symboles, des images. Autrement dit, une certaine hésitation est de mise : faut-il comprendre le fameux projet de transmutation des métaux, par exemple, de façon littérale ? ou faut-il en proposer une compréhension spirituelle, allégorique ? Il semble acquis en effet qu'il revêtait *aussi* une telle dimension, qu'il était indissociable dans l'*Ars magna* d'une quête mystique de pureté.[291] De la même façon, si le Mercure, le Sel (ou Arsenic) et le Soufre désignent trois propriétés de la matière, à ne pas confondre avec les corps chimiques de même nom, ils entrent en correspondance avec les trois principes formant l'être humain : respectivement le corps, l'esprit et l'âme, ou la matière, le mouvement et la forme (le sel étant, comme l'esprit vital, le moyen terme, le mouvement qui donne à la matière sa forme) ; mais ils entrent également en correspondance avec les trois personnes en Dieu, et le Soufre et le Mercure sont parfois qualifiés de « mère » et « père », etc.

On le voit, une telle conception se nourrit donc d'analogies : les alchimistes réduisent presque tout à la dualité ou trinité précédente, aux sept minéraux ou aux quatre éléments. Mais, plus encore, on y retrouve surtout la très vieille conception de l'homme et de l'univers comme microcosme et macrocosme, schéma souvent compliqué d'un « monde archétype », modèle divin qui enveloppe les deux mondes précédents. Le terme de *microcosme* est éloquent : l'homme est un monde miniature, un modèle réduit de la nature et de l'univers. Le monde est constamment pensé à travers cette double analogie : suite au péché originel, l'homme et l'univers sont dans un état de déchéance, mais à la chute peut succéder le salut ; l'homme peut remédier à cette dégradation continuelle en suivant un chemin analogue à celui du Christ, qui permettra au cosmos de se régénérer lui-même. Cette

291 Voir par exemple Serge Hutin, *L'Alchimie*, PUF, Paris, 1987, Que sais-je ? n° 506.

conception de l'homme comme microcosme et du macrocosme comme image de Dieu n'est pas propre à l'alchimie : d'une inspiration commune au *Timée* de Platon, cette double analogie s'imposait largement au XIIe siècle en France, par exemple, aussi bien dans les cercles savants que parmi le peuple.[292]

Aussi le monde est-il plein de la présence de Dieu, au Moyen-Âge notamment : l'art roman nous offre la trace d'une époque privilégiée pour la pensée analogique, où tout est signifiant, tout est symbole, tout est image. Orphée peut représenter le Christ, ou Saint Grégoire recevoir la visite d'une colombe, comme la Vierge de l'Annonciation. La frontière entre métaphore et symbole est alors très délicate à établir. Dans *L'Image à l'époque romane*, Jean Wirth souligne que « l'image romane entretient un rapport particulièrement étroit avec les mots, traduisant souvent des expressions linguistiques plutôt que des réalités extérieures au langage », et de donner l'exemple du « siège », concept traduit graphiquement par un trône associé aux éléments architecturaux d'une ville, puis de citer « des métaphores que leur extrême banalité empêche souvent de remarquer » : Saint Grégoire comparé à la Vierge, précisément parce qu'il *conçoit* des livres, ou un mourant qui laisse échapper son âme de sa bouche sous la forme d'un petit enfant nu, pour dire qu'il *expire* et que « la mort est une nouvelle "naissance" ». La dernière image nous offre un exemple de métaphore banale, commune, au Moyen-Âge (l'idée de la mort comme renaissance) mais qui se trouve matérialisée de la sorte depuis peu, comme Jean Wirth le développe ensuite. C'est une bonne illustration du statut de l'image à l'époque romane : « dépendante » du texte, d'un discours antérieur, c'est l'illustration reconnaissable d'une doctrine ; le but n'est pas de surprendre par une idée originale, mais de rassembler les fidèles, de communier à travers elle en Dieu. Cependant, elle exprime bel et bien quelque chose de propre à l'époque : « la très forte dévalorisation de l'existence terrestre et de notre corps de chair qui caractérise la réforme monastique du XIe siècle donnait un poids particulier à une comparaison qui faisait de l'âme le véritable corps et du corps de chair la prison dont elle se libérait ou les vêtements qu'elle quittait. »[293] Si la métaphore nous est presque incompréhensible aujourd'hui, en effet, c'est parce que nous peinons à partager une représentation de la mort où celle-ci n'apparaît même pas vraiment comme « seconde naissance », mais comme *véritable* naissance, et peut-être même comme *première* vraie naissance.

On voit ici que nous avons affaire à une pensée qui prenait « la métaphore » au sérieux, au risque de faire éclater l'incohérence, et qui prenait parfois les images au pied de la lettre, qui poussait l'analogie jusqu'à ses dernières extrémités, au point de figurer la mort comme *réelle naissance*. Mais le meilleur exemple de cette confiance dans l'analogie qui paraît aujourd'hui excessive réside peut-être dans la conception du mystère de l'eucharistie. Il s'agit à l'origine, indéniablement, d'une métaphore : même si cela est présenté comme un mystère, le vin est comparé au sang, et le pain au corps du Christ. Mais, progressivement, cette métaphore est prise de plus en plus au sérieux : de mystère elle devient miracle quotidien au XIe siècle. Là où il n'y avait qu'une compréhension spirituelle exigée du fidèle, l'Église se met à défendre l'idée d'une *présence réelle* du Christ dans l'hostie.[294] Il devient alors difficile de parler encore de métaphore : toute dissemblance, tout paradoxe se dissout dans la nouvelle doctrine qui émerge et qui finit par s'imposer dans la seconde moitié du XIe siècle. Contre Saint Augustin, l'institution défend de la sorte une position qui passait précisément pour indéfendable jusqu'alors : comment Dieu pourrait-il inviter *réellement* les

292 M. M. Davy, *Introduction à la symbolique romane*, Champs Flammarion, Paris, 1977, p. 39.
293 Jean Wirth, *L'Image à l'époque romane*, éditions du Cerf, Paris, 1999, p. 9-10.
294 *Ibid.*, p. 197-199.

hommes à « manger la chair du Fils de l'homme » et à « boire son sang », autrement dit les inciter à commettre un crime, une turpitude ? On le voit, le siècle roman qui s'ouvre alors nous donne l'exemple d'une époque où l'analogie se libère de certaines de ses entraves, où les concepts doivent s'adapter au recul d'une compréhension figurée. Comme la mort qui constitue une véritable naissance, la présence réelle du Christ dans l'eucharistie, dans la Cène, correspond à un effacement du sens métaphorique : même s'il ne faudrait pas en généraliser trop la leçon, toute dissemblance est ici bannie, tout paradoxe disparaît.

C'est pourquoi il y a une injustice à imputer à la métaphore ces « abus de métaphores », ces compréhensions littérales ou quasi littérales des images en vigueur. Qu'elle soit liée à l'analogie ne fait pas de doute, qu'elle puisse contribuer à cet « abus » non plus.[295] Mais que reste-t-il de la métaphore dans cette nouvelle doctrine du « vrai corps du Christ » ? Il n'y a plus de tension, plus de dissemblance dans la ressemblance, plus de dialectique possible entre un comparé et un comparant. Nous sommes dans la magie ou, si l'on préfère, dans le miracle : la métaphore disparaît quand sa part de fiction n'est plus reconnue comme telle, quand le merveilleux prend le relais du figuré. La métaphore est bel et bien morte, ici.

De même, dans les images romanes évoquées plus haut, nous avons des métaphores qui sont très proches des symboles et qui, en tant que telles, ne sont plus toujours des métaphores : la frontière n'est pas très nette, surtout pour nous qui ne percevons plus bien la part de convention et d'innovation dans l'image. Si l'image du « siège » est clairement un symbole, par exemple, et si la colombe descendant sur saint Grégoire construit indéniablement une métaphore, il nous faut un spécialiste de la période pour l'affirmer : les liens sont étroits en effet, et les passerelles constantes. Le symbole d'Orphée appelle aujourd'hui pour être compris une interprétation métaphorique, en rapport avec ce voyage aux Enfers dont le poète est revenu, par exemple, ou avec son pouvoir d'animer la nature entière, de la « réveiller », de ressusciter Eurydice, qui peuvent faire songer au Christ. Probablement en allait-il de même à l'époque : l'efficacité d'un symbole continue de reposer sur la perception d'une analogie, même si elle n'y apparaît plus comme vraiment subjective, comme l'œuvre d'un homme, mais comme révélation d'une vérité. À l'inverse, les métaphores de saint Grégoire « concevant » ou de la mort comme nouvelle naissance sont bâties à partir de symboles : le symbole de la colombe, « attribut » de la Vierge, ou le symbole du souffle (plus que du nouveau né ?) pour figurer l'âme. Elles n'en sont pas moins des métaphores. L'idée du mort qui « expire », du dernier souffle, paraît d'ailleurs, aujourd'hui, une métaphore morte réactivée. De façon générale, on pourrait dire que ces images, si elles étaient si largement comprises, constituaient des métaphores à la fois banales et vives : elles présentaient ce caractère commun au symbole d'être largement conventionnelles. S'il y a bien métaphore néanmoins, dans les exemples proposés par Jean Wirth, c'est qu'il y a proportionnalité : les signes convenus, usés, de la colombe et du souffle, métaphores devenues symboles, sont utilisés en rapport avec d'autres signes *non entièrement codés* ; la

295 En cela, je crois qu'il faut se démarquer de Nanine Charbonnel qui reporte sur le symbole certains cas litigieux de métaphores, par exemple lorsqu'elle étudie « le bœuf » d'Augustin (l'image de St Luc), au prétexte que sa pensée du signe s'appuie non pas sur des mots, mais sur des référents (N. Charbonnel, *La Tâche aveugle*, tome I, *Les Aventures de la métaphore*, Presses universitaires de Strasbourg, 1991, p. 55-56). Ce n'est pourtant pas un phénomène si nouveau : pour Aristote, précisément, le « transposé » est *à la fois* « une affaire concernant les mots », les signifiés, et « les choses ». La métaphore aussi a « pour objet de dire une relation entre deux *référents* » et même parfois « deux individus » : ce n'est pas le propre du symbole, contrairement à ce qu'affirme Charbonnel (*ibid.*, p. 117). Le problème n'est donc pas de renvoyer à des référents mais qu'Augustin partage une conception essentialiste du langage et qu'à travers l'*allegoria* « une continuité [est affirmée] entre le Livre et l'univers ainsi que la possibilité d'un “symbolisme” des choses équivalent à celui du langage » (A. Strubel, *« Grant senefiance a » : Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Honoré Champion, Paris, 2009, p. 61-62).

signification naît des liens qui se nouent entre eux. C'est ainsi que le nouveau né, qui apparaît au-dessus d'un mourant, a pu être compris comme une image de l'âme : le réseau de significations qui le sous-tend a permis l'interprétation de la métaphore. Aujourd'hui, où le symbole du souffle vital s'est un peu usé, où la métaphore du dernier souffle s'est éteinte, où l'image d'une renaissance est devenue conventionnelle, rien ne permet plus d'enclencher l'interprétation : nous ne savons plus, si nous ne sommes pas spécialistes de la période, ce qui était *donné* et ce qui ne l'était pas.

Nous pouvons comprendre alors la dépréciation dont souffre l'idée d'analogie. À l'idée pré-scientifique de correspondances entre l'homme, le monde et Dieu s'ajoute une esthétique particulière, où l'innovation se produit sur fond de culture commune très largement partagée, où il s'agit d'illustrer des vérités connues par ailleurs. Le recul historique complique encore l'affaire : la part du symbole dans l'art roman apparaît peut-être plus grande encore aujourd'hui qu'elle ne l'était réellement à l'époque, puisque nous ne possédons plus les clefs d'une telle culture ou, quand nous les possédons, elles nous sont extérieures, nous ne *baignons* plus dedans. L'analogie souffre alors doublement de cet âge d'or des correspondances, de ces siècles de pensée analogique rejetés en bloc, de façon peu dialectique, par l'avènement de la science moderne. La métaphore, peut-être moins touchée que la notion d'analogie, n'est pas totalement épargnée : en témoigne la fin de l'article de Genette, où la métaphore est jetée avec l'eau du bain analogique, mise dans le même sac que le symbolisme, les anciennes correspondances, le cratylisme et la magie surréaliste. Il est par ailleurs évident que la métaphore joue un rôle qui, s'il n'est pas forcément négatif, est important dans ces modes de pensée-là – ne serait-ce que parce qu'elle sert à élaborer des concepts (théologiques, par exemple) et des symboles (mystiques). Le soupçon s'est nourri de cette proximité. Il faut seulement rappeler que la métaphore perd alors, souvent, tous ses caractères de métaphore : dans le concept, la métaphore est morte, par exemple, et dans le symbole l'analogie semble « naturelle », quasi objective, justifiée *en réalité*. L'affaiblissement de la dissemblance est souvent le meilleur indice de cet effacement de la métaphore.

Ce nécessaire découplage se perçoit dans des films comme *Black Swan*, de Darren Aronofsky. Les correspondances sont partout dans ce long-métrage, notamment entre le destin de l'héroïne et et celui du cygne blanc dans *Le Lac des cygnes*, et plus largement entre l'ensemble de l'histoire du film et l'intrigue du ballet de Tchaïkovski. Ce n'est pas seulement Lily, la rivale, qui joue le rôle du cygne noir. Même le directeur artistique de la troupe correspond à un ou plusieurs personnages du ballet : on pense notamment au sorcier responsable de la métamorphose, mais aussi au père qui pousse le prince à se marier, à aller vers l'autre sexe, et au prince lui-même, puisque l'héroïne éprouve un certain trouble amoureux pour le directeur artistique – condensation de personnages qui en fait davantage encore un terrible apprenti-sorcier. Cette correspondance générale, qui semble s'enrichir d'une correspondance avec la vie de Tchaïkovski lui-même (notamment avec le thème, dans le film, de l'homosexualité refoulée, ou plus largement un sentiment tragique de l'existence), est matérialisée dans le film par quantité d'analogies de détail, par exemple entre la figurine cassée de la boîte à musique et la fin prochaine de Nina, l'héroïne, qui entre également en correspondance avec le destin de Beth, l'étoile déchue de la compagnie, aux jambes cassées. Mais il est difficile alors de parler de métaphores dans ce film, comme certains critiques l'ont fait. Cette figurine cassée de la ballerine, filmée en gros plan lors de la nuit qui précède la première représentation publique du *Lac des cygnes*, peut y faire songer par exemple. Mais le film nous invite à une autre interprétation : dans l'univers fantastique de *Black Swan*, il s'agit plutôt d'un signe, comme celui de l'aigle et du serpent dans l'*Iliade*, que l'on choisisse d'y voir l'expression d'une folie de Nina, qui s'identifie à son

personnage, ou d'un réel sortilège, comme celui subi par le cygne blanc. Il me semble que le film laisse ouvertes les deux interprétations. Cela importe peu, d'ailleurs : dans tous les cas, cette figurine cassée apparaît comme le signe d'un destin, d'une malédiction, que cette idée soit propre à l'héroïne ou validée par le film. Il n'y a pas ici d'auteur cherchant à exprimer une idée à travers un rapprochement plus ou moins paradoxal : le spectateur n'est pas invité à rapporter prioritairement cette image à une intention du réalisateur, mais à l'intuition d'un destin, conformément au film tout entier qui adopte le point de vue de son personnage. La métaphore disparaît alors sous l'idée – folle ou mystérieuse – que l'analogie est *vraie*. De ce point de vue, *Black Swan* présente plutôt des symboles que des métaphores. Et il en va de même pour toutes les autres correspondances, ou pour la métamorphose finale : quand Nina achève sa mue en cygne, à la fin, nous ne sommes pas invités à la comprendre comme métaphore non plus. Il faut que nous acceptions cela comme une donnée du film, une métamorphose perçue comme réelle, le temps de la représentation au moins, par l'héroïne, voire par les spectateurs du cinéma, mais pas aux yeux des spectateurs du ballet. C'est une transformation *véritable*, mais au sein d'une subjectivité, qui nous est donnée à voir.

Il n'y a donc pas métaphore dès qu'il y a correspondance. Il en va autrement, évidemment, dans beaucoup d'autres films, où des correspondances générales peuvent être perçues à travers des métaphores, des comparaisons, où à l'analogie « de surface » correspond une idée, une intuition proposée par le film. De même, toutes les correspondances ne sont pas mystiques ou mystérieuses. On pourrait citer *Intolérance*, de Griffith, même si l'analogie penche ici du côté de l'allégorie, si les correspondances apparaissent souvent comme l'illustration d'une idée préconçue, d'un concept, ou *Drôle d'endroit pour une rencontre*, par exemple. De façon moins évidente peut-être, le film *Remorques* développe lui aussi tout un réseau métaphorique, un jeu d'écho très complexe, d'une grande subtilité en l'occurrence, entre ses différents personnages, entre les différentes situations, sans jamais imposer l'idée d'« analogies en soi ».

Proportionnalité et participation : métaphores horizontales et métaphores verticales

Il peut être utile de se pencher sur ce nouvel exemple. En effet, l'idée de correspondances me semble justifiée pour décrire l'effet produit par *Remorques*, de Jean Grémillon.

Pour commencer, un parallèle est clairement posé, dans le film, entre le capitaine Laurent et un membre de son équipage, Poubennec, qui se marie au début du film : Geneviève Sellier l'a bien établi dans *Jean Grémillon, le cinéma est à vous*.[296] Elle indique notamment que « dès la première séquence, la caméra filme sous le même angle et avec le même cadrage les jeunes mariés et le couple Laurent », elle montre bien que « leur équivalence est fortement soulignée » et que « tout au long du film, le couple Poubennec fonctionne comme un double du couple Laurent ».

Geneviève Sellier relève par ailleurs que Grémillon apparaît « plus intéressé par le jeu des contradictions internes aux personnages que par le monde quelque peu manichéen qu'affectionne Prévert », et notamment que le « méchant » du scénario, le capitaine du Myrva, « est rapidement neutralisé, alors que le personnage "positif", d'abord présenté comme un modèle (cf. le discours du docteur au repas de noce : "*le moule est cassé !*"), dévoile peu à peu les défauts de ses qualités ». Et de noter, toujours à propos du capitaine André Laurent joué par Gabin, que « cet homme à la morale intransigeante, qui fustige l'adultère dans son équipage, se retrouve bientôt dans la même situation

296 Geneviève Sellier, *Jean Grémillon, le cinéma est à vous*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1989, p. 155-157.

et doit affronter le regard de ses hommes ». C'est là qu'intervient la seconde comparaison, plus intéressante en effet : le capitaine Laurent n'est pas seulement comparé à Poubennec, mais aussi à un autre membre de son équipage, Le Gall, qui entretient une liaison avec la femme du second du navire, Tanguy. Cette symétrie entre le capitaine Laurent et son marin volage est particulièrement nette quand le capitaine arrive en retard au bateau. La première fois qu'un tel retard est montré dans le film, c'est au début, après le mariage : Le Gall avait quitté la noce avec la femme de Tanguy, il n'avait donc pas pu rejoindre le bateau aussi vite que les autres. Quand cela se produit une seconde fois, aux trois quarts du film, avec André Laurent, c'est le même signe – le retard, faute grave – et la même cause – un amour adultérin – qui rapproche les deux hommes.

Mais on pourrait dire que cette seconde comparaison est complétée par une troisième, étrangement voisine, apparemment contradictoire, qui témoigne de la subtilité du film : André ne semble pas seulement comparé au marin séducteur mais aussi au mari trompé, à Tanguy, qui se trouve être son second sur le navire. Avant de se retrouver dans la même situation que Le Gall, dans le dernier quart de *Remorques*, il passe en effet par où Tanguy est passé : après avoir donné le conseil à son second de quitter sa femme qui le trompe, et donc de faire preuve de volonté, il se laisse séduire par une femme, emporter par un amour qui lui fait faire ce qu'il ne voulait pas et qui contribue à ruiner tout ce à quoi il croyait – il trompe sa femme, il « abandonne » son équipage. Il est donc capable de « faiblesse » lui aussi, de céder à la séduction. Bien plus qu'à Le Gall, c'est à Tanguy que la majeure partie du film cherche à comparer André, de façon discrète mais insistante : il présente la même passivité face à son destin, il est dépassé par l'amour, il s'y abandonne. L'idée est insistante, dans ce long-métrage qui nous présente le thème de l'adultère dès le discours du docteur, pendant la noce, dans la première séquence, où la réputation des marins fait l'objet d'une allusion. Nous comprenons d'ailleurs qu'André se repent de s'être cru en mesure de donner des conseils à son ami trompé : il n'est pas différent de lui. Le choix de Gabin pour incarner le personnage est de ce point de vue intéressant : de même que le capitaine ressemble à Le Gall par ses actes, mais à Tanguy par la façon dont il est dépassé par les événements, l'acteur donne à son personnage le même aplomb que Le Gall mais lui apporte un registre mélancolique très différent.

La richesse et la beauté de la structure « métaphorique » du film me semble résider précisément là, dans ce double ou triple rapprochement, dans ces rapprochements croisés avec Tanguy et Le Gall qui troublent le premier rapprochement avec Poubennec, qui le complètent et l'infléchissent (le bonheur sans nuage du tout début de la première séquence apparaît très vite comme une fausse piste, ou du moins un paradis perdu) : celui qui « trompe », le capitaine Laurent, est aussi un homme qui se trompe, trompé par lui-même, qui se fait piéger à son tour. Mais il ne résulte pas de cette configuration le moindre jugement moralisateur, du type « tel est pris qui croyait prendre ». Au contraire, l'effet produit, pour le spectateur, est plutôt de faire réfléchir sur les mots employés par les uns et les autres, sur les situations montrées, sur ce que c'est que « tromper », sur la façon de percevoir et de juger l'adultère – ou de ne pas le juger, précisément. En effet, André trompe (et se trompe) *comme Tanguy est trompé*, en n'y pouvant rien, en subissant l'événement d'abord, puis l'humiliation des conséquences imprévues ensuite. Car, si Le Gall trompe, il n'en subit pas beaucoup les conséquences, il n'est pas humilié : c'est Tanguy qui l'est, et que le capitaine doit défendre, tant bien que mal. En revanche, dans le cas d'André, ce n'est pas le mari de Catherine, ou sa femme Yvonne, qui sont humiliés : c'est lui qui ressentira une humiliation. La métaphore qui retient notre attention (ou, si l'on préfère, ces comparaisons entremêlées) ne réside donc dans aucun de ces rapprochements pris isolément, dans la répétition chez quelqu'un d'autre, en l'occurrence

André, d'une situation déjà connue, mais dans la coexistence *chez le même individu* du comportement ou de la situation déjà observés chez les autres – comportements ou situations qui se trouvent être *inverses*. Autrement dit, la métaphore ici est tout sauf « ponctuelle », on ne trouve dans *Remorques* aucun « signe », aucun comparant explicite sur lequel la métaphore cristallise ; tout est dans la structure des différents rapprochements, dans leur superposition paradoxale. C'est à travers le capitaine que les deux situations, les deux profils – celui du marin « trompé », du camarade dépassé par les événements, et celui du marin « trompeur », du camarade indélicat – prennent sens, et forment une métaphore émouvante. C'est par le complexe de sa personnalité qu'André devient le creuset de la métaphore, et qu'il est possible de l'énoncer, par exemple sous la forme donnée plus haut : *André trompe comme Tanguy est trompé* ou *il trompe* (comme Le Gall) *et se trompe*. L'adultère n'est pas ce qu'il croyait. Il est et n'est pas comme Le Gall, de même qu'il est et n'est pas comme Tanguy. L'intérêt du film réside là, dans cette capacité à tisser des liens entre tous les personnages sans en écraser aucun. À la différence des correspondances mystiques, les différentes séries ne se superposent pas « parfaitement » (comme le microcosme, le macrocosme et le monde archétype). Elles n'expriment pas, elles ne présupposent pas l'idée d'une unité mystérieuse. Au contraire, les analogies jouent de leur aspect paradoxal.

S'il fallait un dernier argument pour souligner que ce double rapprochement croisé constitue bien une « métaphore », une intention du film de type métaphorique, on le trouverait dans le déroulement des événements, dans leur mise en scène. L'idée d'adultère et de la faillite d'André dans son devoir professionnel ne sont pas donnés en même temps, dans la même séquence, ne sont pas associés brutalement, comme le suggère l'interprétation de Geneviève Sellier, comme c'est le cas dans l'univers du conte où tout doit se payer ou être récompensé, et comme c'était effectivement le cas pour l'aventure entre la femme de Tanguy et Le Gall : André faillit d'abord professionnellement, et c'est ensuite qu'il consomme l'adultère. C'est d'ailleurs ce qui empêche le film de tomber dans un moralisme étroit : la sanction n'est pas associée étroitement à la faute. D'un certain point de vue, elle ne suit pas vraiment la faute, elle la précèderait même ! Les déconvenues professionnelles ont commencé en effet avant qu'il ne tombe amoureux. Aussi le spectateur perçoit-il d'abord l'analogie entre le retard d'André, aux trois quarts du film, et celui de Le Gall, au début, mais cela ne suffit pas pour constituer un rapprochement solide. La comparaison est comme en suspens : elle existe déjà un peu, mais manque de matière, d'aliments, elle ne peut se développer sans ridicule. C'est ensuite seulement, quand André envisage de quitter sa femme, quand la liaison avec Catherine est avérée, et quand il apparaît comme un mauvais mari, un époux qui n'a pas su écouter sa femme, que la comparaison avec Tanguy apparaît, et qu'elle se trouve renforcée par ses revirements, lorsqu'il fait à sa femme mourante les mêmes promesses qu'à Catherine. Et c'est alors, avec le dernier S.O.S., avec le trajet final d'André jusqu'à son bateau, alors qu'on entend la prière aux agonisants, que tout se noue, et que le André « trompé » se superpose à l'André « trompeur », dans un portrait complet de sa faiblesse – de cette faiblesse reconnue *in fine* comme humaine, trop humaine.

D'ailleurs, si l'on fait retour sur le caractère complexe de cette métaphore – ce double rapprochement inversé, ce capitaine qui se révèle agi par le destin – et si l'on songe à son absence de « signifiant » phare, c'est là que le titre du film prend tout son poids : « remorque » fait évidemment penser au navire qui tire, qui sauve, qui pourtant s'appelle remorqueur, mais aussi au câble de remorquage, et même à ce qui est tiré, ce qui est « à la remorque ». Or André, qui sauve, qui lance des cordes, devient celui qui a besoin d'être sauvé, qui rompt les liens, notamment ceux

avec sa femme. Il est celui qui secourait, qui « tirait » la jeune femme, et que la jeune femme va entraîner, puis va forcer, *in extremis* mais trop tard, à ne pas rompre avec sa femme. De toute évidence, le titre, avec son pluriel, suggère ce type d'analogies, impose le thème du lien. Et, de fait, la métaphore semble filée à travers tout *Remorques* : de nombreuses analogies associent le monde des bateaux, en particulier le remorqueur et les bateaux qu'il sauve, à celui des humains, aux relations entre les êtres, notamment au sein des couples : les expressions sont nombreuses dans le film qui évoquent, par exemple, ceux qui tirent trop sur la corde, ou la corde qui va céder. On ne peut que penser à cette analogie lorsque la remorque cède deux fois, de façon suspecte la seconde, quand le Cyclone sauve le Myrva : comme son second, le capitaine Laurent n'en revient pas qu'on puisse faire pareille chose, rompre délibérément le câble. C'est l'homme du lien. Catherine lui fera d'ailleurs remarquer, quand ils se reverront à l'hôtel, que c'est lui qui a « tellement insisté » pour la « remettre » à son mari : s'il envisage théoriquement la rupture, il privilégie toujours les liens, comme Tanguy. L'analogie nous frappe aussi quand Yvonne, la femme d'André, lui dit qu'il se laisse séduire par la nouveauté, alors qu'il éprouve du sentiment pour le bateau qu'il envoie à la casse, et ce... au moment où il se laisse séduire par Catherine. Inutile de poursuivre davantage : Jean-Christophe Ferrari a joliment développé ce thème du lien, dans *Remorques*.[297] Il fait d'ailleurs remarquer que c'est « à l'instant précis » où Tanguy « confie au capitaine Laurent qu'"il aime bien sa femme" que la remorque casse une seconde fois ». La coïncidence est tout sauf innocente, en effet : tout le film est sous-tendu par de telles analogies. André reprend d'ailleurs l'expression lancée par son second, « c'est pas croyable », pour lui donner tout son sens, son sens premier : « non, c'est pas croyable ». Et, quand il s'écrie, peu après, « ça y est, j'ai compris, ils ont coupé la remorque et puis ils rentrent tous seuls, ils ne vont pas payer un sou », et que la caméra s'attarde sur lui, l'analogie est claire : le capitaine n'est pas aussi naïf que son second, il a tout compris, mais il n'en est pas moins trompé. Il est « eu », lui aussi. Il fait partie, paradoxalement, par son caractère entier, intègre, de la famille des cocus. Et, quand Tanguy vient lui confier son problème, peu après la moitié du film, son histoire s'intercale entre une discussion d'André avec sa femme et une autre avec Catherine, où l'on perçoit ses difficultés à établir des rapports normaux avec les femmes. Il ne sait pas entendre les besoins de sa femme, jalouse de la mer. Il ne sait pas non plus se garder de Catherine qui, elle, sait rompre. Quand on revoit le film, on perçoit qu'André, qui se désole du comportement de son second avec sa femme, lui ressemble : lui non plus, il ne sait ni consolider un lien, ni rompre.

C'est d'ailleurs ces réseaux métaphoriques du lien, des hommes trompés, qui se trompent, qui permettent de comprendre la tonalité « chrétienne » finale qui a tant déplu à Prévert, avec la prière aux agonisants, le rangement à l'idée de devoir, son caractère presque fataliste – l'idée d'écrasement de l'homme par le destin. Pourtant, on peut la comprendre quand on la met en contexte : en 1939 ou en 1941, cette prière sans espoir, cette façon tragique de se ranger du côté du devoir était moins ambiguë qu'aujourd'hui. La tragédie individuelle du couple Laurent, du capitaine notamment, voire de Catherine, se doublait d'une tragédie plus large, extérieure au film, mais qui n'était pas sans écho avec sa thématique (le remorqueur, et son devoir de sauver les êtres, les bateaux en détresse). La détresse du capitaine Laurent, qui découvre – mais un peu tard – que le monde n'est pas aussi simple, aussi pur et innocent qu'il le croyait, ne pouvait qu'entrer en résonance avec de nombreuses autres détresses, et prendre ainsi une ampleur supplémentaire – exprimée dans des catégories qui pouvaient être celles du capitaine ou de sa femme, à savoir, en l'occurrence, la foi chrétienne. Comme Jean-Christophe Ferrari, je crois que « la prière va donc aussi à l'âme du capitaine André

297 Jean-Christophe Ferrari, *Remorques*, éditions de La Transparence, Chatou, 2005, notamment p. 19-32.

Laurent ».[298] Tout crée en effet un lien entre sa femme qui vient de mourir et lui, à commencer par les répliques « qu'est-ce que tu veux que ça me fasse, [un] S.O.S. ? » et « qu'est-ce que vous voulez que ça me fasse, à moi, le Hollandais ? », alors que deux de ses hommes viennent le voir pour sauver un autre remorqueur en détresse, en passant par la musique et la prière qui apparaissent presque aussitôt, qui se poursuivent et l'accompagnent jusqu'à son bateau, comme si lui aussi en avait besoin, et jusqu'à l'absence de plan sur la veillée funèbre, alors qu'on le voit regarder à travers une porte entrebâillée, qu'on attendait donc un tel plan sur sa femme, et alors que la musique est d'abord comprise comme anticipant sur ce plan. La série de plans qui suit, sur la ville et sur le port déserts, est alors portée par l'idée de la mort et, quand un homme apparaît, filmé en plan d'ensemble, presque anonyme, c'est à un homme *vidé* de lui-même, dépossédé de tout, *comme mort*, à une sorte d'automate que nous songeons. L'idée s'impose en effet que tout s'écroule autour de lui *et en lui*, que c'est *pour lui* que la prière est dite : ultime métaphore qui, paradoxalement, puisqu'il quitte Yvonne, puisqu'il part encore pour la mer, crée un lien avec sa femme. Comme elle, il est mort. En la perdant, il semble avoir perdu davantage que la vie encore : la possibilité de s'estimer, notamment. Probablement lui a-t-il avoué son adultère, et peut-être cela l'a-t-il achevée : nous ne le savons pas, la caméra s'est détournée, mais c'est le plus vraisemblable. Il ne pourra donc plus se racheter, aux yeux de sa femme du moins. Par ailleurs, au moment où elle meurt, il s'écrie sur un ton presque enfantin : « dis, c'est une chose qui peut pas arriver ? c'est pas vrai » et il répète plusieurs fois « c'est pas possible, pas possible », les yeux perdus. Nous pensons alors au câble sectionné, qui lui aussi semblait « incroyable » : le film de Grémillon semble bien nous présenter l'histoire de quelqu'un qui « perd la foi », qui découvre à quel point les liens ne sont pas de la nature qu'il s'était imaginée, et, plus largement, à quel point il s'est trompé sur tout, pas seulement sur les hommes, misérables souvent, mais aussi sur les femmes, bien meilleures parfois.

On le voit donc avec *Remorques* : si la métaphore tisse des liens entre les personnages, propose un système de correspondances incroyablement élaboré, aucune transcendance ne justifie *nécessairement* ces analogies. Le sens naît ici du rapprochement, de la façon dont les différents éléments sont agencés : il n'est pas apporté de l'extérieur, il n'est pas transcendant comme dans le symbole ou dans le signe envoyé par une divinité. Il n'y a pas cette idée, qu'on retrouve quand les analogies sont « objectives », d'un élément qui explique les autres, comme ce monde archétype qui enveloppe le microcosme et le macrocosme, qui contient l'être de toute manifestation, ou ce *Lac des cygnes* qui contient la clef du destin de Nina. La tension n'est pas éliminée du réseau des correspondances : il reste une place pour la dissemblance, comme nous l'indique exemplairement la double comparaison du capitaine avec Le Gall et avec Tanguy, qui semble antinomique, de prime abord.

C'est pourquoi il me semble utile de distinguer des analogies verticales et des analogies horizontales ou, plus exactement, deux façons différentes de comprendre, de percevoir le mécanisme unique de l'analogie, l'une qui met l'accent sur l'idée de transcendance, de participation, l'autre sur la proportionnalité – la première négligeant parfois la dissemblance au sein de la ressemblance, ainsi que ladite proportionnalité, l'élision de celle-ci favorisant cette méprise-là. Cette double compréhension de l'analogie trouve évidemment des échos dans la conception de la métaphore, où l'on pourrait parler aussi de métaphore « verticale » et de métaphore « horizontale », ou plus exactement, là encore, d'une double compréhension, verticale et horizontale, du même phénomène, la métaphore verticale étant pensée sur le modèle substitutif, et la seconde sur le

298 *Ibid.*, p. 57.

modèle proportionnel – l'élision de la proportion favorisant, on l'a déjà remarqué, l'idée de substitution.

Platon fournit évidemment un exemple de ce modèle « vertical ». Le mythe de la caverne, dans *La République*, illustre parfaitement les vertus mais aussi les dangers de l'analogie.[299] Cette très belle allégorie de la connaissance n'appelle pas *nécessairement* une conception participative, en effet, mais elle n'en semble pas moins confirmer et comme justifier la conception platonicienne de l'Idée, comme principe absolument premier, dans la mesure où il est difficile, en l'occurrence, de faire apparaître la dissemblance dans la ressemblance. Le schéma proposé, avec ce mouvement « ascendant » de l'induction qui formule des hypothèses qui se révèlent ensuite valables, qui permettent de « dépasser » les apparences sensibles, comme le prisonnier qui s'émancipe de ses ombres et finalement de son trou, possède une grande force de séduction. L'expérience de la connaissance n'impliquait pas forcément cette idée d'ascension pourtant, non plus que cette idée d'une vérité *déjà là* nous éclairant *avant même que nous ne la considérions* mais, le modèle se révélant compatible, il était tentant de négliger la part d'hypothèse, d'incertitude, dans cette comparaison entre le feu (ou le Soleil) et l'Idée. C'est ainsi que la métaphore, où l'on néglige de redéployer en pensée les deux séries du comparé et du comparant, où l'on n'envisage plus leur possible dissemblance, finit par acquérir une sorte d'évidence, en se développant uniquement dans un sens « vertical ». Sous le poids de l'habitude, ou d'une intuition trop asservissante, la face sensible du concept métaphorique – en l'occurrence, l'idée d'une *lumière* de l'Idée, de quelque chose qui pourrait briller de son feu propre – se dégage de la complexité du réseau des correspondances, elle apparaît de plus en plus comme un moyen autonome et fiable d'accès à l'idée. L'allégorie pourtant apportait d'autres idées : la grotte n'y apparaît pas seulement comme un lieu privé de lumière, où règnent les ombres, par exemple, mais aussi comme un lieu de repli, qui ne favorise pas la circulation et l'échange des idées. Autrement dit, le point le plus faible de l'analogie, c'est probablement celui où l'interlocuteur de Socrate accorde « sans aucun doute » que les prisonniers tueraient celui qui les détacherait et les conduirait en haut. Il faut dire que la mort du vrai Socrate est passée par là, avec l'idéalisation qui va avec. Aussi l'utopie du dialogue socratique a-t-elle pu déjà, un peu, s'émousser. Cette épaisseur-là, propre au modèle horizontal, encore largement présente dans l'allégorie de Platon, disparaît dans sa théorie de l'Idée.

Les choses sont moins nettes chez Aristote. Il semble bien qu'on perçoive parfois chez l'adepte du modèle proportionnel une certaine dimension « participative » aussi : la filiation avec Platon est claire, notamment à travers l'idée d'une recherche dialectique du genre où celui-ci apparaît parfois, chez Aristote également, comme principe premier. Il semble néanmoins, chez l'auteur de la *Rhétorique*, que la proportionnalité n'implique pas *nécessairement* cette dimension participative, alors que l'analogie constitue une méthode privilégiée pour rechercher le genre.

Souvenons-nous, en effet, que le genre apparaît *parfois* comme l'essence de la chose, ou, pour être plus exact que le texte ne l'est parfois, comme l'un des éléments centraux du sujet que l'on cherche à cerner, à définir : en témoignent, dans les *Seconds Analytiques*, le phénomène de réflexion, pour l'arc-en-ciel, l'écho ou le reflet, le fait d'être un animal pour l'homme, ou encore le fait d'être un nombre impair ou un nombre premier pour la « triade ».[300] Mais il apparaît parfois aussi comme l'un des signifiés seulement, *quelque chose que l'on identifie plus difficilement au concept*, comme dans la *Rhétorique* avec « puiser » et « couper » dont le genre serait « enlever ».

299 Platon, *La République*, livre VII, GF-Flammarion, Paris, 1966, p. 273-276.
300 Aristote, *Seconds analytiques*, livre II, ch. 13 et 15, 96a-96b et 98a, *op. cit.*, p. 212-215, 217 et 229.

L'incertitude apparaît bien avec l'exemple de l'os de seiche, dans les *Seconds analytiques* (livre II, chapitre 14) : la propriété reconnue implicitement de structurer la chair de l'animal, par exemple, n'apparaît *pas encore* comme un genre. C'est donc que le genre, ce n'est pas toujours, pas seulement, pour Aristote, un simple signifié commun, mais quelque chose qui « existerait » (au moins sous la forme d'un nom)... On voit ici combien nous sommes à la source du débat qui occupera le Moyen-Âge. Dans ce même chapitre 14, le genre à définir apparaît d'ailleurs, en même temps, comme *la cause* des attributs communs à toute la série de ses espèces, comme dans le chapitre suivant où la Lune apparaît comme la cause des crues mensuelles du Nil. Autrement dit, le flou est patent quant à la notion de genre, qui sert à trop de choses différentes à la fois : elle renvoie parfois à un concept au sens fort, philosophique ou scientifique, comme dans les *Analytiques*, avec les exemples déjà discutés (c'est ce qui empêche de tirer un genre de l'analogie entre les os, les arêtes et les os de seiche, c'est le phénomène de la réflexion...), parfois seulement à une simple idée, un « signifié », comme dans l'exemple de la *Poétique*, « couper » mis pour « enlever », ou encore à des cas peut-être intermédiaires, comme dans l'exemple des *Topiques*, « calme » étant la propriété commune à la sérénité de la mer et à la tranquillité de l'air.[301] La méthode de la proportionnalité, qui permet de trouver « calme » ou le caractère commun à l'os de seiche, à l'arête et à l'os, n'implique cependant pas que le genre « produit » sera un concept, ou du moins un concept valable : si la recherche du genre est une démarche constante, cette méthode de l'analogie est surtout exposée dans les *Topiques*, où l'on rappelle son caractère faillible (« il n'est pas facile d'induire sans savoir ce qu'il y a de semblable »). Si Aristote la mentionne dans les *Analytiques*, par exemple, c'est plutôt pour exprimer la difficulté à *nommer* quelque chose qui est *peut-être* « d'une seule et même nature ». On se souvient enfin que l'idée de participation, la théorie platonicienne de l'Idée semble visée dans la *Métaphysique* comme mauvais concepts, « mots vides de sens » et « métaphores poétiques ». L'ambiguïté est donc toute relative : à certains moments, Aristote donne le sentiment de conforter l'idée d'un genre qui existerait *par principe*, d'une certaine forme de « participation », mais pour l'essentiel il est étranger à cette représentation, il la dénonce même parfois.

On voit alors le profit que l'on peut tirer du double modèle de la métaphore, des « métaphores » du troisième et quatrième type chez Aristote : ils peuvent inspirer de très près le double modèle proposé de la métaphore « verticale » et « horizontale ». Dans le premier cas, c'est l'existence d'un genre, d'un concept préconçu, qui permet la métaphore, qui organise le discours. Dans le second cas, c'est la proportionnalité qui permet la métaphore, qui organise le discours, sans référence obligée à un « genre » commun, qu'il existe ou non. On perçoit bien qu'Aristote penche de façon générale pour le second mais qu'il est encore imprégné par le premier. Platon, lui, est clairement du côté du premier : pour l'auteur de la *République*, le genre n'est pas seulement un concept préconçu mais préexistant.

Le malheur vient évidemment, comme on l'a vu, de la prégnance d'une théorie linguistique centrée sur le nom. Il peut être utile, de ce point de vue, de réfléchir à la façon dont l'innovation s'est frayée une voie, chez Aristote. En fait, il est possible que la grammaire grecque ait joué un rôle décisif dans l'apparition *aussi* de la métaphore par analogie, même si celle-ci déborde en apparence du cadre du nom. Un usage fréquent du grec consiste en effet à enclaver le complément de nom entre l'article et le nom, ou alors à répéter l'article une deuxième fois, avant le complément de nom. Or, les exemples canoniques d'Aristote sont eux-mêmes formés, pour la plupart, sur le modèle du nom suivi du génitif : « le soir de la vie », « la coupe d'Arès » (même si, il faut le noter, les articles

301 Aristote, *Topiques*, tome I, livre I, ch. 18, 108b, *op. cit.*, p. 33.

ne sont pas rappelés dans la *Poétique* : seuls les noms clefs sont donnés, entre guillemets). Autrement dit, cette caractéristique de la grammaire grecque pourrait avoir ouvert une brèche, et avoir permis à Aristote ou à d'éventuels prédécesseurs de se rapprocher d'une théorie prédicative de la métaphore, d'éviter le piège d'une théorie trop centrée sur la forme *in absentia*, malgré la prégnance de la définition nominale, grâce à la transition offerte par cette tournure qui souligne l'*unité* d'un groupe de *deux* noms. Cela expliquerait d'ailleurs la régression de la théorie chez les Latins, qui connaissaient aussi une tournure « enclavée » mais ne connaissaient pas l'article : l'enclave est ainsi beaucoup moins sensible, elle nécessite une préposition ou un adjectif épithète. Il semble en outre que la métaphore ne soit pas la seule figure de rhétorique à être marquée par cette catégorie grammaticale implicite du groupe nominal : l'oxymore par exemple est une étrange figure dont on mentionne très rarement un trait définitoire « essentiel », implicite dans *tous* les exemples traditionnels, à savoir justement qu'il rapproche *au sein d'un même groupe nominal* deux mots généralement perçus comme ayant des sens opposés. Sans cet élément de définition, l'oxymore ne serait qu'une antithèse, le plus souvent paradoxale. On le voit donc, les catégories grammaticales jouent un rôle important dans le découpage des catégories rhétoriques, comme cette notion de groupe nominal, à la fois liée au nom mais le débordant, faisant apparaître des figures « non tropes mais presque ».[302]

Mais revenons à la métaphore et à l'analogie. Un lien apparaît donc clairement, chez Platon par exemple, entre l'idée qu'il existerait des correspondances objectives, hors de l'esprit, et le fonctionnement de la métaphore, de l'imagination, qui nous invite à étudier « l'existence » de similitudes, de correspondances. Seulement, si l'on admet cela, il faut ajouter aussitôt qu'une métaphore véritable, c'est-à-dire une métaphore vive, encore perçue comme métaphore, repose aussi sur la perception de dissemblances, de même d'ailleurs qu'un authentique *raisonnement* analogique : si l'une et l'autre sont pris au sérieux, ils nous invitent à étudier ces discordances dans la ressemblance, à voir jusqu'où les analogies peuvent être poussées, où elles s'arrêtent et où, éventuellement, une certaine dialectique peut s'établir entre les deux domaines, entre ressemblance et dissemblance apparentes.

Voilà qui nous mène en fait à la querelle des universaux au Moyen Âge, pour laquelle Ricœur nous donne une clef intéressante dans *La Métaphore vive*, qui rejoint d'ailleurs la question du *Cratyle*.[303] Se penchant sur l'« entrelacs » du nom et du verbe, décrit par Platon dans plusieurs de ses écrits comme constituant le *logos* même, puis étudiant le couple de l'identification et de la prédication décrit par P. F. Strawson, Paul Ricœur fait remarquer que « viser une chose et une seule : telle est la fonction des expressions identifiantes auxquelles se ramènent, à titre ultime, les sujets logiques ». Autrement dit, « de réduction en réduction, toute proposition porte sur un individu (Pierre, Londres, la Seine, cet homme, cette table, l'homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours). Par individus, il faut entendre ici des sujets logiquement propres. » On relève en revanche, du côté du prédicat, qu'il porte sur des qualités (adjectives : grand, bon ; ou nominalisées : grandeur, bonté), sur des classes d'appartenance (les minéraux, les animaux), sur des relations (X est à côté de Y) ou des actions (Brutus tua César). Puis Ricœur note :

302 Christian Metz fait d'ailleurs remarquer à l'occasion d'une réflexion voisine, sur l'antithèse, que le cadre grammatical incertain où s'inscrit la rhétorique, oscillant entre la phrase et le mot, a pu nuire à la théorie de la métaphore, consolider « le *privilège du mot* » : *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 260-261.

303 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 93-94.

> Qualités, classes, relations et actions ont en commun d'être des universalisables (courir, comme type d'action, peut être dit d'Achille et de la tortue). D'où la polarité fondamentale du langage qui, d'une part, s'enracine dans des individus dénommés, d'autre part, prédique des qualités, des classes, des relations et des actions qui sont en droit universelles. Le langage fonctionne sur la base de cette dissymétrie entre deux fonctions. La fonction identifiante désigne toujours des êtres qui existent (ou dont l'existence est neutralisée, comme dans la fiction) ; en droit, je parle de quelque chose qui est ; la notion d'existence est liée à la fonction singularisante du langage ; les sujets logiquement propres sont potentiellement des existants ; c'est là que le langage « colle », a son adhérence aux choses. En revanche, la fonction prédicative concerne l'inexistant en visant l'universel. La malheureuse querelle des universaux, au Moyen Âge, n'a été possible que par la confusion entre la fonction singularisante et la fonction prédicative : il n'y a pas de sens à se demander si la bonté existe, mais si un tel, qui est bon, existe. La dissymétrie des deux fonctions implique donc aussi la dissymétrie ontologique du sujet et du prédicat.

Pour le dire autrement, c'est bel et bien parce qu'il existe une visée identifiante dans le langage, et parce que la visée prédicative est souvent perdue de vue, qu'on a pu croire à l'existence des universaux. De même, pour revenir à notre sujet, c'est parce qu'il existe dans le langage une visée prédicative, « universalisante », qui vise à « déterminer un sujet », qu'on peut rapprocher deux réalités différentes, bien que proches, comme dans la métaphore et la comparaison. Seulement, là aussi, une certaine tendance à négliger la visée prédicative se fait jour, notamment dans la métaphore *in absentia*. Ricœur suggère lui-même cette idée en rapprochant le couple identification et prédication de Strawson, dans les lignes qui suivent cet extrait, des remarques de Benveniste sur les « prédicats sans sujet ». La métaphore *in absentia*, qu'est-ce d'autre qu'un prédicat sans sujet apparent en effet ? ou, si l'on préfère, un prédicat *logique* pouvant servir de sujet *syntaxique*, comme dans « le lion s'élança » par exemple, la phrase ne présentant ainsi aucun sujet logique explicite ? C'est là qu'on peut donner raison *en apparence* aux néo-rhétoriciens : la métaphore *in absentia* est potentiellement dangereuse, en effet, en cela qu'elle donne le sentiment et parfois l'illusion de se faire comprendre sans préciser le thème auquel elle se rapporte. Nous avons déjà montré que le comparé est présent dans le contexte, le plus souvent, mais il arrive aussi que la métaphore, en acquérant du succès, en fasse l'économie, laissant à l'interlocuteur le soin de suppléer le manque, grâce à sa culture, parce qu'on suppose l'image connue. Seulement, d'élision du contexte en élision de contexte, la métaphore peut perdre alors de sa netteté, voire le concept métaphorique cesser d'être perçu comme métaphorique. C'est ainsi que la métaphore *in absentia*, dont la visée était à la fois identifiante et prédicative, peut acquérir une visée uniquement singularisante, et ainsi laisser entendre que la correspondance est complète, que l'analogie existe « en soi », en vertu du principe énoncé plus haut : « la fonction identifiante désigne toujours des êtres qui existent » ; « en droit », nous parlons tous à propos « de quelque chose qui est » ; ou encore « les sujets logiquement propres sont potentiellement des existants ». En effet, la notion d'existence étant liée à la fonction singularisante du langage, la simple position de sujet d'un groupe nominal métaphorique suffit à lui conférer une valeur d'existence, et à susciter des représentations en conséquence, pour peu que l'image ait eu à la base un certain caractère d'évidence qui a gommé son caractère prédicatif.

La querelle métaphorique rejoint ainsi, plaisamment, la querelle des universaux, voire celle du *Cratyle*. C'est peut-être même, pour prolonger l'idée de Ricœur, parce que cette visée prédicative est souvent perdue de vue, dans la métaphore *in absentia* notamment, qu'on peut *croire* aux correspondances, penser qu'elles sont cachées dans le réel de la même façon que l'analogie est *implicite*, repliée dans le langage. L'homme découvre ce qui est caché dans la langue, et le perçoit

d'autant plus comme une évidence que la chose lui est déjà confusément connue, qu'il ne fait d'une certaine façon que la « redécouvrir ».

En effet, de manière plus générale, une fois que le concept métaphorique est admis, le constat ultérieur d'analogies produit souvent un trouble. Si le fondement métaphorique du concept est oublié, la cause peut alors apparaître conséquence, ou confirmation de la « vérité » de l'analogie. C'est ainsi que, dans la théorie du microcosme et du macrocosme, le monde archétype peut apparaître comme la cause première, et l'homme, la nature, l'univers, comme des images de Dieu ; ou le cycle de la nature comme le *témoignage* d'un cycle cosmique, du type naissance – mort – renaissance ; c'est encore ainsi que Jésus peut apparaître comme *expliquant* Adam, Moïse, Orphée... Le phénomène marquant est ici le même : c'est la focalisation sur un modèle « vertical » qui permet l'inversion de la causalité, soit qu'il ne permette pas de déployer une proportionnalité fine, complète, à cause de son thème spirituel ou divin, par nature mystérieux, soit qu'il en fasse l'économie par commodité, par idéologie ou par ignorance, comme dans l'exégèse biblique, où la dissemblance de l'Ancien Testament résiste, mais commence à n'être plus comprise, ou dans l'analogie entre l'homme et la nature, où le besoin de croire le dispute à l'ignorance des causes des phénomènes naturels. L'interprétation se focalise alors sur *un* ou *quelques* points communs, provoquant une élision partielle ou complète du contexte, des différents éléments du réseau métaphorique pourtant impliqué.

C'est particulièrement sensible aujourd'hui dans certains coups de force des Pères de l'Église. Chez Tertullien par exemple, la ressemblance entre le nom de Jésus et celui de Josué, donné par Moïse au fils de Nûn, Hoshéa, est comprise comme *figure*, « comme un événement prophétique annonçant ce qui devait venir », et c'est à partir de cet élément ténu que des correspondances sont déployées : le Paradis est comme la terre promise par Moïse, et les Chrétiens sont le « second peuple », conduit par Jésus vers cette « terre promise de la béatitude éternelle ».[304] Dans le deuxième chapitre de *Figura*, Erich Auerbach relève beaucoup d'autres analogies de ce type, aussi vagues, comme la plaie d'Adam sur le côté qui permet d'établir un lien avec Jésus, et donc d'élaborer des correspondances entre le sommeil de l'un et la mort de l'autre, entre Ève sortie du flanc d'Adam et l'Église sortie de Jésus, « la vraie mère de tout être ». Ce qu'il faut bien appeler un délire interprétatif apparaît toujours « justifié » par une très vague ressemblance, comme lorsque Tertullien explique la *figure* du « corps du Christ » en référence à Jérémie, en butte lui aussi à des machinations, quand on cherchait à mettre « du bois dans son pain », c'est-à-dire, selon l'auteur de *Contre Marcion*, à mettre « la croix contre son corps ». En fait, nous touchons ici à la notion de prophétie en acte : « la *figura* est quelque chose de réel et d'historique qui représente et qui annonce autre chose de tout aussi réel et historique » et, la plupart du temps, c'est une préfiguration du Nouveau Testament ou de la vie de l'Église. On le voit, nous touchons en même temps à l'interprétation allégorique des textes de l'Ancien Testament : si Tertullien « se refusait à considérer l'Ancien Testament comme une pure allégorie », si selon lui « ce texte avait toujours une signification réelle et littérale, et même là où il y avait prophétie figurative, la figure avait autant de réalité que ce qu'elle prophétisait », une réalité ne s'en trouve pas moins subordonnée à une autre, elle « trouve son accomplissement dans des faits historiques concrets. » L'accomplissement est « vérité », là où la figure n'est qu'« ombre ». C'est ainsi que le Christ accomplit la promesse de Moïse, et que celui-ci est une figure du Christ, du moins lorsqu'il traverse la mer Rouge ou change l'eau salée en eau douce. Seulement, Jésus n'est pas qu'un nouveau, qu'un second Moïse, au sens

304 Erich Auerbach, *Figura*, *op. cit.*, p. 31-32. Les citations qui suivent sont extraites du même chapitre.

métaphorique du terme, au sens où il comble l'attente juive d'un Messie : c'est une allégorie particulière en cela qu'il accomplit la *figura* de Moïse ; il est réellement ce dont celui-ci était l'ombre, la préfiguration.

Métaphore, allégories et lectures allégoriques

De telles exégèses, en particulier bibliques, ont marqué les esprits, et l'on voit comment le recours à la métaphore a pu en être entaché : pour justifier son interprétation des textes anciens, Tertullien développe donc l'idée de « figure », en donnant à ce concept métaphorique une nouvelle signification mise en évidence par Erich Auerbach. La dimension métaphorique des « figures » elles-mêmes n'a pas besoin d'être démontrée : elle saute suffisamment aux yeux à partir des exemples précédents. Seulement, à la différence du signe envoyé par Zeus, quasi métaphore exigeant d'être comprise comme image de l'avenir, impliquant un aigle et un serpent, ce sont des hommes, des prophètes, qui sont cette fois concernés, ou des événements considérés comme historiques. Même si ces personnes impliquées pouvaient être comprises – pour certaines – comme envoyées par Dieu et apportant un message pour l'avenir, elles ne se donnent pas, dans l'immense majorité des cas au moins, comme constituant *par elles-mêmes* un message. Chez la plupart des auteurs de l'Église latine, chez Augustin par exemple, et même d'une certaine façon chez Origène, elles possèdent une valeur historique, elles ne sont pas une « simple allégorie », elles possèdent par elles-mêmes une valeur éminente qui empêche de les réduire à de simples signes.[305] Un glissement s'est donc opéré, là aussi, sur la base du modèle du prophète qui réalise une ancienne prophétie : le texte ancien n'est plus donné comme le témoignage de prophètes ayant prononcé des prophéties mais comme prophétie lui-même. Des événements relatés dans l'Ancien Testament et des personnes y agissant deviennent comme des paroles de Dieu – des prophéties en acte.

Une telle idée possède une longue histoire, malgré ses variantes. L'exégèse de type allégorique est une vieille tradition qui remonte bien plus haut que Philon d'Alexandrie, Origène ou les quatre docteurs latins de l'Église. On la trouve déjà chez les Grecs, dans les écrits les plus récents de la Bible hébraïque, sans parler des quatre évangiles bien sûr, où l'on sait que Jésus lui-même, rencontrant les deux disciples d'Emmaüs, dans *L'Évangile selon Saint Luc*, « commençant par Moïse et parcourant tous les Prophètes, […] leur interpréta dans toutes les Écritures ce qui le concernait ». On peut distinguer néanmoins, comme le propose Auerbach, l'interprétation figurative – l'idée de prophétie en acte – et l'interprétation allégorique – comme méthode plus large, pouvant inclure des pratiques rationalistes, un projet éthique, spirituel ou métaphysique, ne recourant pas nécessairement à l'idée d'une authentique préfiguration. Pour l'auteur de *Figura*, ce sont d'ailleurs les épîtres pauliniennes qui inaugurent vraiment la ré-interprétation de l'Ancien Testament comme prophétie en acte, plus que les évangiles synoptiques qui se contentent de suggérer une telle interprétation. Ce faisant, la méthode figurative se montre solidaire d'une démarche aujourd'hui bien connue, que l'on retrouve dans la méthode allégorique, visant « à dépouiller l'Ancien Testament » de ses caractères propres, de sa double dimension de Loi et d'histoire d'Israël, « et à montrer qu'il s'agit seulement de l'ombre de ce qui devait venir ». Comme c'est le cas plus tard chez Augustin, l'Ancien Testament devient ainsi, à travers les épîtres de Paul, « du début à la fin [le livre] de la promesse et de la préfiguration du Christ. Rien n'y trouve son sens définitif, tout y est au contraire la prophétie

305 E. Auerbach, *Figura*, *op. cit.*, p. 38-45 par exemple.

de ce qui est maintenant accompli. »[306] Parmi les fonctions de cette interprétation allégorique, l'une des plus importantes est donc d'*adapter* un texte ancien à son nouveau public, et cela ne concerne pas seulement la Bible. Cela permet déjà, chez les Grecs, de « sauver » Homère par exemple, en le débarrassant de tout ce qui pouvait choquer, comme le souligne Gadamer.[307] L'ambiguïté de la démarche est remarquable : il s'agit souvent d'un effort de rationalisation, devant des croyances désuètes, et donc d'une façon de se libérer de l'emprise des anciennes superstitions, mais il s'agit aussi de conserver le texte, de le préserver des attaques, et donc d'une façon de prolonger son influence, en dégageant un sens caché, plus admissible que le sens apparemment littéral, qui permet ainsi de sauver en apparence sa cohérence. Il en ira de même avec l'*Enéide* de Virgile. Il est certain néanmoins que, dans cette longue tradition d'exégèse allégorique, une certaine subtilité s'est fait jour : quand on décèle dans les aventures d'Ulysse ou dans l'*Enéide* des leçons sur la vie de l'âme, ou même quand Philon d'Alexandrie perçoit dans l'Écriture sainte une allégorie du mouvement de l'âme pécheresse en quête de salut, nous ne sommes pas très loin de la démarche de Freud ou de certains philosophes qui utilisent la littérature comme matériau privilégié de réflexion. La seule question qui reste est la suivante : prétend-on que c'est l'œuvre elle-même qui délivre ces significations ? ou, si c'est bien l'œuvre elle-même qui les délivre, prétend-on qu'elles constituent le « vrai » sens, le seul, l'unique, ou du moins le principal ?

C'est évidemment la question de la métaphore projetée qui se pose. Dans l'interprétation allégorique, dans l'herméneutique chrétienne médiévale par exemple, le sens allégorique apparaît comme sens *projeté* par le lecteur. Mais l'interprétation n'en dégage pas moins, parfois, par le dialogue qu'elle ouvre avec le texte, un sens qui peut être considéré comme légitime, un sens implicite ou « potentiel », qui n'a pas forcément été réalisé mais qui peut apparaître pertinent. Seulement, en tant que métaphore projetée, l'allégorie apparaît aussi et même souvent comme la complice d'un « forçage » de la signification du texte, d'une infraction : le texte n'est pas respecté, il subit une manipulation par l'interprétation qui le défigure. Il en rejaillit du même coup quelque chose sur la métaphore, outil nécessaire de l'interprétation allégorique. Même si l'on peut voir dans ces lectures allégoriques des métaphores judicieuses, riches, intéressantes, on ne peut pas reprendre sans la plus extrême prudence cette idée pourtant essentielle, qu'on trouve par exemple chez Thomas d'Aquin, d'un sens « caché » lié « au fait que l'auteur ne sait pas toute la vérité de ce qu'il dit ».[308] L'Ancien Testament n'appelait évidemment pas *de façon nécessaire* le Christ, du moins tel que le christianisme l'a modelé. Le Cantique des cantiques ne possède pas *prioritairement* la signification mystique qu'on lui a prêtée. Autrement dit, on le voit bien ici, la fonction importante d'adaptation du texte à son nouveau public est bien ce qui a déterminé de façon majeure le destin de l'exégèse allégorique, qui a fait l'objet de critiques dès l'Antiquité, et qui est comprise aujourd'hui avant tout comme maquillage, retouche corrective, dissimulation sous un luxe d'artifices. La rencontre de la théologie, avec la notion de prophétie en acte ou la doctrine des trois ou quatre sens, et de la rhétorique, qui véhiculait déjà une conception cosmétique des figures de style, était donc explosive pour l'allégorie et pour la métaphore. On a beau rappeler que Moïse conserve une réalité historique dans l'interprétation figurative et dans l'exégèse allégorique, il n'est pas innocent d'inverser la causalité, d'expliquer non pas Jésus par Moïse mais celui-ci par celui-là : l'être de Moïse, considéré comme *figura*, comme ombre, en est atteint. La substitution n'est pas totale

306 *Ibid.*, respectivement p. 60-63, 55-57.
307 H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, trad. par P. Fruchon, J. Grondin et Gilbert Merlio, Le Seuil, Paris, 1996, p. 90.
308 A.Strubel, *« Grant senefiance a » : Allégorie et littérature au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 69.

pourtant, comme le signalent à maintes reprises Erich Auerbach ou Armand Strubel – ce qui doit nous retenir quand on pense à la théorie de la métaphore – mais c'est bien le Christ qui constitue la clef. De même, si les deux personnages ou événements rapprochés « demeurent […] historiques », si « tous deux comportent quelque chose de provisoire et d'inachevé », et non seulement la *figura*, c'est parce qu'ils sont subordonnés à un « troisième » terme : « tous deux indiquent quelque chose dans l'avenir, quelque chose qui est encore à venir et qui sera l'événement consistant, réel et décisif ». Même s'il y a une incertitude dans l'interprétation, « le fait est soumis à une explication complètement garantie d'emblée et se règle sur un modèle idéal ». Certes, ce « canevas » est « situé dans l'avenir », c'est un « Modèle à venir » qui reste « inachevé sur le plan historique » mais il se trouve « déjà complètement accompli en Dieu ».[309] Tel est donc bien le problème : l'analogie est en quelque sorte réglée d'avance. Pensée « verticalement », elle possède toujours une clef.

Cette conception de l'interprétation figurative comme retouche corrective, comme soumise à une signification « connue d'avance », est d'autant plus prégnante aujourd'hui qu'un lien existe depuis longtemps entre l'allégorie comme pratique littéraire et comme méthode d'interprétation. L'allégorie renvoie en effet, depuis ses origines peut-être, à cette double composante, à un « genre » et une méthode, même si elle est connue d'abord sous le nom d'ὑπόνοια. C'est plus tard que celui-ci est remplacé par *allegoria* (ἀλληγορία) qui désigne surtout la forme littéraire que l'on trouve, chez les Grecs comme chez les Romains, dans les manuels de rhétorique. Le lien étroit avec la métaphore, notamment *in absentia*, a déjà été souligné : il s'agit à ce moment-là, essentiellement, d'une « métaphore continuée », d'une métaphore filée. Comme elle, d'ailleurs, elle est définie en termes de substitution et d'écart : selon une définition très proche de l'ironie, il s'agit de dire une chose pour en faire entendre une autre. C'est l'idée de signification « cachée » qui domine, même si elle n'est pas encore très explicite et ne possède pas cette connotation négative qu'on lui connaît aujourd'hui. Cette influence de la rhétorique, du genre littéraire, dans l'approche de la méthode exégétique, cette proximité voire cette confusion se perçoit encore de nos jours, à travers l'usage de l'adjectif pour désigner la méthode d'interprétation. Il n'y a pourtant là rien de très gênant, me semble-t-il, aujourd'hui du moins, l'équivoque peut être levée aisément puisque la lecture allégorique d'un texte constitue, dans l'immense majorité des cas, l'apport d'une interprétation *seconde*, une interprétation ajoutée relevant clairement de la métaphore projetée, même si c'est, parfois, pour en révéler une signification implicite, potentielle, ou si elle peut posséder une légitimité *par ailleurs*. Le genre de l'allégorie, lui, incite *clairement* à proposer une interprétation autre, même si le sens du texte n'est pas toujours clair. L'invitation est directe, délibérée, à interpréter de façon symbolique et imagée. D'ailleurs, dans la doctrine des trois ou quatre sens de l'Écriture, l'*allegoria in verbis* est distinguée de l'*allegoria in factis,* dès Augustin, et c'est au sein de la première catégorie que la métaphore et le genre de l'allégorie, de la parabole, se rangent explicitement chez Thomas d'Aquin : la *figura* et les sens spirituels, c'est-à-dire « allégorique », « moral » et « anagogique », se présentent clairement comme s'ajoutant au « sens littéral » (le sens allégorique, ou « typologique », et le sens « anagogique » recoupant en large partie les cas de prophétie en acte).[310] La distinction au sein du sens littéral, à partir de Thomas d'Aquin, d'un sens « historique » et « métaphorique », c'est-à-dire « littéral figuré », témoigne donc d'une claire conscience du problème, même s'il n'est pas dénué de conséquences par ailleurs. En effet, l'auteur de la *Somme théologique* réserve à l'Écriture sainte la

309 E. Auerbach, *Figura*, *op. cit.*, p. 66-67.

310 Voir par exemple N. Charbonnel, *La Tâche aveugle*, tome I, *Les Aventures de la métaphore*, *op. cit.*, p. 65-69, ou Armand Strubel, *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 62, 68-72.

possibilité de recevoir des sens mystiques ou spirituels, d'une façon plus stricte que la plupart des autres auteurs, chez qui le « sens moral » introduit un point de passage possible avec l'interprétation d'un texte littéraire. Seulement, si la distinction entre texte et lecture allégoriques est relativement aisée à établir théoriquement, et rétrospectivement, il n'en va pas toujours de même dans les faits. Souvent, c'est la difficulté, l'obscurité ou une autre forme de problème qui déclenche l'interprétation figurée, allégorique. Le Cantique des cantiques ne pouvant pas être érotique, il fallait qu'un sens caché soit dissimulé dans le texte. Le christianisme ayant abandonné des pratiques juives, il fallait que celles-ci soient l'image des nouvelles. Comme le relève Armand Strubel, et comme cela est théorisé déjà par Augustin, « le décalage entre le sens immédiat du texte et la doctrine enclenche généralement le processus », provoque la « décision d'interpréter ».[311] C'est ainsi que le réel lui-même, dans un texte, est parfois pensé comme fable, comme si l'ensemble de l'Ancien Testament n'était plus un récit, le témoignage de faits présentés comme réels, mais une immense allégorie, un peu comme le réel lui-même apparaît parfois comme un texte, au XIIe siècle, où tout était signe, manifestation du divin, dans l'attente de la vraie vie ultérieure.

C'est là qu'on perçoit le lien avec la théorie des correspondances : l'Ancien Testament n'est pas pour autant censé être « faux », une simple fiction, une simple allégorie, pas davantage que le monde réel pour l'homme du Moyen-Âge. Le pouvoir reconnu à la méthode allégorique est donc énorme : elle permet de jeter des ponts entre deux univers différents, de déceler les liens secrets, mystérieux, qui régissent l'univers – comme l'alchimie.

On retrouve d'ailleurs dans l'allégorie littéraire la même ambivalence que dans l'exégèse allégorique ou certaines doctrines ésotériques : elle témoigne à la fois d'une tentative de rationalisation et d'une volonté de maintenir le secret, le mystère. Daniel Poirion distingue par exemple, dans le recours à l'allégorie, à partir du XIIIe siècle, une volonté de sortir du symbolisme roman : au mythe et à ses ombres, à l'art de la suggestion et de l'ambiguïté, succède une esthétique plus systématique, plus « lumineuse » ; la littérature se fait plus explicitement morale, philosophique ou religieuse.[312] En témoigne le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris : l'allégorie y est mystérieuse mais pas totalement énigmatique, c'est un rêve qui s'est réalisé par la suite. Sa valeur exemplaire est double : le récit allégorique vaut pour l'amour courtois en général, mais aussi et d'abord pour l'aventure vécue par l'auteur. Comme dans la *Quête du saint Graal*, nous avons affaire à « un art qui oppose un orgueilleux ésotérisme à la raison qui voudrait tout savoir ». Daniel Poirion décèle même dans la version du *Roman de la Rose* de Jean de Meun une crise plus profonde : « l'ère de la transcendance du symbole est close ; Dieu n'est plus le garant du sens ; les symboles ne sont plus hiérarchisés jusqu'à la vérité suprême.» Dans ces trois cas, les récits n'abandonnent pas le symbole. Seulement, ils organisent son discours : ils ne se fient plus aveuglément à son pouvoir d'éclairer, mais ils ne le dissolvent pas pour autant, ils en font apparaître le mystère. Les charmes de l'analogie résistent.

De fait, l'allégorie ne saurait être tirée davantage du côté du symbole que de la métaphore. Même au Moyen Âge, elle n'apparaît pas comme l'émanation ou la systématisation du premier. Les deux dimensions apparaissent clairement, déjà, dans certaines allégories antiques, avec ces représentations de Vertus, ou de Cités, sous les traits d'humains : représentations d'abstractions sous une forme matérielle qui vise à leur donner une présence, en quelque sorte une réalité, et qui

311 A. Strubel, *ibid.*, p. 75.

312 Daniel Poirion, *Résurgences : mythes et littérature à l'âge du symbole (XIIe siècle)*, PUF, Paris, 1986, p. 217-219, et *Écriture poétique et composition romanesque*, Paradigme, Caen, 1994, p. 201-258.

s'accompagne d'attributs conventionnels, elles appartiennent clairement au symbole. Mais, en même temps, la dissemblance saute aux yeux, de par la forme humaine qui leur est conférée. Et cela ne tient pas qu'à la distance temporelle, la dissemblance apparaissait déjà à l'époque. Prenons un exemple ancien, pourtant assez défavorable en apparence. Si Athéna serre la main d'Héra, sur une fameuse stèle athénienne figurant l'alliance entre Athènes et Samos, il est bien fait référence dessous au traité signé par les deux cités : ce sont des hommes qui se sont engagés mutuellement (la stèle, que l'on peut voir au musée de l'Acropole, porte copie d'un décret de 405 avant J.-C.). Les deux déesses, symboles des deux villes, ne se contentent pas de représenter celles-ci abstraitement, par le biais des personnages olympiens : elles figurent en même temps les émissaires qui se sont serrés la main, et qui représentaient les habitants des deux cités. Chaque déesse figure donc en même temps un ensemble politique, compris comme un corps uni, doté d'un « esprit de corps », d'une volonté et d'une mémoire. S'il y a du symbole et de la métonymie dans cette allégorie, il y a aussi une pensée métaphorique qui unit l'ensemble, qui était probablement présente dans le symbole initial des deux villes mais qui réapparaît ici, réveillée par le motif de la poignée de main. C'est le caractère filé de l'allégorie qui donne d'ailleurs toute sa place à la métaphore : c'est elle qui peut limiter l'ambiguïté du symbole, qui permet de sélectionner les significations à retenir. Et, même quand l'allégorie semble forgée à partir de symboles seulement, comme ici, avec les deux déesses et la poignée de mains, c'est leur organisation « en syntagme » qui permet de réveiller une part du symbole plutôt qu'une autre, en l'occurrence, comme je le propose, la métaphore implicite de la cité comme corps uni (ce n'est pas Socrate qui aurait pris cette image-là, lui qui a préféré l'idée du cheval et du taon...). Les exemples littéraires ou philosophiques, dont la signification nous est plus directement accessible aujourd'hui, soulignent bien, de toutes façons, cette nature composite, comme l'allégorie de la caverne ou celle de la carte du Tendre. Même si des symboles sont présents, dans ces deux derniers exemples, avec le couple ombre / lumière, ou avec le cours d'eau rapide, le lac aux eaux calmes et la mer agitée, l'idée de comparer la connaissance à un cheminement long et difficile ou l'amour à un voyage aux itinéraires différents et aux embuches variées apparaît bien métaphorique. D'ailleurs, même s'il y a une certaine « transcendance » du sens dans l'allégorie, elle est moins grande que dans le symbole : l'allégorie impose un certain décryptage, requiert une interprétation *actualisée* des figures qui la constituent, comme la métaphore ; en dernière analyse, c'est cette « base matérielle » et non une convention préétablie qui délivre l'essentiel de la signification – et c'est cette composante-là, présente à des degrés divers dans beaucoup de symboles, dans toutes les allégories, qui appartient à la métaphore. C'est pourquoi Armand Strubel peut définir le « montage allégorique » comme « la combinaison de la métaphore et de la personnification » : sans exclure complètement le symbole, il refuse de l'intégrer directement à sa définition.[313]

Peut-être pourrait-on noter enfin, avec François Chamoux, que si l'allégorie recourt beaucoup à la personnification c'est probablement parce que celle-ci prolonge une tendance profonde de l'homme à l'anthropomorphisme, qui s'est exprimée d'abord dans le domaine religieux : les nombreux exemples qu'il relève de forces naturelles ou de sentiments personnifiés, vivant à côté des dieux, nullement perçus comme abstractions, sont saisissants.[314] C'est d'ailleurs à se demander si le genre de l'allégorie ne nait pas, précisément, sur la désaffection du religieux, païen en l'occurrence. En effet, les allégories que la statuaire antique nous présente paraissent très proches des

313 Armand Strubel, *« Grant senefiance a » : Allégorie et littérature au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 43 (et plus largement p. 32-52).

314 François Chamoux, « L'allégorie dans le monde grec », *Corps Écrit* n°18, PUF, Paris, juin 1986, p. 48-51.

représentations de divinités, avec leurs attributs et leurs symboles. Bien entendu, dans le second cas, ce *sont* des divinités : les personnages *incarnent réellement* l'idée représentée. Néanmoins, la différence avec l'allégorie apparaît alors bien ténue. Elle repose essentiellement sur une *croyance* : le dieu existe, ou n'existe pas. D'ailleurs, quand Socrate parle du dieu qu'il sert, ou du « démon » qui lui parle, dans l'*Apologie de Socrate*, on a parfois l'impression qu'il utilise une image, qu'il n'y croit pas tout à fait, qu'il cherche à leurrer ceux qui lui reprochaient son impiété et à exprimer en même temps l'idée qu'il est au service d'un idéal supérieur. Enfin, Strubel nous rappelle ce que C. S. Lewis a montré, dans *The Allegory of Love* : des personnifications morales comme Virtus, Clementia, Pietas ou Natura se mettent à jouer un rôle de plus en plus important à l'époque où Stace écrit sa *Thébaïde*, alors que Jupiter et Mars sont précisément en train de perdre de leur pouvoir mythologique.[315]

Il semble donc y avoir une certaine porosité entre l'allégorie et l'expression de la foi, de par la capacité du *montage allégorique* à exprimer le mystère, le secret, à « dire l'indicible » dans une forme moins intuitive, plus contrôlée que le symbole. Il s'agit pour autant, bien évidemment, de ne pas s'exagérer l'importance de ces liens : les allégories littéraires ne sont pas toutes formées sur le modèle du *Roman de la rose* qui, on l'a vu, constitue déjà une sortie du symbolisme roman et, si le modèle de l'exégèse allégorique a de toute évidence influencé une partie de la production littéraire et ainsi contribué à encore brouiller les cartes, il faut relativiser l'étendue et la profondeur de son influence, il ne saurait constituer la clef ultime de textes comme la *Quête du Saint Graal*.[316] De ce point de vue, l'œuvre de Dante est un exemple parfaitement atypique.

La métaphore, l'équivocité et l'analogie de l'être

On ne saurait quitter l'Antiquité et plus encore le Moyen Âge sans évoquer la mouvance des théories de l'analogie de l'être qui ont joué, elles aussi, un rôle important par ricochet dans le soupçon porté sur la métaphore. Ces théories procèdent pourtant, d'une façon générale, d'une volonté de rationaliser les théories de l'analogie. Seulement, c'est au prix paradoxal d'une grande confusion. On sait aujourd'hui que l'*analogia entis* est en fait une création médiévale, formulée sur la base d'un héritage aristétolicien filtré par les théories d'Avicenne, al-Ghazālī et Averroès, sous l'influence de Porphyre et Boèce, reprises notamment par Albert le Grand et Thomas d'Aquin.[317] Dans cette synthèse, de nombreux textes d'Aristote, aux problématiques différentes, sont amalgamés dans le cadre d'une inspiration clairement « platonicienne » ou néo-platonicienne. Dans un développement marqué lui aussi par la lecture de Pierre Aubenque, Ricœur présente par exemple la problématique médiévale de l'analogie comme une réponse de l'ontologie au défi d'unité lancé par la théologie : pour ce qui nous intéresse, on peut noter que l'analogie proportionnelle y est rapprochée du rapport *ad unum*, d'une autre forme d'analogie, plus verticale, marquée par l'influence d'un terme premier, ce qui permet de « sauver » la relation transcendantale.[318]

C'est le texte aristotélicien des *Catégories* qui constitue l'une des bases principales de la doctrine de l'analogie de l'être, même s'il n'est utilisé comme tel qu'au XIIIe siècle alors qu'il était connu bien

315 A. Strubel, *op. cit.*, p. 48.
316 *Ibid.*, p. 53, 83-88, 107-108.
317 Alain de Libéra, « Les sources gréco-arabes de la théorie médiévale de l'analogie de l'être », *Les Études philosophiques* n°3-4, juillet-décembre 1989, PUF, Paris, p. 319-345.
318 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 339-340.

avant. En effet, rapproché depuis l'Antiquité de tout un ensemble de textes aux problématiques différentes, parfois proches mais finalement spécifiques, il se trouve alors associé à une série de notions étrangères, notamment le concept d'analogie. Celui-ci pourtant, du moins dans son acception proportionnelle, n'a que peu à voir chez Aristote avec la question des catégories qui se préoccupe d'établir la différence entre synonymes, homonymes et paronymes. Il en va différemment chez les médiévaux qui, soucieux d'établir la possibilité de parler de Dieu, proposent une nouvelle distinction entre termes équivoques (les homonymes), termes univoques (les synonymes) et « termes analogiques », ou « équivoques par dessein ». C'est cette troisième catégorie qui constitue un infléchissement notable : une nouvelle notion se forge qui s'émancipe de celle de paronyme, qui convenait moins à la nouvelle problématique. Il s'agit alors d'une seconde forme d'équivocité, intermédiaire entre l'univocité des synonymes et l'équivocité des homonymes, cette dernière étant conçue comme équivocité « totale », « équivocité par hasard » souvent. Cette forme intermédiaire nous intéresse au premier chef car il s'agit pour les médiévaux de réfléchir à une « bonne équivocité », à une équivocité réduite en quelque sorte. Hélas, cette réflexion a lieu dans un contexte théologique où l'analogie se trouve désormais mêlée, sous l'influence de la tradition arabe, aux concepts d'être, de substance et d'accident tirés de la *Métaphysique* et, qui plus est, sans que la notion elle-même soit précisément donnée comme théologique ou onto-théologique puisque la réflexion est en effet d'une portée plus large, qu'elle reste avant tout logique et sémantique. En outre, second handicap, cette forme intermédiaire d'équivocité amalgame désormais sous ce nom d'analogie ce qui, chez Aristote, dans *Éthique à Nicomaque*, constituait trois formes différentes et déjà problématiques d'homonymes « intentionnels », fondés en raison sans que l'on puisse dire exactement sur quoi : trois formes dont une seulement est donnée comme proportionnelle, les deux autres étant la forme ἀφ᾽ ἑνός (*ab uno*), quand l'homonymie procèderait d'une origine commune, et πρὸς ἓν (*ad unum*), quand l'unité du nom proviendrait d'une même tendance, d'une même fin recherchée. L'entrée dans la problématique de l'être donne ainsi à l'analogie une fonction transcendantale, ce qui a entre autres pour conséquence, comme le souligne Ricœur, de rejeter fréquemment « la métaphore parmi les analogies impropres », là où elle était souvent considérée comme une « bonne équivocité » jusqu'alors. Cela ne sera pas tout, cependant : on relève deux traits de la référence *ad unum* qui marquent l'analogie et, de proche en proche, la théorie de la métaphore qui lui est tout de même adossée : la domination d'un terme premier et le rapport hiérarchique entre les significations – c'est ce que Ricœur appellera plus loin la « métaphore verticale, ascendante, transcendante ».[319]

Il s'opère donc une redéfinition du concept d'analogie, un affaiblissement du sens lié à son extension, dus à cette troisième modalité d'attribution entre univoque et équivoque, celles des « termes analogiques », et plus précisément « équivoques par dessein » : il ne s'agit plus vraiment, la plupart du temps, d'une analogie à quatre termes. Et même, en théorie comme à travers les exemples donnés, il ne s'agit plus de la métaphore. Le problème posé est celui de savoir si l'on prédique de la même façon ou non quand on dit qu'un remède ou qu'un être vivant *est sain* ou que l'on prédique quelque chose de Dieu ou de sa créature, pour dire qu'ils *sont justes* par exemple. La réponse est négative, évidemment, mais il convient alors d'expliquer en quoi. On ne se contente plus de dire que le mot est propre, impropre ou métaphorique : il existe maintenant *une pluralité des sens de l'être*, plusieurs modes de l'analogie. On reprend alors l'exemple d'Aristote : la santé d'un animal apparaît « en premier lieu » dans l'ordre de la connaissance, alors qu'elle est seconde dans

319 *Ibid.*, respectivement p. 339-340 et p. 365.

l'ordre des phénomènes ; dans ce cas, l'animal est dit sain par rapport au remède qui produit la santé ou à l'urine qui indique cette santé. C'est l'une des formes du rapport *ad unum*. Dans la seconde forme, c'est le contraire : la substance est donnée avant l'accident, comme avec le mot « être ». Qu'en est-il, pour Dieu ? Comme la santé, il n'est connu que par ses effets et, s'il n'est pas premier dans l'ordre de la connaissance, il l'est nécessairement dans l'ordre des choses, comme la substance l'est par rapport à l'accident. Dieu apparaît forcément « en premier lieu », puisqu'il est en quelque sorte « la substance de la substance », l'être de la substance : il ne peut pas être considéré comme une idée, le produit d'une induction. Pour sortir du problème, Thomas d'Aquin distingue par exemple, dans le *De Veritate*, l'analogie de proportion de l'analogie de proportionnalité, la première exprimant un rapport simple entre deux termes, et la seconde un rapport complexe entre quatre termes, un rapport entre deux rapports. Mais, si l'analogie proportionnelle est réintroduite ici, ce qui n'est pas toujours aussi clairement le cas, si elle est choisie pour penser le rapport de la créature à Dieu, c'est une proportionnalité encore particulière, c'est finalement une pure hypothèse, dans le cas de Dieu du moins, parce que le rapport est considéré comme indéterminable : il n'a pas de commune mesure entre les deux proportions, celle de Dieu et celle de l'homme.[320] Autrement dit, sous le vocable aristotélicien d'analogie, c'est bien le thème platonicien et néoplatonicien de la participation qui s'impose, chez Thomas d'Aquin comme chez les autres. Alain de Libera conclut à ce propos à une « replatonisation » du corpus aristotélicien dès l'Antiquité, à « une dérive péripapéticienne de l'aristotélisme ».[321] L'exemple de « prédication analogique » avec « sain », repris inlassablement au livre IV de la *Métaphysique* d'Aristote, l'indique bien : le fonctionnement général de l'analogie se caractérise par la dépendance à un terme premier. Aubenque souligne déjà que « ce rapport au principe », au terme « premier », l'auteur d'*Éthique à Nicomaque* lui « laissait toute son ambiguïté » : « ce qui demeurait obscur pour Aristote (le fondement de la commune dénomination) s'exprime désormais [pour Alexandre d'Aphrodise en l'occurrence] dans le langage platonicien de la communauté et de la participation ».[322] On force ainsi le texte de la *Métaphysique* dans le sens d'une compréhension *ad unum* des termes équivoques, forme elle-même interprétée dans un sens « participatif », en négligeant la nette préférence d'Aristote exprimée dans *L'Ethique* pour une autre hypothèse, celle de l'analogie, et ce alors que les deux contextes sont pourtant explicitement tournés contre Platon. C'est dire si l'idée d'une analogie *ad unum* est éloignée du texte aristotélicien, malgré toutes ses ambiguïtés, notamment les troisième et quatrième modèles de métaphores. La notion d'équivocité « selon l'antérieur et le postérieur » s'amalgame d'ailleurs au XIIIe siècle à celle d'équivocité « par analogie », ne renvoyant plus clairement à la proportionnalité d'Aristote mais bien davantage à la problématique avicenienne de l'être, le mot analogique étant dit alors premièrement et principalement de la substance et seulement secondairement des autres réalités ou accidents.

Mais qu'en est-il de la métaphore ? Quelque chose change, au tournant du XIIIe siècle, en effet : on se met notamment à évoquer « l'analogie d'attribution », là on parlait auparavant de métaphore et d'analogie proportionnelle. C'est que la théorie de l'analogie de l'être s'impose, et que l'idée d'une proportionnalité à quatre termes n'est plus nécessaire. Seulement, il faut y insister, à la même question, « comment parler de Dieu ? », d'autres réponses étaient apportées jusqu'alors : la métaphore trouvait sa place. E. Jennifer Ashworth par exemple relève « deux traditions dans la

320 A. de Libéra, « Les sources gréco-arabes de la théorie médiévale de l'analogie de l'être », art. cit., p. 334-335.
321 *Ibid.*, p. 344-345.
322 Pierre Aubenque, *Le problème de l'être chez Aristote*, PUF, Paris, 1991, p. 200.

théologie du XIIe siècle, toutes deux dérivées du *De Trinitate* d'Augustin » : pour l'une, il y avait « trois manières de parler de Dieu » et la dernière était métaphorique, « c'est-à-dire *translative ac per similitudinem* » ; et pour l'autre la métaphore est la voie royale. Cette seconde tradition s'appuie sur l'idée augustinienne que « tout discours sur Dieu, à l'exception de "Dieu existe", requiert un déplacement sémantique, ou *translatio* au sens le plus large » mais des auteurs comme Gilbert de Poitiers, Thierry de Chartres ou Alain de Lille vont encore plus loin, et prétendent par exemple que « exister » ne fait pas exception, voire que l'être lui-même est dit par la *translatio*, par la « métaphore », comprise dans un sens large semblable à celui d'Aristote. La métaphore-trope devient « l'outil principal pour trouver une solution au problème des noms divins ».[323] Avant le développement des théories de l'analogie de l'être, c'est donc la principale alternative à l'univocité : elle permet de dire Dieu tout en reconnaissant qu'il est par nature inconnaissable. Mais c'est une solution peu satisfaisante : Augustin lui-même explique, dans le passage qui a servi à la seconde tradition, que « l'Écriture affirme rarement les choses qui sont dites *proprie* de Dieu, à l'exception d'*Exode* 3.14, qui affirme l'existence de Dieu ». On voit le trouble que peut susciter une telle remarque, si l'on se déprend un tant soit peu de l'évidence de la foi : que savons-nous de Dieu *au juste* ? On voit aussi le soupçon ultérieur possible : la métaphore sert à parler de ce qu'on ne connaît pas, voire de ce qui n'existe pas. Néanmoins, si l'on reconnaît la validité de cette opinion, il ne faut pas oublier de distinguer en même temps la grandeur de la métaphore qui aide à appréhender l'inconnu – et non pas forcément l'inconnaissable. C'est d'ailleurs pourquoi l'analogie « de proportionnalité », à quatre termes, possède une telle force de séduction : comme le note Ricœur à la suite de Vuillemin, elle donne le sentiment, comme en mathématiques, de pouvoir « maîtriser les "rapports impossibles" de certaines grandeurs », à la façon de Théétète qui étend la notion de nombre aux « irrationnels ». Seulement, l'importation de l'analogie des mathématiques à la philosophie « se fait par affaiblissement de critères », et ce déjà chez Aristote.[324] C'est pourquoi la métaphore, comme le raisonnement par analogie, est à la fois d'une si grande utilité et d'un si grand danger : elle permet de désigner X, qu'on ne connaît pas encore (ou pas bien), en disant « A de Y » (selon la logique « X est à Y ce que A est à B »), mais elle permet aussi de nommer ce qui n'existe pas, ce qui reste une hypothèse (l'action de « semer la lumière divine », par exemple).

La notion d'analogie réapparaît donc, au tournant du XIIIe siècle, pour remplacer celle de métaphore (*translatio*) trop floue, qui n'apparaissait plus comme une solution satisfaisante : il s'agit d'accorder un poids de vérité plus grand à une affirmation comme « Dieu est juste », en la distinguant radicalement de « Pierre est juste », sans pour autant en faire une métaphore. C'est dire si la métaphore ne saurait être tenue responsable, en bonne logique, du destin des théories de l'analogie. Celles-ci s'élaborent, précisément, sur une forme de soupçon, où se mêlent deux impératifs qui apparaissent aujourd'hui contradictoires, l'exigence à la fois de rationalité et d'un discours *absolument vrai* : selon Thomas d'Aquin, « la métaphore ne devrait pas faire partie d'un discours rationnel. Comme il l'explique dans son *Commentaire des sentences*, ce sont la poésie et la théologie qui utilisent les fonctions métaphoriques (*métaphoricae locutiones*), bien qu'il y ait une différence entre les deux. La poésie n'est pas sujette à la raison parce qu'elle est déficiente en vérité, et la théologie est au-dessus de la raison. »[325] Ce soupçon reprend d'ailleurs le débat sur la métaphore tel que l'ont fixé la *Poétique* et la *Rhétorique* : la métaphore fait partie du sens littéral

323 E. Jennifer Ashworth, *Les théories de l'analogie du XIIe au XVIe siècle*, Vrin, Paris, 2008, coll. Conférences Pierre Abélard, p. 20-21.

324 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 339-341.

325 E. Jennifer Ashworth, *Les théories de l'analogie du XIIe au XVIe siècle*, *op. cit.*, respectivement p. 91 et 99-103.

d'un texte, mais elle n'est pas *proprie*. Autrement dit, c'est du culturel qui se fait passer pour du naturel ; elle est donc impropre à dire les choses correctement.

Pourtant, la métaphore n'est pas bannie. Si elle est l'est en théorie, en apparence, elle ne l'est pas vraiment dans les faits. Si la notion d'analogie prend la place de celle de l'*ambiguum* par exemple, entre univoque et équivoque, et si elle se comprend comme s'appliquant à quelque chose « selon l'antérieur et le postérieur » (comme l'être qui « appartient premièrement à la substance, et ensuite à l'accident »), elle est parfois associée aussi à l'idée de proportionnalité, qu'on ne saurait elle-même identifier *strictement* à la métaphore, mais qui présente des liens évidents (un certain nombre d'exemples sont métaphoriques). Ashworth note que cette approche vient à peu près en même temps chez les logiciens et les théologiens dans la première moitié du XIIIe siècle et que Pseudo-Denys parlait déjà d'analogie, dans un sens proche de l'*analogia entis*. C'est avant tout une analogie d'attribution qui apparaît alors, sur fond de la tradition grecque, mais la différence avec l'analogie de proportionnalité n'est pas souvent marquée : selon Ashworth, c'est au XVe et XVIe siècle que le départ se fait plus nettement.[326] Il n'en existe pas moins une spécificité bien remarquable de l'analogie d'attribution : de façon générale, elle fonctionne à trois termes (deux par rapport à un autre) ou à deux termes (d'une chose primaire à une seconde), par élision de la proportion complète, sous-jacente, sous l'influence de la relation transcendantale. Les deux modes de l'analogie d'attribution sont par exemple présentés, chez Thomas d'Aquin, comme « analogie de deux termes à un troisième (*duorum ad tertium*) », dans le cas du rapport de la nourriture et de l'urine saines à la santé de l'animal, et « analogie d'un des termes à l'autre (*unius ad alterum*) », dans le cas voisin de l'animal sain et du médicament qui prodigue la santé.[327]

La difficulté du problème apparaît bien, en fait, chez Thomas d'Aquin, même si chaque auteur développe des théories qu'on ne saurait superposer. Chez lui, la différence entre métaphore et analogie est marquée nettement au lieu même où elles sont les plus proches, dans l'analogie de proportionnalité, à quatre termes, qui se distingue, on l'a vu, de l'analogie de proportion à deux termes. En effet, l'analogie de proportionnalité elle-même « se produit de deux façons différentes » : dans le *De Veritate*, Thomas d'Aquin distingue, comme le signale Ricœur, l'attribution « seulement symbolique », où « "le nom apporte quelque chose de sa signification principale" et, avec elle, une "matière" », comme lorsque « Dieu est appelé lion, soleil, etc. », et l'attribution « proprement transcendantale », « définition sans "défaut", c'est-à-dire indépendante de la matière quant à leur être », comme lorsqu'on applique des termes « transcendentaux tels que être, bon, vrai ». Dans la *Somme théologique*, la question est posée plus clairement encore de la *priorité* dans l'attribution d'un nom : il existe en effet « une priorité *selon la chose même* », selon « ce qui est premier *en soi* », d'une part, et nous nous trouvons alors dans « l'analogie proprement dite », c'est-à-dire l'analogie d'attribution, qui implique une causalité créatrice, qui part de Dieu, et « une priorité *selon la signification* » d'autre part, et c'est « la métaphore », qui implique une simple « similitude de proportions », qui part du plus connu.[328] La différence est ainsi clairement posée entre une analogie conçue comme prédication de termes *transcendantaux* et une métaphore conçue comme prédication « matérielle », où l'idée naît des seules données apportées, où l'on attribue des termes qui apportent avec eux une matière, un « contenu matériel ». Aussi la proportionnalité semble-t-elle jouer un plus grand rôle dans la métaphore, là où la première « analogie » peut aisément apparaître aujourd'hui

326 *Ibid.*, p. 29-31.
327 *Ibid.*, p. 38-39.
328 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, p. 353-354. C'est moi qui souligne.

comme une attribution d'abstractions.

La distinction proposée dans le *De Veritate* entre les deux « façons de produire » la proportionnalité est d'autant plus frappante, d'ailleurs, que Thomas d'Aquin semble la formuler pour éviter de retomber dans une théorie de l'analogie « seulement métaphorique ». Quand il l'énonce, il vient juste d'exposer la distinction entre les deux types de prédications analogiques, sur le modèle de la proportion à deux termes (avec l'exemple de « sain ») et sur le modèle de la proportionnalité à quatre termes, et il vient précisément de proposer, pour celle-ci, l'exemple de la vision qui « se dit de la vision corporelle et de l'intelligence parce que l'intelligence est dans l'esprit ce que la vue est dans l'œil » (exemple tiré lui aussi d'Aristote mais cette fois d'*Éthique à Nicomaque*)... Or, c'est bien cette seconde forme d'analogie qui permet ici de dire quelque chose de Dieu et de l'homme car, dans la proportionnalité, « on n'envisage aucune relation déterminée entre les termes auxquels une chose est commune par analogie ; voilà pourquoi rien n'empêche qu'un nom se dise analogiquement de Dieu et de la créature selon ce mode ».[329] On le voit donc : la proximité de la métaphore avec l'analogie de proportionnalité est importante. L'exemple de la vision en témoigne éloquemment. La nouvelle distinction au sein de la proportionnalité, des analogies « à quatre termes », celle que nous venons d'observer entre l'analogie que Ricœur appelle « symbolique » et celle « transcendantale », semble surtout là pour empêcher de « réduire » le discours sur Dieu à « de simples métaphores ». Il est d'ailleurs significatif que Thomas d'Aquin mentionne alors des métaphores qui sont aussi des symboles (le lion, le soleil), au moment de distinguer le « bon » et le « mauvais » usage de la proportionnalité : il souligne même, dans d'autres *Questions*, que le lion désigne aussi bien, dans l'Écriture, le Christ que le Diable.[330] L'ambiguïté du terme vient évidemment de l'absence de contexte : elle témoigne d'une conception de l'analogie où la proportionnalité a *déjà* été un peu réduite. Il aurait suffi que l'on restitue les autres termes de l'image pour qu'elle soit nettement moins équivoque. Dans l'Ancien Testament, où elle apparaît à plusieurs reprises, la métaphore est beaucoup plus claire : Juda est comparé par exemple à « un jeune lion » qui se repose après l'effort, après avoir capturé une proie. Dans le Nouveau Testament, elle n'apparaît que dans l'Apocalypse et, malgré la difficulté du texte, si « le lion de la tribu de Juda » peut être donné pour une métaphore de Jésus, c'est uniquement grâce au contexte, parce qu'il est nommé « le Rejeton de David », qu'il « a remporté la victoire » et qu'en outre il est aussitôt présenté comme « un agneau » apparemment égorgé.[331] C'est dire si toute une part du symbolisme du lion est ici gommée : ce n'est pas l'idée du prédateur féroce, carnassier, qui se dégage en priorité des différentes occurrences. L'exemple du lion, extrait de ses différents contextes, permet alors dans le *De Veritate* de faire la transition entre le modèle authentique de la proportionnalité, à quatre termes, que l'exemple de la vision illustre bien, et le cas de la proportionnalité « symbolique », « matérielle », donné par Thomas d'Aquin pour s'opposer à la « bonne » proportionnalité. Aussi le développement sur le lion apparaît-il bien comme une régression, une forme de repentir qui ne s'avoue pas, de correctif qui ne convainc pas. Il est d'ailleurs significatif que les quatre termes ne soient pas mentionnés, dans les différents exemples de proportionnalité « symbolique » : même s'il est possible de suppléer à ce manque (« Dieu sème comme le Soleil darde ses rayons », par exemple), il faut noter que, de la « lumière de l'esprit » au « Soleil », la proportionnalité commence à être réduite.

329 Thomas d'Aquin, *De Veritate*, question 2, article 11.

330 Thomas d'Aquin, *Questions quolibétiques*, VII, question 6, a. 1 ad 4.

331 *La Bible de Jérusalem*, Genèse, 49, 9 et Apocalypse, 5. 5-6, *op. cit.*, p. 81 et 1787. Le statut « royal » de la tribu de Juda, dans l'Ancien Testament, apporte également un supplément d'indices.

Les rapports de la métaphore à l'analogie sont donc particulièrement complexes, en ce XIIIe siècle. Il apparaît bien que la métaphore a été liée, *via* l'analogie, à la théologie et à l'onto-théologie mais il est évident en même temps que son destin ne peut se réduire à celui de ces dernières sans de grandes difficultés : Thomas d'Aquin ne cesse, comme la plupart des tenants de l'*analogia entis*, de les séparer, de tracer une ligne de partage entre la métaphore et la poésie, d'une part, et la théologie ou le discours rationnel, d'autre part.[332] C'est donc à leur corps défendant, à cette époque-là, que la métaphore reste liée aux « noms dits de Dieu ». Si la métaphore a survécu à l'effondrement de l'onto-théologie, ce qui n'a rien pour étonner, elle en a ainsi été affectée, de différentes façons : le fait qu'elle a pu être conçue à travers l'analogie d'attribution, « verticale », pourtant développée en lieu et place d'un véritable rapport de proportionnalité, n'est pas la moins paradoxale.

Cajetan, au début du XVIe siècle, semble avoir joué un rôle important de ce point de vue, en élisant l'analogie à quatre termes, en reconnaissant sa supériorité de façon beaucoup plus claire que Thomas d'Aquin qui ne lui accordait pas toujours la même importance, et en poursuivant le couplage de celle-ci, aux grosses conséquences, avec la théologie. En effet, ce théologien a beaucoup plus développé les réflexions sur l'analogie que ne le faisait l'auteur de la *Somme théologique*, qui ne leur consacrait finalement que peu de place : il a tenté une synthèse entre des notions et des problématiques très différentes, et le malheur est qu'on a souvent compris Thomas d'Aquin à travers Cajetan, attribué à l'un ce qui appartenait à l'autre. C'est ainsi qu'on a pu faire de l'analogie proportionnelle la voie sacrée de la connaissance métaphysique, l'analogie « complète », « selon l'intention et selon l'être », en laissant à l'analogie d'attribution la seule analogie « selon l'intention ».[333] Or, il n'en va pas de même chez Thomas d'Aquin, où l'analogie d'attribution joue un grand rôle. On peut remarquer d'ailleurs que celui-ci use de la proportionnalité pour *réduire* la différence, comme Aristote, en l'occurrence pour trouver l'unité ontologique au sein de l'équivocité, à la façon d'Aristote recherchant le genre. L'exemple est célèbre concernant le mot « lumière », dans le *Commentaire des Sentences* : la question est « de savoir si la lumière est proprement (*proprie*) attribuée aux êtres spirituels », s'il y a de la lumière d'abord dans le domaine de l'esprit, comme le prétend Augustin, ou si elle est d'abord du domaine sensible, si c'est une qualité visible comme le soutiennent Amboise et le Pseudo-Denys. Thomas donne finalement un peu raison aux deux parties, en distinguant une métaphore dans cette expression, mais en faisant remarquer aussi et surtout que l'on peut parler de lumière *d'abord* dans l'esprit si l'on parle d'autre chose, de l'idée qui *se manifeste*. Pour dégager la notion de *manifestation* intellectuelle, selon lui le vrai sens du texte d'Augustin, il fait appel à l'analogie de proportionnalité. La démarche de Thomas d'Aquin est légitime : la métaphore ne cesse ainsi de suggérer des idées implicites, le mot énoncé n'étant pas forcément le mot clef. Mais cela permet-il d'évacuer l'idée d'un usage métaphorique de la lumière ? On a souvent l'impression, quand il en use ainsi, qu'il introduit *un cinquième terme* dans l'analogie, un terme appartenant aux deux séries, qui évite donc de considérer la différence entre les deux domaines rapprochés. Aussi Thomas d'Aquin réduit-il le paradoxe : en effet, on peut trouver dans l'image de la lumière l'affirmation du caractère supérieur de la vérité spirituelle, l'idée d'illumination par exemple, mais aussi la reconnaissance implicite – qu'elle soit voulue ou non – que cette « vérité » n'est pas si évidente. La véritable lumière se voit aisément, elle : c'est quelque chose d'immédiat. La lumière spirituelle est ainsi reconnue d'une nature différente : c'est une vérité

332 On a déjà relevé par ailleurs la façon dont Thomas d'Aquin séparait nettement la métaphore des sens allégoriques mystiques.

333 E. Jennifer Ashworth, *Les théories de l'analogie du XIIe au XVIe siècle*, p. 44-45. Les lignes qui suivent citent respectivement les pages 47-48 et 90.

intérieure, intuitive ; mais c'est une « vérité » au statut problématique. D'ailleurs, Thomas d'Aquin semble proposer une réponse différente dans sa *Somme théologique*, à propos du même mot « lumière », et reconnaître qu'il y a plusieurs interprétations possibles : il laisse le sens indéterminé, il offre un choix, comme pour l'exemple de la « vision » qu'il reprend également dans cet ouvrage. Il se contente de signaler que le même mot peut être dit « métaphoriquement (*metaphorice*) », « dans le sens de sa première imposition », mais aussi, « si l'on accepte le mot selon l'usage des locuteurs (*usus loquentium*), on peut le dire *proprie* des choses spirituelles ». Autrement dit, nous ne sommes pas loin de la distinction entre « simple métaphore » et concept métaphorique, avec toute l'ambiguïté y afférant, surtout quand le concept ignore la métaphore. Mais, dans tous les cas, les deux interprétations sont reconnues comme possibles par Thomas d'Aquin.

Il y a donc une certaine subtilité et en même temps une ambivalence certaine dans le propos thomiste, que le recours tantôt au modèle « proportionnel », tantôt au modèle « attributif » illustre bien. Il faut néanmoins souligner une nouvelle fois, malgré les apparences du propos, que ce n'est pas seulement l'analogie d'attribution qui permet de dire quelque chose de Dieu, chez Thomas d'Aquin : l'analogie de proportionnalité le permet aussi, comme l'exemple de la *vision* de l'esprit l'indique nettement, dans le *De Trinitate*, exemple d'ailleurs très proche de celui de la lumière. Même s'ils sont parfois réduits à un terme commun, ces deux exemples sont bel et bien, finalement, métaphoriques, et non sur le mode « symbolique » du lion ou du Soleil, mais sur celui, explicite, illustré par un exemple, du rapport entre deux proportions, à quatre termes. Seulement, il est significatif que le théologien utilise, à ce moment-là, précisément, des comparants quasi immatériels : la lumière ou la vision (de l'esprit, dans chaque cas). L'abstraction y est moins évidente que dans les autres exemples (quand Jésus est comparé à un lion)...

Aussi Ashworth note-t-elle, chez les auteurs qui succèdent à Thomas d'Aquin, une « tendance apparente à assimiler » les deux analogies, faute d'un grand intérêt pour l'analogie de proportionnalité. Ce n'est qu'au XVe siècle que celle-ci regagne du crédit et que la différence devient plus nette avec l'analogie d'attribution : Cajetan illustre parfaitement cette tendance. La métaphore, en outre, est rapprochée beaucoup plus nettement, plus explicitement de l'analogie proportionnelle, au XVe et XVIe siècles. Sur ce point, en revanche, il s'agit d'une réaction à Cajetan, qui maintient pour sa part une séparation nette entre la métaphore et l'analogie qui permet de dire Dieu.[334] Ce qui est un gain pour la théorie de la métaphore, cette bipartition entre les analogies proportionnelle et attributive, d'une part, et le rapprochement esquissé à nouveau entre analogie proportionnelle et métaphore, d'autre part, n'est hélas pas sans conséquence, car elle se lie davantage encore – mais en apparence seulement – à la doctrine de l'analogie de l'être, qui lui est restée malgré tout très largement étrangère.

Dans cette question, « comment nommer le divin ? », rétrospectivement, c'est donc la plus grande confusion qui règne. Soit qu'on ait perçu la métaphore ou l'analogie de proportionnalité comme véhicules privilégiés pour parler de Dieu, soit qu'on les ait rejetées pour privilégier l'analogie d'attribution, elles se sont trouvées mêlées à toute une série de discussions sur la « bonne » ou la « mauvaise » équivocité, à des fins théologiques, métaphysiques, aujourd'hui méprisées ou du moins regardées avec condescendance. La métaphore, exclue par Cajetan comme par Thomas d'Aquin, semble donc avoir souffert de toutes ces doctrines de l'analogie, aux problématiques compliquées, aujourd'hui bien éloignées de nos préoccupations, et cela d'autant plus que c'est l'analogie proportionnelle qui a fini par être de plus en plus nettement associée à la

334 *Ibid.*, p. 52-54 et 99-102.

possibilité de dire quelque chose de Dieu de façon partiellement équivoque mais adéquate. Une des raisons de ce soupçon est probablement la façon dont l'onto-théologie a réinterprété, sans les contester, les catégories rhétorique du sens propre et du sens figuré, faisant de celui-ci un sens propre de second degré, un sens impropre devenu propre, et donc faussement propre sans être vraiment impropre.

Un certain progrès semble s'effectuer néanmoins au Moyen Âge, parallèlement à ce débat : à partir du XIIe on se met à distinguer *explicitement* les mots et les choses équivoques ou univoques, alors que, dans les *Catégories* d'Aristote ou chez Boèce, les deux étaient souvent liés, étudiés en même temps ; l'homonymie des mots était fondée sur une théorie des réalités homonymes, chez Porphyre par exemple.[335] Seulement, marqués à la fois par la problématique transcendantale et par un souci de rationalisation dans le cadre d'une théorie rhétorique traditionnelle, les médiévaux n'ont pu aller plus loin : ils ont ainsi reconduit le soupçon sur la métaphore, au lieu d'y voir le moyen, certes imparfait, mais adéquat par excellence, de cerner mieux l'inconnu. Malgré tout, à travers les deux types d'analogies, celle d'attribution et celle de proportionnalité, s'ébauche un double modèle de métaphores « verticale » et « horizontale », tel que proposé plus haut, et qui n'est pas loin de recouper les troisième et quatrième types de « métaphores » chez Aristote. La façon même dont le modèle *ad unum* s'impose, en lieu et place de la proportionnalité mais en *paraissant* compatible avec elle, est éminemment instructif : la tentation est forte, face à l'unité problématique proposée par la métaphore et son rapport de proportionnalité, de lui préférer une compréhension substitutive, non dialectique, avec un terme premier.

Pour conclure cette partie, on peut donc noter que correspondances, allégories et théories de l'analogie témoignent diversement d'une époque où le sentiment d'unité du monde primait et où s'imposait en même temps l'idée d'une nature hiérarchique de l'univers. Ce double trait, unité et hiérarchie, qui évoque le double trait du rapport analogique *ad unum*, est important. L'homme et la nature sont à l'image de Dieu : tout communique, et pour cause, tout communie. Mais la nature « inanimée », sans âme, n'est rien par rapport à l'homme, et l'homme n'est rien par rapport à Dieu. Cette tension terrible, dont il est difficile de sortir, illustre bien le problème de la métaphore verticale : pensée hors contexte, et donc sur le modèle du symbole, elle néglige une large part de la dissemblance, du paradoxe, de la « matière » qui constitue l'image, et finalement de ce qui fait le sel de l'idée.

2.2.4. La métaphore, la Raison et la folle du logis

Métaphore, classicisme et romantisme : la part du préjugé

La métaphore est-elle baroque, romantique, symboliste ? La question paraît naïve. Pas plus qu'elle n'est ésotérique ou mystique, la métaphore ne semble pouvoir être liée nécessairement à des courants littéraires et artistiques dans un mouvement qui serait exclusif d'autres courants, comme le classicisme ou le réalisme. Pourtant, c'est bien l'idée qui se dégage de différents écrits, au XXe siècle du moins. On voit par quel biais : l'imagination, bridée par les classiques, libère ses pouvoirs à travers les mouvements en question. Gérard Genette précise par exemple, à la fin de « La rhétorique

335 *Ibid.*, p. 23, ou Libera, *op. cit.*, p. 322-328.

restreinte » :

> Pendant deux siècles (le XVIIe et le XVIIIe), et surtout en France, cette tendance « naturelle » à la valorisation – et parfois à la surestimation – du rapport analogique a été refoulée – ce qui n'était sous doute pas la bonne façon de la « psychanalyser » – par l'objectivisme répressif propre à l'éthos classique, qui considérait *a priori* toute métaphore comme suspecte d'excès fantasmatique, et tenait soigneusement en lisière l'imagination « symbolique ». On sait comment le romantisme et le symbolisme lui ont rendu la liberté.

Et de conclure sur le « déclic analogique » cher aux surréalistes.[336]

Par ailleurs, à travers cet article qui a opposé la métonymie Marthe, la ménagère, la matérielle, à la métaphore Marie, la contemplative, la transcendante, on peut percevoir l'écho de la thèse de Roman Jakobson, dans « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », où le couple métonymie et métaphore est rapproché non seulement du syntagme et du paradigme mais aussi du réalisme, d'une part, et du romantisme, du symbolisme d'autre part (ou encore des couples cubisme et surréalisme, Griffith et Chaplin).[337] Aussi y aurait-il, à travers l'histoire des arts, une espèce d'alternance entre des mouvements « métaphoriques » et « non métaphoriques ».

Le fameux ouvrage de Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, que Gérard Genette ne pouvait ignorer, semble confirmer un tel schéma. Après avoir étudié une métaphore récurrente dans la première moitié du XVIIe siècle, celle du « violon ailé », de la « lyre volante », du « luth vivant » ou « animé » pour désigner l'oiseau, l'auteur paraphrase ainsi la définition que donne Emanuele Tesauro de la métaphore dans son *Cannocchiale aristotelico* :

> La métaphore est la reine des figures ; elle est l'exercice le plus haut de l'esprit humain ; car l'intelligence consiste à associer des notions éloignées ; or, c'est précisément la fonction de la métaphore de voir dans un seul mot plusieurs objets, de passer en un vol rapide d'un genre à l'autre, de prendre une chose pour une autre. […]
>
> La métaphore domine la vie de l'esprit ; elle est la loi de l'univers, symbole de Dieu, qui est le suprême diseur de métaphores. Tout est métaphore aux yeux de Tesauro, authentique représentant du Seicento, y compris la folie, puisque la folie « prend une chose pour une autre » […]. La perfection du bien dire est de ne pas nommer les choses par leurs noms ; toute la rhétorique culmine dans la métaphore, et la métaphore aboutit au mot d'esprit, au *concetto*, à la devise, à l'énigme.
>
> Cette conception de la métaphore comme déguisement repose sur l'ingéniosité, sur la « rapidité de l'esprit » apte à saisir les rapports cachés pour produire un effet de choc ; tout le mérite de la métaphore réside dans la nouveauté d'accouplements inhabituels d'où naît la surprise, la *meraviglia* [...].[338]

La proximité avec la thèse de Genette est frappante, à cette différence près que la métaphore « généralisée » ne date pas ici du XIXe ou du XXe siècle mais du XVIIe. Cependant, c'est la proximité avec la métaphore surréaliste qui retient le plus notre attention. Voilà qui semble conforter l'idée d'une alternance entre des esthétiques favorables et hostiles aux métaphores. Il est tentant en effet de lire la préciosité baroque, contre laquelle se dresseront les auteurs classiques, comme une forme de symbolisme avant la lettre, ou les audaces baroques comme un surréalisme avant l'heure, et donc de déceler, comme Jakobson, une sorte d'invariant à travers l'histoire, une opposition « de

336 Genette, art. cit., p. 252.

337 R. Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1970, coll. Points, p. 62-63.

338 Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, José Corti, Paris, 1989 (première édition en 1953), p. 187-188.

structure » entre baroque et classicisme qui se rejouerait indéfiniment, sous la forme, par exemple, du romantisme et du classicisme, puis du romantisme et du réalisme, voire du Parnasse, du symbolisme et du décadentisme, d'une part, face au réalisme, au naturalisme d'autre part, ou encore du surréalisme à ce même naturalisme et au « néoclassicisme » du premier XXe siècle... Une telle lecture ne serait d'ailleurs pas totalement dénuée de fondement. De même qu'il est courant de lire le classicisme comme un nouvel atticisme, on peut déceler une certaine forme d'asianisme dans le baroque, et l'on pourrait tomber d'accord avec cette idée d'alternance si on la comprenait comme une façon de rejouer, éternellement, l'opposition entre une certaine gourmandise ou licence verbale, d'une part, qui présente le risque d'une relative opacité, et une retenue de l'expression, un certain effacement de l'auteur d'autre part, qui témoigne d'une recherche plus affirmée de transparence – chaque mouvement littéraire ou artistique nourrissant alors le rejet du suivant par quelque excès apparent, parfois monté en épingle.

Une telle présentation présente néanmoins de graves inconvénients. Elle fait courir le double risque d'écraser des différences essentielles entre les courants à travers les siècles et de méconnaître les continuités à l'œuvre de l'un à l'autre. Il a été beaucoup opposé à Mallarmé la réplique inspirée de La Bruyère « voulez-vous me dire qu'il pleut ? dites : "Il pleut" », par exemple, et l'on sait que ce rapprochement méconnaît le texte des *Caractères*, qui ne formule aucune critique littéraire, qui reproche à Acis son manque d'usage dans la conversation. Certes, Boileau s'écrie, dans sa première *Satire* : « Je ne puis rien nommer, si ce n'est par son nom, / J'appelle un chat un chat, et Rolet un fripon. » Mais Hugo ne recommande pas autre chose, à travers « Réponse à un acte d'accusation » : « J'ai dit à la narine : Eh mais ! Tu n'es qu'un nez ! / J'ai dit au long fruit d'or : Mais tu n'es qu'une poire ! » La charge contre le galimatias et la préciosité n'est donc pas l'apanage du siècle de Louis XIV, et elle ne vise même pas spécifiquement la métaphore : Hugo, on le voit, pointe aussi le ridicule de certaines métonymies, exactement comme Furetière, dans sa *Nouvelle allégorique*, enrôlait à la fois les métaphores, les allégories, les antithèses, les hyperboles et autres équivoques dans les troupes du Capitaine Galimatias. Alain Génetiot nous met d'ailleurs en garde contre le mot et la notion mêmes de classicisme, inventés par l'historiographie du XIXe sur un modèle du XVIIIe siècle : même si l'idée d'un « moment classique » français distinct des néo-classicismes anglo-saxon et allemand correspond à une réalité historique, la notion de classicisme a été bâtie pour servir de repoussoir au romantisme. Il lui en reste souvent une charge polémique indue, qui portait davantage à l'origine sur l'académisme des imitateurs du XIXe que sur les auteurs du XVIIe. Le problème se double au XXe siècle de l'invention du concept de baroque, tel qu'il apparaît notamment au milieu du siècle : malgré sa plus grande homogénéité historique, il possède une ambiguïté non moins importante, surtout quand il s'appuie sur une analogie littéraire avec le romantisme. Or, « le classicisme n'est pas l'antithèse du baroque : tous deux sont les héritiers de la Renaissance, et le classicisme, frère puîné, doit beaucoup à son aîné », souligne Alain Génetiot à la suite de Jean Rousset : s'ils « se regardent en ennemis », c'est « comme on le fait dans une famille ».[339]

Il convient donc, dans ce contexte, de considérer avec suspicion l'idée d'un « refoulement » analogique ou métaphorique, d'une « retenue » verbale propres à l'époque classique, du moins s'ils doivent être compris comme une espèce d'abstinence effective et généralisée, ou comme un ascétisme s'appliquant avec raison à la métaphore. L'idée de « nouvel atticisme » est encore, de ce point de vue, la plus juste : le classicisme apparaît comme une volonté d'équilibre, de mesure, qui rejette l'exubérance baroque, certes, mais qui ne s'interdit pas le recours aux puissances imagées.

339 Alain Génetiot, *Le Classicisme*, PUF, Paris, 2005, p. 1-50.

L'éloge du style moyen doré (*aurea mediocritas*) ou la redéfinition par Boileau du sublime selon Longin en attestent.[340] Mieux encore : non seulement Boileau n'a pas écrit contre la métaphore, mais il la pratique abondamment, jusque dans son *Art poétique*. Il y défend même le style fleuri, imagé, fabuleux, dans le chant III, à propos de la poésie épique. Jean Rousset lui-même montre bien, dans un ouvrage postérieur, *L'Intérieur et l'extérieur*, que le XVIIe siècle est plus complexe que ne le laisse entendre une opposition trop rapide avec le baroque, qu'il ne se réduit pas au cliché d'un Malherbe censeur de la métaphore par exemple, même si celui-ci correspond, dans une certaine mesure, à une réalité : outre qu'il existe un « premier Malherbe », celui d'avant 1600, friand de la figure d'analogie, les métaphores sont « loin de disparaître totalement » par la suite, même si elles se raréfient chez le « second Malherbe ». De même, l'auteur rappelle, à la décharge des malherbiens, « le lâché, le délayé d'une grande partie de la poésie de ce début du siècle ; quand on lit le tout-venant de cette production, Malherbe et sa belle rigueur sont les bienvenus. »[341] C'est dans ce contexte-là, celui du premier XVIIe siècle, qu'il faut replacer la « métaphore restreinte » des malherbiens, le souci d'épuration que l'on attribue un peu vite au néo-classcisme français dans son ensemble.

Néanmoins, malgré ces précautions, Rousset force encore un peu le trait dans le chapitre intitulé « La querelle de la métaphore ». Il présente comme censeurs des auteurs pondérés comme Bouhours par exemple. Il donne même le sentiment de considérer le discrédit de la métaphore comme la conséquence *nécessaire* de la chute du « cosmos analogique », des progrès de la « science post-galiléenne », et va jusqu'à voir dans « le système de l'analogie universelle », dans les « correspondances entre microcosme et macrocosme », « le fondement ontologique de la métaphore ».[342] Genette s'est montré sensible à cette idée : il y fait référence dans une note ajoutée à « La rhétorique restreinte », lors de sa republication dans *Figures III*.[343] On trouve de même, à la fin de ce chapitre de *L'Intérieur et l'extérieur*, « une anticipation » étonnante : « la résurrection du grand lyrisme en France, à partir du Romantisme, verra revivre simultanément une poétique de la métaphore et un univers de l'analogie cette fois conçu par les poètes seuls à leur propre usage ». Malgré la toute dernière précaution, cette idée d'une « résurrection » du baroquisme est d'autant plus sujette à caution qu'elle se fonde sur des approximations : Hugo et « Balzac le Swedenborgien » sont cités pour preuve de cette résurrection conjointe de la métaphore et d'un « univers de l'analogie » pour le moins ambigu, ainsi que « Baudelaire avec sa “ténébreuse unité”, source des “correspondances”, puis le Symbolisme et ses suites, le Surréalisme avec sa nouvelle magie et Reverdy définissant l'image comme la mise en relation de deux réalités aussi éloignées que possible ».[344] On ne peut souscrire à une telle vue sans réserves, même si elle s'appuie sur une certaine vraisemblance, ou précisément à cause de cela. Le risque d'amalgame est élevé dans la mesure où le constat est approximatif : ce n'est pas la position de Reverdy, par exemple, qui est décrite ici, mais celle de Breton.[345] Quant à l'association entre « cosmos analogique » et prédilection métaphorique, nous avons déjà observé qu'elle n'avait rien de nécessaire. Dans leur excellent article d'introduction au numéro 54 de la revue *Langages*, Jean Molino, Françoise Soublin et Joëlle Tamine

340 *Ibid.*, p. 350, 416-417.
341 J. Rousset, « La querelle de la métaphore », *L'Intérieur et l'extérieur, Essais sur la poésie et le théâtre au XVIIe siècle*, José Corti, Paris, 1976 (première édition en 1968), p. 57-59, 61.
342 *Ibid.*, p. 62, 67.
343 G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, coll. Poétique, p. 39.
344 J. Rousset, « La querelle de la métaphore », *op. cit.*, p. 70-71.
345 Cf. *infra*, p. 571.

établissent le lien avec plus de netteté : on voit réapparaître à l'époque classique, avec les « métaphores outrées » et les « périphrases énigmatiques » par exemple, « le thème du détour, du mystère se résolvant en surprise, déjà signalé au Moyen Âge, mais [désormais] il est délesté du poids sombre que lui conféraient la magie et la perceptive du salut éternel ».[346] C'est, ajoute-t-il, « ce que théorise la notion baroque d'*esprit* (dans *trait d'esprit*, *bel esprit*) – d'*astéïsme*, dit Ramus – qui court dans toute l'Europe sous les noms d'*agudeza*, *wit*, *concetto* » et qui concerne au premier chef la métaphore, comme le montre bien l'œuvre de Tesauro. En France, l'œuvre de Marie de Gournay nous en offre une bonne image, notamment son *Traité de la métaphore*, répondant comme par avance à toutes les objections que l'on peut faire à une « métaphore généralisée » et prouvant par là, par l'actualité incroyable de son propos, que ce sont bien, comme le dit Rousset, les malherbiens qui ont gagné mais aussi, hélas, que « la défaite » de « Mlle de Gournay » n'a pas été si « provisoire ».[347] En effet, non seulement l'auteur des *Advis* ne fonde nullement la métaphore sur les universelles analogies mais bien au contraire « sur l'invention et sur la raison universelle », mais elle écrit en outre, dès 1626, que « l'exemple de la prose abstinente de Métaphores ne conclut rien contre la Poésie ». Certes, elle commence son traité par un éloge de la figure d'analogie comme « la plus fine pierrerie du langage d'un Poëme » qui rappelle la théorie de l'ornement : la poésie est une princesse qu'on ne doit pas « parer de bijoux de verre comme épousées de village » mais au contraire « orner » et « orienter de perles et de diamants ». Mais ce qu'elle ne pardonne pas aux contempteurs de la métaphore, c'est qu'ils ne condamnent pas certains usages en particulier mais bien la figure en général, alors que les plus illustres auteurs en ont déjà usé et qu'elle entretient des rapports étroits avec l'esprit.[348] Elle n'est pas la seule prédilection des Italiens ou des Espagnols, ajoute Marie de Gournay, elle correspond aussi au génie du Français et même, plus largement, « la figure et la Métaphore nous montrent que c'est un Homme qui raisonne et qui discourt ».

Nous pourrions nous pencher aussi sur le « traité de la métaphore » contenu dans le *Cannocchale aristetolico* de Tesauro : malgré des problématiques différentes, les mêmes constats s'imposeraient à nous. La présentation de la métaphore baroque établie par Jean Rousset nous apparaîtrait tendancieuse de la même façon. Chez Tesauro comme chez Aristote, la métaphore instruit en mettant à profit les dissemblances. C'est en cela que réside son ingéniosité : elle établit « un lien entre des notions éloignées et distinctes des objets proposés », elle *accouple* les notions et « sur ses ailes transporte notre esprit d'un genre à l'autre, pour nous faire entrevoir en un seul mot plus d'un objet » ; ce n'est pas seulement un « instrument rhétorique » infiniment plaisant, donnant du « relief » et du « piquant », elles nous fait aussi « sentir les choses insensibles » et « comprendre en un éclair une foule de notions dissimulées sous un genre déterminé ». Elle facilite l'accès à l'idée, au concept, au *concetto*, sans pour autant écarter tout danger d'un « excès ».[349] Nulle naïveté donc, chez Tesauro, du moins quant au pouvoir de la figure d'analogie : il n'oublie pas de rappeler, par exemple, « la sainte loi de la convenance », de la proportion et de l'adéquation au sujet. La métaphore baroque n'est pas celle que l'on voudrait nous faire croire.

Il ne s'agit donc pas de contester l'existence d'un soupçon prononcé chez certains auteurs néo-

346 J. Molino, F. Soublin, J. Tamine, « Présentation : problèmes de la métaphore », *Langages* n°54, juin 1979, Larousse, Paris, p. 14.

347 J. Rousset, « La querelle de la métaphore », art. cit., p. 67.

348 Mlle de Gournay, *Les Advis ou Les Présents de la Demoiselle de Gournay*, 3e édition, augmentée, revue et corrigée, chez Jean du Bray, 1641 (première édition en 1626), Paris, p. 269-270, 277-279.

349 E. Tesauro, « La Lunette d'Aristote », dans *La Métaphore baroque*, textes présentés, traduits et commentés par Yves Hersant, Seuil, Paris, 2001, coll. Points Essais, p. 103-113.

classiques. Comme le dit l'auteur des *Advis*, certains ne semblent tolérer sous leur plume que les images « qui courent les rues ». Il ne s'agit évidemment pas non plus de contester certains usages « déraisonnables » de la métaphore. Mais il convient de restituer à cette époque sa complexité, bien indiquée par Molino, Soublin et Tamine, pour nous libérer d'un certain nombre de préjugés : on peut distinguer avec ces auteurs « trois ou quatre perspectives distinctes et [parfois] peu compatibles (néo-ornementale, baroque, critique et préromantique) » pour le XVIIe et le XVIIIe siècles français, même si les tendances en question s'entrecroisent et s'entre-mêlent encore largement, comme on peut précisément le voir avec Mlle de Gournay déjà, chez qui l'influence ornementale classique coexiste avec une approche « baroque » et, sinon « critique », du moins rationaliste dans le meilleur sens du terme, ainsi qu'avec une approche « imaginative ».[350] Ainsi Jean Rousset n'a-t-il pas tort de souligner les réserves de Bouhours dans *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* où « le style métaphorique » est traité comme étranger au génie de la langue française, comparable aux « masques qui courent les rues pendant le carnaval avec des habillements bizarres ». Mais, si le père jésuite rejette cette esthétique du masque, il ne confond pas si souvent la métaphore avec et ne l'en rejette pas pour autant, contrairement à ce que laisse entendre Jean Rousset dans *La Littérature de l'âge baroque en France*.[351] Une page plus haut en effet, nous pouvons lire que notre langue se sert de la métaphore uniquement « quand elle ne peut s'en passer » et que « *surtout* elle ne peut supporter les métaphores trop hardies » (je souligne), double précision qui ne renvoie pas exactement à la même position ou alors qui délimite un espace susceptible d'une certaine ampleur (quand donc ne pouvons-nous pas nous passer de métaphores, sinon fréquemment ?).[352]

Mieux encore, dans le premier dialogue de *La Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, Bouhours ne cesse de condamner la confusion de la fiction avec le mensonge, de réhabiliter l'imagination littéraire. Mettant en scène deux amis discutant littérature, Eudoxe et Philanthe, il prête au premier, qui représente pourtant l'esprit classique, des propos d'une actualité étonnante pour nous. Le second vient en effet de lui déclarer qu'« Aristote réduit presque tout l'art de penser spirituellement à la métaphore, qui est une espèce de tromperie », et achève en lui citant Tesauro. Après avoir rétorqué que « le figuré n'est pas faux, et la métaphore a la vérité aussi bien que la fiction », Eudoxe rappelle à son ami les définitions respectives de la métaphore et de la comparaison selon Aristote et ajoute :

> Dans la comparaison le Héros ressemble au Lion ; dans la métaphore le Héros est un Lion. La métaphore, comme vous le voyez, est plus vive et plus courte que la comparaison ; celle-là ne nous représente qu'un objet, au lieu que celle-ci nous en montre deux : la métaphore confond pour ainsi dire le Lion avec Achille, ou Achille avec le lion ; mais il n'y a pas plus de fausseté dans l'une que dans l'autre. Ces idées métaphoriques ne trompent personne : on sait ce qu'elles signifient pour peu que l'on ait d'intelligence ; et il faudrait être bien grossier pour prendre les choses à la lettre.

Celui des deux qui tient le plus à l'idée de tromperie, de fausseté, n'est donc pas Eudoxe le classique mais Philanthe, l'amateur du brillant un peu superficiel, du fleuri espagnol et italien, en un mot le plus baroque des deux. Autrement dit, contre l'interprétation « baroque » de la métaphore comme mensonge, comme déguisement, que nous avons déjà observée avec Jean Rousset, c'est ici le classique qui rétablit la vérité de la figure, qui la défend et souligne que sa part de déguisement ne

350 J. Molino, F. Soublin, J. Tamine, « Présentation : problèmes de la métaphore », art. cit., p. 13-15.
351 J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 189.
352 D. Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et Eugène*, édition établie et commentée par B. Beugnot et G. Declercq, Honoré Champion, Paris, 2003, 2e entretien, p. 114-116.

doit pas être exagérée.[353] Ce dialogue me semble emblématique : comme Eudoxe, les auteurs classiques peuvent parfois donner l'impression de juger négativement la métaphore, mais c'est finalement pour soutenir la thèse d'un « mentir vrai ». Le vocabulaire porte apparemment condamnation – comme celui de Boileau lorsqu'il conseille dans l'*Art poétique* : « De figures sans nombre *égarez* votre ouvrage » (je souligne) – mais pas la logique des idées. Le soupçon n'appartient pas en propre à la plupart de ces auteurs : il semble plutôt hérité.

Il est donc notable que Bouhours défende quasi systématiquement la métaphore dans ce dialogue, qui se propose pourtant de compléter la réflexion sur l'art de bien parler par celui de bien penser. Cela ne l'empêche pas, trois pages plus loin, de condamner une personnification de Saint-Amant reposant sur un jeu de mots (celle de « Dame Justice » qui « Se mit tout le Palais en feu / Pour avoir mangé trop d'épices ») mais c'est au motif, précisément, qu'elle n'est pas authentiquement proportionnelle : « Car enfin, ce qu'on appelle épice au Palais n'a nul rapport avec l'embrasement ». Ce qui est dénoncé dans ce passage, ce n'est pas la métaphore en elle-même, qui n'est d'ailleurs nullement invoquée, c'est l'équivoque, à savoir le jeu de mots. De fait, quand Bouhours, Furetière ou même Boileau critiquent la métaphore, c'est pour dénoncer *une certaine métaphore*, conformément à la tradition rhétorique. Furetière n'emploie-t-il pas lui-même l'allégorie pour dénoncer les troupes de Capitaine Galimatias ? Et Bouhours n'indique-t-il pas, dans le troisième dialogue de *La Manière de bien penser*, qu'« il n'y a rien de plus agréable qu'une métaphore bien suivie, ou une allégorie régulière : mais aussi il n'y a *peut-être* rien qui le soit moins, que des métaphores *trop* continuées, ou des allégories *trop* étendues » ?[354] Le placement des modalisateurs est éloquent : nous voyons où va sa préférence et combien la métaphore est soumise, comme le reste, à une esthétique de la mesure, à la raison et au bon sens invoqués. Et quand Boileau s'écrie : « Faudra-t-il de sang-froid et sans être amoureux / Pour quelque Iris en l'air faire le langoureux, / Lui prodiguer les noms de Soleil et d'Aurore / Et, toujours bien mangeant, mourir par métaphore ? » (*Satires*, IX), c'est seulement pour moquer les excès de préciosité de son époque, pour dénoncer le cliché dans la métaphore hyperbolique nullement ressentie. Il est donc inutile de poursuivre : toutes les réserves que l'on trouve chez ces auteurs sont parfaitement traditionnelles, elles relèvent de la critique de l'abus de métaphore, comme l'illustraient déjà les traités de rhétorique latins. Les changements n'ont lieu qu'à la surface, ou à la marge, à travers les exemples qui servent de repoussoir notamment, la « convenance » du second XVIIe siècle, ou du moins des auteurs les plus strictement « classiques », étant surdéterminée par les pratiques des autres tendances de l'époque, notamment la galanterie et la préciosité. Mais, quant à l'usage de la métaphore, elle ne cesse pas : les ouvrages de La Fontaine en fourmillent, par exemple. Pascal ne cesse de penser à travers elles ; tous ses écrits témoignent, précisément, d'une belle « imagination symbolique ». La Bruyère ne les néglige pas non plus ; le formidable effet polémique de certains de ses portraits, comme celui du fleuriste, repose largement dessus : le jardin de cet homme amoureux de ses tulipes nous apparaît comme un harem (il « quitte » la *Solitaire* « pour l'*Orientale* » puis pour « la *Veuve* » ou « l'*Agathe* » mais c'est la première qu'il préfère) et, si ses fleurs deviennent femmes pour lui, il semble bien qu'il devienne plante pour elles (on le voit « planté » au milieu des fleurs, ayant « pris racine »). La métaphore n'est pas ici accessoire : c'est presque un nouveau culte que le jardinier célèbre, et une nouvelle idolâtrie que dénonce l'auteur de façon diablement plaisante. Sa passion

353 Dominique Bouhours, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, édition Mabre-Cramoisy, Paris, 1687, premier dialogue, p. 1-17.

354 *Ibid.*, troisième dialogue, p. 292 (c'est moi qui souligne).

occupe toute son âme en effet : « il ne va pas plus loin que l'oignon de sa tulipe » et ne perçoit pas, comme le lecteur, que les fleurs ont pris la place des femmes et de Dieu ; la *Solitaire* le ravit, qui est « nuancée, bordée, huilée, à pièces emportées ; elle a un beau vase ou un beau calice ; il la contemple, il l'admire ; Dieu et la nature sont en tout cela ce qu'il n'admire point ».[355] Quant à Perrault, il transforme même ses *Contes de ma mère l'Oye* en fables. Enfin, outre Corneille que l'on qualifie parfois de baroque, faut-il écarter Racine, sous couvert que son style est souvent galant, ou même Molière qui n'a pourtant rien de précieux ?

L'idée selon laquelle les classiques se méfieraient de la métaphore, de l'imagination, me semble donc participer, dans une large mesure, d'une réécriture postérieure, accentuée par l'idée contemporaine d'un retour de balancier, d'une réhabilitation de l'imagination par les romantiques, d'une sorte de revanche dionysiaque, au XIXe siècle, du mystère et de la suggestion sur la clarté olympienne. La métaphore ne fait pourtant pas l'objet de querelles, à l'époque romantique, comme ce fut le cas pour le vers, les conventions théâtrales ou le vocabulaire. Victor Hugo dans « Réponse à un acte d'accusation » ne parle pas davantage de la métaphore que Boileau dans son *Art poétique* : quand il s'écrie « Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe », c'est à la conception ornementale des figures qu'il s'en prend, au langage boursouflé, et plus largement à une discipline perçue comme sclérosée, comme bridant la spontanéité, plus ou moins confondue avec la poétique. Inutile de citer la profusion de métaphores non seulement dans sa poésie mais également dans sa prose, dans *Les Misérables* ou *Notre-Dame de Paris* par exemple, qui en sont parfois saturés. De toute évidence, la métaphore n'est pas entachée par son lien historique avec la rhétorique. C'est d'ailleurs au dictionnaire que Hugo met le bonnet rouge. Concernant les figures de mots, il se contente de vouloir les libérer : c'est ce qu'il suggère, dans un court passage, quand il évoque le « vent révolutionnaire » qu'il fit souffler « Sur l'Académie, aïeule et douairière, / Cachant sous ses jupons les tropes effarés ».[356] Ceux-ci apparaissent comme des enfants à émanciper mais pas, à la différence des mots, comme un pays en guerre civile, où s'affronteraient des figures « peuple » et d'autres « nobles ». De ce point de vue, Genette s'inscrit dans un héritage hugolien paradoxal : il prolonge la métaphore révolutionnaire d'Hugo sur un thème qui n'est pas le sien, en déplaçant son image du terrain des mots à celui des figures.

Quant à l'opposition proposée par Jakobson entre métaphore et réalisme, elle témoigne d'un contre-sens encore plus net sur celui-ci, du moins tel qu'il a pu se pratiquer au XIXe siècle en France. Les plus grandes œuvres « réalistes » font un usage abondant de la métaphore : l'œuvre de Maupassant en atteste, pour ne prendre que l'auteur dont l'appartenance au courant est la moins contestable, Balzac présentant une large composante romantique, et même certaines œuvres de Flaubert. Voilà qui soulève la question de la *mimesis* : le projet réaliste n'a rien à voir avec un plat mimétisme, avec l'idée de proposer aux lecteurs une sorte de photocopie du réel, mais tout avec un dévoilement de celui-ci, ce qui n'interdit pas, bien au contraire, sa redescription. *Boule de Suif* par exemple est nourri par une analogie qui assimile implicitement la plupart des passagers de la diligence à des prostituées : après les premières pages du récit, où l'idée est presque explicite, la vraie prostituée apparaît même, on le sait, comme la seule à posséder une certaine forme d'honneur, patriotique en l'occurrence, la seule à refuser de le vendre.[357] Les métaphores militaires viennent compléter le discours de ce premier réseau : « alors on conspira », « on prépara longuement le

355 La Bruyère, *Les Caractères*, « De la mode », Gallimard, Folio classique, Paris, 1996, p. 311-312.
356 V. Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*, Gallimard, coll. Poésie, Paris, 1990, p. 42-48.
357 Sur cette idée de « prostitution » au sein des « bonnes familles », voir *supra*, p. 55.

blocus », par exemple. Un front se forme contre la femme qui fuyait les Prussiens, une « coalition », transformant les voyageurs en alliés objectifs de l'ennemi.[358] La bonne société française, en temps de crise, choisit son camp : son véritable ennemi, comme elle l'a montré en 1871 à Paris, c'est le peuple, qui l'empêche ici de faire des affaires, à qui l'on demande le pire sacrifice. Même s'il y a des métaphores banales, mortes ou usées chez Maupassant, il y a donc aussi des métaphores authentiquement vives chez lui, qui cherchent à révéler le monde tel qu'il va, à indiquer le peu de vertu de la bonne société française : non seulement en comparant les femmes « vertueuses » à des prostituées, mais aussi en présentant les journalistes comme « des marchands de nouvelle, des débitants de comédie humaine », par exemple, ou tel homme politique à une « sorte de jésuite républicain et de champignon libéral de nature douteuse, comme il en pousse par centaines sur le fumier populaire du suffrage universel ».[359] Il en va de même chez Zola, dont le naturalisme n'est qu'une forme particulière de réalisme : ses métaphores fantastiques, épiques, sont connues, comme celles qui transfigurent la mine au début de *Germinal*, l'alambic ou la forge dans *L'Assommoir* ou la locomotive dans *La Bête humaine*. Que des monstres voire des héros mythologiques ou des dieux surgissent si fréquemment chez Zola, comme chez Balzac d'ailleurs, indique bien la nature du malentendu persistant sur le réalisme : il ne consiste pas en une écriture blanche à la Camus mais bien en un projet de dévoilement, de désacralisation, qui ne s'interdit même pas une certaine sacralisation paradoxale à l'occasion, ou du moins un merveilleux métaphorique (que l'on retrouve aussi dans *L'Étranger*, d'ailleurs, à de rares moments clefs...). Autrement dit, c'est le réel et lui seul qui doit être lavé de toute fausse gloire, de tout honneur usurpé, de tout sacré déplacé. Rien n'interdit dans l'écriture, *là où il ne pose pas problème*, le recours à l'imaginaire et au mythe.

L'image, l'imagination et la science

Les auteurs classiques sont donc loin d'avoir banni la métaphore. La faveur dont jouit encore le genre de l'allégorie en témoigne éloquemment. Cette pratique n'a pas cessé avec la Renaissance : les XVIIe et XVIIIe siècles en sont friands, et l'on en trouve encore beaucoup au XIXe siècle, en peinture comme en poésie. L'abbé Dubos par exemple, après avoir cité quelques compositions allégoriques réussies de Rubens et Le Brun, peut s'agacer en 1719 de ce penchant chez les peintres, de l'« allégorie mystérieuse » en particulier, « énigme plus obscure que ne le furent jamais celles du sphinx », et même citer les « morceaux de peinture » de Le Brun que l'on voit dans la galerie des Glaces, « dont le sens enveloppé trop mystérieusement, échappe à la pénétration des plus subtils, et passe les lumières des mieux instruits », à tel point qu'« on s'est vu réduit à mettre sur les tables de ce magnifique vaisseau des livres qui les expliquassent, et qui donnassent, pour ainsi dire, le net de ces chiffres ». Et de mettre ainsi Le Brun à égalité avec Rubens : « On peut dire la même chose de la galerie du Luxembourg. » Il prend pourtant soin de préciser, dans le cas de Versailles : « tout le monde est informé des principales actions de la vie du feu roi qui fait le sujet de tous les tableaux, et l'intelligence des curieux est encore aidée par des inscriptions placées sous les sujets principaux. Néanmoins, il reste encore une infinité d'allégories et de symboles que les plus lettrés ne sauraient deviner. »[360]

358 G. de Maupassant, « Boule de Suif », *op. cit.*, p. 111, 113.
359 G. de Maupassant, *Bel Ami*, Gallimard, Folio classique, Paris, 1998, partie I, chap. 2, p. 53 et partie II, chap. 2, p. 261.
360 Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*, publication P.-J. Mariette, Paris, 1733,

Pourtant, quelque chose semble en train de changer, par rapport au Moyen Âge et à la Renaissance. Même si le genre continue d'être pratiqué, l'allégorie se fait plus transparente, notamment en littérature. Il est d'ailleurs significatif que Dubos explique, plus d'un demi-siècle après Furetière, que le galimatias n'existe pas moins en peinture qu'en poésie. Mais ce n'est pas seulement un changement d'esthétique qui affecte l'allégorie, de la même façon que la métaphore, même si l'idéal de clarté et de mesure a évidemment joué un rôle : le monde n'est plus perçu comme obscur, comme un mystère à percer et respecter tout à la fois, mais désormais comme un territoire à maîtriser, qu'il est possible de dominer. Aussi l'allégorie et la métaphore ne sont-elles plus un moyen d'accéder à la vérité, comme chez Dante, comme chez Tesauro ou Mlle de Gournay. Elles redeviennent pour beaucoup un genre et une figure aux pouvoirs limités.

Autrement dit, il convient de faire la part des choses, concernant le « moment classique ». Genette n'a pas tort d'évoquer « l'objectivisme répressif propre à l'ethos classique » qui soupçonne la métaphore d'« excès fantasmatique ». Si rupture il y a, en effet, au XVIIe siècle, rupture qui affecte durablement la métaphore, qui empêche d'analyser sereinement ses pouvoirs et ses limites, ce n'est pas tant sur le plan esthétique ou rhétorique que, plus profondément, philosophique et anthropologique. Et, de ce point de vue, opposer le classicisme qui refoulerait l'analogie au romantisme, au symbolisme et au surréalisme qui la libéreraient n'aide pas à comprendre les phénomènes, surtout en ajoutant que ce dernier mouvement dirait la vérité de l'analogie avec son « retour à la magie » : tout cela conforte une représentation discutable non seulement de la métaphore, de l'imagination symbolique, mises ici sur le même plan que l'analogie « refoulée », mais aussi, plus largement, des rapports entre raison et imagination. Or, pour ne prendre que cet exemple, il n'est pas certain que le romantisme rompe vraiment avec la façon dont les XVIIe et XVIIIe siècles mettent en place les rapports entre raison et imagination. Quand Mme de Staël déclare, au début de son *Essai sur les fictions*, qu'il n'existe dans l'homme « que deux facultés distinctes, la raison et l'imagination », et fait l'éloge de celle-ci, la « plus précieuse », comme produisant « des émotions ou des illusions douces », comme pouvant « ém[ouvoir] le cœur » et ainsi « diriger » et « éclairer » les hommes, elle corrige le jugement négatif porté sur l'imagination sans vraiment l'annuler : celle-ci reste suspecte, extérieure à la raison.[361] On pourrait même penser que les romantiques, en renversant le paradigme précédent, l'ont ancré : dans cette division, l'aliénation perdure. La façon dont ils emploient le terme « illusion », en en faisant le synonyme de rêve et de bonheur, est éloquente : la dignité de l'imagination n'est pas pleinement reconnue. Il en va de même un siècle plus tard : le rejet apparent du rationalisme par André Breton ne doit pas leurrer ; c'est encore une opposition aliénée qui le pousse, en guise de libération de l'analogie, à se tourner vers l'occultisme.

Est-ce à dire qu'il ne faudrait pas incriminer le classicisme, surtout littéraire, dans le soupçon porté sur la métaphore, sur l'imagination symbolique, sur l'analogie ? Je crois en effet qu'il faut élargir le champ et considérer plutôt l'essor du rationalisme, tel qu'il a lieu *tout au long* du XVIIe et du XVIIIe siècles, et plus particulièrement un certain cartésianisme : une conception étroite de la scientificité trouve ici son origine, dont les conséquences sont nombreuses pour la métaphore, mais n'interviennent que progressivement ou indirectement. Plus que Boileau, c'est Descartes qu'il faut considérer, et la façon dont ses travaux ont été reçus : c'est lui, avec Galilée et Newton, qui a joué un rôle décisif dans la relégation de « l'analogie », des forces occultes et des qualités qui

p. 194-203.

361 Germaine de Staël, *Essais sur les fictions, suivi de quatre nouvelles*, éd. Paleo, [Clermont-Ferrand], 2010, p. 7-8.

expliquaient le réel jusqu'alors. Ce geste de la raison scientifique, d'une grande ambiguïté, explique combien l'opposition romantique, symboliste ou surréaliste à la modernité a pu prendre des formes paradoxales, se trouver parfois aliénée, et prolonger finalement, dans une large mesure, ce qu'elle croyait combattre.

L'affaire, de grande ampleur, est connue. Un nouveau paradigme, philosophique et anthropologique, se met donc en place à l'époque moderne, avec la redéfinition des pouvoirs et du rôle de la raison. Dans cette nouvelle configuration, l'imagination apparaît comme son ennemie, d'une façon plus radicale qu'auparavant. *Les Passions de l'âme*, la dernière œuvre de Descartes, publiée en 1649, témoigne de ce changement : les notions d'imagination et de passion trouvent en effet leur place dans le dualisme du corps et de l'âme. Même si les deux parties sont reconnues comme formant un tout, l'âme apparaît davantage passive dans les perceptions et dans l'imagination, davantage soumise au corps à travers les passions, alors qu'elle est active dans la volonté, qu'elle trouve là une forme de liberté. Plus largement, on peut déceler chez Descartes, comme Foucault l'a relevé dans *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, une rupture par rapport à la sagesse fine d'Érasme et de Montaigne, qui est encore celle de Pascal, une refondation ambiguë de l'être humain comme être rationnel. La dialectique qui s'instaurait encore fréquemment à la fin du Moyen Âge et au XVIe siècle entre raison et imagination commence à céder le pas. Il ne s'agit évidemment pas de faire de Descartes l'origine d'un quelconque mal absolu, ni même de le rendre responsable du cartésianisme, et encore moins de toutes les formes de scientisme qui se sont développées ultérieurement. Faut-il d'ailleurs discerner des Pères du soupçon en la matière ? Mais il se passe quelque chose, de la fin de la Renaissance au XVIIIe siècle, qui fait progressivement émerger une conception étroite de la rationalité. Descartes est le témoin privilégié de cette évolution. Quand Pascal se penche sur la *folle du logis*, lui, c'est pour délivrer un message proche de Montaigne, à ceci près que ce n'est plus « cette belle raison humaine s'ingérant partout de maîtriser et commander, brouillant et confondant le visage des choses, selon sa vanité et inconstance », comme on peut le lire dans les *Essais*, mais l'imagination, « cette maîtresse d'erreur et de fausseté » qui est, nous dit Pascal, la « partie dominante dans l'homme », « d'autant plus fourbe qu'elle ne l'est pas toujours ; car elle serait règle infaillible de vérité, si elle n'était infaillible du mensonge. Mais, étant le plus souvent fausse, elle ne donne aucune marque de sa qualité, marquant du même caractère le vrai et le faux. [...] La raison a beau crier, elle ne peut mettre le prix aux choses. »[362] Si l'imagination a remplacé le mot de raison, si la première est séparée de la seconde, l'idée n'est pas très différente chez les deux auteurs : l'homme est reconnu faible, la raison n'apparaît pas encore comme une puissance droite et supérieure, à qui l'on peut se fier même pour surmonter le doute le plus radical, comme c'est le cas dans la quatrième partie du *Discours de la méthode*. C'est dire si le changement de paradigme ne se fait pas brutalement.

Toutefois, nous disposons d'un certain nombre de repères : Jean Goldzink note par exemple que « Voltaire le poète comme le mathématicien d'Alembert regrettèrent […], après 1750, le recul de l'imagination littéraire devant l'esprit de géométrie », cet esprit de géométrie que Galilée, lui, regrettait en 1632 de ne pas voir plus répandu, en ironisant sur ceux qui trouvent comme Aristote que Platon étudiait trop la géométrie.[363] Et, en effet, si Pascal éprouve le besoin dans ses *Pensées* de

362 Montaigne, *Les Essais*, livre II, ch. 12, Gallimard, coll. Folio, p. 365, et Pascal, *Pensées*, 82-44, *op. cit.*, p. 72-73.

363 J. Goldzink, présentation de *L'Ingénu* de Voltaire, édition GF Flammarion, Paris, 2009, p. 25. M. Spranzi, *Galilée, le "Dialogue sur les deux grands systèmes du monde"*, PUF, Paris, 2004, coll. Philosophies, p. 21. G. Galilei, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, traduit par René Fréreux, Le Seuil, Paris, 2000, coll. Points Sciences, p. 574-575.

faire l'éloge, à côté de l'esprit de géométrie, de l'esprit de finesse, c'est bien qu'il sent une menace planer sur celui-là. Les développements consacrés aux esprits géomètres qui ne sont pas fins sont d'ailleurs deux à trois fois plus étendus que ceux réservés aux esprits fins fermés à la géométrie. Même s'il parvient à maintenir un bel équilibre entre les deux défauts, à montrer la nécessité *aussi* de la géométrie, on perçoit bien que là n'est pas l'essentiel de son propos : le véritable cœur polémique est dans le manque de finesse, et l'on ne peut manquer d'y penser lorsqu'il évoque Descartes : « Écrire contre ceux qui approfondissent trop les sciences. Descartes. » Et de lui reprocher, plus précisément, de n'avoir su se contenter de la géométrie, ou de s'être donné – en allant trop loin – le ridicule bien connu de « traiter géométriquement [des] choses fines » : « Il faut dire en gros : "Cela se fait par figure et par mouvement", car cela est vrai. Mais de dire quels, et de composer la machine, cela est ridicule. Car cela est inutile et incertain et pénible. »[364]

Il importe alors de préciser la mauvaise part du cartésianisme. Elle ne réside évidemment pas dans la nouvelle importance reconnue à la raison, dans l'exercice du doute, ni même vraiment dans l'opposition entre la raison et l'imagination, qui peut être conçue de façon souple, mais dans une série de conjonctions : conjonction d'abord entre la méfiance vis-à-vis des passions, de l'imagination, somme toute traditionnelle, et la redéfinition de l'homme comme rationnel, issue du *cogito*, qui fait de la raison épurée, capable de surmonter le doute par l'évidence, le fondement de toute vérité – rencontre qui donne une nouvelle ampleur à cette méfiance vis-à-vis de ce qui semble venir du corps, puisqu'il existe désormais un refuge, aussi fragile soit-il, délivré de l'erreur, une raison fondée sur elle-même, sur le modèle, pourrait-on dire, de Dieu. Il faut ajouter à cela la promotion du modèle mathématique comme garant de vérité qui, rencontrant ce dualisme du corps et de l'âme, produit une nouvelle conjonction inédite. C'est le tour de force de Galilée, cette mathématisation de la physique qui inspire Descartes : la pureté de l'idée apparaît en quelque sorte préservée par la perfection de la géométrie, par le formalisme de l'équation. Nulle matière, nulle passion ne vient les troubler. Enfin, l'auteur du *Discours de la méthode* et des *Méditations* écrit en un siècle où la science commence à connaître une série impressionnante de succès : les résultats obtenus, notamment dans le domaine de la mécanique, semblent donner raison à Galilée, Descartes ou Newton de mathématiser la physique, de géométriser la science de la nature, et invitent depuis lors tous les scientifiques à explorer la même voie, comme Lavoisier en chimie ou Claude Bernard en biologie. Cette mathématisation du réel est bien l'un des apports les plus formidables et les plus ambigus de l'époque : formidable en cela qu'il permet de s'émanciper des superstitions, de fonder une science rigoureuse, mais dangereux quand il s'agit de tout exprimer en chiffres, en quantités, lorsque le projet prétend de la sorte englober tout le réel.

C'est ainsi que le cartésianisme a pu favoriser le scientisme : après avoir appris à parler le langage de l'algèbre et de la géométrie, la science a appris à gommer les présupposés philosophiques et métaphysiques qui la fondaient, pour faire accepter plus facilement ses résultats. Ce n'était pourtant pas nécessaire : Descartes lui-même s'étonnait de cet écart qu'il percevait entre la révolution scientifique opérée par Galilée et le cadre philosophique ancien qui était encore le sien, celui de la Renaissance, celui des « forces », des « puissances » de la Nature par exemple ; et une partie de l'œuvre de Descartes vise précisément à dégager les principes métaphysiques de la science naissante. Seulement, le décalage constant entre les différentes théories, concernant les mêmes phénomènes, conduit progressivement à cette idée de ne plus « feindre d'hypothèse ». De ce point de vue, les *Principia* de Newton ont joué un rôle décisif, en soulignant le possible découplage de la

364 Pascal, *Pensées*, fragments 1-512, 2-511, 76-553, 77-1001 et 79-84, *op. cit.*, p. 49-51 et 72.

description des phénomènes et de leur explication. Les deux paragraphes suivants, fameux, illustrent bien le problème :

> J'ai expliqué jusqu'ici les phénomènes célestes et ceux de la mer par la force de la gravitation, mais je n'ai assigné nulle part la cause de cette gravitation. Cette force vient de quelque cause qui pénètre jusqu'au centre du Soleil et des planètes, sans rien perdre de son activité ; elle n'agit point selon la grandeur des superficies (comme les causes mécaniques), mais selon la quantité de la matière ; et son action s'étend de toutes parts à des distances immenses, en décroissant toujours dans la raison doublée des distances. […]
>
> Je n'ai pu encore parvenir à déduire des phénomènes la raison de ces propriétés de la gravité, et je n'imagine point d'hypothèses [*hypotheses non fingo*]. Car tout ce qui ne se déduit point des phénomènes est une hypothèse : et les hypothèses, soit métaphysiques, soit physiques, soit mécaniques, soit celles des qualités occultes, ne doivent pas être reçues dans la philosophie expérimentale.[365]

La traduction elle-même est éloquente : Newton n'*imagine*-t-il aucune hypothèse, notamment occulte, contrairement à ce que lui reprochèrent nombre de ses contemporains, ou se contente-t-il de n'en « feindre », de n'en proposer, de n'en fabriquer aucune ? C'est cette *élaboration* d'une explication qu'il se flatte en effet de retenir, de conserver par devers lui, cette « composition » forcément « incertaine » pour parler comme Pascal, mais la notion d'« attraction » signale suffisamment qu'il a une idée en tête. D'ailleurs, ce passage qui clôt quasiment les *Principia* s'achève par quelques lignes qui évoquent « cette espèce d'esprit très subtil qui pénètre à travers tous les corps solides, et qui est caché dans leur substance », « cet esprit universel » qui agit selon des lois encore mal déterminées, et précédé par un paragraphe sur l'utilité des métaphores. Il vaut la peine de citer ce paragraphe qui conclut un long développement consacré à Dieu. Après avoir indiqué qu'on ne connaît pas grand chose de « l'Être suprême », et donc avant de reconnaître qu'il ignore la cause de la gravitation, Newton ajoute en effet :

> On dit allégoriquement que Dieu voit, entend, parle, qu'il se réjouit, qu'il est en colère, qu'il aime, qu'il hait, qu'il désire, qu'il construit, qu'il bâtit, qu'il fabrique, qu'il accepte, qu'il donne, parce que tout ce qu'on dit de Dieu est pris de quelque comparaison avec les choses humaines ; mais ces comparaisons, quoiqu'elles soient très imparfaites, en donnent cependant quelque faible idée. Voilà ce que j'avais à dire de Dieu, dont il appartient à la philosophie naturelle d'examiner les ouvrages.

Nous avons là une position un peu plus souple que celle de Hobbes et surtout de Locke, maintes fois cités pour leur hostilité à la métaphore. Ce dernier considère en effet « les termes figurés et les allusions comme une imperfection et un véritable abus du Langage », qui restent bons pour les discours cherchant « à plaire et à divertir » mais constituent des « fautes » si l'on désire atteindre « la Connaissance réelle et la Vérité tout sèche », si l'on veut « représenter les choses comme elles sont » : « tout l'Art de la Rhétorique, ajoute-t-il, toutes ces applications artificielles et figurées qu'on fait des mots, fuyant les règles que l'Éloquence a inventées, ne servent à autre chose qu'à insinuer de fausses idées dans l'Esprit, qu'à émouvoir les Passions et à séduire par-là le Jugement ; de sorte de ce sont en effet de parfaites supercheries. »[366] Chez Newton, le jugement est moins sévère : les métaphores sont des approximations, légitimes comme telles. En revanche, chez Descartes, elles

365 Isaac Newton, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, tome II, traduction de Mme la Marquise du Châtelet, éd. Jacques Gabay, Sceaux, 1990, fac-similé, p. 178-179.

366 Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, livre III, chapitre 10, traduit par M. Coste, chez J. Schreuder et Pierre Mortier le Jeune, Amsterdam, 1755, p. 412.

sont plus nettement suspectes : il faut les laisser au théologien, comme le note Derrida.[367]

Quoi qu'il en soit, pour revenir au rationalisme, il est donc d'une singulière pauvreté de louer sans réserve le geste fondateur de Descartes quand il fonde la science sur les seules quantités, ou de vanter Newton quand il semble s'interdire d'imaginer des hypothèses. La seule idée d'une attraction universelle, c'est-à-dire d'une action d'un corps sur un autre à distance, constitue déjà une hérésie au sein de la physique de Descartes. La notion de force est contestée à nouveau par la relativité générale. C'est pourtant cette idée d'attraction, qui contredit une conception stricte du mécanisme, qui renoue avec l'idée ancienne de force, qui a permis le formidable apport des *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*. On sait également, malgré l'opinion commune, que la loi scientifique n'est elle-même qu'une approximation : l'équation de Galilée n'est valable qu'en négligeant la variable de l'attraction terrestre, et celle de Newton qu'en négligeant les phénomènes provoqués par des corps massifs connaissant une très grande accélération. Nous pourrions ajouter enfin que la géométrie elle-même ne sert, en science, qu'à la façon d'une image. La chute des corps ne se fait jamais en ligne droite, sauf en théorie : c'est une approximation. Sur Terre, par exemple, cette représentation néglige la déviation d'un corps en chute « libre » vers l'est, en raison de la rotation de la Terre. Henri Poincaré a développé cette idée dans *La Science et l'Hypothèse* en rappelant que « la géométrie n'est pas vraie, elle est avantageuse », que « l'espace absolu » de Newton et « le temps absolu » ne sont pas davantage « des conditions qui s'imposent à la mécanique » : « toutes ces choses ne préexistent pas plus à la mécanique que la langue française ne préexiste logiquement aux vérités que l'on exprime en français ».[368] Évidemment, la géométrie n'est pas pour autant une image ordinaire. Elle est difficilement comparable aux métaphores de l'« attraction », de la « force » ou de l'« esprit » utilisées pour décrire la nature, puisque ses objets ne correspondent à rien de précis dans l'expérience quotidienne, qu'ils constituent des abstractions beaucoup plus poussées. C'est ce qui fait leur puissance, on l'a assez dit, mais aussi leur faiblesse, comme on vient de le montrer : le risque existe de croire que le réel est vraiment géométrique, que la géométrie est l'essence du réel. On retrouve ainsi le débat entre symbole, métaphore et concept : d'un côté, on craint de rester englué dans la matérialité de l'image, dans l'expérience particulière et subjective à laquelle elle renvoie, de l'autre on risque de s'abstraire du réel, de modeler l'idée et finalement notre expérience à venir du réel sur une abstraction qui s'ignore. Dans un cas, le moyen d'accéder à l'idée est trop présent, trop épais. Dans l'autre, il ne l'est pas assez, nous risquons d'ignorer que l'idée est médiatisée. Nous touchons alors au préjugé positiviste. L'évolution des sciences sur le modèle de la mécanique apparaît en effet nécessaire à Auguste Comte : la modernité d'une science tient à cette évacuation progressive de tout présupposé métaphysique, à cette façon de se modeler sur la mathématique, à cette séparation de la description et de l'explication. Aussi le recours à une métaphore témoignerait-il de l'« état métaphysique », état intermédiaire du développement de l'esprit humain, espèce d'« état théologique » dégénéré, pré-scientifique : non seulement la métaphore de l'« attraction » est-elle critiquée comme inadéquate, parce que la force de gravité diminue avec la distance, qu'elle n'agit pas à la façon d'un lien matériel, mais celle de *flux* de chaleur chez Joseph Fourier témoigne-t-elle plus largement de la faiblesse humaine.[369] Auguste Comte précise en effet, en note : « Contraints de penser à l'aide de langues jusqu'ici toujours formées sous l'influence exclusive ou prépondérante d'une philosophie théologique ou

367 J. Derrida, « La mythologie blanche », art. cit., p. 319-320.

368 H. Poincaré, *La Science et l'Hypothèse*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 2009, p. 108 et 111-112.

369 Auguste Comte, *Cours de philosophie positive*, tome II, édition Bachelier, Paris, 1835, leçons 24 et 31, p. 248 et 560-561.

métaphysique, nous ne saurions encore entièrement éviter, dans le style scientifique, l'emploi exagéré des métaphores ».

Au XIXe siècle, la réduction du projet scientifique est donc achevée : on y voit plus clairement qu'auparavant le triomphe de la raison instrumentale, calculatrice. Nous en retrouvons évidemment la trace au XXe siècle, chez Jean Cohen par exemple, quand il exprime le souhait de mesurer les écarts, le « taux de poésie », de constituer la poétique « en science quantitative ».[370] Concernant la métaphore, cela signifie souvent une contestation de sa légitimité. Le fait n'est pas nouveau : on l'a déjà rencontré chez Aristote. On le retrouve chez Locke, on l'a vu, même si cela s'insère dans un rejet viscéral de la rhétorique qui se conclut dans un élan pourtant bien... rhétorique :

> Les Hommes aiment beaucoup à tromper et à être trompés, puisque la Rhétorique, ce puissant instrument d'erreurs et de fourberie, a des Professeurs gagés, qu'elle est enseignée publiquement, et qu'elle a toujours grande réputation dans le Monde. Cela est si vrai, que je ne doute pas que ce que je viens de dire contre cet Art, ne soit regardé comme l'effet d'une extrême audace, pour ne pas dire d'une brutalité sans exemple. Car *l'Éloquence*, semblable au beau sexe, a des charmes trop puissants pour qu'on puisse être admis à parler contre elle ; et c'est en vain qu'on découvrirait les défauts de certains Arts décevants par lesquels les Hommes prennent plaisir à être trompés.[371]

De même, en 1651, dans le chapitre 5 du *Leviathan* consacré à « la raison et la science », Hobbes condamne la métaphore : la sixième cause d'erreur, écrit-il, tient « au fait d'employer des métaphores, des tropes, et d'autres figures de rhétorique, au lieu d'employer les mots appropriés. Car, quoiqu'il soit légitime de dire, par exemple, que *le chemin va*, ou *conduit ici ou là*, que *le proverbe dit ceci ou cela* (alors que les chemins ne peuvent pas aller, ni les proverbes parler), néanmoins, dans le calcul, et dans la recherche de la vérité, de pareilles paroles ne doivent pas être admises. » La deuxième cause d'erreur relevée n'est d'ailleurs pas très éloignée puisque l'auteur y dénonce le « fait de donner des dénominations de *corps* aux *accidents* ou des dénominations d'*accidents* aux *corps*, comme le font ceux qui disent que la foi est *infuse* ou *inspirée*, alors que rien ne peut être *versé* ou *soufflé* dans quoi que ce soit, sinon un corps, ceux qui disent que l'*étendue* est *corporelle*, que les *phantasmes* sont des *esprits*, etc. » Dans ce chapitre consacré à la *méthode* du philosophe, qui doit suivre l'exemple de la géométrie, Hobbes précise que « la raison n'est pas née avec nous, comme la sensation », et la définit comme calcul : ce « n'est rien d'autre que le fait de calculer (c'est-à-dire additionner et soustraire) les consécutions des dénominations générales admises pour *marquer* et *signifier* nos pensées. Je dis *marquer*, quand nous calculons par nous-mêmes, et *signifier* quand nous démontrons ou prouvons à autrui nos calculs. » À la fin de ce chapitre, on peut lire alors :

> Pour conclure, la lumière de l'esprit humain, ce sont des mots clairs, mais d'abord débarrassés des impuretés et purgés de toute ambiguïté, par d'exactes définitions. La *raison* est la *marche*, le développement de la *science* est le *chemin*, et l'avantage pour l'humanité est le *but*. Et, au contraire, les métaphores et les mots dénués de sens et ambigus sont semblables aux *ignes fatui* [feux follets], et raisonner à partir d'eux, c'est errer dans d'innombrables absurdités, et leur aboutissement, ce sont les disputes, les discordes et la désobéissance.[372]

370 Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, *op. cit.*, p. 14.
371 Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, *op. cit.*, p. 413.
372 Thomas Hobbes, *Traité de la matière, de la forme et du pouvoir ecclésiastique et civil*, traduit par Philippe Folliot, Université du Québec, Chicoutimi, 2002-2003.

Il est instructif de noter, malgré la virulence de la dernière phrase devenue célèbre, que l'auteur illustre, juste auparavant, cet avantage des mots clairs, dénués d'ambiguïté, *précisément* par quelques métaphores. En fait, si l'on parcourt l'ouvrage, on constate que la position de Hobbes n'est pas toujours si sévère : un peu comme chez Aristote, la métaphore est condamnable, surtout quand le discours est philosophique, quand son objet est la vérité, parce qu'elle fait courir le risque de l'équivoque, exactement comme les métaphores de Platon « poétiques et vides de sens », mais elle ne saurait être confondue avec l'ambiguïté pure et simple. Certaines ne présentent pas ce défaut. On peut même lire, dans le chapitre 4 du *Leviathan* consacré non plus à la raison mais à « la parole », cette critique des mots équivoques :

> Un homme appelle *sagesse* ce que l'autre appelle *crainte*, et l'un appelle *cruauté* ce que l'autre appelle *justice*, l'un appelle *prodigalité* ce que l'autre appelle *magnificence*, l'un appelle *gravité* ce que l'autre appelle *stupidité*, etc. Et donc, de telles dénominations ne peuvent jamais être les vrais fondements d'une ratiocination. Pas plus que les métaphores et les tropes utilisés en parlant, mais ces derniers sont moins dangereux car ils déclarent leur instabilité, ce que les autres dénominations ne font pas.

Malgré cette réserve, et malgré le recours de Hobbes à la métaphore dans son traité, le rejet est clair. L'hésitation que l'on peut percevoir parfois chez Aristote quant à l'usage de l'analogie n'est plus de mise chez lui, comme on peut le percevoir dans le chapitre 8 :

> Dans les démonstrations, pour les conseils et dans toute recherche rigoureuse de la vérité, tantôt le jugement fait tout, tantôt l'entendement a besoin de commencer par quelque similitude appropriée, et alors on use autant de l'imagination. Mais les métaphores, dans ce cas, sont totalement exclues, car, vu qu'elles professent ouvertement la tromperie, les admettre dans un conseil ou un raisonnement serait une folie manifeste.

Le jugement sur la métaphore, au XVIIe siècle, est donc déterminé en très large partie par la tradition rhétorique, par la nécessité d'user des mots propres, mais il se complique d'un soupçon plus général, davantage spécifique à l'époque, concernant l'imagination : la référence à la géométrie et l'image de la folie le soulignent clairement chez Hobbes. Si la contestation « scientifique » de la métaphore n'est pas nouvelle, elle prend ainsi une ampleur inédite. On en perçoit évidemment la trace au XXe siècle, non seulement dans l'œuvre du groupe μ, mais aussi chez des auteurs plus inattendus, comme Gaston Bachelard ou Umberto Eco. Le premier a pu écrire, par exemple, dans *La Formation de l'esprit scientifique* : « Une science qui accepte les images est, plus que toute autre, victime des métaphores. Aussi l'esprit scientifique doit-il sans cesse lutter contre les images, contre les analogies, contre les métaphores » et le second, dans *L'Œuvre ouverte*, que la métaphore – placée sur le même plan que « la réalité sonore ou la forme plastique » sculptées par Mallarmé – ne pouvait pas prétendre à être outil de connaissance, celle-ci possédant « son canal autorisé » dans la science.[373] Le problème réside dans la conjonction entre la définition ancienne de la métaphore comme image, comme trope « sensible », comme figure possédant une matière, et l'émergence d'un rationalisme qui réactive et renforce, par son nouveau dualisme, la vieille opposition entre la matière et l'esprit, le sensible et le spirituel, dont l'image peinte souffrait déjà chez Platon. Nous voyons bien tout ce qu'une telle conjonction a de fâcheux : les oppositions s'accumulent, se superposent en apparence, et

373 G. Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, Vrin, Paris, 2004, p. 45, et U. Eco, *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux, Points Seuil, Paris, 1965, p. 28.

la métaphore se retrouve du mauvais côté de la barrière, elle dont l'« ambiguïté » est constitutive. C'est particulièrement sensible chez Bachelard, dont la conception de la métaphore est très proche de la rhétorique classique, et où la science est conçue comme un mouvement positif d'abstraction. La première est ainsi dénoncée comme « obstacle épistémologique » *par principe*, comme « intuition première », et plus largement en vertu de sa nature sensible : « quoi le veuille ou non, les métaphores séduisent la raison » ; elles peuvent à la rigueur « *illustrer* les schémas rationnels », « éclaircir les idées *abstraites* », mais elles ne doivent agir qu'« *après* la théorie ». Aussi un esprit scientifique doit-il « s'appliquer à décolorer, sinon à effacer » les images premières, forcément « naïves » : il sera toujours temps de rapporter « un peu de couleurs sur les traits essentiels » *après*, mais une métaphore utilisée avant la théorie, ou pendant, trahirait « la mentalité préscientifique ».[374] Il n'est pourtant pas faux de noter, par exemple, que « l'idée scientifique trop familière » se charge le plus souvent « d'un concret psychologique trop lourd, qu'elle amasse trop d'analogies, d'images, de métaphores, et qu'elle perd peu à peu son *vecteur d'abstraction*, sa fine pointe abstraite » mais, d'une façon générale, la charge de Bachelard est peu probante. Il se contente de relever, outre des analogies douteuses, quantité de mauvaises métaphores scientifiques – y compris chez Descartes – mais dans l'immense majorité des cas sans expliciter en quoi, par rapport aux représentations de l'époque, elles étaient mauvaises et, de là, il généralise en concluant à la nature d'obstacle épistémologique de la métaphore. Quelques exemples de concepts métaphoriques apparaissent pourtant jusque sous sa plume, qui constituent une brèche dans sa théorie, comme la notion de *résistance* chez Ohm, mais ils ne sont pas versés au crédit de la métaphore, sous prétexte que la notion est « épurée », « sans référence *directe* à la sensation première » (c'est moi qui souligne), et qu'elle s'insère dans « une loi *complexe*, loi au fond très abstraite, loi uniquement mathématique, qui forme une sorte de *nœud de concepts* ».[375]

En fait, à proprement parler, l'idée d'une métaphore ou d'une comparaison « matérielle » n'apparaît pas dans la définition de ces deux figures. Mais elle est constamment présente dans la conception même que l'on s'en fait, dans une sorte de définition informelle. Dans la *Rhétorique* d'Aristote, les métaphores « peignent » déjà, sont « une peinture », « font image ».[376] Pour l'auteur de *Rhétorique à Herennius*, on utilise la métaphore « pour mettre une chose sous les yeux ».[377] Cicéron précise quant à lui, dans son *De l'orateur*, que « les métaphores, celles au moins qui sont faites avec goût, s'adressent directement à nos sens, et particulièrement à nos yeux, le plus pénétrant des sens. “Le parfum” de l'urbanité, “la délicatesse” des manières, “le grondement” de la mer, “la douceur” du langage, sont des images empruntées aux autres sens ; mais celles qui s'adressent aux yeux sont bien plus pénétrantes, parce qu'elles rendent pour ainsi dire visible à l'esprit ce que nous ne pouvons distinguer et voir. »[378] Faut-il poursuivre ? Le lien est ancien entre métaphore et image. L'idée même d'image servait déjà à désigner la comparaison chez les Grecs (εἰκών). On retrouve la même sorte de polysémie chez les Latins puisque *imago* renvoie d'abord et avant tout à l'idée de représentation peinte ou sculptée mais aussi, parfois, à la comparaison (même si, on l'a vu, d'autres mots servent bien davantage encore). On sait par ailleurs que s'ajoutent, dans *imago*, les idées d'ombre, de fantôme, d'apparence... En français, si l'on en croit le *Dictionnaire historique de la langue française*, « image » a d'abord les sens latins de statue, de représentation (au XIIe s.), avant

374 Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, *op. cit.*, p. 95, 98. Cest l'auteur qui souligne.
375 *Ibid.*, p. 17, 127. Sauf indication contraire, c'est l'auteur qui souligne.
376 Aristote, *Rhétorique*, livre III, 10, 1410b, 1411b, *op. cit.*, p. 64, 66-67.
377 *Rhétorique à Herennius*, *op. cit.*, IV, 45, p. 187.
378 Cicéron, *De l'orateur*, *op. cit.*, livre 3, XL, 160-161, p. 63.

de retrouver sa valeur rhétorique (au XIIIe) et, « à partir du XVIIe s., *image* devient un mot-clé de la psychologie », il désigne par exemple chez Descartes « la reproduction mentale d'une perception ou d'une impression, en l'absence de l'objet qui lui a donné naissance ; en ce sens, lié à *imagination*, on a utilisé indistinctement *idée* ou *image* jusqu'au milieu du XVIIIe siècle ». On retrouve cet usage dans *La Manière de bien penser*, quand Bouhours écrit que les pensées « sont les images des choses » avant d'ajouter : « comme les paroles sont les images des pensées ; et penser, à parler en général, c'est former en soi la peinture d'un objet ou spirituel ou sensible. » L'image n'est donc ni vraie ni fausse : elle peut être ressemblante ou non, fidèle ou infidèle, comme le précise ensuite le personnage Eudoxe.[379]

Que penser d'un tel lien ? À lire Quintilien, on le croirait presque réel, lui qui souligne la capacité du discours à « présenter les choses […] avec une telle clarté qu'elles semblent être sous nos yeux », à travers l'hypotypose en particulier, quand le pouvoir des mots ne se limite pas « aux oreilles » mais qu'il met les faits « en relief » et les rend « sensibles au regard de l'intelligence ». Or, s'il est possible à l'hypotypose de mettre les choses sous « les yeux de intelligence » (*oculis mentis*), pourquoi n'en irait-il pas de même pour la métaphore, dans certaines occasions ? C'est d'ailleurs ce que propose l'auteur d'*Institution oratoire*, qui décrit les comparaisons juste après l'hypotypose, comme témoignant des mêmes qualités : elles « ont pour objet de rendre les images des choses », elles placent celles-ci « en quelque sorte […] devant nos yeux ». Puis c'est au tour de la métaphore, dans le chapitre sur les tropes, d'être évoquée de la même façon : elle « a été surtout inventée pour émouvoir les esprits, pour donner du relief aux choses et les rendre sensibles à notre regard ».[380] Quintilien semble donc croire à cette qualité du discours, à cette capacité de donner à voir, sans vraiment distinguer de ce point de vue la description directe, particulièrement vive et énergique, ou indirecte, à travers une comparaison ou une métaphore. Pourtant, dire que la métaphore *aide à voir*, qu'elle présente presque littéralement les choses comme une image, risque toujours d'embrouiller le débat. D'abord, même si la sensation visuelle joue un rôle important, il y a parfois un lien avec d'autres sensations, comme le souligne Cicéron. La prédominance de la vue ne doit pas tromper : elle témoigne surtout de l'importance de cette sensation dans notre culture. L'argument donné par le *De oratore* est bien de cet ordre : « le plus pénétrant » de tous les sens ne l'est que par la dimension symbolique que la culture lui confère, parce que c'est celui que nous avons le plus développé ; c'est un sens moins « matériel », plus « intellectuel », un peu comme l'ouïe, à la différence du toucher, du goût. De ce point de vue, la métaphore « visible pour l'esprit » est incertaine : elle est d'ailleurs reconnue comme telle par l'adjonction, chez Cicéron aussi, d'un « pour ainsi dire ». En effet, le mécanisme de la métaphore se contente de rapprocher deux expériences, et l'expérience visuelle étant la plus développée, celle qui fournit le plus d'objets appréhendés par la culture, nommés, c'est elle qui fournit le plus de comparants (le vol ivre d'une abeille, un cours d'eau qui serpente, etc.). Mais que dire d'autres métaphores, comme « le lit d'une rivière » ? Est-elle visuelle ? Se rapporte-t-elle au *concept* de lit ? Malgré l'expression qui suggère une personnification, comment imaginer quelqu'un, ne serait-ce qu'une nymphe, *se coucher* dans un cours d'eau comme dans un lit, par exemple ? L'exemple n'est peut-être pas le meilleur, parce que la métaphore est usée, mais l'idée d'un cours d'eau qui déborde puis rejoint *son lit*, même lorsqu'elle fut plus vivante qu'aujourd'hui, a-t-elle vraiment été pensée en rapport avec des sensations ? L'hypothèse d'une métaphore qui reposerait toujours *directement* sur des sens ne me semble pas nécessaire, en effet, même si c'est

379 Dominique Bouhours, *La Manière de bien penser*, *op. cit.*, p. 9-10.
380 Quintilien, *Institution oratoire*, *op. cit.*, VIII, 3, 61-62 (p. 77-78), 72 (p. 80), 79 (p. 82) et 6, 19 (p. 108).

probablement le plus fréquent, d'un point de vue statistique ; la métaphore repose avant tout sur une *expérience* qui a fait l'objet d'une nomination. C'est ainsi que l'on peut même comparer quelque chose à une abstraction (« c'est carré, ce que tu fais »), ou quelqu'un à un personnage littéraire ou historique (« une vraie Bovary », « un Jules César »), sans que l'image soit forcément convenue, même si le risque semble plus grand : nous avons aussi une expérience individuelle du carré, de la géométrie, comme nous pouvons l'avoir d'Emma ou de César, expérience qui prolonge l'expérience sensible, en particulier visuelle, mais ne peut s'y réduire. Enfin, quoi qu'il en soit de ce dernier point, la métaphore s'émancipe du seul caractère sensible des perceptions par le fait d'associer les représentations. C'est évidemment le point le plus important : activité avant tout intellectuelle, la métaphore tire d'une double expérience des idées. Pourtant, cette conviction d'un caractère imagé de la métaphore ou de la comparaison se trouve sans cesse renforcée par toutes ces images « quotidiennes » qui utilisent les arts picturaux, représentatifs, pour évoquer le travail de la description et plus largement la rhétorique : un orateur *(dé)peint* une situation, un auteur *brosse* un portrait, *plante un décor*, etc. Qu'on se souvienne aussi, dans la *Rhétorique à Herennius*, de ces tropes qui peuvent, *comme des couleurs*, rehausser le discours. Enfin, si la notion de *figure* renvoie au visage, siège des expressions, une tradition l'explique en référence au tracé d'un visage sur un mur, comme si toute description, toute expression figurée était nécessairement visuelle, et comme si toute figure, et même tout trope était forcément ou seulement descriptif. Or la métaphore ne se contente pas de décrire, ou de définir, elle est aussi projet, volonté, action. La notion même de description est piégée en effet : elle néglige trop souvent ce que le travail de (re)description, de (re)définition peut apporter de dynamique, peut comporter de (ré)institution par exemple. La « définition » de la métaphore comme image, chez Quintilien par exemple, apparaît d'ailleurs étroitement liée à la notion d'ornement : l'hypotypose et la comparaison apparaissent dans ce chapitre-là pour justifier la présence de ce troisième degré de l'élocution ; c'est précisément la notion d'image, de caractère sensible, qui permet de distinguer le « surcroît de brillant » de la faculté à bien concevoir et à exprimer clairement, puis de partager les comparaisons arguments et les comparaisons figures de style.

Pour autant, l'idée d'un caractère pictural ou sensible n'est pas dénuée d'intérêt. Si l'on se berce pas d'illusions sur le caractère fictif de cette image, elle permet de souligner plusieurs traits essentiels. Si la métaphore « fait tableau », en effet, ce n'est pas seulement parce qu'elle sert e*ntre autres* à décrire et re-décrire, à représenter, c'est pour deux autres raisons, parfaitement complémentaires entre elles malgré les apparences : c'est d'abord parce que la métaphore donne accès rapidement à l'idée, de façon intuitive, apparemment directe, comme la figure dessinée qui s'offre toute entière d'un seul coup d'œil ; et c'est ensuite parce qu'elle nécessite le détour par une expérience, double en l'occurrence, et le plus souvent personnelle, celle d'un univers de références qui se trouve rapproché d'un autre, en général plus immédiat, et donc que l'idée naît de quelque chose de « concret », du parcours par l'interprète d'un chemin qui lui est proposé, qu'elle ne repose pas principalement sur une abstraction préalablement admise, à la différence des mots qui possèdent déjà une signification, par convention. C'est d'ailleurs pourquoi Aristote ne reconnaît cette propriété de « faire tableau » qu'aux bonnes métaphores : il pense probablement aux métaphores vives, « en acte », qui nécessitent de faire appel à une expérience ; et c'est ainsi qu'il loue cette fameuse connaissance « ni immédiate ni médiate » qu'elles permettent. Jean-Louis Backès comprend d'une autre façon encore cette propriété commune à la métaphore et à l'image : il relève leur tendance à l'autonomie, la tendance des expressions figurées « à s'extraire de la phrase où [elles] figurent,

comme la maxime échappe à son contexte, comme un des termes de la comparaison, subordonné à l'autre par la syntaxe, fait l'effet de se détacher de la narration où il figure : il y a longtemps que les commentateurs d'Homère ont remarqué que ses comparaisons distrayaient le lecteur, qui voit soudain des lions, alors qu'il regardait des soldats. »[381] On voit comment cette idée pourrait aller dans le sens d'une condamnation des images, d'un certain iconoclasme : la rêverie qu'elles permettent pourrait détourner de l'essentiel. Mais, évidemment, leur autonomie est très relative, en général.

Quoi qu'il en soit, qu'elle apparaisse pertinente ou spécieuse, cette dimension concrète, « matérielle » de la métaphore l'a associée au jugement porté sur l'image et, finalement, de proche en proche, sur la matière et sur le corps, en vertu du dualisme qui prévaut depuis l'Antiquité. C'est ainsi que Thomas d'Aquin, on l'a vu, semble partagé quant à elle : apparemment vertueuse quand elle est pensée sur le modèle de « la vue de l'esprit », que l'on trouve déjà dans *Éthique à Nicomaque*, elle devient défectueuse avec les métaphores du lion et du soleil. Celles-ci, métaphores « symboliques » où il entre de « la matière, qui ne peut être attribuée à Dieu », s'opposent en effet à la « bonne » proportionnalité qui n'emporte rien de tel avec elle. Gilbert Durand évoque par ailleurs, « au-delà du cartésianisme », « un courant encore plus profond d'iconoclasme », « véhiculé, du XIIIe au XIXe siècle par le conceptualisme aristotélicien ou plus exactement par le gauchissement ockhamiste et averroïste de ce dernier », qui « privilégie la “pensée directe” au détriment de l'imagination symbolique et des modes de pensée indirecte » : c'est un iconoclasme « par excès » le plus souvent, opposé à l'art de l'icône byzantin, où l'image ne conduit plus, d'élan méditatif en élan méditatif, à travers des symboles, à l'idée, mais également « un iconoclasme par défaut », avec le cartésianisme et le scientisme. Le monde sensible est ainsi *désaffecté*, selon l'auteur de *L'Imagination symbolique*, ce n’est plus le lieu de l’intercession ontologique où s’épiphanise un mystère.[382] Néanmoins, pour ce qui nous concerne, le soupçon n'est pas toujours aussi marqué qu'on l'a cru, au XVIIe siècle, vis-à-vis de la métaphore : si Bouhours défend la métaphore après avoir été hésitant, comme nous l'avons vu, s'il suit un chemin inverse de Malherbe en quelque sorte, c'est que le soupçon n'a pas encore diffusé largement, que l'idée de mensonge a gagné une certaine consistance philosophique, certes, mais n'a pas une autorité écrasante. Les traités de rhétorique de l'époque associent de plus en plus la métaphore aux passions par exemple. On peut lire chez Lamy : « les figures impriment dans l'esprit des lecteurs les passions dont elles sont les caractères. » Pour autant, un tel rapprochement ne porte pas encore condamnation. La phrase suivante précise en effet : « un discours figuré doit donc être beaucoup plus agréable qu'un discours uni. » Le premier apporte même « un plaisir secret » grâce au « mouvement des passions » : « une trop grande tranquillité de l'âme cause de l'ennui. On aime à ressentir quelques petites émotions quand on ne craint point d'ailleurs aucune fâcheuse suite. »[383] Or, quand l'auteur de *La Rhétorique ou l'art de parler* évoque ici le discours figuré, il pense très clairement à la métaphore, et le lien avec les passions est précisément apporté, dans les lignes précédentes, par la dimension matérielle de l'image : « Les hommes ne conçoivent qu'avec une application pénible les choses spirituelles ; les expressions sensibles qui leur épargnent cette peine leur sont agréables ; c'est pourquoi les emblèmes, qui sont des peintures sensibles, plaisent. Pour cette même raison, comme nous l'avons dit souvent, les métaphores qui sont prises de choses sensibles sont mieux reçues, et quelquefois

381 Jean-Louis Backès, *L'Impasse rhétorique*, PUF, Paris, 2002, p. 150.
382 Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, *op. cit.*, p. 27-33.
383 Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, *op. cit.*, p. 420-421.

plus claires que les expressions ordinaires. » Même si les images sont déjà marquées par leur caractère « sensible », elles ne sont vraiment condamnées que lorsqu'elles sont excessives, lorsqu'elles sont portées par une passion déréglée : elles sont d'ailleurs pensées comme « les armes de l'âme », selon une logique que l'on trouve déjà chez Quintilien. D'une nature douteuse, certes, elles peuvent être dominées par l'esprit, et « les comparaisons et les similitudes que l'on tire ordinairement des choses sensibles font entrer facilement dans l'intelligence des vérités les plus abstraites. »[384]

Chez Dumarsais, on perçoit mieux le changement de paradigme : il se fait de plus en plus sensible. À propos de l'abus des tropes, il écrit par exemple : « Une même chose dans les mêmes circonstances produit des effets semblables. Dans tous les temps et dans tous les lieux où il y a eu des hommes, il y a eu de l'imagination, des passions, des idées accessoires, et par conséquent des tropes. » Les expressions figurées existent de par notre nature d'hommes, parce que nous sommes faillibles. En la matière, il n'y a pas de modèle auquel se conformer, les Anciens comme les Modernes ne nous aident pas : « il est difficile, en parlant et en écrivant, d'apporter toujours l'attention et le discernement nécessaires pour rejeter les idées accessoires qui ne conviennent point au sujet, aux circonstances, et aux idées principales que l'on met en œuvre : de là il est arrivé dans tous les temps que les écrivains se sont quelquefois servis d'expressions figurées qui ne doivent pas être prises pour modèles. »[385] Autrement dit, à la différence de Lamy qui recommandait de maîtriser ses figures comme ses passions, Dumarsais n'est pas loin de les bannir. Nous ne sommes vraiment plus loin d'un interdit, qui rappelle une certaine conception de la science comme ascèse, comme privations successives, comme abstinence et purification de la raison par retranchement de l'imagination. Néanmoins, Dumarsais ne franchit jamais le pas. Mais, quand il présente la distinction entre sens littéral et sens spirituel, il fait une série de considérations non équivoques. Il rapporte par exemple le sens allégorique à un travers de l'esprit humain, qui peine à « demeurer indéterminé sur les causes dont il voit et ressent les effets : ainsi, lorsqu'il ne connaît pas les causes, il en imagine, et le voilà satisfait », à la manière des Païens qui imaginent un dieu Amour. Certes, il s'agit là de l'un des quatre sens distingués par la tradition pour l'interprétation biblique : venant d'un athée, le propos ne doit pas étonner. Mais, à la différence du « sens anagogique », il n'est pas seulement question ici de l'Écriture Sainte, le propos doit s'entendre plus largement : la critique se fait sur fond d'une condamnation rationaliste de l'équivoque. Quant au sens littéral, l'auteur de l'ouvrage *Des Tropes* y distingue un sens littéral *rigoureux*, le « vrai » sens propre d'un mot, et un sens littéral *figuré*, qu'il s'efforce aussitôt de « traduire », en précisant : « il faut s'attacher au sens que les mots excitent naturellement dans notre esprit, quand nous ne sommes point prévenus, et que nous sommes dans l'état tranquille de la raison : voilà le véritable sens littéral figuré ».[386] Dans cette catégorie du sens figuré, qui semble déchirée en son sein entre un état tranquille de la raison et un état agité, comme si elle subissait la double attraction du sens « rigoureux » et du sens « allégorique », le conflit entre raison et passion trouve donc un prolongement, pénétrant au sein même de la tropologie.

On voit donc comment les XVIIe et XVIIIe siècles ont renforcé, indirectement, le soupçon sur la métaphore : en esquissant une nouvelle conception de l'homme, en élargissant les pouvoirs de la raison et en redéfinissant le rôle de l'imagination, le rationalisme a favorisé une conception de la

384 *Ibid.*, respectivement p. 229-236, 220, 227.
385 Dumarsais, *op. cit.*, p. 187.
386 Dumarsais, *op. cit.*, respectivement p. 209-210 et p. 205.

métaphore comme puissance du faux, voire comme possible aliénation, la rejetant du côté du corps, des passions, du rêve, qu'il soit éveillé ou non. C'est ainsi qu'il consolide un lien déjà lourd, et ancien, entre la métaphore et l'image, entendue comme représentation picturale, matérielle, lacunaire ou trompeuse parce que séparée de l'idée. Pour autant, il ne faudrait pas faire de Dumarsais un Auguste Comte avant la lettre. Françoise Soublin a bien montré, dans son article « 13 → 30 → 3 », comment l'auteur des articles « Figure » et « Abstraction » de l'*Encyclopédie* établit des rapprochements entre les tropes et la logique à travers les sophismes : dans tous les cas, il s'agit de « *passer d'un sens* a *à un sens* b ». Or, le principe général de la logique « est qu'"on ne peut pas passer de l'un de ces sens à l'autre dans la suite d'un même raisonnement", sous peine d'avoir à admettre qu'une proposition – les aveugles voient – et son contraire – les aveugles ne voient pas – sont simultanément vraies. »[387] On le voit, il ne s'agit donc pas encore d'un véritable soupçon, de type positiviste : c'est un *possible* soupçon qui s'exprime là. Le lien avec le sophisme, proposé par le rationalisme de Dumarsais, est somme toute pertinent, même si la théorie du trope semble considérer la métaphore comme véhicule privilégié : l'image est un véhicule potentiel de mensonge. D'ailleurs, sur la question de la catachrèse, l'auteur des *Tropes* apparaît plus confiant dans le pouvoir de l'imagination que Beauzée, il défend une position moins ornementaliste.[388] Un certain rationalisme critique s'exprime donc à travers son œuvre, d'une façon somme toute voisine de Vico, lorsque celui-ci discerne le rôle central des métaphores les plus familières, ou plus tard de Nietzsche, quand ce dernier dénonce la métaphore qui s'oublie métaphore.[389]

Aussi convient-il, alors que le paradigme « scientifique » s'impose toujours, de s'entendre sur ce qu'on appelle raison et de pointer l'impasse d'une pensée qui se coupe de toute intuition « sensible », de toute analogie, l'impasse en particulier de l'idéal d'une science purement mathématisée. Le mécanisme de Descartes nous en a fourni une bonne image, lui qui a contribué à créer le modèle de la connaissance scientifique moderne, mais dont les disciples refusaient de façon idéologique l'apport de Newton. De même, si celui-ci a enrichi la mécanique, c'est en s'émancipant – mais partiellement, et de façon souterraine, honteuse – de ce mécanisme dans lequel il s'inscrivait pourtant. Aussi la désinvolture avec laquelle Gérard Genette peut rejeter dans la magie « l'analogie », que ce soit en bloc ou sa part la plus apparemment irrationnelle seulement, trahit-elle bien le travers exposé par Castoriadis dans une large partie de son œuvre : l'évidence avec laquelle l'imaginaire de notre société s'impose à nous, malgré ses faiblesses, à cause de sa construction « social-historique », cette évidence grâce à laquelle la forme actuelle de rationalité apparaît en l'occurrence inquestionnable.[390] C'est pourquoi il est nécessaire en retour de distinguer, au sein de la raison, différentes formes de rationalité. Castoriadis nous fournit plusieurs pistes : dans « L'État du sujet aujourd'hui », il distingue la raison calcul, que nous avons trouvée chez Hobbes par exemple, et que l'on reconnaît dans les « processus de pensée » inconscients (ou dans les systèmes immunitaires, voire informatiques), de la capacité réflexive, nullement impliquée dans « l'activité calculante », et qui caractérise davantage le conscient humain (même si, sous la forme de l'auto-référence, « impliqué[e] par l'autofinalité », il y a une pseudo-réflexivité ailleurs que dans l'humain, dans « n'importe quelle entité vivante » par exemple, une sorte de proto-« réflexivité » qui n'en mérite pas encore le nom). Il souligne alors le lien de cette réflexivité avec la subjectivité humaine,

387 F. Soublin, « 13 → 30 → 3 », art. cit., p. 50-51.
388 *Ibid.*, p. 53-54.
389 Vico, *La Science nouvelle*, livre II, *op. cit.*, p. 144-147.
390 Cornelius Castoriadis, *Le Monde morcelé*, le Seuil, Paris, 1990, coll. Points Essais, p. 70-73 par exemple.

qui se présente comme une auto-création, et avec l'imagination, qui en est la condition.[391] L'idée notamment est avancée qu'« *autrui*, au vrai sens du terme, [ne] devient possible » que parce qu'il est également possible, dans un premier temps, de poser la propre activité du sujet comme objet. Autrement dit, la conscience reposerait dès l'origine sur une métaphore : c'est parce qu'on reconnaît de l'altérité en soi qu'autrui peut devenir un autre soi-même. Et Castoriadis de souligner la *possibilité* de cette auto-création, comme de l'interrogation sur les causes de nos actes, très rarement réalisée, mais dont témoigne la psychanalyse :

> La question de la possibilité de *se* représenter *comme* activité représentative et de se mettre en question comme telle n'est pas une subtilité de philosophe ; elle correspond au *minimum* que nous exigeons tacitement de tout patient, lorsque nous essayons de l'amener à constater que X n'est pas Y mais qu'il l'est bel et bien pour *son* activité représentative à lui, et qu'à cela il y a peut-être des raisons.
>
> La condition de possibilité absolue de la réflexivité est l'imagination (ou phantasmatisation). C'est parce que l'être humain est imagination (imagination non fonctionnelle) qu'il peut poser comme une « entité » quelque chose qui ne l'est pas : son propre processus de pensée. C'est parce que son imagination est débridée, qu'il peut réfléchir ; autrement, il se bornerait à calculer, à « raisonner ». La réflexivité présuppose la possibilité pour l'imagination de se poser comme étant ce qui n'est pas, de voir Y dans X et, spécifiquement, de voir double, de *se* voir double, de *se* voir tout en se voyant comme autre. Je me représente, et me représente comme activité représentative, ou : *je m'agis comme activité agissante*. Bien entendu, il y a ici aussi la possibilité de l'« illusion » ou du « leurre » : entre autres, je peux aussi me poser comme « chose », ou comme « substance » (« matérielle » ou « immatérielle »), je peux « réaliser » (réifier, objectiver) mon activité de pensée et ses résultats (et par conséquent entendre des voix).

Peu après, Castoriadis poursuit sa réflexion en étudiant, non plus le rapport entre imagination et réflexivité, mais celui « tout aussi profond entre l'imagination et la volonté » : « il faut pouvoir imaginer autre chose que ce qui est pour pouvoir vouloir ; et il faut vouloir autre chose que ce qui est, pour libérer l'imagination. » Tout cela s'applique évidemment à la métaphore, qui se trouve être, de la même façon que l'imagination, condition d'un retour sur soi et étroitement liée – dans certains cas au moins – à la volonté. Autrement dit, ce que propose Castoriadis, ici, ce n'est pas vraiment ou pas seulement la réintégration de l'imagination au cœur même de ce que Descartes a défini comme la raison, mais plutôt la reconnaissance d'une tension en son sein et même le déplacement du centre de la raison, afin que la composante « calculatrice » cesse d'occulter les autres parts, et notamment la composante « réflexive ».

Si l'on veut quelque témoignage des progrès aux XVIIIe et XIXe siècles de la raison-calcul, l'œuvre de Dostoïevski est éloquente. Dans *Les Carnets du sous-sol*, c'est elle précisément, et plus largement le rationalisme dans ce qu'il peut avoir d'aliénant que refuse le personnage qui monologue, lorsqu'il s'écrie que « les hommes sont des hommes, et pas des touches de piano », que « même au cas où il serait vraiment une touche de piano, même si c'est là une chose qu'on lui démontre par les sciences naturelles et la mathématique, même là, il ne se rendra pas à cette raison », que l'homme alors « inventera la destruction et le chaos », qu'il « lancera au monde sa malédiction », et d'ajouter : « Si vous me dites que même cela, on peut le calculer sur des tablettes, même le chaos, la nuit et la malédiction, que c'est la seule possibilité du calcul préalable qui arrêtera tout et que la raison reprendra le dessus, alors, l'homme fera exprès de devenir fou, pour perdre cette raison et s'obstiner dans son idée ! Je suis sûr de cela, c'est une chose que je garantis parce

391 C. Castoriadis, *ibid.*, p. 259-264.

qu'il me semble bien que toute l'activité humaine, vraiment, ne consiste qu'en cela que l'homme se prouve à chaque instant qu'il est un homme et pas une goupille d'orgue ! »[392] Ce passage me semble illustrer parfaitement l'idée qu'une part de l'homme *se construit* contre « l'évidence » réductrice de la raison-calcul, qui par ailleurs est associée, à plusieurs reprises dans le livre, à l'individualisme, à l'utopie libérale selon laquelle l'intérêt bien compris, le « profit » guidera les hommes vers le bonheur.[393] C'est donc avec cette nouvelle rationalité-là, avec les prétentions délirantes de la raison calculatrice, perçue comme une menace effrayante pour la liberté, que se débat l'homme qui monologue, dans *Les Carnets du sous-sol* : les êtres humains ont, selon lui, de bonnes raisons de ne pas toujours souhaiter agir « comme le leur dictent la raison et leur propre intérêt ; vouloir contre son intérêt est non seulement possible, c'est quelquefois *positivement obligatoire* ». Enfin, il est intéressant de relever les métaphores auxquelles recourt Dostoïevski pour manifester cette dimension inhumaine, aliénante de la raison moderne : l'homme qui suit sa logique n'est plus homme, mais une touche de piano, une goupille d'orgue ou un animal ; en effet, il existe aussi un devenir insecte de l'homme *qui devient « le plus intelligent »*.[394]

On retrouve là ce qui préoccupe Castoriadis, lorsqu'il enquête sur la raison et réfléchit aux autres formes de rationalité, notamment lorsqu'il promeut le concept d'autonomie. À de nombreuses occasions, l'auteur du *Monde morcelé* souligne la dimension historique de ce conflit entre la raison-calcul et la réflexivité : « au cœur de l'époque moderne », on peut distinguer en effet « deux significations imaginaires sociales, intrinsèquement antinomiques quoique liées », « l'autonomie d'une part qui a animé aussi bien les mouvements émancipateurs et démocratiques qui parcourent l'histoire de l'Occident que la renaissance de l'interrogation et de l'enquête rationnelle » et « l'expansion illimitée de la maîtrise “rationnelle” d'autre part, au fondement de l'institution du capitalisme et de ses avatars ».[395] Dans un autre article, il précise la façon dont se contaminent et s'entremêlent ces deux significations imaginaires, qui « mènent une coexistence ambiguë sous le toit commun de la “Raison” », et il distingue deux versants de la raison, ce que j'appellerais *l'esprit d'examen* d'une part (et qui implique l'auto-examen), où se manifeste de façon aiguë l'exigence d'autonomie, ainsi que cette capacité de voir à la fois autrui comme un autre soi-même et soi-même comme un autre, et *la raison instrumentale* d'autre part (qui inclut l'idée d'auto-fondation), cette part de la rationalité qui s'emballe à l'époque moderne, qui instrumente tout, qui se croit capable de tout fonder et de rendre compte de tout sans reste, qui s'exagère ses pouvoirs et égare l'homme dans « les eaux glacées du calcul égoïste ».[396] C'est d'ailleurs parce que ces deux parts de la raison travaillent de conserve, parce que les deux significations imaginaires sont souvent mêlées dans les faits, qu'il est si difficile aujourd'hui d'entendre, par exemple, les phrases de Marx et Engels dans le *Manifeste* sur « les liens multicolores qui unissaient l'homme féodal à ses supérieurs naturels », ces « relations féodales, patriarcales, idylliques », ou « l'extase religieuse, l'enthousiasme chevaleresque, la sentimentalité du petit-bourgeois » qui se dissolvent dans « le froid intérêt, le dur argent comptant » : nous prenons cela, parfois, pour du regret, parce que nous peinons à discerner l'œuvre respective du projet d'autonomie, facteur de progrès, et de la raison calculatrice, porteuse de

392 F. M. Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, Actes Sud, Paris, 1992, coll. Babel, p. 44-45.

393 *Ibid.*, p. 22-23, 31-34, 38 et 45-46

394 *Ibid.*, p.13 notamment, mais aussi p.15. Notons que les métaphores changent : il s'agit ensuite d'une mouche, voire d'une anguille (p. 72), et d'une certaine façon d'un puceron (p. 100) ou d'un ver de terre (p. 156). Seulement, on ne peut pas réduire la plupart à la simple action de la raison-calcul. Il s'agit plus largement d'« humilier la raison », comme chez Pascal, de rabaisser l'orgueil de l'homme.

395 C. Castoriadis, « Voie sans issue ? », *Le Monde morcelé*, *op. cit.*, p. 121.

396 C. Castoriadis, « L'époque du conformisme généralisé », *Le Monde morcelé*, *op. cit.*, p. 18-22.

régression.

Aussi Castoriadis distingue-t-il, à l'époque moderne :

- une acception de la « Raison », au sens de « l'"entendement" (le *Verstand* au sens de Kant et de Hegel) », qu'il qualifie de « capitaliste », qui incarne l' « expansion illimitée de la "maîtrise rationnelle" » ;

- et une autre acception, « pour les mouvements social-historiques qui manifestent le projet d'autonomie », selon laquelle « la "Raison" signifie au départ la distinction tranchée entre *factum* et *jus*, laquelle devient ainsi l'arme principale contre la tradition (contre la prétention du *statu quo* à continuer d'exister simplement parce qu'il se trouve être là) et se prolonge dans l'affirmation de la possibilité et du droit des individus et de la collectivité de trouver en eux-mêmes (ou de produire) les principes qui ordonnent leurs vies ».

Dans la première, qui s'incarne « essentiellement dans la quantification », « tout est convoqué devant le tribunal de la Raison (productive), et doit démontrer son droit à l'existence à partir du critère de l'expansion illimitée de la "maîtrise rationnelle". Le capitalisme devient ainsi un mouvement perpétuel d'une auto-ré-institution de la société censément "rationnelle", mais essentiellement aveugle, par l'usage sans restriction de moyens (pseudo-)rationnels en vue d'une seule fin (pseudo-)rationnelle ». La première signification sociale imaginaire intègre donc en partie les traits de la seconde. Seulement, dans la seconde acception de la raison, les choses se compliquent aussi, et « la Raison, processus ouvert de critique et d'élucidation, se transforme en computation mécanique et uniformisante (manifeste déjà pendant le Révolution française), d'un côté, [et] en système universel et prétendument exhaustif, d'un autre côté (intention clairement lisible chez Marx et qui affectera décisivement le mouvement socialiste) » : la seconde acception intègre à son tour certains traits de la première.

Le schéma, où l'on reconnaît des analyses proposées depuis 1944 par l'école de Francfort, présente donc une opposition entre la raison-calcul et la réflexivité, que l'on pourrait comprendre comme une raison falsifiante et une raison critique, et qui est redoublée de façon convaincante par une seconde opposition entre une raison « capitaliste » et une raison « émancipatrice », mais d'une façon complexe puisque chacune est « contaminée » par l'autre, ce qui les conduit à se renforcer mutuellement et à se ressembler par moments, par exemple lorsque le capitalisme devient « un mouvement perpétuel d'une auto-ré-institution de la société censément "rationnelle" » et la Raison critique un « système universel et prétendument exhaustif ». C'est bien une complication historique que décrit Castoriadis. Il est néanmoins convainquant de présenter le schéma ainsi, en deux étapes, notamment pour les deux acceptions où l'on trouve, dans le second stade, une distinction entre « computation mécanique et uniformisante » et « système universel et prétendument exhaustif », qui semble d'une certaine façon rejouer l'opposition entre « les deux significations nucléaires » mais à un autre niveau de complexité. Sans entrer dans cette dernière distinction, cette mauvaise part de la raison calcul, enfouie à travers l'esprit d'examen, me semble se percevoir assez bien à cette idée que l'on retrouve fréquemment, y compris en soi, selon laquelle toute réalité, dans un domaine donné, serait soumise à un champ d'attraction unique qui expliquerait son comportement – idée que l'on retrouve chez les économistes libéraux, par exemple, dont le « centre de gravité » des sociétés humaines, la force à l'influence de laquelle elles seraient soumises, est l'intérêt, ou chez Hegel avec cet Esprit dont le mouvement explique l'histoire, ou encore chez les marxistes, quand il s'agit de distinguer une infrastructure qui déterminerait tout « en dernière instance ». On le voit bien ici : les deux grandes tendances de la raison ont beau s'opposer parfois, à d'autres moments elles se

renforcent mutuellement.

Voilà qui permet admirablement de penser le destin de la métaphore : celle-ci apparaît comme nécessairement incompatible avec toutes ces nouvelles formes de rationalité, et en particulier comme antinomique avec cette ambition de la Raison, que l'on retrouve entre autres dans le scientisme, d'*épuiser le réel*. Elle est, par son organisation même, une injure à cette prétention d'atteindre celui-ci, sinon directement, du moins sans reste (totalement, économiquement et/ou de façon univoque). Castoriadis évoque par exemple la triste « modernité » de Hegel, qui est en fait une « opposition totale à la modernité au sein de la modernité – ou, plus généralement, l'opposition totale à l'esprit gréco-occidental à l'intérieur de cet esprit » : « C'est avec lui qu'est célébré pour la première fois le mariage illégitime entre Raison et Réalité et que le Présent est construit comme la recollection sans reste des incarnations successives de la Raison. »[397] La métaphore, loin de contribuer à ce « mariage illégitime » entre la Raison et le Réel, et de faire oublier « la coexistence ambiguë » des différentes formes de rationalité « sous le toit commun de la "Raison" », œuvre à créer, sinon une rupture, du moins une tension. Elle apparaît liée de près avec l'une des deux « significations nucléaires » imaginaires, par exemple quand la modernité est définie comme la conscience critique d'une disjonction entre le *factum* et le *jus*, le fait et le droit, elle-même liée à la capacité réflexive de l'homme. Le caractère nécessaire, pour la ré-institution de la société, de la redescription ou redéfinition métaphorique est assez visible par exemple dans l'idée de *contrat social*, pour sortir de l'imaginaire de la patrie, du pays comme grande famille. Comme pour les métaphores scientifiques, il est aisé rétrospectivement de voir ce qu'elle comporte d'imparfait mais, si l'on veut bien tenir compte des significations sociales dominantes aux XVIIe et XVIIIe siècles, on perçoit qu'elle avait le très net mérite de questionner les fondements de l'absolutisme, et même de l'autorité politique en général. Enfin, on peut bien sûr déceler du métaphorique dans l'autre forme de rationalité aussi, dans l'imaginaire de la « maîtrise rationnelle », et notamment dans la façon dont la Raison s'institue fondatrice mais, quand elle œuvre à son mariage avec le réel par exemple, ou quand elle prétend se fonder elle-même, il n'y a plus de tension en elle : la métaphore ne se connaît plus métaphore. Du point de vue de la raison instrumentale, il n'y a pas métaphore. Celle-là ne peut qu'ignorer ou méconnaître celle-ci.

Aussi, pour résumer la thèse défendue, peut-on dire que la métaphore est soupçonnée de plus en plus méthodiquement à l'époque moderne parce qu'elle est totalement ou partiellement étrangère aux formes de rationalité qui triomphent. Elle est étrangère d'abord à une raison étroitement calculatrice, complètement géométrique, puisqu'elle n'analyse pas le réel à partir de signes totalement univoques, puisqu'elle fait appel à un certain esprit de finesse, à des mots par exemple dont le fondement est incertain (comme Pascal le faisait déjà remarquer pour la géométrie elle-même) : même l'analogie de proportion ne peut pas prétendre, lorsqu'elle utilise la langue commune, à la rigueur d'une équation mathématique. Mais elle est également étrangère à cette raison qui se présente « comme le fondement autosuffisant de l'activité humaine », dont la tendance semble « apparemment presque inévitable […] à chercher des fondations absolues, des certitudes absolues, des vues exhaustives », puisque la métaphore requiert le travail conscient d'une subjectivité qui propose à une autre subjectivité des vues relatives sur le réel. En effet, en exprimant une idée à travers une expérience individuelle, elle révèle le caractère subjectif de l'idée ; et en rapprochant deux objets de pensée différents, elle propose une unité problématique, elle empêche une généralisation hâtive, elle souligne autrement sa dette envers le particulier. L'idée métaphorique

397 *Ibid.*, p. 16.

indique donc, doublement, le caractère incertain de ses fondations, comme subjective et comme inductive, et même triplement si l'on pense que l'expérience transmise est médiatisée par des mots ou des images.

Peut-être pourrait-on souligner, avant de conclure, que le projet d'« expansion illimitée de la maîtrise rationnelle » n'a pu apparaître et se développer, à l'époque moderne, qu'en raison des progrès du projet d'autonomie : il s'affirme en effet au moment où la contestation envahit de nombreux domaines et, en particulier, où « la philosophie rompt définitivement avec la théologie ».[398] Cela n'est évidemment pas sans conséquences. Même si, comme le signale Castoriadis, « jusqu'à Leibniz, au moins, les philosophes non marginaux se sentent obligés de fournir des "preuves" de l'existence de Dieu », la science et la philosophie ont déjà, de fait, rompu avec la théologie, mais souterrainement, comme chez Galilée, Descartes et Newton malgré les apparences – ni l'Église ni Pascal ne s'étaient trompés sur ce point. Aussi, au sein de la nouvelle « signification sociale imaginaire », la Raison – une raison en partie dépossédée de ses pouvoirs, une raison aliénée – a-t-elle pris progressivement la place de Dieu, comme si l'homme ne pouvait laisser vacant l'espace libéré par le divin, l'homme consentant ainsi à se laisser dominer par une autre image de lui-même, toujours formée par l'une de ses parties imaginaires (non plus « l'ange » face à la « bête », mais la Raison).

Pour conclure, je mentionnerai un article stimulant de Cédric Détienne, « La métaphore dans le discours scientifique : de la bouche pleine au muscle articulatoire ».[399] Souhaitant lui aussi, de toute évidence, réhabiliter la métaphore, l'auteur s'interroge sur sa signification au sein du discours scientifique, en signalant « deux mythes épistémologiques » : celui de « la pureté du langage scientifique » et celui de « la dette refoulée du scientifique à l'égard du poète ». L'article consiste notamment dans l'examen de deux paradigmes : celui « de la bouche pleine », où la métaphore est « ce Monstre pointé du doigt » par la raison scientifique, selon lequel il faudrait sinon interdire sa présence dans le discours scientifique, du moins la déplorer ; et « le paradigme du muscle articulatoire », où la métaphore serait « cette complice de la raison scientifique », selon lequel « elle peut constituer un *pivot* articulant le discours scientifique ». Détienne présente alors une série de remarques intéressantes, sur « le fantasme de l'orthonymie », du mot « propre », par exemple, ou sur la prétendue « infalsifiabilité » de la métaphore. Mais la conclusion déçoit, en équilibre sur la ligne qui sépare les deux paradigmes. La référence à Bachelard notamment appelait une réponse plus tranchée. On devine d'ailleurs que le débat qui oppose Pierre Marchal à Jean Molino sur le sujet a joué un rôle. Il nous faut donc reconnaître plus ouvertement le caractère scientiste, rationaliste, du premier paradigme, celui de la métaphore « interdite », et admettre le second comme la bonne réponse au problème posé, en précisant néanmoins que le pouvoir de tromper est *précisément* lié à la dimension « articulatoire » de la métaphore (on peut articuler des inepties, et même y croire) et que toute métaphore n'est pas vive, ni heuristique, par ailleurs.

En effet, il n'y a pas de problème *spécifique* de la métaphore dans la conquête de la vérité, de la loi scientifique, qui en ferait un outil impropre à la connaissance. Le seul et unique problème est la possibilité à tout moment d'abdiquer le travail de la pensée, de se payer de mots, d'apparences, et cela touche la métaphore *entre autres*. Le problème de celle-ci, tel que posé par le rationalisme, rejoint celui, antique, de l'équivoque : Hobbes ne se trompe pas de ce point de vue lorsqu'il évoque

398 C. Castoriadis, *Le Monde morcelé*, *op. cit.*, p. 18-19.

399 C. Détienne, « La métaphore dans le discours scientifique : de la bouche pleine au muscle articulatoire », 2004, publié sur www.info-metaphore.com (site hélas disparu).

ces questions ensemble, dans son chapitre 4 du *Léviathan*, et même encore, d'une certaine façon, dans son chapitre 5, lorsqu'il signale que la métaphore leurre, comme les homonymes, ou plutôt qu'elle leurre encore moins qu'eux parce qu'elle ne prétend pas *être la même chose*. Seulement, une fois lexicalisée, usée, la métaphore nous fait toujours courir le risque de nous payer de mots, en effet – comme lorsque, dans une démonstration, nous prenons le même mot, tantôt dans un sens, tantôt dans un autre, voisin mais pas identique.[400] Quant au problème de l'analogie, l'autre source de méprise « métaphorique » selon Bachelard (étudiée notamment au chapitre II, alors que la métaphore le sera plutôt au chapitre IV), situé en quelque sorte en amont de l'énonciation métaphorique, il rejoint le problème précédent : quand nous prenons une secousse provoquée par l'électricité pour une sorte de tremblement de terre miniature, ou la réaction du fer et du soufre pour une petite éruption volcanique contrôlée, nous nous contentons des apparences, comme pour les mots équivoques, nous nous payons d'images, au sens visuel, du moins si nous suivons Bachelard jusqu'au bout dans son analyse.[401] Seulement, dans ces deux expériences, ce qui paraît uniquement visuel ne l'est pas : l'explication ne se fonde pas « toute entière » sur « le pittoresque de l'image ». Dans le second cas, par exemple, dans l'expérience dite du volcan de Lémery, le problème le plus redoutable ne vient pas vraiment de la terre, « sur laquelle on plante du gazon », qui recouvre le mélange « éruptif », mais du caractère vraisemblable du raisonnement, de son caractère *proportionnel* : la Terre contient du fer et du soufre, comme la terre du monticule lors de l'expérience, et le volcanisme produit bien de la pyrite, du sulfure de fer, suite à l'action d'une source de chaleur extérieure, comme chez Lémery où, par ailleurs, la fusion qui a lieu au cours de la réaction et les scories qui restent à la fin peuvent faire penser à de la lave et aux résidus de celle-ci. C'est dire que l'analogie est assez poussée et ne repose pas sur les seules apparences sensibles, surtout si on limite celles-ci à celles de « l'explosion ». Le malheur est alors de s'arrêter là, non d'avoir tenu un tel raisonnement : il s'agit par exemple de vérifier si la composition des différents résidus est la même, autrement dit si l'analogie est complète, avant de tenir pour acquise l'hypothèse selon laquelle cette réaction serait la cause de l'éruption. Mais Bachelard ne va jamais par là : sous couvert de « psychanalyser la connaissance », jamais il n'entre dans la logique véritable du raisonnement fautif. Aussi les métaphores et les analogies sont-elles condamnées, non comme mauvaises proportions, mais en elles-mêmes.

Le symbole, la métaphore et le concept chez Hegel

L'œuvre de Hegel n'a peut-être pas joué, dans le soupçon porté sur la métaphore, un rôle aussi déterminant que l'avènement du « paradigme scientifique », du rationalisme. Néanmoins, il me semble utile de faire un crochet par ses cours sur la philosophie de l'art, du moins tels qu'ils nous sont parvenus à travers ce qu'on appelle souvent *L'Esthétique,* parce qu'ils témoignent du poids des cadres conceptuels antérieurs, au moment même où l'on cherche à s'en émanciper. On l'a déjà incidemment remarqué avec Tesauro, qui ne pouvait s'empêcher de jouer avec l'idée de mensonge, et plus largement de substitution, au moment même où il percevait le rôle central, capital, de la

400 Notons à ce propos que j'ai délibérément employé l'adjectif « calculatrice », plus haut, au sujet de la raison-calcul, en ne cherchant pas à distinguer le sens mathématique du sens moral, parce que le second me paraît *en l'occurrence* s'ajouter avec raison au premier, sans se confondre évidemment avec lui. En revanche, c'est bien parce que le mot « raison » possède plusieurs acceptions qu'il convient de préciser parfois de quoi nous parlons.

401 Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, *op. cit.*, p. 43-44.

métaphore, ou encore avec Marie de Gournay, qui filait la métaphore ornementale alors que la figure d'analogie possédait chez elle des pouvoirs bien supérieurs. Nous l'observerons ici dans les *Cours d'esthétique*, qui suivent des intuitions assez justes – mais différentes – en ce qui concerne la métaphore, notamment par la place qui lui est assignée, pour ainsi dire entre le symbole et le concept. Hélas, malgré cela, ou peut-être bien à cause de cela, et malgré le projet même de Hegel, soucieux de montrer que l'art véritable n'est pas « au service » d'une idée, que la vérité s'y incarne dans une apparence sensible, les problèmes traditionnels qui affectent la métaphore se trouvent une nouvelle fois prolongés, et même renforcés par une nouvelle forme de rationalisme (on sait que Hegel se méfiait du rationalisme scientifique). L'intérêt de la métaphore, pourtant cerné de très près à certains moments, n'est ainsi pas reconnu.

Où est-il question de métaphore dans l'*Esthétique* ? Il est intéressant de noter, avant de commencer, un certain dédoublement. En effet, c'est essentiellement dans la deuxième partie, historique, consacrée au développement de l'idée de beau dans ses trois formes particulières, symbolique, classique et romantique, que Hegel en parle : elle apparaît à la fin de la première section, sur la forme symbolique, au chapitre III ; c'est là que l'exposé est le plus complet et le plus systématique. Mais il est aussi question de la métaphore ailleurs, dans la troisième partie notamment, consacrée au système des arts singuliers, et dans la troisième section, au chapitre III, quand la poésie est abordée après l'architecture, la sculpture, la peinture et la musique. Ce dédoublement est d'autant plus problématique que la poésie est liée, dans le système de Hegel, à toutes les formes du beau mais, en particulier, à la forme romantique.

Quelques mots maintenant sur le vocabulaire de l'*Esthétique*. Quand les notions traditionnelles de rhétorique sont étudiées, à la fin de la section sur la forme symbolique, la « métaphore » est très clairement identifiée à la métaphore *in absentia*. Elle est ensuite distinguée, non seulement de la comparaison, mais aussi de l'« image ». Cette catégorie de l'« image », qui joue explicitement le rôle d'intermédiaire, correspond peu ou prou à la métaphore *in praesentia*, elle est reconnue d'ailleurs par Hegel comme vraiment très proche de la métaphore, mais comme « une métaphore *exhaustive* », une « métaphore développée », en cela qu'elle mentionne le comparé.[402] Néanmoins, un poème allégorique de Goethe est donné là en guise d'exemple – c'est même le premier – ce qui peut étonner, dans la mesure où l'allégorie a fait l'objet d'un développement spécifique auparavant, mais qui permet à Hegel de souligner que, dans l'image, *le comparé est présent mais sans développement*, à la différence de l'allégorie « proprement dite », et donc que la face « sensible » domine encore, à la différence de la comparaison où comparé et comparant sont plus ou moins à égalité, ce qui fait que le risque est réel dans l'image de ne pas bien l'interpréter, comme pour le poème de Goethe, s'il n'y avait pas le titre, pour les deux distiques de Schiller, difficiles à comprendre aujourd'hui sans note, ou pour l'écriture allusive d'Hafiz, où Hegel est contraint de risquer une interprétation. Vient enfin la « comparaison » où, selon lui, le comparé est non seulement nommé mais développé, où l'idée est explicitée, où les deux parties de l'analogie sont « intégralement distinguées », où « chacune est plantée pour soi », « autonome ».

On voit déjà, à cette tripartition, une intention latente : ce qui intéresse Hegel, et qui justifie cette catégorie intermédiaire d'« image », c'est la façon dont l'idée émerge progressivement, de la

402 Hegel, *Cours d'esthétique*, tome I, trad. de J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Aubier, Paris, 1995, partie II, première section, chap. 3, B, p. 545. C'est l'édition de référence que j'utiliserai mais il pourra arriver, comme ici pour le synonyme « développée », que j'utilise également la traduction de Jankélévitch (*Esthétique*, Flammarion, Paris, 1979, coll. Champs), pour rendre compte d'une polysémie qui existe dans le texte, ou parce qu'elle souligne mieux une image. Je le signalerai alors.

métaphore à la comparaison. Dans la métaphore *in absentia*, « la signification » est absente : la métaphore « élimin[e] le sens *propre* » (« la signification *proprement dite* se trouve pour ainsi dire étouffée » chez Jankélévitch) ; le sens n'étant pas donné, la métaphore possède ainsi une valeur artistique « accessoire », secondaire. D'ailleurs, la comparaison possible entre les notions d'« image » et d'allégorie souligne bien que, pour Hegel, la métaphore est encore plus proche de l'allégorie : c'est une sorte d'allégorie miniature. En revanche, l'idée commence à apparaître dans l'image, même si « la signification » n'est pas encore « exhibée pour elle-même », et elle s'impose clairement dans la comparaison, où elle est énoncée de façon « autonome et non imagée ». L'évolution est résumée ainsi : dans la comparaison, les deux éléments, « le sens à proprement parler [c'est-à-dire le comparé] et l'image, sont dissociés précisément l'un de l'autre, tandis que dans la métaphore cette séparation, bien que présente en soi, *n'est pas encore posée*. » La métaphore *in absentia* ne réalise donc pas encore totalement ce que promet la « sphère » de « l'imagé » (c'est-à-dire « l'iconique », la grande famille de la métaphore, de « l'image » et de la comparaison) : elle témoigne d'un état antérieur à celui de la comparaison. Cette idée d'un manque nous vient en droite ligne de la *Rhétorique* d'Aristote et de la tradition qui s'en est suivi : Hegel s'y réfère et définit la métaphore comme « comparaison complètement abrégée », en rappelant cette idée d'un « ”comme” qui fait défaut ».[403]

Une certaine gêne est perceptible dans ces définitions des différentes figures, que l'idée d'*exhaustivité* indique bien : non seulement « l'image », censée être complète ou développée comme la comparaison, grâce à la mention du sujet, ne l'est pas tant que cela, puisque le comparé est moins développé que le comparant, mais en outre la comparaison elle-même possède des degrés d'exhaustivité ; en effet « une exhaustivité plus ou moins grande [est] accordée selon les cas au développement soit de l'image », du comparant, « soit de la signification », du comparé. En fait, on le voit, c'est surtout l'idée de « signification » qui introduit de la confusion : comme on a pu le relever dans les lignes qui précèdent, c'est par le mot de « signification » (*bedeutung*) ou parfois de « sens » *(sinn)* que Hegel désigne le comparé. L'influence de la « tropologie » est manifeste : la métaphore est encore pensée dans le cadre d'une théorie du signe. Cette dernière subit seulement une inflexion liée à son insertion dans une philosophie de l'art : la métaphore quittant le domaine exclusif de la littérature, de la rhétorique ou de la poétique, le signifiant est nommé « image » et le signifié « signification ». Aussi la signification de la métaphore, qui résulte pourtant de la considération conjointe de ses deux parts, est-elle assimilée au comparé. Un début de distinction apparaît néanmoins en cours de route, vers la fin de l'article « image » : le mot « sujet » est introduit, comme un repentir, et ce sujet de l'image, ce *thème* de la comparaison, est présenté comme faisant partie de la signification. Mais cela provoque une nouvelle confusion : c'est ainsi que « l'énonciation autonome et non imagée de la signification », qui commençait avec « l'image » dans la mesure où « le sujet de l'image est nommé » (d'où « l'exhaustivité » commune à l'image et à la comparaison), n'existe plus dans l'article « comparaison », où « l'image » partage avec la métaphore le fait d'« illustre[r] les significations *sans* les énoncer » (d'où le rôle du contexte pour déterminer chez la métaphore et « l'image », sinon leur sujet, du moins leur sens).

Hegel ne pousse cependant pas dans la direction habituelle. La logique profonde de son texte est plus riche que cette idée d'une signification « absente » dans la métaphore, ou d'une séparation encore incomplète entre comparé et comparant. Il n'y a pas chez lui, par exemple, l'idée d'une véritable dissimulation. On peut même lire que « l'expression métaphorique […] ne nomme que l'*un*

403 *Ibid.*, I, p. 537-539, 545, 547-548.

des deux côtés, l'image ; mais, dans le contexte où l'image est employée, la signification véritable – celle que l'on veut dire – est si évidente qu'elle est donnée pour ainsi dire en même temps sans séparation directe d'avec l'image. » Dans la petite introduction qui présente la sphère « imagée », iconique, on trouve d'ailleurs l'idée que la métaphore et la comparaison dépassent ensemble les formes de l'énigme et de l'allégorie : étrangères à la personnification et à ses attributs, ces formes caricaturales d'allégorie qui « apparaissent comme rabaissé[e]s au rang de simples signes extérieurs », elles réunissent « cette clarté de sens de l'allégorique avec le plaisir de l'énigme ». La signification s'y « tient clairement en face de la conscience dans la figure d'une extériorité patente » mais « de telle manière cependant qu'il ne s'ensuit aucun problème qu'il faudrait d'abord déchiffrer, mais au contraire une imagité [un caractère imagé, une iconicité] à travers laquelle la signification qu'on se représente transparaît de manière parfaitement lumineuse et se donne aussitôt pour ce qu'elle est. »[404]

Ces précisions témoignent de la complexité du propos de Hegel. Les développements qu'il consacre à la métaphore, à l'image et à la comparaison ne peuvent se laisser réduire, comme chez Locke, à l'idée d'une condamnation par exemple. Le modèle reste néanmoins celui du trope, et il se complique même du mot *image*, pour désigner la face sensible de la métaphore : la métaphore-signe se rapproche dangereusement alors du modèle du symbole. Les effets de cette configuration se font sentir dans les remarques proposées.

Le but, l'intérêt de la métaphore est par exemple de rendre les idées plus accessibles à l'intuition et à la perception, de les rendre moins abstraites. La métaphore « dépouille de sa simple indéterminité le mot toujours général et le rend plus sensible par un caractère imagé ». Plusieurs passages décrivent précisément la *vivacité* de la métaphore, soulignent cette vertu qui est la sienne de raviver les perceptions, les représentations, pour lutter contre l'usure des mots. Seulement, Hegel prend soin de nuancer presque systématiquement cette caractéristique, et souvent de la rabaisser : la vivacité des métaphores est « plus grande que dans les expressions propres habituelles mais il ne faut pas rechercher la vraie vie dans les métaphores singulières dispersées ou les métaphores enfilées les unes aux autres », elles ne sont pas liées de façon suffisamment organique à l'œuvre et, en outre, même si elles peuvent fréquemment apporter « une clarté qui parle aux yeux et en même temps une déterminité plus haute », elles ne font en définitive, « quand chaque moment de détail est imaginé pour soi, […] que rendre le tout pesant et l'écrase[r] sous le poids du singulier. » La matérialité de la métaphore est clairement ici un obstacle sur le chemin du concept. D'ailleurs, plus largement, malgré de belles avancées, comme cette idée d'une *détermination plus haute*, on voit combien Hegel reste tributaire des problématiques traditionnelles : il évoque par exemple ces métaphores sensibles, tirées d'une « sphère inférieure », employées pour rendre perceptibles des « phénomènes, activité, situations d'une sphère supérieure » et, de façon plus générale, les formes métaphoriques ne sont pas faites pour énoncer des idées nouvelles mais souligner les idées déjà trouvées, les rendre plus accessibles.[405]

Le sens de la métaphore est pourtant d'unir ce qui est séparé : elle exprime, comme la comparaison, « le besoin et la puissance de l'esprit et du cœur, qui ne se contentent pas du simple, du coutumier, du tout bête, mais vont se placer au-delà de cela pour aller plus loin et passer à autre chose, séjourner dans le divers et construire l'unique avec le dual. » Voilà le pouvoir de la métaphore merveilleusement décrit et reconnu, encore une fois, et pourtant Hegel ne va pas plus

404 *Ibid.*, I, p. 537-538.
405 *Ibid.*, I, p. 539-542.

loin : aucun pouvoir dialectique n'est reconnu à la métaphore. Elle reste, pour l'essentiel, cantonnée aux domaines de la passion, des « sentiments intimes », qu'elle permet de « renforcer » à travers le flot et « la mouvance » des images. L'esprit y révèle certes « sa force », « son élévation », mais « par-delà cet extérieur » : comme prisonnier de l'analogie, il cherche à « se libérer de l'extériorité » des objets similaires. Enfin, la métaphore « peut procéder du simple plaisir, de la dispendieuse gourmandise de l'invention imaginative », qui ne sait se contenter de l'image et du mot justes, à moins qu'elle ne relève « du bel esprit d'un arbitraire subjectif » qui se complait dans la recherche vaine, dans la fantaisie et la gratuité des images.[406] Il en va de même, plus loin, pour la comparaison : elle aussi sert à exprimer les sentiments, les passions, elle aussi se trouve du côté de l'exubérance, de la gratuité, du pur plaisir, du tour de force ingénieux. Dans les deux cas, la capacité est reconnue « de combiner de manière surprenante les choses les plus éloignées les unes des autres », « de lier ensemble ce qui est éloigné dans l'ordre de la connexion extérieure ». Une certaine ambivalence est d'ailleurs constamment présente. Ce pouvoir de « dompter l'hétérogénéité par des relations et des rattachements riches de sens », dont la qualité est assez évidente, peut dégénérer en défaut. À chaque fois, qu'il s'agisse de la métaphore, de la comparaison, ou de « l'image », Hegel associe ces formes aux Orientaux et, souvent, aux Espagnols, et même ici à « la nonchalance et l'oisiveté méridionales ». Dans ces développements, la comparaison est par exemple associée au jeu, même quand le poète « fait montre d'un esprit [*witz*] de combinaison plus spirituel que le simple mot d'esprit [*witz*] ».[407]

Dans l'ensemble, la métaphore reste donc au niveau de l'ornement, du joli détail, voire du divertissement : parfois terriblement expressive, elle est toujours marquée par une certaine faiblesse. Il en va de même pour la comparaison, même si celle-ci semble permettre une certaine forme de méditation : elle constitue notamment « un séjour prolongé auprès d'un seul et même objet, dont on fait par là le centre substantiel de toute une série d'autres représentations », séjour dont l'un des fondements est « la *plongée* de la conscience intime dans les profondeurs du contenu qui l'inspire », mais « ce séjour prolongé est alors surtout un intérêt des *sentiments*, particulièrement de l'amour ». Aussi Hegel n'a-t-il pas de mal à souligner, pour de telles comparaisons, la faiblesse du contenu, le caractère singulier et sensible de leurs préoccupations. De même, s'il formule une exception avec le « cœur plus profondément ému » où, à travers les images, « ce sont des références intérieures, spirituelles de la sensation éprouvée qui se font connaître », il note que l'imaginaire en question est souvent « pauvre et limité », et finit par associer ces comparaisons à la langueur mélancolique, à une certaine passivité féminine. D'où l'étonnante conclusion du développement consacré aux comparaisons : certaines d'entre elles sont comme le serpent, le poison qui a tué Cléopâtre. Leur « nature douce, tranquillisante » peut faire passer la mort pour un sommeil paisible.[408]

La fin du passage sur la métaphore n'est pas moins instructive. Hegel y souligne que la métaphore *in absentia* fait sortir de la simplicité et de la perfection antiques : c'est « toujours une interruption du cours de la représentation et une distraction permanente ». La « rigueur plastique » des grands Anciens et « le métal pur qu'ils produisent ne tolèrent pas ce genre de mélanges que contient le métaphorique, n'autorisent pas qu'à partir d'un même élément, d'une même coulée tout simplement terminée et achevée, on aille digresser çà et là et cueillir ce qu'on appelle les "fleurs" de l'expression ». On l'a vu, Hegel ne présente pas toujours, loin de là, la métaphore comme quelque

406 *Ibid.*, I, p. 542-543.
407 *Ibid.*, I, p. 548-553.
408 *Ibid.*, I, p. 549-553, 560.

chose qui *égare* : c'est surtout comme ornement qu'elle présente ici ce risque ; mais c'est cette dimension « superficielle » qui est le plus souvent soulignée. Dans cette « conclusion » au développement sur la métaphore, le philosophe mentionne donc ceux qui en usent. Au moment où il cite à nouveau les Espagnols et les Orientaux, on le sent heureux d'exonérer Goethe, qui en utilise « moins » que la plupart des poètes modernes, peut-être un peu embêté de mentionner Shakespeare, à « la diction très métaphorique », et plus encore Schiller. Il s'emploie ainsi, pour ne pas confondre l'œuvre de celui-ci avec les excès de la poésie amoureuse espagnole, par exemple, à distinguer *chez lui* un but différent, philosophique en l'occurrence : il est en effet « très riche en images et en métaphores, ce qui provient plutôt chez lui du désir soutenu d'exprimer pour la représentation des notions profondes, sans s'avancer jusqu'à l'expression proprement philosophique de la pensée. »[409] Même si la poésie romantique, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, possède une irréductible spécificité, qui va dans le sens indiqué, et si les poètes mentionnés méritent d'être distingués, en effet, la partialité n'en est pas moins évidente. Ne peut-on discerner dans la poésie mystique musulmane, par exemple, un usage voisin des métaphores, elle qui cherche aussi à « exprimer de façon intelligible de profondes notions » mais, certes, « sans recourir au langage philosophique proprement dit » (ou même, pour la poésie mystique, au langage théologique) ? L'embarras que l'on trouve ici de façon éloquente est en fait plus général : si le pouvoir de la métaphore est assez bien perçu, par moments du moins, mais régulièrement rabaissé, notamment dans certaines généralisations et dans le choix des exemples, c'est pour ménager une meilleure place à ce qui suit : le classique puis le romantique, où sont censés s'exprimer le « contenu véritable » de l'art, puis le « concept vrai de l'esprit ».[410]

Le problème de fond apparaît lié, en effet, à la place de la métaphore dans le schéma général des *Cours d'esthétique* : si « au niveau du *commencement* de l'art, l'instinct inhérent à l'imagination productive consistait en l'effort pour s'arracher à la nature et s'élever à la spiritualité », s'il ne s'agit pour l'instant, pour ces débuts, pour cet « art symbolique », que d'une « quête de l'esprit » qui « ne fournissait pas encore à l'art le contenu proprement dit » et ne pouvait donc apparaître « que comme une forme extérieure pour les significations de la nature ou pour les abstractions non subjectives de l'intérieur substantiel qui constituaient le centre proprement dit [de l'art] », alors la métaphore, par sa *matérialité* évidente, ne pouvait que se trouver rabaissée.[411] Et l'on comprend mieux, dans ce contexte, les nombreuses remarques de Hegel, son insistance sur les métaphores qui usent de comparants sensibles pour exprimer ce qui est « d'une sphère supérieure » (et parfois indûment l'inverse), qu'il s'agisse de métaphores mortes et d'actes intellectuels comme « saisir », « clore » ou « comprendre », ou de métaphores vives.[412] La métaphore semble en effet presque parfaite pour rentrer dans ce système… sauf qu'elle n'est pas un signe, ou un symbole, et que sa matérialité n'empêche nullement d'exprimer des abstractions, « de profondes notions ». Il existe en effet quelque chose de dialectique en elle, mais d'une dialectique qui ne conduit pas nécessairement à des « dépassements », où la tension peut persister, doit persister même, dans une dynamique où la ressemblance est conservée sans que la dissemblance soit supprimée. *La Ligne Générale* de S. M. Eisenstein nous permettra de développer ce point, ainsi que les réflexions du cinéaste autour de la pensée imagée, lorsqu'il réfléchit à une forme artistique à la fois primitive et « dialectique »,

409 *Ibid.*, I, p. 543-544.
410 *Ibid.*, I, p. 424, et *Cours d'esthétique*, II, trad. de J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Aubier, Paris, 1996, partie II, troisième section, introduction, p. 120.
411 *Ibid.,* II, p. 119-120.
412 *Cours d'esthétique*, t. I, partie II, première section, introduction et chap. 3, B, *op. cit.*, p. 409 et 539-542.

proche de ce « point de jonction imprévu » entre le plus ancien et le plus moderne, point de rencontre relevé à propos du théâtre kabuki et des « hiéroglyphes » japonais. Cet ensemble de réflexions, formé par les écrits des années 1928-29, voire 1934, et un discours de 1935, n'est d'ailleurs pas sans de profonds échos avec le système de Hegel, comme s'il s'agissait pour Eisenstein de l'infléchir, de prolonger et de corriger la théorie de l'évolution des formes artistiques, en retirant une bonne part de son jugement de valeur aux étapes symbolique et classique.

Le développement sur la métaphore et la comparaison se trouve en effet à un emplacement stratégique dans le cours de Hegel : à la toute fin de la première section sur la forme symbolique, dans un chapitre sur « la symbolique consciente », juste avant le moment de « la disparition [complète] de la forme artistique symbolique », quand s'esquisse déjà un peu la forme classique. L'idée de beau est pourtant commune aux trois formes d'art, symbolique, classique et romantique, mais il y a progression de l'idée, mouvement vers « la perfection de l'idée en tant que contenu » non moins que « comme perfection de la forme ». L'art symbolique apparaît alors comme une incarnation imparfaite, abstraite de l'idée. La forme de l'œuvre, inadéquate, est extérieure à l'idée : celle-ci « *cherche* encore son expression artistique authentique ». L'union est seulement rêvée, recherchée. L'art classique, lui, est l'incarnation réalisée de l'idée. Il y a adéquation du contenu et de la forme, même si « l'esprit » n'est pas encore « purement et simplement absolu ». L'union est réussie, pleinement réalisée. Enfin, dans l'art romantique, l'incarnation de l'idée est dépassée. Dans l'« éminente spiritualité » de cet art, il y a une relative indifférence vis-à-vis de la forme : c'est l'idée qui est pleinement réalisée, qui « se saisit comme esprit *absolu* ». L'union est rompue entre forme et contenu, dépassée.[413] Notons enfin que ces trois grandes formes sont globalement chronologiques, correspondent à des étapes qui se suivent peu ou prou, même si l'art oriental est encore symbolique et l'art analogique toujours présent à l'époque moderne : il y a progression à la fois historique et dans le concept.

L'art symbolique apparaît donc comme un échec dans la recherche de la forme adéquate, comme une insuffisance de la forme et de l'idée. Le symbole « constitue, selon le concept tout comme selon la manifestation historique, le commencement de l'art et ne doit être considéré, pour cette raison, que comme un prélude à l'art ». Sous la forme du sublime, qui appartient en propre au symbolique, il représente « l'idée encore sans mesure en elle-même et non librement déterminée en elle-même », idée démesurée et mal déterminée qui ne trouve pas « dans les manifestations phénoménales concrètes une forme déterminée qui corresponde exactement à [son] abstraction et à [son] universalité » ; ainsi « l'idée déborde son existence extérieure [sa forme] au lieu d'y être épanouie ou parfaitement enclose ». Il est patent que l'on retrouve ici, malgré une dimension axiologique évidente qui peut gêner, des traits caractéristiques du symbole. Plus largement, la façon dont il est défini par Hegel au début de la deuxième partie est convaincante, elle recoupe largement ce que peut dire G. Durand par exemple : c'est en effet un signe, il délivre ses significations à travers une expression sensible, mais l'idée excède en même temps cette expression, le sens du symbole reste d'ailleurs relativement indifférent à telle ou telle expression particulière puisqu'il peut être figuré de nombreuses autres façons, et que telle expression peut elle aussi figurer autre chose. Aussi sa marque principale est-elle l'ambiguïté.[414]

Malgré cette imperfection, cette phase recouvre un authentique « effort d'auto-élaboration de la vision et de la représentation artistiques » : certes, l'art symbolique n'a pas encore trouvé le

413 *Ibid.*, I, partie II, introduction, p. 400-403.
414 *Ibid.*, I, partie II, première section, introduction, p. 405-409.

« contenu véritable » et la forme adéquate, mais il représente « la *lutte* du contenu, encore réfractaire à l'art vrai », que celui-ci n'a pas encore réussi à saisir, « et de la forme, tout aussi peu homogène à ce contenu ». Ce « conflit permanent de l'adéquation entre signification et figure » présente donc lui aussi différents stades ou modalités, d'où la progression que Hegel dessine au sein même de la forme symbolique. Il existe en effet deux ou trois phases (le stade intermédiaire étant le moins évident : Hegel semble hésiter à faire du sublime une étape à part entière), du symbole qui s'ignore symbole au « symbole *su* comme symbole », à la « simple image », autrement dit de « la symbolique inconsciente » (où la conscience n'aperçoit pas la différence entre contenu et expression) à une symbolique plus consciente (portée par le sublime, où la différence est perçue, mais où l'idée est obligée de conserver une forme imparfaite qui est sa négation) et à l'art analogique (l'identité immédiate postulée est transformée en simple comparaison entre forme et contenu). Ce schéma est évidemment très intéressant pour nous : Hegel décrit précisément la troisième phase, « la symbolique consciente de la forme artistique comparante », comme « la disparition et l'auto-dissolution du symbolique » puisque s'exprime en elle « une *disjonction consciente* de la signification claire pour elle-même et de son image sensible apparentée à elle », au sein d'une « *mise en relation* » qui n'a rien d'une « identité *immédiate* ». Non seulement l'inadéquation n'est plus cachée comme dans la « symbolique inconsciente » mais la « parenté » entre « figure extérieure » et « signification », qui était jusqu'alors « *exclusive* » ou « rapport *essentiel* », est désormais perçue comme « relation subjective et par là même *arbitraire* dans la forme artistique comparative ».[415] Seulement, si Hegel décrit la dissolution du symbolique dans cette troisième phase, il parle encore de « symbole » et de « symbolique consciente », même si c'est dans un sens plus large. D'un côté, il souligne que ce ne sont plus des symboles à l'unité intuitive mais des figures qui mettent en relation « deux côtés » consciemment, de l'autre il continue à parler des différentes formes analogiques comme appartenant à « la sphère du symbole *su* comme symbole ». Le problème demeure donc, puisque les métaphores et les comparaisons ne sont pas des symboles *du tout*.

En fait le *Cours d'esthétique* distingue implicitement deux acceptions du symbole, dans l'introduction sur le symbolique, l'une « au sens propre », l'autre figurée. Hegel prend même soin de distinguer, juste après avoir défini le symbole, le « symbole au sens propre du terme » et le « procédé comparatif », « la comparaison » : dans celle-ci, « chacun des deux côtés » est « nommé » et la relation entre eux est « explicitée ». L'idée est répétée par la suite : dans le symbole, à la différence de la « démarche comparative », la signification « n'est pas explicitée pour elle-même », comme dans la comparaison, « et n'est pas déjà claire par ailleurs », comme dans la métaphore.[416] Hélas, cela ne rompt pas totalement avec l'idée du symbole, et encore moins du signe : jamais les « deux côtés » ne sont pensés autrement que comme « l'expression » (parfois appelée « image », « figure extérieure ») et « la signification » (même quand « le sujet » vient préciser celle-ci, à deux reprises). La métaphore est alors pensée sur le modèle de ces symboles, souvent usés, dont le symbolisé est connu *par ailleurs*, sur le modèle d'un signe conventionnel auquel s'ajouterait superficiellement, comme par surplus, une détermination « extérieure », à travers son caractère imagé. Cette difficulté à s'émanciper des modèles rhétoriques traditionnel apparaît bien dans cette problématique, présente aussi bien dans le développement sur la métaphore que sur la comparaison : « En ce qui concerne le but visé et l'intérêt du métaphorique, le mot propre est une

415 *Ibid.*, I, partie II, première section, introduction, p. 421-432, et chap. 3, C, p. 560-561.
416 *Ibid.*, I, p. 410-411.

expression compréhensible pour elle-même, la métaphore en est une autre, et l'on peut donc poser la question : pourquoi cette expression redoublée, ou, ce qui revient au même, pourquoi le métaphorique, qui est en lui-même cette dualité ? » La façon de poser le problème, même si elle ne vise pas à suggérer que la métaphore est inutile, est significative. On a vu d'ailleurs que, si Hegel proposait des réponses, celles-ci étaient insuffisantes, qu'il s'arrêtait au seuil d'une possible dialectique. Or, s'il s'arrête avant, c'est précisément parce qu'il ne remet pas en cause cette idée d'une *répétition* du « même contenu ». Une grande part de la problématique de Hegel, pour le symbolique, est déterminée par l'apparence première d'une image – et par l'existence préalable de l'idée par ailleurs. On voit émerger cette problématique dès l'introduction sur le symbolique : « la vue d'un symbole soulève en général aussitôt le doute quant à savoir si telle figure *doit être prise ou non comme symbole* ». En effet, « ce que nous avons d'abord sous les yeux est en général une figure, une image qui pour soi offre seulement la représentation d'une existence immédiate. Un lion, par exemple, un aigle, une couleur se représentent eux-mêmes et peuvent valoir comme suffisants en soi. C'est pourquoi surgit la question de savoir si un lion dont l'image nous est proposée n'est censé exprimer et signifier que lui-même ou s'il est censé représenter et désigner encore autre chose ». En partant ainsi des apparences picturales ou linguistiques, le risque est grand en effet de reproduire la théorie de la métaphore comme mot, comme signe, et de dénoncer le domaine général de l'image (toute la sphère du « symbolique comparatif ») comme « simple ornement », comme Hegel le fait en début de deuxième partie. La solution proposée par Hegel pour discriminer métaphore et symbole n'est d'ailleurs pas satisfaisante : « la seule chose qui fasse cesser une telle ambiguïté est que chacun des côtés, la signification et sa figure, soit explicitement nommé et que, ce faisant, leur relation soit en même temps explicitée. » Si cela peut valoir, dans son système, pour « l'image » et la comparaison, d'une point de vue très superficiel, cela ne permet pas de distinguer métaphore et symbole : l'un comme l'autre partagent la forme *in absentia* et, si le comparé est souvent mentionné dans les parages de la métaphore, on peut aussi trouver, aux alentours du symbole, la mention de ce qu'il figure. Le développement qui suit appelle d'ailleurs symbole la métaphore, en établissant la différence avec la comparaison. Hegel peut alors noter qu'il est loisible de « se demander si une telle image doit être prise *au sens propre* ou *en même temps au sens figuré* », comme pour le lion, « ou bien encore, éventuellement, *uniquement au sens figuré* », comme pour les métaphores mortes « saisir » et « conclure », la métaphore n'est pas distinguée du symbole. Elle ne commence à l'être qu'un peu plus loin, avec la notion de « signification […] déjà claire par ailleurs » et l'exemple du triangle, mais sans que la différence soit nettement marquée.[417] La métaphore devient alors une sorte de symbole improprement dit.

Quant à l'idée de répétition, son lien avec celle d'ornement apparaît clairement dans le développement consacré à la comparaison : « on peut, sous ce rapport, dire de la comparaison, pour une part, qu'elle est une simple *répétition* oiseuse et inintéressante, dans la mesure où un seul et même contenu accède à la représentation sous une forme double […], et pour une autre part qu'elle est un *superflu* souvent ennuyeux, étant donné que la signification existe déjà pour soi et n'a pas besoin d'un autre mode d'affiguration pour être comprise. » Et Hegel de souligner alors l'« aspect lourd et sans relief » du poème, plus encore « que dans le cas de l'image et de la métaphore ». Celle-ci pourtant, on l'a vu, rendait déjà « le tout pesant » et « l'écras[ait] sous le poids du singulier ». Le *Cours d'esthétique* ne s'arrête pas là cependant, et nuance ce défaut, comme il le faisait pour la métaphore, en discernant dans *certaines* comparaisons ce « séjour prolongé auprès d'un seul et

417 *Ibid.*, I, p. 541, 409-412, 430.

même objet » évoqué plus haut. Nous pouvons noter par ailleurs que ce risque de lourdeur est parfois très réel, mais plutôt lié à autre chose, qu'il n'est pas dans la nature des figures mais dans ces images *qui n'instruisent pas* par exemple, dont semble parler Hegel, indirectement, à propos des métaphores épiques d'Homère. Il fait justement de bonnes remarques sur celles-ci, quand il évoque cet effet de contemplation, de suspension de la curiosité pour l'histoire, de « quiétude », de « pause comparative » (ou de « relief » et de « stabilité » chez Jankélévitch), quand il justifie Homère plutôt que de l'accuser, précisément. Mais cet aspect sculptural, qui rend les « figures que [Homère] vient de poser devant nous immobiles, plastiques, semblables à des œuvres de la sculpture, offertes à notre examen théorique », n'est-ce pas une façon habile de prolonger l'argument de la présence imposante des comparaisons, de leur « masse », de le retourner en quelque sorte, de montrer le mérite d'une telle caractéristique sans pour autant contester la problématique associée, autrement dit une façon de conserver la critique mais d'en émousser la pointe ?[418] Il me semble significatif que Hegel, pour illustrer cette « pause » descriptive offerte par la comparaison, se réfère justement à Homère, au tout début du classicisme, et à la sculpture, art classique, et référence étonnante pour la littérature, du moins dans son système, puisqu'elle est en quelque sorte « primitive » par rapport à la poésie, comme si les comparaison homériques étaient une survivance du symbolique dans le classicisme naissant. Quoi qu'il en soit, même si le *Cours d'esthétique* nuance donc l'idée de répétition, d'ornementation, en introduisant par exemple ces idées de « séjour prolongé », de méditation et de description, la première idée n'est pas contestée : les comparaisons apparaissent essentiellement comme massives, « lourdes », répétitives : le lien avec la réflexion est seulement suggéré, l'idée qu'elles pourraient *instruire*, même en décrivant, à peine esquissé.

On le voit donc, dans le schéma des trois formes « historiques », des formes particulières du beau, la métaphore est fortement rapprochée du symbole : d'abord par l'idée d'une face sensible *unique* qui conduit à la « signification », ensuite par la matérialité de cette « expression », par le caractère singulier ou concret de cet « extérieur » qui fait obstacle au mouvement de la pensée vers l'abstraction et vers la généralité du contenu, et enfin par quantité de notations de détail liées à la succession des différentes phases et tendances à l'intérieur du symbolique, qui recoupent parfois les aspects précédents.

En effet, pour ménager une progression continuelle du symbolique inconscient à la dissolution du symbolique dans l'art classique, et pour y insérer le métaphorique, Hegel est amené à prolonger la vie de conceptions « rhétoriques » tendancieuses. La métaphore déjà est d'autant plus facilement intégrée au symbolique qu'elle rejoint *tangentiellement* le symbole « comme tel », à travers ses formes mortes ou usées. L'exemple du lion, adopté dans l'introduction sur le symbolique, n'est pas mauvais en cela qu'il témoigne d'un possible passage du symbole à la métaphore, en effet, d'une certaine porosité de l'un à l'autre, mais il manque la précision que c'est un symbole très probablement bâti *à partir* d'une métaphore, d'un raisonnement analogique, proportionnel, et par ailleurs, plus encore, dans l'*Iliade* par exemple, qu'il s'agit d'un symbole utilisé *pour bâtir* une nouvelle métaphore, et qu'il perd alors une large partie de ses caractéristiques de symbole. Sinon, on a déjà noté que l'évolution de la métaphore à la comparaison en passant par « l'image » suggérait l'émergence progressive de la pensée au sein de l'expression, redoublant ainsi à la fois l'évolution interne au symbolique et l'évolution du symbolique au romantique, comme mouvements de déprise progressive de la forme. L'évolution, au sein de l'imagé, conserve néanmoins une certaine ambivalence : si la comparaison apparaît comme un progrès en cela qu'elle exhibe sa signification,

418 *Ibid.*, I, 548, 554.

qu'elle la formule plus clairement, elle apparaît parfois inférieure à la métaphore en cela qu'elle est encore plus lourde, plus redondante. Cette ambivalence, qui appartient finalement à l'ensemble de ces figures, résume bien la position intermédiaire de « la sphère de l'imagé » : comme symboliques, elles sont encore trop matérielles, trop redondantes, mais, comme s'approchant de la forme classique, elles s'approchent d'un certain équilibre entre forme et contenu, elles s'éloignent du symbole ou de l'allégorie, l'idée est sue clairement pour soi, commence à posséder une certaine « transparence ». De façon générale, néanmoins, la matérialité des images domine : leur « légèreté » est nettement insuffisante. Hegel accorde ainsi une importance encore trop grande à l'idée traditionnelle en rhétorique d'un manque, d'un *défaut*, de clarté par exemple, comme lorsqu'il signale que, dans la métaphore, « la séparation » entre le comparant et le comparé, « bien que présente en soi, *n'est pas encore posée* » : cette absence de distinction rappelle ainsi le symbole (cette « fusion plastique mutuelle achevée » de la signification et de l'expression), même si c'est ici à un degré moindre. Mais quelle valeur donner au juste à cette séparation « non encore posée », si elle est « présente en soi », et que « la signification » est évidente par ailleurs, présente à l'esprit à un tel point « qu'elle est donnée pour ainsi dire en même temps [que l'expression] sans séparation directe d'avec l'image » ? De même, pour exposer la disparition complète de la forme symbolique au sein de la poésie didactique ou descriptive, Hegel est amené à dégager l'idée d'un *arbitraire dissimulé*, mais cette fois dans la métaphore comme dans la comparaison. Nous ne sommes pas loin, ici, de l'accusation de mensonge : l'auteur du *Cours* vient juste de préciser que le rapport de parenté entre la figure extérieure et la signification n'est plus « exclusif » ou « essentiel », n'est plus nécessaire comme dans « le symbolisme originel » ou dans le sublime, mais « arbitraire », contingent ; la relation de « parenté » devient *seulement subjective* dans l'art « comparatif ». Il ajoute alors : « Mais cet arbitraire, bien qu'il existe complètement surtout dans la métaphore, l'image et la comparaison, se cache en quelque sorte ici encore derrière la parenté de la signification et de l'image employée pour elle ».[419]

On perçoit donc l'idée d'une relation de parenté subjective et qui, d'une certaine façon, s'ignore subjective, à l'opposé du sublime où l'inadéquation du contenu et de la forme « surgi[t] *ouvertement* comme inadéquation ». Voilà qui rappelle la « séparation » à l'œuvre dans la métaphore, « présente » mais « non encore posée » : on y devinait déjà l'idée d'une séparation « objective » mais n'existant pas encore complètement « pour soi » (même si « la signification », elle, est perçue). Néanmoins, si cette idée de dissimulation apparaît bien ici, elle reste ambigüe, elle ne peut pas s'interpréter comme véritable « mensonge » jusqu'au bout. La logique du passage tout entier est différente en effet, et amène à nuancer cette idée : on comprend que c'est surtout pour souligner le degré *complet* d'arbitraire présent, de façon consciente, dans les toutes dernières formes de « symbolique consciente », qui témoignent de la dissolution du symbolisme, à savoir la poésie didactique et descriptive, que Hegel est amené à faire émerger un arbitraire relatif, *tout théorique*, dans les formes comparantes. En effet, si cet arbitraire « se cache en quelque sorte ici encore » dans la métaphore et la comparaison, « bien qu'il existe complètement », *surtout* chez elles, de quel point de vue peut-il donc se cacher ? Il n'y a pas de réel développement, dans le *Cours d'esthétique*, sur une subjectivité qui se leurrerait elle-même, même si Hegel ne semble pas en interdire l'idée. Autrement dit, quand on lit l'ensemble de la transition consacrée à la « disparition de la forme artistique comparante », on comprend que c'est surtout du point de vue du concept du beau que cette subjectivité est « encore ici » dissimulée (bientôt, elle ne le sera plus) : la subjectivité se mêle

419 *Ibid.*, I, p. 538, 560-561.

encore à autre chose, à ce stade de développement du concept, en l'occurrence à de la ressemblance, elle n'apparaît pas encore « ouvertement » dans l'idéal du beau artistique. La preuve d'ailleurs que cette contingence, que cette subjectivité n'est pas totale dans les formes comparantes, que cet arbitraire n'est pas complet, est fournie juste après : Hegel explique en effet que, *dans les poèmes didactiques et descriptifs*, « ce n'est pas le concept de la chose, mais *seulement* l'arbitraire qui rapproche l'un de l'autre le contenu et la figure artistique ». C'est bel et bien *après* « la sphère de l'imagé » que les deux côtés sont « posés comme *parfaitement* extérieurs l'un à l'autre », que « leur rencontre devient une juxtaposition *sans relation* », une pure « ornementation » (c'est moi qui souligne). Il est d'ailleurs très intéressant et significatif de noter que c'est après la métaphore et la comparaison, au moment où Hegel perçoit un arbitraire total dans la poésie didactique et descriptive, qu'il reconnaît la présence du « concept de la chose même » dans le domaine de l'imagé, comme justifiant la parenté subjective entre le « contenu » et la « figure artistique » : autrement dit, c'est précisément quand ce concept disparaît, quand il ne se mêle plus du tout à un certain arbitraire pour rapprocher les deux éléments, que le philosophe identifie donc, *a posteriori* et implicitement, sa présence et, je dirais, son rôle essentiel.

Ce passage est donc très instructif, à plusieurs niveaux, par son ambiguïté. La difficulté apparaît bien, notamment, d'articuler métaphore, symbole, arbitraire et subjectivité. Hegel se montre tenté, précisément à cause du modèle substitutif, pour concilier la métaphore avec son modèle théorique, de glisser plusieurs notions différentes sous l'idée d'arbitraire, de subjectivité : ne pouvant concevoir une parenté *à la fois subjective et objective*, à cause de la forme conçue comme « extérieur », Hegel passe par moments, et pour de courts instants, d'une relation entre « les deux côtés » partiellement subjective (où « le concept de la chose même » joue un rôle) à une autre qui semble totalement subjective (par exemple lorsqu'il parle d'arbitraire « en quelque sorte » dissimulé), d'un rapport de parenté qui se contenterait de reconnaître sa subjectivité à un rapport *qui ne serait pas fondé objectivement*. C'est au prix de cette ambiguïté que Hegel peut opposer la nécessité du rapport forme-contenu dans le symbole à son arbitraire dans la métaphore, alors que la subjectivité joue déjà un rôle capital dans le sublime et que la « forme extérieure » de la métaphore, même si sa « nécessité » est différente, n'est pas plus contingente que celle du symbole.

Aussi le métaphorique apparaît-il écrasé, dans cette partie du *Cours d'esthétique*, entre la plénitude du sublime d'une part, lorsque le symbolique est pleinement réalisé, lorsque s'affirme « consciemment » l'unité du symbole, et l'équilibre classique d'autre part, où l'art commence à se rapprocher de l'équilibre « sans difficulté » du concept, où il trouve une autre forme d'unité. Hegel ne déprécie pas authentiquement le symbolique en effet, même s'il l'aborde dans une perspective « évolutionniste » qui le gauchit. À la suite de Creuzer, il témoigne par exemple d'une conception riche du symbolisme avec laquelle, de toute évidence, la métaphore possède des liens, mais à laquelle elle ne peut être ramenée dès lors que la raison est reconnue « invent[er] des figures » mais témoigner à travers le symbolique du « défaut de ne pouvoir *encore* exposer son intérieur de façon adéquate » (c'est moi qui souligne) : nous retombons alors dans le piège évoqué par Ricœur à propos de Turbayne, ce rêve d'un « état non mythique » du langage ou de la conscience, d'une transparence parfaite. Pour illustrer le sublime, Hegel donne l'exemple de la mystique musulmane et chrétienne. Avec Angélus Silesius notamment, la seconde permet d'exprimer « avec la plus grande hardiesse et la plus grande profondeur de vision et de sensibilité qui soient, et avec une puissance d'exposition extraordinairement mystique, cette existence substantielle de Dieu dans les choses et la réunion de Soi-même avec Dieu et de Dieu avec la subjectivité humaine. » Il y a d'ailleurs dans le

sublime, qui vise l'absolu et dont la signification n'est plus « obscurcie par sa figure sensible », qui s'en « dégage » même « librement », quelque chose d'assez proche de la forme romantique. D'autre part, on l'a vu, le classicisme réussit lui aussi un équilibre quasiment parfait. Or, la métaphore n'a aucune raison de souffrir de ces différents modèles. D'abord, il est clair que Hegel défend *entre autres* la métaphore, même si c'est *en tant que symbole*, lorsqu'il évoque Dante et qu'il critique les interprétations excessivement allégorisantes de sa *Divine Comédie*, comme celles de Heyne où « le sens universel de chaque métaphore » est prétendument éclairé « dans des déterminations d'entendement abstraites » : « C'est en effet surtout l'entendement qui se précipite hâtivement vers le symbole et l'allégorie », lorsqu'il interprète en voyant des symboles et des allégories partout, « dès lors qu'il sépare image et signification et détruit par là même la forme artistique, laquelle, pour cette explication symbolique uniquement soucieuse de dégager l'universel comme tel, n'entre pas en ligne de compte ». Hegel se montre en effet sensible ici à la possibilité pour les métaphores et les allégories, qui révolte tant le rationalisme, de s'exprimer « littéralement et dans tous les sens », autrement dit à leur résistance à une géométrisation totale. De ce point de vue, la métaphore est bien « symbolique ». Par ailleurs, le *Cours d'esthétique* nous invite à placer les formes imagées très près des arts classique et romantique par le rôle accordé à la subjectivité créatrice : « le symbolique, dans la signification que nous lui donnons, s'arrête immédiatement là où, à la place de représentations universelles indéterminées et abstraites, la libre individualité constitue le contenu et la forme de la représentation ». Voilà qui exclut *de droit* la métaphore du symbolique.[420]

Seulement, alors que le métaphorique entretient *dans les faits* des liens avec les différentes formes, alors que nous pouvons en trouver la trace un peu partout, Hegel réserve à la métaphore un statut à part, certes transitoire, mais qui lui en fait subir surtout les désagréments. Au début du chapitre III, il indique que la forme « comparante » prolonge « la *séparation* de la signification […] et de la manifestation phénoménale concrète » qui caractérise le symbolique, et qui a surgi d'une façon plus consciente dans le sublime, avant de souligner combien elle rompt avec ce même sublime par l'émergence d'une « relation de l'une à l'autre » qui n'est plus « une référence fondée dans la signification elle-même », nécessaire, prétendument objective, mais « un rapportage plus ou moins contingent, qui ressortit à la *subjectivité* du poète ». Alors que l'émergence de cette subjectivité est généralement valorisée, dans le système de Hegel, le passage du sublime aux formes comparantes met surtout en exergue ici que « la figure extérieure » est « juxtaposée » à côté de « la signification » : ne distinguant pas vraiment la dualité « de fond » des images, liée au dédoublement du comparant et du comparé, de leur « redondance » formelle éventuelle, ce dédoublement explicite dans la comparaison, Hegel évoque donc, dans le chapitre III, l'objectif de la symbolique consciente et comparante comme étant « une illustration plus exacte » des significations. Vingt pages plus loin, au début du passage sur les « comparaisons qui […] prennent la signification comme point de départ », parmi lesquelles on compte l'énigme, l'allégorie et « la sphère imagée », les formes comparantes en question sont même condamnées comme inférieures, justement parce que le rapprochement entre les deux éléments « est quelque chose qui est *fabriqué subjectivement*, et qui d'ailleurs ne dissimule plus ce caractère subjectif », et que le rapport entre les deux éléments, par ailleurs, « n'est pas un rapport d'appartenance mutuelle nécessaire en soi et pour soi » et « ne réside pas objectivement dans la chose même ». La notion d'arbitraire peut ainsi jouer le rôle d'élément clef pour la transition, comme on l'a vu plus haut, et justifier la place du métaphorique dans le symbolique, sur le dos des métaphores et comparaisons les plus riches : la comparaison entre les

420 *Ibid.*, I, respectivement p. 415-416, 497, 429, 418, 419.

deux éléments apparaît comme « une vivification simplement subjective de la signification par une figure qui lui est extérieure », selon le modèle stéréotypé de l'allégorie ou de la métaphore d'ornement. Cette idée d'un rapport d'analogie *qui ne cherche pas à dissimuler sa subjectivité, bien au contraire*, possède donc sa contrepartie : n'étant pas fondé « objectivement », il semble couper la métaphore du concept, des formes artistiques plus évoluées ; par ailleurs, la relation métaphorique n'étant plus « fondée dans la signification elle-même », comme dans le sublime, il peut même apparaître comme une régression par rapport à lui. Et Hegel d'indiquer au début du chapitre III que, « ce qui est posé », c'est-à-dire ici *juxta*posé, « c'est la *finitude* », alors que « dans la poésie sacrée, à l'inverse », Dieu, l'Absolu peut être signifié.[421] Il souligne enfin, au début de la deuxième section, ce que les formes symboliques et classiques ont de commun : elles partent toutes deux « de l'unité de la signification et de son mode de manifestation sensible », même si la première est « *seulement immédiate* et par là inadéquate ». Or, selon ce critère, la métaphore ne se rattache pas davantage au symbolique qu'au classique, puisque la signification y est *médiate* par excellence. Hegel discerne néanmoins une sorte d'unité dans la forme comparante, même si « les deux côtés sont devenus parfaitement autonomes » : « l'unité qui les tient ensemble est uniquement la subjectivité comparante invisible » ; et il ajoute aussitôt que « l'insuffisance d'une telle extériorité [ressort] de façon de plus en plus flagrante ».[422] Autrement dit, c'est par sa *dualité irréductible*, interprétée par Hegel comme extériorité on ne peut plus défectueuse, essentiellement arbitraire, que la métaphore est conservée dans le symbolique : son imperfection est patente. Cette dualité qui pose problème, qui apparente la métaphore au symbolique, qui crée un unité artificielle, ce n'est d'ailleurs rien d'autre que la matérialité de l'image, cette « face » sensible encore inadéquate du signe. Dualité, matérialité : deux façons de désigner ici le même défaut, celui d'une « insuffisance » de l'« extériorité ».

On le voit donc : c'est cette matérialité de la métaphore qui lui nuit, non seulement face au concept, mais aussi, dans une moindre mesure, et paradoxalement, face au symbole. Pourtant le moment classique aurait pu lui offrir une place, comme incarnation sensible de l'esprit, entre le moment « symbolique » de l'idée qui excède la forme ou de la forme qui excède l'idée, c'est à dire où la pensée n'est pas encore rigoureusement matérialisée, et le moment « romantique » où l'idée se « désincarne », devient indifférente à sa forme particulière. N'y a-t-il pas en elle « la belle apparition de l'esprit dans sa figure », figure sinon « immédiate » du moins « sensible » ? N'y a-t-il pas « union qui s'effectue dans l'élément de l'extériorité et [...] fait de la réalité sensible l'existence appropriée » ?[423] Finalement, seul le présupposé que la métaphore n'est pas une « forme adéquate », qu'elle résiste « au concept vrai de l'esprit », seule cette idée d'« impureté » qui lui viendrait de sa nature duale l'en empêche vraiment – ainsi, bien sûr, que l'idée d'une « signification » qui préexisterait en quelque sorte à la forme, à l'expression, qui en serait d'une certaine façon indépendante, cette idée d'une « spiritualité pure » qui n'est jamais que le revers de l'idée d'impureté. Ce qui est en jeu, en effet, c'est une conception de la forme et du contenu sur le modèle du corps et de l'âme, tel que le schéma de la Passion du Christ peut l'informer. À la toute fin de la partie sur le symbolique, par exemple, nous pouvons lire : « l'authentique représentation ne peut être recherchée que là où la chose fournit l'explication de son contenu spirituel dans et par sa manifestation phénoménale extérieure », ce qui aurait pu faire de la métaphore une authentique forme classique,

421 *Ibid.*, I, partie II, première section, chap. 3, p. 505-507, 528-529.
422 *Ibid.*, II, partie II, deuxième section, introduction, p. 12, 16.
423 *Ibid.*, II, partie II, troisième section, introduction, p. 120.

s'il n'y avait eu cette précision : « dès lors que le spirituel se déploie complètement dans sa réalité et que le corporel et l'extérieur ne sont du coup *rien d'autre* que l'explication [le déploiement] idoine du spirituel et de l'intérieur même » (c'est moi qui souligne). Et Hegel d'annoncer « l'*accomplissement* achevé de cette tâche » en présentant la forme classique comme la réunion enfin achevée de « l'âme de la signification et [de] sa figure corporelle ».[424] Ces métaphores du corps et de l'âme, que l'on trouve déjà chez La Fontaine par exemple pour désigner la fable et sa moralité, et donc finalement « l'image » et sa « signification », prennent un sens particulier dans le *Cours d'esthétique* où elles apparaissent régulièrement. Elles sont d'autant plus significatives que l'union en question, parfois présentée comme un équilibre entre les deux parties, une « interpénétration du spirituel et de sa figure naturelle », est aussi un rapport de dépendance : le classique se traduit notamment par la « domination de l'extérieur » par la « signification », extérieur qui « n'existe plus comme objectivité simplement naturelle, mais montre, sans autonomie propre, uniquement l'expression de l'esprit » ; « la signification est autonome » et doit « tirer la figure d'elle-même ». Quant au romantique, il apparaît comme le moment où l'esprit se connaît comme éternel et transcendant, se libère du corporel : il y a d'un côté « un royaume spirituel qui est en lui-même accompli » et de l'autre « le royaume de l'extérieur en tant que tel » qui se trouve « congédié de son union forte avec l'esprit ». Bien sûr, il y a toujours une médiation, mais celle-ci est connue comme imparfaite. D'ailleurs, « le ton fondamental du romantique [...] est *musical* », donc inspiré de l'art le moins matériel, et « *lyrique* » : « c'est l'esprit et c'est l'âme humaine qui […] veulent parler à l'esprit et à l'âme humaine » par-delà la séparation.[425] La progression de l'art pour Hegel est donc bien une déprise toujours plus grande de la forme conçue comme encombrement, même si elle n'est évidemment jamais totale. Or, s'il y a un progrès possible dans la prise de conscience de l'imperfection de nos outils de connaissance et d'expression et si, de ce point de vue, il y a un rapport en quelque sorte « romantique » au langage, à la métaphore – quand on ne se paie pas de mots, quand on prend en compte l'insuffisance des signes déjà codés pour percevoir une intention – il n'y a pas pour autant de « rédemption » possible dans la forme métaphorique : sa matérialité est indépassable. La signification n'est pas révélée par-delà l'image, mais toujours élaborée *dans et par* l'image : il n'y a pas d'au-delà de l'incarnation. Même quand celle-ci est connue comme imparfaite, il n'y a que d'autres incarnations de l'idée.

Pour autant, malgré cette encombrante matérialité de la métaphore dans le *Cours d'esthétique*, une certaine ambivalence subsiste. On a déjà noté la richesse de certaines indications, sur cet « extérieur » concret de la métaphore par exemple qui permet parfois une détermination plus haute de l'idée. La position de la métaphore dans le système hégelien témoigne parfaitement de cette ambiguïté. Sa place, on l'a vu, est celle de la transition et, même si le chapitre sur les formes comparantes est en définitive placé dans le symbolique, si la balance penche davantage d'un côté que de l'autre, cette position même est éloquente, surtout que ce moment de transition correspond, très clairement, au moment du négatif – et l'on sait à quel point celui-ci est important, combien c'est le moment dialectique par excellence. Cette place de la métaphore est d'ailleurs tellement celle de la transition que Hegel a placé, dans la section sur le symbolique, au sein du chapitre III, la partie sur les formes « comparantes » qui « prennent la signification comme point de départ » (c'est-à-dire l'allégorie, l'énigme, la métaphore, la comparaison...), après celles qui « ont un point de départ extérieur » (où il évoque la fable, l'apologue....) et avant celles sur les poèmes didactiques et

424 *Ibid.*, I, p. 567.
425 *Ibid.*, II, p. 16-17, 130-132.

descriptifs. Cette tripartition, qui correspond à une véritable évolution, reproduit donc une *quatrième* fois l'évolution déjà observée au niveau de la « sphère imagée » (de la métaphore à la comparaison), de la forme symbolique (de la symbolique inconsciente à consciente) et de la partie II toute entière (du symbolique au romantique). La présentation qui en est faite par l'auteur est éloquente (et pourrait presque valoir en l'état, sinon pour les deux premières évolutions, au moins pour la troisième) : après un « *premier* stade […] où la *séparation* […] n'est pas encore posée *expressément* et où le côté *subjectif* […] n'est pas encore *mis en relief* » (c'est la fable, etc.), « au *deuxième* stade, en revanche, la *signification* universelle prend le pas pour elle-même sur la figure », qui se donne « comme simple *attribut* ou comme *image* choisie arbitrairement » (c'est l'allégorie, la métaphore, la comparaison...), « le *troisième* stade, enfin, fait entièrement ressortir la *désagrégation* complète des côtés » (c'est les poèmes didactiques, descriptifs...).[426] Il est frappant de constater à quel point, à peu de choses près, les quatre évolutions se recoupent, combien l'on pourrait, avec de très légères inflexions, superposer leur description – sans compter qu'on pourrait distinguer une cinquième évolution, à l'intérieur des comparaisons qui « prennent la signification comme point de départ », qui part de l'énigme et arrive à la sphère imagée (métaphores et comparaisons) en passant par l'allégorie. C'est que le modèle dialectique est constant, au moins en apparence (car, de la métaphore à la comparaison, il serait difficile par exemple de dégager une dialectique authentique, malgré le modèle ternaire et l'émergence progressive d'une signification explicite) : les dialectiques s'emboîtent les unes dans les autres d'une façon tellement étroite que l'on peine à appréhender le tout aisément, à la fois dans son détail et sa globalité. Quoi qu'il en soit, il faut noter que la métaphore joue, directement ou non, un rôle capital aux différents niveaux de ces cinq évolutions. Dans presque tous les cas, il s'agit d'aller vers plus d'« esprit », de subjectivité consciente, de séparation et d'arbitraire assumés (et progressivement dépassés).

Bien sûr, cet apport de la métaphore est souvent souligné de façon équivoque, comme pour l'émergence d'une parenté arbitraire, subjective, au niveau du chapitre III, consacré aux formes « comparantes » : le métaphorique n'est pas présenté, alors qu'il y ressemble beaucoup, comme le bon équilibre entre les « comparaisons » encore trop imprégnées de la phénoménalité extérieure (comme dans les fables, les proverbes...) et celles où la séparation est complète (comme dans les poèmes didactiques et descriptifs). Au contraire, Hegel préfère déceler dans cette évolution une sorte de déperdition de la vitalité du symbolisme qui culminait avec le sublime. Il est pourtant certain, dans la description qu'il propose du passage du symbolique au classique, que le chapitre III joue le rôle du négatif (même si, d'une certaine façon, le chapitre II sur le sublime est déjà un moment négatif, comme début d'un symbolisme conscient) : cette partie sur les formes comparantes non seulement annonce le classicisme par le rôle accru accordé à la subjectivité mais prépare aussi le dépassement du symbolique en exhibant la séparation qui lui est propre, elle annonce ainsi une nouvelle forme d'unité par l'arbitraire plus apparent de ses rapprochements. C'est d'ailleurs, assez curieusement, ce qui semble nuire aux comparaisons qui « prennent la signification comme point de départ » : elles risquaient de constituer, au cœur du chapitre III, une sorte de forme classique avant la lettre, par cette primauté de « la signification », ou même romantique, par cette unité problématique, *non immédiate*. Aussi Hegel semble-t-il avoir appuyé les traits « orientaux » de la métaphore pour justifier cette relégation dans le symbolique. Il fait ainsi du métaphorique une espèce de « répétition » de la forme classique, une sorte de forme classique (ou, parfois, romantique) ratée, inachevée.

426 *Ibid.*, I, p. 431-432.

D'autres évolutions témoignent néanmoins, plus explicitement, du mérite de la métaphore, même si, il est vrai, elles sont davantage de détail. Par exemple, dans la séquence formée par l'énigme, l'allégorie et l'imagé (comparaisons et métaphores), on peut noter que les deux premières formes s'opposent et que la troisième les « dépasse », dans la mesure où « la démarche comparative » « unit cette clarté de sens de l'allégorique avec et le plaisir de l'énigme ». Il y a là une indéniable subtilité, Hegel se montre d'ailleurs beaucoup plus juste et pertinent, en général, quand il s'approche de l'analyse concrète des figures métaphoriques, mais le système est trop contraignant pour ne pas produire, comme je pense l'avoir déjà beaucoup montré, quelques effets pervers. En l'occurrence, il faudrait nuancer cette opposition entre transparence de l'allégorie et obscurité de l'énigme : les deux sont très proches en réalité, surtout si l'on ne fait pas simplement de l'énigme le défaut de l'allégorie (il existe des énigmes réussies, point trop hétérogènes, et des allégories ratées, qui le sont trop). D'ailleurs, Hegel oppose plutôt, dans les faits, les deux temps de l'allégorie-énigme : obscurité dans un premier temps, transparence ensuite. L'allégorie n'est pas toujours une personnification dotée d'attributs et, même si c'est souvent le cas, elle n'est pas non plus seulement cela, elle n'est pas toujours creuse, translucide, comme l'illustre parfaitement l'exemple de Béatrice dans *La Divine Comédie*, sur lequel conclut Hegel.[427] Autre effet pervers : si ce rapprochement de la métaphore, de la comparaison, de l'allégorie et de l'énigme intéresse quand il s'agit de pointer dialectiquement leur *relative* unité et leurs différences, s'il possède en effet une réelle pertinence, il commence à gêner dès que les figures sont placées, toutes ensemble, dans une « sphère » supérieure, en l'occurrence ces « comparaisons qui […] prennent la signification comme point de départ ». Ce qui est défendable pour l'allégorie et pour l'énigme, qui peuvent être perçues dans une certaine mesure comme des formes de cryptage, de codage, ne l'est plus du tout pour la métaphore et la comparaison, du moins quand elles sont vives. On trouve chez ces dernières un va-et-vient constant entre la « signification » et ce qu'apporte « l'image », comme le notait déjà Cicéron : il n'existe donc pas de « point de départ » véritable, unique.[428] Même si l'idée est parfois – peut-être souvent – préconçue, l'image constitue un second « point de départ », elle relance le processus de création, d'interprétation ; dans les cas les plus intéressants, elle parvient non seulement à préciser l'idée initiale, mais aussi à l'infléchir, à la corriger, voire à la contester. La création et l'interprétation consistent alors en un « ajustement » complexe, patient, de l'idée à l'image ou, plus exactement, des deux lignes de « signifiants » l'une à l'autre, pour donner la meilleure forme à l'intuition qui s'est d'abord exprimée. Chaque « côté », n'étant pas formé d'un seul signe mais tressé dans un discours, peut en effet être corrigé, précisé, ajusté au plus près. Il n'y a plus alors une base de la métaphore mais deux et l'idée initiale, qui pouvait encore, dans certains cas, être identifiée au comparé, s'en émancipe définitivement, s'en détache pour devenir une idée créée par « l'image », par la double série des objets de pensée ainsi mis en tension.

En fait, Hegel semble avoir réservé pour plus tard des remarques moins unilatérales sur la métaphore. C'est là un point d'une importance capitale mais qui, hélas, apparaît peu. Tout un pan du métaphorique semble en effet avoir été laissé de côté, plus ou moins délibérément, pour permettre de mieux souligner dans un premier temps, au sein du symbolique, sa fonction d'explication, d'illustration. En témoigne par exemple cette précision, dans le titre de la deuxième partie du chapitre III : « comparaisons qui *dans l'illustration* prennent la signification comme point de

427 *Ibid.*, I, p. 530-537.

428 Le même phénomène d'aller et retour entre « les deux côtés » existe dans les allégories et les énigmes mais le problème s'y pose un peu différemment, me semble-t-il, même pour les plus réussies, à cause de leur dimension narrative ou descriptive qui en limite les possibilités.

départ ».[429] Comment la comprendre, en effet ? Soit on la considère comme un pléonasme ou une précision inutile, comme l'ont fait les traducteurs des versions les plus courantes, Charles Bénard et S. Jankélévitch qui ont généralement supprimé la « redondance », soit on y voit l'indication d'une restriction délibérée de la part de l'auteur, conscient de trop forcer la nature du métaphorique en l'abordant son l'angle exclusif d'un « point de départ » « intérieur ». Or, la seconde hypothèse me semble la bonne, même s'il est difficile d'établir la portée exacte de la précision. *Verbildlichung*, qui est traduit ici par « illustration », a été rendu précédemment par « mise en image », et le sera dans le troisième tome par « imagisation ».[430] C'est un substantif qui renvoie à une action : celle d'« imager », de « mettre en image ». Les lignes qui suivent, ainsi d'ailleurs que le début du chapitre III où apparaissent à la fois le verbe et le nom, renforcent cette idée d'illustration, d'une mise en image pour mieux visualiser. Hegel souligne en effet que cette question du point de départ, cette séparation de la signification et de la figure ne va pas de soi. Même s'il fait néanmoins le choix de conforter cette représentation, en raison de « l'autonomie de l'un comme de l'autre côté », il souligne plus encore que d'habitude le caractère spéculatif de sa démarche, de cette priorité accordée à l'« intérieur », ce « *donné présent* dans la conscience » qui correspond, pour l'allégorie ou la métaphore, à la priorité accordée aux « images des choses extérieures » pour la fable, le proverbe ou l'apologue : « Si donc, dans cette modalité, la *signification* est l'élément initial, l'expression, la réalité, apparaît comme le moyen puisé dans le monde concret pour rendre la signification – en ce qu'elle est le contenu abstrait – à la fois représentable, contemplable et sensiblement déterminée. » La tournure hypothétique, avec cette thèse subordonnée à une condition, est assez claire. Hegel semble gêné par cette priorité accordée à « la signification », à l'idée *a priori*, dans une section sur le symbolisme où c'est l'élément extérieur qui domine en apparence. Aussi est-il difficile d'exclure *par ailleurs* l'hypothèse de métaphores, de comparaisons ou d'allégories qui considéreraient à égalité, comme « donné[s] présent[s] dans la conscience », « l'intérieur » et « l'extérieur ». D'ailleurs, si nous pouvons aisément tomber d'accord avec Hegel pour discerner de nombreuses allégories, métaphores et comparaisons qui semblent *déduites* d'une idée préalable, nous ne pouvons manquer de relever plusieurs passages, sous sa plume même, qui contreviennent partiellement à ce modèle, notamment lorsqu'il évoque ces métaphores qui déterminent d'une façon *plus haute* l'idée préconçue. Seulement, si ses scrupules le poussent à mentionner ces métaphores, son système l'invite aussitôt à minimiser cette sortie du modèle et, finalement, comme nous l'avons noté, le métaphorique est presque systématiquement rabaissé.

Où Hegel aurait-il songé à exposer *l'autre part* du métaphorique ? Il n'y a rien, *dans son système*, qui témoigne vraiment d'une tel projet. La tentation de discerner ailleurs une expression authentiquement métaphorique est même combattue, notamment pour la forme classique : par exemple, si « les nouveaux dieux de l'art grec […] ne sont pas, comme on pourrait le penser, la simple abstraction d'universalités spirituelles », si l'esprit s'immerge complètement « au sein de la figure corporelle et sensible », il est « en même temps, néanmoins, comme plongé, [absorbé], hors [de sa figure extérieure], en lui-même », et se manifeste alors « l'éloignement à l'égard de toute détresse du fini » ; d'ailleurs, cette beauté « ne doit accueillir que sous ses dehors annexes ce qui est *symbolique* », ni « procurer l'expression de la *sublimité* ».[431] Et si l'allégorie « ressortit moins à l'art antique », alors que la statuaire y a beaucoup recours, « qu'à l'art romantique médiéval », pour

429 *Ibid.*, I, p. 528. C'est moi qui souligne.

430 *Ibid.*, I, partie II, première section, chap. 3, p. 507, et *Cours d'esthétique*, tome III, trad. de J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Aubier, Paris, 1997, partie III, troisième section, chap. 3, B, p. 259.

431 *Ibid.*, II, partie II, troisième section, chap. 2, p. 76-79.

autant, « en tant qu'allégorie, elle n'est rien de proprement romantique ». D'ailleurs, comme genres qui engagent des œuvres entières, on peut trouver les formes comparantes à toutes les époques mais elles ne valent alors « que de manière accessoire, comme c'est le cas dans les productions authentiques de l'art classique et romantique, au titre d'ornement et d'adjonction. »[432] Néanmoins, concernant la forme romantique, on perçoit ailleurs une véritable hésitation. On se souvient, déjà, que Hegel discernait deux grands groupes d'auteurs parmi ceux qui recouraient fréquemment aux métaphores : les Orientaux mais aussi les modernes (Shakespeare, les Espagnols, Jean-Paul, Schiller, voire Goethe...). Le développement sur Schiller notamment suggérait un lien étroit du romantisme avec une « grande forme » métaphorique. Hélas, celle-ci ne viendra pas, du moins dans la deuxième partie. Et rien de tel, à proprement parler, ne sera *développé* dans le *Cours d'esthétique*. Seulement, Hegel n'en revient pas moins sur la question de l'imagé dans sa troisième partie, consacrée au système des différents arts, dans le chapitre III de la troisième section, au sein d'un développement sur la poésie. Il convient de se pencher sur cette seconde occurrence, de bien moins grande ampleur mais où la question de la métaphore se pose à nouveau.

D'abord, dans le système des arts, « la poésie, l'art discursif » apparaît étroitement lié au mouvement romantique, et même comme le dépassement des deux premiers arts « romantiques » que sont la peinture et de la musique, comme conservant « le principe d'autoperception de l'intériorité comme intériorité » présent dans la musique et se déployant en même temps, « dans le champ même de la représentation, de la contemplation et de la sensation intérieures », « en un monde objectif qui ne perd absolument pas la déterminité de la sculpture et de la peinture » et qui se développe par ailleurs dans le temps. La poésie n'en reste pas moins ambivalente : c'est la plus haute forme d'art, principalement grâce à la nature intellectuelle du langage, mais elle présente désormais « le danger, quittant la région du sensible, de se perdre tout simplement dans le spirituel ».[433] Or le métaphorique, de par sa « séparation », sa dualité exhibée, selon l'analyse même de Hegel, de par la tension qu'elle instaure entre son « extérieur » et son « intérieur » peut sembler en mesure de résoudre, partiellement, ce problème. Ce n'est évidemment pas là le point de vue explicite du *Cours d'esthétique* mais, contrairement aux premières apparences, nous n'en sommes pas si loin.

En effet, le propre de la « représentation *imagée* » est de montrer, « plutôt que l'essence abstraite », « l'effectivité concrète de celle-ci ». « La poésie *originelle* », qui correspond d'une certaine façon au stade symbolique, qui sera amenée à être dépassée, nous est présentée comme essayant de concilier les deux extrêmes d'une trop grande attention aux détails, aux phénomènes, qui fait perdre de vue l'universel, et d'une abstraction non maîtrisée : « elle maintient encore ces extrêmes dans une intermédiation non scindée et, par là même, peut rester dans *le milieu dense et consistant qui se trouve entre la contemplation sensible ordinaire et l'activité de pensée* » (c'est moi qui souligne). Même si ce « milieu » est encore ambigu, et même s'il n'est pas encore explicitement question de la métaphore, mais plutôt de la figuration littéraire, de la capacité plus générale à *donner à voir* les idées, la « mise en image » semble donc bien mieux considérée ici que dans la deuxième partie, dans le système des différentes formes du beau (où elle concernait d'ailleurs beaucoup plus directement la métaphore) : cette fois, « l'imagisation » témoigne d'une capacité à saisir « comme une seule et même totalité, dans l'intérieur de la représentation, le concept de la chose et en même temps son existence ».[434] Nous pourrions donc avoir ici l'autre forme

432 *Ibid.*, I, p. 535, 508.
433 *Ibid.*, III, partie III, troisième section, chap. 3, p. 205-206, 217.
434 *Ibid.*, III, p. 257-258.

métaphorique que nous recherchions, ce pendant des « comparaisons qui dans l'illustration [dans l'imagisation] prennent la signification comme point de départ », autrement dit qui ne tiraient pas encore le meilleur de « la mise en image ».

Hegel introduit néanmoins, après ce développement, une distinction entre « cette *imagisation* proprement dite » et « l'imagisation *en un sens moins propre* », la première faisant « venir à nous le concept dans son existence, le genre dans une individualité déterminée », et la seconde ne représentant plus « la chose dans la réalité qui lui appartient » mais à travers « un second objet par lequel la signification du premier est censée devenir pour nous claire et contemplable ». Les métaphores et les comparaisons appartiennent ainsi à la seconde quand l'épithète homérique fournit les seuls exemples de la première. Or, parmi ceux-là, on relève d'abord « l'aurore aux doigts de roses » puis, à la fin, « Achille aux pieds légers », « Hector au panache d'or », etc. Sans nécessairement supposer une correction ultérieure de Hegel, qui aurait introduit en cours de route une distinction non prévue, on peut noter que cette distinction est surtout théorique : « l'aurore aux doigts de roses » est bel et bien une métaphore, et c'est le principal exemple employé pour l'imagisation « proprement dite ». De plus, les commentaires proposés par Hegel à cette épithète homérique fameuse font percevoir une gêne que l'on retrouvera dans « l'imagisation *en un sens moins propre* » : pour dégager la richesse de cette image, il explique en effet que « l'expression poétique nous donne *plus* » que la simple compréhension du mot « soleil » ou « matin », mais aussi que c'est « quant à la chose, le même message », et il précise alors que l'expression poétique « ajoute à la compréhension une vision de l'objet compris ». Cette idée selon laquelle la métaphore constituerait la « traduction » d'un signe par un autre, avec cependant un « supplément d'âme », de charme ou d'émotion (ou, en l'occurrence, un supplément visuel), est traditionnelle en rhétorique. Elle n'est d'ailleurs pas très éloignée de la théorie du « sens accessoire » élaborée à Port Royal et on la retrouvera, actualisée, chez Jean Cohen. Seulement, dans ce développement, ce n'est pas elle qui intéresse Hegel : il souligne précisément que la poésie nous donne *plus* que la simple idée de soleil ou de matinée puis, après avoir expliqué ce « supplément » en affirmant qu'une vision s'ajoutait au « même message », *il se reprend* : « ou plus précisément [c'est] parce qu'elle éloigne la simple compréhension abstraite et met à la place la déterminité réelle ». Et de développer avec l'exemple « Alexandre a vaincu l'Empire perse » où l'idée de victoire se trouve « contractée sans image dans une pure et simple abstraction, qui ne nous donne rien à contempler de la phénoménalité et de la réalité de ce qu'Alexandre a pu accomplir de grand. […] Nous comprenons, mais cela reste pâle, gris et, quant à l'existence individuelle, indéterminé et abstrait », alors que « la représentation poétique intérieure prend en elle la plénitude de la phénoménalité réelle et sait la combiner immédiatement avec l'intérieur et l'essentiel de la chose pour en faire un tout unique et originel. »[435] La correction apportée par Hegel, ce développement tout entier qui fait suite à une métaphore, illustre donc bien que le pouvoir du métaphorique est reconnu *dans les faits*.

Seulement, il est significatif que Hegel ne se tienne pas tout le temps à ce niveau-là. La distinction qui suit, entre « imagisation » propre et impropre, nous fait retomber dans les errements de la rhétorique, dont l'influence se fait sentir jusque dans les images employées : la métaphore « ajoute encore au contenu concerné une enveloppe qui en est distincte », une sorte de vêtement donc qui « d'une part, sert d'ornement et, d'autre part, ne peut pas non plus être utilisée complètement pour une explication plus précise » car elle apporte à l'idée d'autres déterminations qui brouillent la signification. Et le *Cours d'esthétique* d'oublier les doigts de rose, de citer une

435 *Ibid.*, III, p. 258-259.

comparaison d'Ajax avec un âne obstiné, avant de mentionner « surtout » la poésie orientale et l'imagination romantique « qui possède[nt] cette splendeur et cette plénitude d'images et de comparaisons » mais aussi les défauts suivants : la première trompe par ses métamorphoses, en substituant le monde de l'imagination au monde existant, et la seconde fait de l'originalité une fin et du sentiment le centre du poème. Le passage ne s'achève pas moins par une belle reconnaissance de « l'action en retour » du comparant sur le comparé, même si elle reste assez gratuite : « ce va-et-vient » de l'intérieur à l'extérieur, du « centre » à « son riche entourage », « ce travail centripète d'assimilation et d'intégration et cette visite de soi dans sa représentation extérieure ».[436] Les traducteurs soulignent d'ailleurs ici la présence, dans le texte allemand, de métaphores qui suggèrent une « respiration de l'intérieur et de l'extérieur », autrement dit qui attribuent un caractère organique, et même un souffle au mode d'expression métaphorique.

Il ne faut cependant pas en rester là : après « la représentation poétique originelle », Hegel distingue « la représentation prosaïque », moment « classique » du poétique où « ce qui importe […], ce n'est pas l'imagé, mais la signification en tant que telle, qu'elle prend pour contenu ». La métaphore y est alors tenue à distance, *au même titre que l'imagé*, puisque « l'élément métaphorique et imagé, en général, demeure toujours relativement indistinct et inexact ». Enfin, le *Cours d'esthétique* présente, dans un troisième temps, « la représentation poétique qui se constitue à partir de la prose », moment « romantique » où l'opposition entre poétique et prosaïque peut être dépassée : « la poésie se trouve alors, pour ce qui concerne sa dimension imagée, dans une position plus difficile », du moins sur le plan théorique. Dans cette période, en effet, « le mode de conscience dominant est d'une manière générale la séparation de la sensation et de la vision d'avec la pensée de l'entendement », où « la matière extérieure et intérieure du ressentir et du voir » est maintenue dans un état d'infériorité, ne servant que d'impulsion ou de matériau de départ. On peut lire ainsi : « La poésie a besoin ici d'une énergie plus intentionnelle pour se dégager de l'abstraction de la représentation et s'intégrer à la vie concrète. Mais, si elle atteint ce but, non seulement elle se sauve de cette séparation entre le penser, qui vise à l'universel, et la contemplation et sensation, qui appréhendent le singulier, mais elle libère aussi en même temps ces dernières formes ainsi que leur matière et contenu de leur simple statut ancillaire et les mène victorieusement à la réconciliation avec ce qui est en soi-même universel. » Certes, Hegel souligne la difficulté à y parvenir, le risque « de frein et d'entrave, voire d'affrontement mutuels », mais « une génialité supérieure, comme le montre, par exemple, la poésie actuelle, est en mesure de régler [cela] pacifiquement. » On pense alors à Schiller, voire Goethe. S'ensuivent néanmoins « une série d'autres difficultés », rapidement abordées, qui concernent ce moment doublement romantique, notamment le risque d'un « retour » à l'artificiel, ou d'un « aspect recherché », à cause de l'usure des expressions, et finalement d'« une lumière factice ».[437]

Malgré les réserves qui accompagnent cette idée, malgré son faible développement, surtout quand on considère l'ensemble du *Cours d'esthétique*, la possibilité d'une « grande forme » métaphorique est donc mentionnée, ses contours sont esquissés. Hegel n'en dira pas plus, cependant, explicitement du moins, mais l'usage de l'adjectif « ancillaire » est éloquent : non seulement la métaphore, originellement barbare, peut être domestiquée, mais elle peut aussi, bien que généralement perçue comme esclave, être affranchie, c'est-à-dire accéder à une dignité complète, disposer des droits les plus hauts – en l'occurrence réconcilier le particulier avec l'universel, le

436 *Ibid.*, III, p. 259-261.
437 *Ibid.*, III, p. 261-263.

sensible imagé avec l'idée, et donc accéder à l'autonomie de la pensée. Cette « libération », cette « victoire » métaphorique apparaît bel et bien comme entière, comme une « réconciliation » complète, pensée par Hegel sur le modèle de la rédemption du Christ, où la métaphore échappe enfin à sa finitude. Et, même si le mot métaphore n'est pas employé dans ce court passage, l'idée d'un « statut ancillaire » concerne clairement la dimension imagée de la poésie et renvoie nettement au moment « classique », prosaïque, où « l'imagé » inclut à nouveau le métaphorique et se présente comme esclave de la signification. En outre, la structure même du troisième moment, poétique-prosaïque, avec sa victoire sur la fatalité et ses inévitables retombées dans la contingence et la finitude, rappelle l'ambivalence du premier moment, comme de la partie du chapitre III sur la métaphore, où défauts et qualités se mêlaient déjà. Enfin, au moment où les risques d'artifice ou d'excès sont mentionnés, Hegel prend soin de préciser à nouveau qu'il évoque *à la fois* l'imagé « propre » et « impropre ».

L'image « réussie » apparaît donc presque de l'ordre du miracle : elle relève pour ainsi dire de la grâce. Nous avons néanmoins ici l'unique témoignage d'un véritable pendant aux métaphores ornementales et explicatives. Voilà qui semble confirmer l'hypothèse d'une partie sur les « comparaisons qui dans l'illustration prennent leur point de départ dans la signification » où Hegel aurait disposé, timidement, quelques pierres d'attente. On trouve notamment, dans le chapitre III sur le symbolisme conscient, quelques lignes étonnantes, peut-être écrites en fonction de ce point d'arrivée sur la métaphore « libérée ». Pour évoquer les formes comparantes « *fabriqué[es] subjectivement* » et qui « ne dissimule[nt] plus ce caractère subjectif », Hegel rappelle « l'indifférence mutuelle de chacun des deux côtés » de ces métaphores « primitives », souligne que leur « connexion […] n'est pas un rapport d'appartenance mutuelle nécessaire en soi et pour soi » et que leur relation « ne réside pas objectivement dans la chose même ». Tout cela n'est pas encore de nature à surprendre tout à fait, n'est pas totalement explicite : cela rentre apparemment dans le cadre de ce que nous avons déjà observé, cette dévaluation de la métaphore écartelée entre les pôles du sublime et du classique. Seulement, Hegel ajoute : « Dans la figure absolue, la connexion du contenu et de la forme, de l'âme et du corps, est une *grâce* concrète, une réunion de l'un et l'autre fondée en soi et pour soi dans l'âme comme dans le corps. Mais ici la disjonction des côtés est le présupposé, et c'est pourquoi leur rencontre est une vivification simplement subjective de la signification par une figure qui lui est extérieure, et l'interprétation tout aussi subjective d'une existence réelle par la relation de celle-ci aux autres représentations, sensations et pensées de l'esprit. »[438] C'est évidemment l'idée d'une « *grâce* concrète », d'une « figure absolue » qui nous retient ici : cela peut faire penser à la forme du sublime mais ne s'y réduit pas. N'est-ce pas la section sur la poésie qui nous donne à concevoir, précisément, une telle métaphore ?

Quoi qu'il en soit, le pouvoir de la métaphore nous apparaît tout à la fois clairement reconnu et presque constamment rabaissé, minimisé. À l'origine de cette configuration, il faut relever plusieurs facteurs. Le rôle de la conception « symbolique » nous est déjà apparu : la métaphore pâtit à la fois de ressembler à un symbole et de ne pas en être un. Elle fait mieux ressortir le caractère subjectif de l'association, c'est elle qui dissout le plus les rapports symboliques, juste après la poésie didactique et descriptive ; seulement, elle « juxtapose » signification et image, elle ne les fond plus comme dans le symbole. L'art comparatif est ainsi quelque chose de parfaitement secondaire, il ne peut contenir l'Absolu. Tout semble dit. Mais la métaphore souffre aussi, plus largement, de la problématique hégélienne où la recherche de l'Absolu, de l'universel, est identifiée à la conquête

438 *Ibid.*, I, p. 528-529.

conceptuelle promue par la Raison : c'est ce qu'il nous reste à souligner. Car c'est ainsi que la métaphore se retrouve finalement coincée en fin de première section, dans la partie deux, dans un lieu où est reconnue partiellement son originalité, son progrès, mais qui exprime surtout pour Hegel l'échec de l'art symbolique. D'où la profonde ambiguïté dont l'auteur du *Cours d'esthétique* n'arrive pas à la sortir complètement, dans la partie deux comme dans la partie trois : elle n'est plus vraiment symbolique, mais pas encore autre chose. Dans cet *entre-deux*, elle apparaît donc non seulement comme secondaire mais comme *symptôme de l'échec du symbolique* – un peu comme un *reliquat* – à l'exception de quelques rares moments, que nous venons de rencontrer.

Pour bien percevoir ce statut inférieur de la métaphore par rapport au concept, à la conscience spéculative, il faut partir, paradoxalement, de la conception hégélienne de l'entendement, telle qu'on la trouve formulée, par exemple, dans le chapitre sur la poésie : l'entendement « se hâte, soit en résumant aussitôt le multiple de manière théorique à partir de perspectives universelles et en le volatilisant en réflexions et catégories, soit en le soumettant à des fins déterminées pratiquement, de telle sorte que le particulier et le singulier ne voient jamais leurs droits aboutir complètement. » C'est pourquoi « l'art, d'une manière générale, aime à séjourner dans le particulier. » Et Hegel d'ajouter que, « pour la conception et la mise en forme poétique des choses, chaque partie, chaque moment doit être intéressant pour soi, vivant pour soi », que la poésie accorde autant d'attention au détail qu'au tout, « de la même manière du reste que dans l'organisme humain chaque membre, chaque doigt est achevé en un tout aux contours les plus délicats, ou encore, de même que dans la réalité effective toute existence particulière se conclôt en un univers en soi. » Le développement se conclut ainsi par l'idée que « la progression de la poésie est plus lente que les jugements et syllogismes de l'entendement » car ce qui importe à ce dernier, « tant dans ses considérations théoriques que dans ses fins et intentions pratiques, c'est le résultat final », le cheminement lui important moins, à la différence de la poésie.[439] Voilà qui pose les bases d'une réhabilitation de la métaphore, qui conduit directement au dépassement « romantique », prosaïque-poétique, que nous avons observé. La proximité de l'art avec la morale, qui ne subordonne pas les moyens aux fins, est d'ailleurs manifeste et significative, surtout pour Hegel qui a pris, dans l'introduction, l'exemple du dépassement du moralisme au sein d'une morale authentique pour donner à sentir l'exigence d'un dépassement similaire dans la véritable conception de l'art, où le vrai et le beau pourraient se réconcilier, où *l'esprit* peut et doit jouer un rôle.

L'esprit en effet, semblable en cela à la métaphore, ne peut que se révolter contre l'entendement qui fige, qui morcelle ou qui relie abstraitement. Seulement, si les limitations de l'entendement ne sont pas définitives, si elles peuvent être dépassées par la raison, la façon dont elles le sont nous interroge chez Hegel, et c'est précisément toute l'ambiguïté de ce dépassement qui est en jeu avec la métaphore. Dans l'introduction au *Cours*, on peut lire par exemple un très beau développement sur « la contradiction entre le concept mort, vide en lui-même, et la vie concrète dans sa plénitude, entre la théorie, la pensée subjective, et l'existence objective, l'expérience » et finalement sur la condition de l'homme moderne, déchiré entre vie et conscience, nature et entendement, sur cet entendement qui fait de chacun de nous « un être amphibie contraint de vivre désormais dans deux mondes contradictoires », impuissant « à trouver dans l'un comme dans l'autre une satisfaction ». Le problème y est alors joliment posé : « cette scission » fait émerger « l'exigence qu'une telle contradiction se résolve. L'entendement, cependant, ne peut se départir de la fixité des oppositions ; c'est pourquoi la résolution reste pour la conscience un simple *devoir-être*, et le présent et

439 *Ibid.*, III, partie III, troisième section, chap. 3, A, p. 232-233.

l'effectivité ne se meuvent que dans l'inquiétude d'un va-et-vient qui cherche, sans la trouver, une réconciliation. » Hegel se pose alors la question de savoir si « cette opposition marquée qui étend partout son emprise et qui ne peut aller au-delà du simple postulat, du devoir-être de la résolution » constitue « la fin dernière la plus haute », si nous devons nous y arrêter. Et c'est là que le problème surgit : le philosophe postule *à la fois* qu'on *peut* et qu'il *faut* dépasser l'opposition. Il résout aussitôt la difficulté, du moins en apparence, en expliquant que « cette médiation [entre les deux termes] n'est pas une simple exigence, mais ce qui au contraire est déjà en soi et pour soi accompli et ne cesse de s'accomplir », que la réconciliation n'est rien d'autre que ce que vise « la croyance et la volonté naïves » qui « ne cessent, dans l'action, de se la proposer pour fin et de la réaliser », rien d'autre que ce qui, finalement, est toujours en train de s'accomplir, que ce qui s'accomplit *de fait* dans la pleine conscience de l'opposition.[440] Or, même si l'idée est belle, il est difficile d'en rester à un tel niveau d'abstraction : certes, certaines oppositions semblent dépassées dès qu'on les pose correctement mais, dans d'autres cas, la conciliation est impossible, ou seulement théorique.

Par exemple, l'idée d'une « fin ultime » de l'art semble assez improbable, sauf à la déterminer aussi vaguement que celle de « dévoiler une vérité ». Hegel réclame pour le beau un « point de vue supérieur » qu'on lui accorde aisément, mais que l'on devine parfois rempli d'une certaine positivité. Le cas d'un écrivain comme Céline indique bien le problème : comment réconcilier, dans son cas, jugement esthétique et jugement moral ? On peut souligner en effet que son roman *Voyage au bout de la nuit* n'est pas beau *malgré* la dissolution de l'humain qui s'y fait jour déjà, mais au contraire parce que l'œuvre ne refoule pas cette haine de soi et ce mépris généralisé et qu'elle leur donne, non pas libre cours, mais forme et expression. Faut-il alors, une fois que l'on a perçu dans ce roman les prémisses de la haine généralisée à venir, lui refuser le statut d'œuvre d'art, comme certains sont tentés de le faire qui condamnent tout Céline ? Je ne crois pas. Mais la tension entre le jugement esthétique et le jugement moral ne se dissout pas pour autant, comme il est possible d'y parvenir dans d'autres cas, par exemple avec *Les Liaisons dangereuses*, que l'on peut défendre y compris du point de vue d'une morale supérieure. Il subsiste en effet, dans ce cas-là comme dans d'autres, un trouble qu'aucune dialectique ne peut parvenir à réduire. Autrement dit, on pourrait distinguer plusieurs dépassements possibles, certains « positifs », d'autres « négatifs », selon qu'ils parviennent ou non à réduire *effectivement* la contradiction. Or, dans le débat qui l'oppose à Kant, qui motive une très large part de son *Cours d'esthétique*, Hegel ne parvient pas à convaincre jusqu'au bout lorsqu'il conteste l'idée d'un beau « universel » mais « sans concept » : certes, il faut refuser l'idée d'une réconciliation qui ne serait « finalement que subjective », il faut défendre l'idée d'un beau *fondé* dans l'objet lui-même (au moins pour partie), mais faut-il pour autant présupposer un idéal du beau déterminé ? La démarche apparaît fructueuse, pour partie, mais également trop axiomatique, axiologique.

Le jugement négatif porté sur la métaphore par Hegel viendrait donc, en large partie, de cette pensée spéculative. La particularité du *Cours d'esthétique* me semble tenir en effet à la réactualisation du soupçon « rhétorique » par une interprétation nettement « rationaliste », comme le début du développement sur « la philosophie kantienne » en témoigne, où l'héritage rationaliste est revendiqué et nettement marqué, quand Hegel discerne chez Kant, par exemple, « le mérite d'avoir reconnu l'absoluité de la raison en elle-même », d'avoir « posé au fondement de l'intelligence comme de la volonté la rationalité se référant à elle-même », et lorsqu'il lui reproche d'avoir seulement « porté à la représentation la réconciliation de l'opposition », de n'avoir pas pu

440 *Ibid.*, tome I, Introduction, III, p. 76-78.

« développer scientifiquement [la] véritable essence [de cette réconciliation] ni la présenter comme ce qui, seul, est effectif et l'est véritablement ». Ce rationalisme de Hegel, on le perçoit donc exemplairement à travers sa foi dans le pouvoir de dépassement « sans limite » du concept. Dans les faits, le dépassement d'une opposition ne se présente pas toujours comme la simple conscience de sa nécessité pratique : c'est souvent une conciliation effective, mais théorique avant d'être pratique, et donc parfois mensongère – une conciliation et un dépassement pensés sur le modèle de la sainte trinité, où l'unité au sein de la pluralité est *posée comme effective*, où ce qui doit être devient ce qui est. Aussi, même débarrassée de ses revêtements « symboliques », la métaphore ne pouvait être qu'une forme d'expression primitive, l'idéal de l'art *devant être* spirituel, étant formé par le modèle de la Passion, où l'incarnation *ne peut être* le dernier mot, doit être dépassée. La conciliation subjective de l'idée avec l'image sensible ne pouvait alors constituer qu'une unité imparfaite : la métaphore ressemble un peu trop au modèle kantien de réconciliation exposé dans l'introduction. C'est le projet même de Hegel qui imposait une unité plus haute, moins « incarnée », plus objective, « vraie et effective en soi et pour soi ». Il s'agit donc pour lui de réhabiliter le concept, après Kant, de le replacer doublement « au centre » de l'expérience artistique : théoriquement, comme concept du beau qui organise cette expérience, et de façon plus concrète, comme idée qui s'exprime dans le sensible, qui parvient progressivement à s'affirmer (en lui, à travers lui ou malgré lui).[441]

L'art est en effet conçu suivant une dialectique du sensible et du spirituel. On peut lire par exemple, dans l'introduction, que « l'œuvre d'art tient le *milieu* entre l'être sensible immédiat et la pensée idéelle. Elle n'est *pas encore* pure pensée, mais en dépit de son caractère sensible, elle n'est *plus* non plus une simple existence matérielle » (c'est Hegel qui souligne). Ce « juste milieu » correspond à quelque chose de précis dans le texte : le rapport esthétique lui-même tient le milieu entre celui du désir ou de la contemplation, d'une part, et le rapport théorique de la science, d'autre part. Dans l'art, en effet, l'homme s'est émancipé des « pulsions du désir seulement pratique » et s'est écarté de « la contemplation sensible singulière » qui caractérisaient son rapport aux choses seulement matérielles, mais ce rapport à l'œuvre d'art n'est pas *encore* « le rapport purement théorique à l'*intelligence* ». Pourtant la science part « du sensible en sa singularité », comme l'art, et se représente aussi les choses. Mais « cette chose sensible n'a ensuite plus aucune relation à l'esprit, dans la mesure où l'intelligence la quitte pour aller vers l'universel, la loi, la pensée et le concept de l'objet », elle fait « d'une chose sensible une abstraction, quelque chose de pensé et par là d'essentiellement différent ». Ce statut intermédiaire de l'art s'explique, selon Hegel, par le fait que l'œuvre travaille sur du sensible rehaussé, « *spiritualisé* », « élevé au statut de simple *apparence* », sur une « surface », une « *apparence* du sensible », et ce mouvement d'élévation possède sa contrepartie dans le fait que « le *spirituel* » lui-même « apparaît dans l'art comme ayant été rendu sensible », notamment à travers « les deux sens *théoriques* de la *vue* et de l'*ouïe* ».[442] Voilà qui dépeint clairement le cadre où la théorie de l'art va ensuite évoluer : il y aurait donc, d'une part, le domaine artistique marqué par une émancipation de la seule matérialité, par un *devenir « pure pensée »* et, d'autre part, la science qui travaillerait déjà sur du spirituel pur.

Cette question des rapports entre l'art et la pensée, entre la poésie et la science ou la philosophie, est reprise d'une façon plus complexe mais aussi plus nuancée dans la troisième partie, au début du chapitre sur la poésie. Dans un premier temps, on l'a déjà rapidement observé, la conscience poétique primitive maintient l'unité, mais elle « ne sépare pas encore l'universel de son existence

441 *Ibid.*, I, p. 80-85.
442 *Ibid.*, I, p. 54-57.

vivante dans le détail singulier », là où la conscience prosaïque, elle, dissocie les choses, dans un second temps. Dans cette deuxième étape, qui prélude à la réconciliation « romantique » de la poésie et de la prose, Hegel distingue à nouveau trois moments : celui où l'entendement, le « penser borné » découpe le réel effectif, ou crée des liens mais sans renouer avec l'unité (c'est le moment du concept mort), puis celui de « la conscience *ordinaire* » qui conserve pour sa part l'unité vivante mais sur le mode de la juxtaposition, d'un mélange où l'essentiel se perd, et enfin le moment de « la pensée *spéculative* » qui dépasse l'opposition entre le concept mort et la vie sans concept. C'est évidemment ce moment spéculatif qui nous intéresse : avec « la pensée *spéculative* », « toutes ces déficiences de la représentation entendementale et de la contemplation ordinaire des choses sont anéanties » et, par là même, la pensée spéculative « se trouve, sous un de ses aspects, en parenté avec l'imagination poétique. » Et Hegel de rappeler que « la connaissance raisonnable [...] ne se satisfait pas des dissociations et relations simples », elle non plus, qu'elle relie ce que l'entendement dissociait, qu'elle pose à nouveau une relation qui crée de l'unité. Seulement, ce dépassement des limitations qui « sauve » la conscience prosaïque ne constitue pas véritablement, à nos yeux, un dépassement complet de celles-ci : Hegel lui-même souligne que « la connaissance raisonnable », non plus celle de l'entendement borné mais bien celle qui caractérise l'activité spéculative, « ne s'embarrasse pas de la singularité contingente ou néglige l'essence de celle-ci dans ce qui apparaît ». Aussi, comme la connaissance théorique évoquée plus haut, « l'activité de pensée n'a[-t-elle] pour résultat que des pensées ; elle volatilise la forme de la réalité en forme du pur concept, et quand bien même elle comprend et connaît les choses effectives dans leur particularité essentielle et leur existence effective, elle élève cependant également ce particulier jusqu'à l''élément idéel universel dans lequel seul le penser est auprès de lui-même. On voit surgir par là face au monde phénoménal un nouveau royaume qui certes est la vérité de l'*effectif*, mais qui est une vérité qui ne redevient pas manifeste à nouveau dans l'effectif comme puissance configuratrice et âme propre de celui-ci. La pensée n'est qu'une réconciliation du vrai et de la réalité dans le *penser*, tandis que la création et la mise en forme poétique sont une réconciliation dans la forme – certes seulement imaginée spirituellement – d'un *phénomène réel*. » Tel est le dernier mot, concernant la pensée spéculative : voilà qui maintient une belle ambiguïté, qui introduit, davantage que dans l'introduction, une assez grande proximité et une tension fructueuse entre imagination poétique et pensée spéculative, « raisonnable », les deux se trouvant quasiment renvoyées dos à dos. Hegel nous présente alors la troisième étape, où la poésie doit « entreprendre une refonte et une redéfinition complètes », puisqu'elle « se voit entraînée de toutes parts par le côté rigide et revêche du prosaïque dans de multiples difficultés » : c'est le moment où la poésie et la prose doivent se hisser mutuellement à la hauteur l'un de l'autre et s'interpénétrer.[443] Ce moment poétique-prosaïque ne change pourtant rien, sur le fond, au point d'aboutissement précédent : dans ce début de chapitre sur la poésie, peu avant que la possibilité d'une « grande forme » métaphorique ne soit enfin rapidement évoquée, la connaissance théorique, appelée ici spéculative ou raisonnable, n'apparaît plus comme le fin mot de l'évolution mais au contraire comme un mode de pensée parmi d'autres, qui possède ses limites, auquel on pourrait même préférer l'imagination poétique. Hegel évoque d'ailleurs l'exigence pour la poésie, dans le moment poétique-prosaïque, de « réincarner le penser spéculatif en une imagination en quelque sorte à l'intérieur de l'esprit lui-même » et de transformer « le mode d'expression ordinaire de la conscience prosaïque en *mode d'expression* poétique », c'est dire si la possibilité d'une véritable pensée poétique est reconnue ici, en même temps que sa dignité. Bien sûr, dans ce

443 *Ibid.*, III, partie III, troisième section, chap. 3, A, p. 222-226.

passage aussi, la difficulté de l'entreprise est soulignée : c'est un défi qui est lancé à la poésie, mais un défi qu'il est possible de relever.

Nous voilà donc au cœur du problème : la tension entre poésie et activité spéculative, qui traverse le *Cours d'esthétique* mais de façon souterraine le plus souvent, trouve ici une de ses expressions les plus favorables à l'art, à la métaphore. Mais, on l'aura compris, il serait erroné de s'en tenir là : l'équilibre n'est pas toujours le même. On pourrait dire que, dans son dialogue avec Kant, Hegel rencontre Schiller. Un débat s'ouvre ainsi avec ce dernier, inachevé, qui donne lieu à des inflexions légèrement différentes selon les moments. Dès l'introduction, Hegel reconnaît une dette envers lui qui, non seulement présente le beau « comme l'unification du rationnel et du sensible, et cette unification elle-même comme l'effectif véritable », mais établit aussi « des comparaisons entre son intérêt pour le beau artistique et les principes philosophiques ».[444] Seulement, même si Hegel veille à ne pas écraser l'art et la poésie dans la comparaison qu'il effectue avec la pensée spéculative, l'idée d'une certaine infériorité persiste. Elle est flagrante dans le moment romantique, qui annonce par de nombreux côtés le dépassement de l'art par la religion (même si cela se perçoit déjà dans les moments symbolique et classique) : le *Cours d'esthétique* indique qu'au terme de son évolution « l'art lui-même s'abolit », par exemple dans la ferveur ou dans l'humour ; la conscience cherche alors, dans sa quête du vrai, « des formes plus hautes que celles que l'art est en mesure de lui fournir. » On sait en effet que, « si l'art a son *avant* », il possède « aussi un *après*, c'est-à-dire une sphère qui déborde à son tour son mode d'appréhension et d'exposition de l'absolu » : c'est la religion, d'abord, puis la philosophie. Les termes sont clairs : « le domaine suivant qui surpasse le royaume de l'art est la religion », il y a « progrès de l'art à la religion ». La rupture semble alors moins grande lors du passage à la philosophie puisque celle-ci apparaît comme un « culte spirituel », qui prolonge la *communion réelle* du sujet avec l'objet : l'activité de penser prolonge en effet le culte religieux « dans lequel l'objectivité a pour ainsi dire été consommée et digérée », où « ce que l'art rend objectif en tant qu'objet sensible extérieur » pénètre en soi, devient pure « présence *intérieure* ». Par le biais de la ferveur, la religion se trouve ainsi débarrassée de « l'objectivité » résiduelle, qui se percevait encore dans l'art. La philosophie se présente alors comme une forme encore supérieure d'intériorité, où la pensée est libre et systématique, ne fait l'objet d'aucun catéchisme.[445] On ne peut évidemment pas souscrire jusqu'au bout à cette belle idée d'une communion, qui nous permet de comprendre, au passage, le reproche de subjectivité fait à la métaphore. La « communion » qu'on peut déceler dans l'art n'est que métaphorique, en effet. L'œuvre d'art, même si elle repose sur de l'esprit devenu sensible, ne contiendra jamais réellement l'idée. La subjectivité y reste donc d'une nature inférieure, selon Hegel, engluée dans une pauvre « objectivité », purement extérieure : si l'art est déficient précisément parce qu'il est subjectif, et la métaphore en particulier, c'est en raison du rapprochement avec la *présence réelle* de l'idée dans les formes supérieures de la religion et de la philosophie, en l'occurrence de Dieu, dans le premier cas, et du concept, dans le second qui nous intéresse. C'est à cette mystique du concept que la métaphore reste fondamentalement étrangère. Il en va de même, finalement, chez Saint Thomas ou dans les différentes formes de scientisme, même quand ils se prétendent matérialistes : c'est au nom d'un tel conceptualisme qu'ils ne cessent de mettre la métaphore à l'écart, ou du moins de creuser une distance avec elle.

Nous retrouvons donc avec Hegel cet éternel paradoxe : c'est au nom d'une métaphore, en

444 *Ibid.*, I, p. 85-88.
445 *Ibid.*, tome II, partie II, troisième section, chap. 1, p. 134, et tome I, partie I, introduction, p. 142-144.

l'occurrence d'une analogie constante avec la théologie, que la métaphore se trouve dévaluée. Et, même si Hegel joue ici avec la métaphore, s'il souligne assez souvent la présence d'une formulation métaphorique ou d'une analogie, il n'apparaît jamais conscient de l'architecture métaphorique de ses démonstrations au point d'expliciter le modèle théorique qui sous-tend cette architecture et d'intégrer pleinement la métaphore à sa théorie, autrement que sous la forme d'une possible « grâce » métaphorique. C'est ainsi que le développement ouvertement consacré à la métaphore reste à la place initialement prévue, à la fin du symbolique, lesté par un soupçon marqué, et que Hegel prétend, dans l'introduction, *ne pas feindre d'hypothèse*.[446]

Le problème était pourtant, dans le détail des observations, assez bien posé, comme dans le chapitre sur la poésie, dans le développement consacré à l'exigence que « l'œuvre d'art poétique » soit « nécessairement affigurée et achevée en une totalité organique ». Hegel notait en effet, après avoir signalé l'importance d'abord d'une unité interne, puis de parties valant pour elles-mêmes, et enfin d'un « lien *intérieur* » des parties au tout, d'un lien organique qui ne brise pas l'unité du tout par celle des parties également « vivantes » : « seule cette unité pleine d'âme de l'organique peut produire quelque chose de profondément poétique », et il ajoutait que cette façon de présenter l'essentiel « sous la forme de sa réalité effective, de la réalité qui lui correspond », cela « pourrait nous rappeler le travail du penser spéculatif » qui doit articuler pareillement « l'universalité d'abord indéterminée » et le particulier développé « jusqu'à l'autonomie ». Malgré cette grande proximité soulignée entre les activités poétique et spéculative, il relevait néanmoins une « distinction essentielle » : la déduction philosophique « expose certes bien la nécessité et la réalité du particulier, mais, en abolissant dialectiquement celui-ci, elle démontre cependant de manière expresse à même chaque particulier que celui-ci ne trouve à son tour sa vérité et sa consistance que dans l'unité concrète ». Autrement dit, la philosophie ne reconnaît pas son plein droit au particulier autant que la poésie : « l'élément qui anime le tout jusque dans le monde détail […] n'est pas exhibé par l'art », il « demeure intérieur, de la même façon que l'âme est immédiatement vivante dans tous les membres, sans ôter à ceux-ci l'apparence d'une existence autonome. » Là où le philosophe exhibe l'unité, subordonne visiblement le particulier à l'universel, au risque non mentionné ici de simplifier et de falsifier, de n'exposer qu'une ossature, le poème ne peut que *contenir* « l'unité harmonieuse », au risque symétrique de se perdre dans les détails, de ne pas mettre assez l'idée sous les yeux. Si la pensée spéculative n'est pas présentée ici comme dissolvant, « volatilisant » le particulier, l'idée n'est pas éloignée, et la tension entre poésie et philosophie est encore assez joliment posée. Seulement, comme dans la majorité des autres passages du *Cours d'esthétique*, la métaphore n'est pas reconnue comme pouvant constituer ce moyen terme, réconcilier « le genre » et « l'espèce », la vie et le concept. C'est encore une occasion perdue, et l'on ne peut qu'être frappé, d'ailleurs, par la référence implicite à *La Rhétorique* d'Aristote, et non à sa *Poétique*, dans les passages du chapitre III sur la forme « comparante imagée », où c'est précisément la comparaison qui est reliée et articulée à la métaphore plutôt que la forme proportionnelle.

Aussi Hegel peut-il se moquer des louanges adressées aux poètes pour leurs métaphores, comparaisons ou allégories, dont « une partie de l'éloge » retombe sur le lecteur qui a été assez astucieux et perspicace « pour avoir déniché le poète », pour « l'avoir remarqué », malgré « ses inventivités subjectives propres ».[447] Bien sûr, on peut déceler parfois un certain plaisir, assez vain, à rendre raison d'un texte qui serait inutilement compliqué, laborieux à loisir. Mais Hegel semble

446 *Ibid.*, I, p. 34.
447 *Ibid.*, I, p. 529.

critiquer ici, plus largement, le plaisir du lecteur qui croit presque s'égaler à l'auteur en ayant partagé son idée au terme d'un cheminement personnel, d'une redécouverte. Y a-t-il vraiment matière à moquerie, dans ce cas ? Cela me semble au contraire un grand mérite de la métaphore que d'inviter le lecteur (et l'inviter seulement, pas le forcer, comme dans un texte obscur à plaisir) à ce cheminement, à partager plus profondément la pensée de l'auteur, à lui faire (re)vivre l'expérience d'une découverte. Il y a là une générosité qui n'est pas forcément celle de l'auteur, d'ailleurs : la métaphore naît parfois spontanément. Comme elle appartient souvent, pour partie, à la culture commune, l'auteur peut avoir lui aussi le sentiment d'une redécouverte. Mais, la métaphore n'étant pas fondée pour Hegel sur une quelconque « nécessité », sur un quelconque « concept », dans ce passage du moins, elle n'offre au lecteur qu'un jeu assez vain : celui de retrouver une subjectivité finalement « creuse ». C'est ainsi que le philosophe, juste après, remet les figures d'analogie à la place qui leur revient « dans les œuvres d'art authentiques », la place qu'elles ne devraient pas quitter : une place secondaire, accessoire, celle « d'un simple statut d'accompagnement » ; et de critiquer alors « les arts poétiques d'autrefois » qui leur ont donné la première, qui les ont traitées comme « les ingrédients poétiques » essentiels. Voilà qui nous rappelle la néo-rhétorique : le lien est ici apparent entre le « renversement » de la métaphore, sa *remise en place*, et la conception « symbolique », substitutive, de la figure des figures.

Finalement, la métaphore constitue donc un relatif impensé chez Hegel. On ne saurait lui en faire grief : ce n'est pas l'objet principal de son propos, qui n'en est pas moins riche par ailleurs. Reste que le *Cours d'esthétique* témoigne non seulement d'une lacune mais aussi, et de façon exemplaire, d'un travers rationaliste. La théorie de la métaphore comme symbole « improprement dit » n'est pas seule en cause en effet : c'est plus largement la promotion par Hegel d'une certaine conceptualité, l'« invention » du concept pourrait-on dire, qui porte en soi contestation de la métaphore. On sait par exemple que le concept est véritablement créateur pour l'auteur de la *Science de la logique*, qu'il crée ce dont il est le concept, que cette « forme infinie […] n'a pas besoin d'une matière hors d'elle pour se réaliser ».[448] De ce point de vue, si Hegel propose par moments de beaux développements sur la poésie et sur la métaphore, il était naturel qu'il échoue à saisir l'origine de cette particularité des belles métaphores, à cerner leur caractère proprement dialectique, mais dialectique autrement. Il s'en approche beaucoup pourtant mais, s'il entrevoit un dépassement possible chez elles, une détermination plus haute de l'idée, le dépassement en question est une dialectique qui ne porte pas sur la forme précise de la métaphore, sur ses deux « bases », mais seulement sur l'universel et le particulier, le concret et l'abstrait, où l'idée est donnée, ou suggérée, puis revivifiée par « l'image », et peut-être parfois révélée, mais pas élaborée dialectiquement à partir de sa forme « extérieure ».

2.2.5. Autour du « triomphe » de la métaphore (la part de la méprise dans le jugement, notamment esthétique, porté sur la figure)

Le courant rationaliste triomphe au XIXe siècle, notamment avec le positivisme. Néanmoins, au même moment, une réaction commence à s'esquisser, qui trouve l'un de ses aboutissements dans le jugement de Marcel Proust sur « la belle métaphore ». Même si elle témoigne parfois d'une conscience aliénée, même si elle participe souvent, en large partie, de ce qu'elle croit critiquer, cette

448 Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques, I. La science de la logique*, éditions Vrin, Paris, 1970, p. 594.

réaction constitue un tournant important. De ce point de vue, Genette n'a pas tort de rapprocher Proust de Baudelaire ou de Breton. Il reste néanmoins à cerner précisément la nature de ce « triomphe ». En effet, si l'on assiste alors à une réhabilitation de la métaphore chez de nombreux auteurs, ce n'est pas tant sur le plan théorique que sur le plan esthétique qu'elle frappe les esprits, en France du moins. Ailleurs, certes, écrivains et philosophes ont procédé à cette révision de façon plus nette, à commencer par les romantiques allemands et Coleridge, en passant par Nietzsche, même si cela ne va pas toujours sans ambiguïté non plus. Mais, dans la mesure où leur rôle ne semble pas aussi direct, voire déterminant, dans la généalogie du soupçon en France, c'est surtout dans le domaine artistique que l'on observera cette réhabilitation, à travers les jugements d'artistes ou d'écrivains et leur pratique. Dans son *Journal d'un poète*, Alfred de Vigny déclare par exemple : « Les hommes du plus grand génie ne sont guère que ceux qui ont eu dans l'expression les plus justes comparaisons ».[449] C'est sur ce « triomphe » de la métaphore, notamment dans la seconde moitié du XIXe et au début du XXe siècle, qu'il convient de se pencher, pour distinguer comment la métaphore a été un enjeu esthétique *aussi* avant d'être l'enjeu des batailles que l'on sait au XXe siècle, et donc comment celles-ci ont été déterminées en large partie par celui-là.

La belle métaphore selon Proust : à propos de Flaubert

Le jugement de Proust est peut-être le plus célèbre de tous, aujourd'hui, concernant la « reine des figures ». Son article de 1920 « À propos du "style" de Flaubert » est devenu fameux, à la fois pour cette phrase sur la métaphore, seule capable d'apporter « une sorte d'éternité au style », et pour son analyse du « grand trottoir roulant » de l'écriture flaubertienne. Gérard Genette a d'ailleurs participé à cette notoriété en se référant régulièrement à l'article, pour l'un ou l'autre aspect, sinon les deux, par exemple dans « Proust palimpseste », « Silences de Flaubert » ou « Métonymie chez Proust ».[450] Le dernier texte peut même s'interpréter comme tourné contre l'idée d'une métaphore *seule capable* de conférer une éternité au style : il entreprend d'y montrer la part cachée de la métonymie dans la « métaphore » proustienne, d'étrange façon puisque la démonstration s'effectue sur fond d'un remodelage des critères de définition largement abusif, qui apparaît ainsi à Genette lui-même (page 58 par exemple), où la métaphore « générale » est finalement remplacée par une métonymie « élargie ». C'est ainsi que Genette fait cette observation juste par ailleurs que « La rhétorique restreinte » reprendra : il y a un « rôle de la métonymie *dans la métaphore* », de même que la métaphore est parfois présente « *dans* la métonymie ». Seulement, ce n'est pas la seule méprise que l'on peut relever chez Proust, concernant la métaphore. Il en existe une autre, significative, et qui n'invite pas à minimiser l'importance de notre figure.

Il faut revenir en effet à cette réserve de Proust sur les métaphores de Flaubert, car le jugement en est resté, sans jamais être interrogé, me semble-t-il : « Ce n'est pas que j'aime entre tous les livres de Flaubert, ni même le style de Flaubert. Pour des raisons qui seraient trop longues à développer ici, je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style, et il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore. Bien plus, ses images sont généralement si faibles qu'elles ne s'élèvent guère au-dessus de celles que pourraient trouver ses personnages les plus

449 Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, chez Michel Lévy frères, Paris, 1867, p. 137.

450 G. Genette, *Figures I*, *op. cit.*, p. 39 et 242, *Figures III*, *op. cit.*, p. 60. On pourrait citer aussi le chapitre XIX de *Palimpsestes*, « Flaubert par Proust » (Le Seuil, Paris, 1982, coll. Points), notamment les pages 138-155.

insignifiants. » Et d'ajouter plus loin, à propos de deux répliques de *L'Éducation sentimentale* : « Sans doute c'est un peu *trop bien* pour une conversation entre Frédéric et Mme Arnoux. Mais, Flaubert, si au lieu de ses personnages, c'était lui qui avait parlé, n'aurait pas trouvé beaucoup mieux. » Il précise enfin, à propos de deux descriptions de *La Légende de saint Julien l'hospitalier* : « Il n'y a là-dedans rien de mauvais, aucune chose disparate, choquante ou ridicule comme dans une description de Balzac ou de Renan ; seulement il semble que, même sans le secours de Flaubert un simple Frédéric Moreau aurait presque pu trouver cela. Mais enfin la métaphore n'est pas tout le style. »[451]

Ce qui est intéressant dans cette page de Proust, c'est que la critique se fait au nom d'une esthétique particulière : le refus du disparate et plus encore le souci d'une originalité apparente, de ce que l'on pourrait appeler une certaine *distinction*. En effet, Flaubert présente une prose beaucoup plus lisse que Balzac, où aucun « disparate » ne peut venir choquer le lecteur, où le narrateur ne s'introduit pas brutalement pour donner son avis, mais c'est aussi une prose apparemment moins originale que celle d'*À La Recherche du temps perdu*, et pour la même raison, étrangement : l'écriture de Flaubert est une écriture impersonnelle, où le narrateur s'efface le plus possible. C'est d'ailleurs ce que saisit la métaphore du « trottoir roulant », de l'escalier mécanique : l'auteur de *Madame Bovary* voulait précisément produire cette impression de « défilement continu ». Le jugement de Proust aurait donc été pertinent sur la métaphore également s'il n'avait été à ce point axiologique, s'il n'avait pas tendu à promouvoir sa propre esthétique : les métaphores sont en effet chez Flaubert le plus souvent issues de l'imaginaire des personnages, et elles ne cherchent pas à impressionner le lecteur comme on impressionne la rétine. D'ailleurs, ce n'est pas seulement dans les dialogues qu'on les trouve : la plupart du temps, elles sont en quelque sorte en style indirect libre, le narrateur nous donne à percevoir les pensées des personnages au sein même de sa prose, ce qui explique assez la pauvreté apparente des métaphores. Si elles ne dépassent pas « le niveau » de celles du commun des mortels, celui de ses personnages en l'occurrence, c'est précisément qu'elles leur appartiennent, ce qui n'empêche évidemment pas le narrateur, en même temps, d'en jouer, grâce à leur insertion « indirecte et libre » dans son propre discours. Il y a donc, pour partie au moins, un contresens dans le jugement de Proust sur Flaubert, et ce contresens provient d'une prédilection pour une esthétique plus brillante, moins impersonnelle. Cette préférence est avouée quand il signale cette conversation « un peu *trop bien* » entre Mme Arnoux et Frédéric Moreau : ce n'est pas cela qui le gêne. Il aurait presque préféré qu'elle soit *nettement mieux*. Il n'en est pas à réclamer la vraisemblance avant tout, comme Hegel le fait encore à propos des métaphores dans le genre théâtral. Même si ce « fondu » lui importe, et lui importe beaucoup, même, le tort principal de Flaubert serait de ne jamais proposer de grandes métaphores, de ces métaphores qui lui seraient propres et qui témoigneraient d'une subjectivité originale.

Ce reproche-là n'est peut-être pas infondé. On sait le traumatisme que constitua pour Flaubert le jugement de ses deux amis, Maxime Du Camp et Louis Bouilhet, concernant sa première *Tentation de Saint Antoine*, en 1849. À partir de cette date, il réprime son penchant au « lyrisme », aux « grands vols d'aigle » et aux « sommets de l'idée » et privilégie, en apparence du moins, l'autre versant de sa personnalité littéraire, celui réaliste et grotesque, « qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand », qui « aime à rire et se plaît dans les animalités de l'homme ». Le flamboiement du style lui est en quelque sorte interdit. Mais toute notion de « belle » métaphore est-elle pour autant inadaptée, le concernant ?

451 « A propos du "style" de Flaubert », *op. cit.*, p. 115.

Probablement, si l'on donne à cette idée le sens d'une *distinction*. Il manque assurément à Flaubert cette « visibilité » de la métaphore que l'on trouve aussi bien chez Hugo et Balzac que chez Proust. Il lui manque aussi cet éclat qu'on trouve souvent associé à la métaphore dans *La Recherche*, et qui fait qu'on retient souvent d'un texte le choix de ses images. Seulement, chez Flaubert, celles-ci n'en sont pas moins belles ni riches : si l'on s'émancipe de tout jugement de valeur, de toute esthétique imposée, nous pouvons discerner une autre forme de « belle métaphore ».

Il s'agit en fait de bien comprendre le projet de Flaubert. Il y a quelque chose de classique et de romantique à la fois chez lui qui, dans la façon dont les deux influences s'articulent, ouvre probablement la voie à la modernité que beaucoup décèlent dans ses romans. Le rapport qu'entretient l'écrivain avec son œuvre est en effet complexe : moins intéressant qu'elle, il pense que l'auteur doit s'effacer, lui laisser la place. « L'art n'est pas fait pour peindre les exceptions », écrit-il à George Sand, « et puis j'éprouve une répulsion invincible à mettre sur le papier quelque chose de mon cœur. – Je trouve même qu'un romancier *n'a pas le droit d'exprimer son opinion* sur quoi que ce soit. Est-ce que le bon Dieu l'a jamais dite, son opinion ? Voilà pourquoi j'ai pas mal de choses qui m'étouffent, que je voudrais cracher et que je ravale. À quoi bon les dire, en effet ! Le premier venu est plus intéressant que M. G. Flaubert parce qu'il est plus *général* et par conséquent plus typique. » Cependant, comme on le perçoit déjà ici, l'effacement du narrateur ne correspond pas à une réelle humilité. L'écrivain conçoit la création littéraire comme l'œuvre d'un démiurge, il ne cesse de se comparer à Dieu : « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers : présent partout, visible nulle part » écrit-il à Louise Colet dès 1852.[452] C'est aussi le sens de cet extrait, où l'on a trop insisté sur l'idée du « livre sur rien » : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, *un livre sans attache extérieure*, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, *comme la terre sans être soutenue se tient en l'air* » (c'est moi qui souligne). Et de développer, dans cette lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, l'idée très romantique, au sens de Hegel, d'un art qui s'affranchirait de la matérialité. Avec un tel projet, avec ce rêve d'un effacement du narrateur, qui n'est pas pour autant celui de sa disparition, il était logique que Proust ne décèle chez lui aucun disparate.

L'auteur de *La Recherche* a résolu pour sa part le problème différemment : il a fait le choix d'être présent et visible partout. Certes, ses métaphores sont davantage fondues dans la diégèse que celles de Balzac – c'est d'ailleurs ce qui fait dire à Genette, en partie, qu'elles sont « métonymiques ». Mais, à la différence de Flaubert, Proust n'hésite pas à saturer son texte de signes, de métaphores notamment : chez lui, le dieu n'est pas caché. Cela n'est pas sans conséquences sur l'existence des personnages, qui est parfois menacée : les personnages semblent s'effacer derrière la virtuosité du narrateur, comme dans cette phrase où l'on nous apprend que « tout le monde » riait aux bons mots du jeune peintre, « Mme Verdurin surtout, à qui – tant elle avait l'habitude de prendre au propre les expressions figurées des émotions qu'elle éprouvait – le docteur Cottard (un jeune débutant à cette époque) dut un jour remettre sa mâchoire qu'elle avait décrochée pour avoir trop ri. » Étonnante situation où l'individu est pris au piège des métaphores qu'il emploie ! Nous pensons aussi, pour en rester aux première pages d'*Un amour de Swann*, à la description du « petit clan » des Verdurin, à Mme Verdurin comparée à une « prêtresse » ou, « juchée sur son perchoir », à une perruche, voire à un perroquet : la métaphore s'exhibe ; exclusivement attribuable au narrateur, elle prolifère en un feu d'artifice dont l'intensité croît pour

452 *Correspondance*, lettre à George Sand, 5 décembre 1866, tome III, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1991, p. 575, et lettre à Louise Colet, 9 décembre 1852, tome II, *op. cit.*, p. 204.

s'achever par une image qui les résume toutes, et qui souvent efface les personnages derrière un bon mot.[453] Il en va presque de même, plus loin, avec le portrait de la marquise de Cambremer et de la vicomtesse de Franquetot ou, dans *Le Côté de Guermantes*, avec la description du salut aristocratique des Guermantes, « de ceux qui l'étaient vraiment », déjà évoqué : quand les deux femmes sont comparées à des voyageuses, dans une gare, ou quand la tête de Mme de Cambremer est rapprochée d'un balancier de métronome, c'est le narrateur qui propose l'image et, quand le pianiste est comparé à un trapéziste, ou le Guermantes à un duelliste, on peut certes supposer que l'image est issue de l'imaginaire de Mme de Franquetot ou du Guermantes, mais le narrateur lui donne aussitôt un tout autre sens, nettement plus polémique, il se l'approprie manifestement. Aussi la métaphore relève-t-elle, même quand elle apparaît « indirecte libre » chez Proust, d'une magistrale pyrotechnie, d'un vrai talent d'artificier.[454] Chez Flaubert, les personnages subissent pourtant, eux aussi, les sarcasmes de l'auteur, et même son travail de sape continuel, mais c'est en quelque sorte de leur faute : ils se dénoncent eux-mêmes, par leurs actes ou leurs propos. L'effet « rhétorique » est gommé, pour laisser tout loisir au lecteur de les juger ou non, ou plutôt de formuler lui-même la sentence.

Il faut donc insister sur les critères du jugement de Proust, car la tentation est forte de ne déceler de métaphore, ou de belle métaphore, qu'éclatante, éblouissante. Théoriser sur une telle base, sur les seules métaphores « baroques » ou « symbolistes » par exemple, serait d'une singulière pauvreté. C'est pourtant ce que tente Jakobson, quand il oppose la métaphore à la métonymie « réaliste », et c'est pourquoi il nous faut souligner l'*a priori* de Proust, qui ne conçoit de belles métaphores qu'ostensiblement originales. Or, confronté à l'œuvre de Gustave Flaubert, ce jugement de valeur est inopérant. Ce n'est pas, d'ailleurs, que ses romans soient réellement impersonnels : l'effacement du narrateur est évidemment une illusion. Tout point de vue n'est pas supprimé, mais « enfoui » dans l'implicite. Pour un tel projet, la métaphore est alors d'un grand secours : elle permet d'exprimer une idée sans qu'il y paraisse trop, sans une implication trop ostensible du locuteur. Seulement, même là, Flaubert va plus loin dans « l'impersonnalité » : non seulement l'idée du narrateur n'est pas énoncée directement mais, dans la métaphore, elle est encore dissimulée sous l'opinion du personnage, qui semble seul à s'exprimer.

Prenons *Madame Bovary*, le roman où Flaubert met au point cette esthétique. Il peut sembler à première vue que les métaphores du roman se contentent de souligner la pauvreté de l'imaginaire des personnages. De fait, elles sont presque toutes issues des lectures d'Emma, de Léon ou d'Homais : quand il n'est pas question d'îles ou de fleurs, de couchers de soleil, de grands lacs, de mers sous la tempête ou de montagnes sous l'orage, directement importés de *Paul et Virginie*, de Lamartine, de Chateaubriand ou de Hugo, ce sont les lumières de la Raison, l'obscurantisme des prêtres, et toute la vulgate encyclopédiste et scientiste qui sont convoqués, pour mieux moquer les prétentions « philosophiques » du pharmacien. Mais il est discutable d'en conclure que ces métaphores ne valent pas mieux que la banalité de leur thème : ce serait en rester à une conception de la métaphore encore très proche de l'ornement, où il s'agit de choisir un mot rare, étonnant, pour désigner une autre réalité. Or, ce qui est intéressant chez Flaubert, c'est d'abord la façon dont la métaphore s'intègre au discours. Nombreuses sont les métaphores incohérentes, qui sont contredites par d'autres métaphores, d'autres remarques, comme dans le discours de M. Lieuvain, le Conseiller du préfet, emporté par son style tour à tour oratoire et épique : « Que ces Comices soient pour vous

453 M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, collection Folio, Paris, 1988, respectivement p. 186, 185 et 202.
454 *Ibid.*, p. 322-323, et *Le Côté de Guermantes*, partie II, chap. 2, *op. cit.*, p. 430.

comme des arènes pacifiques où le vainqueur, en en sortant, tendra la main au vaincu et fraternisera avec lui, dans l'espoir d'un succès meilleur ! »[455] On peut citer à ce propos les conseils d'écriture suivants de Flaubert à Louise Colet : « 1° observe de suivre les métaphores, et 2° pas de détails en dehors du sujet, la ligne droite. »[456] Le danger est bien de perdre le fil, de négliger les univers convoqués, l'imaginaire de la métaphore, comme ici la référence ridicule aux combats de gladiateurs. De même, quand Emma et Léon vivent leur « lune de miel » à Rouen, et canotent sur la Seine vers une île, le narrateur joue avec les analogies : dînant dans un cabaret, se croyant seuls au monde, ils apparaissent heureux « comme deux Robinson ». La référence au roman de Daniel Defoe, comme celle au « Lac » de Lamartine, juste auparavant, est évidemment moqueuse. Le procédé est constant dans *Madame Bovary* mais le chapitre du couvent est peut-être celui où il est le plus apparent : les références ne cessent de s'y détruire les unes les autres, comme ces images lorsque le narrateur évoque les *messieurs* des romans sentimentaux, « braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas. »[457]

Mais, plus encore, ce qui est intéressant dans les métaphores de Flaubert, c'est leur polyphonie : derrière la voix du personnage, on entend souvent celle du narrateur, qui ne tourne pas toujours la métaphore en dérision, qui se l'approprie parfois, qui enrichit dans tous les cas la rêverie de l'héroïne d'une signification différente. Par exemple, dans ce chapitre où Emma rêve au vicomte, après le bal de la Vaubyessard, ainsi qu'à Paris où elle l'imagine (« ce Paris », ce « nom démesuré ! »), on peut lire cette phrase : « Paris, plus vague que l'Océan, miroitait donc aux yeux d'Emma dans une atmosphère vermeille. »[458] Au début, rien que de très banal : Paris est une ville lointaine, comme l'océan ; Emma ne connaît ni l'une ni l'autre, elle peut donc rêver à l'une comme elle rêve à l'autre. On pourrait penser que c'est à peine une métaphore : une simple comparaison « quantitative », un rapprochement établi sur une échelle du lointain et du « vague ». Seulement, des liens plus solides semblent noués entre les deux éléments : Paris brille de tous ses feux, et ces feux ne restent pas vagues, ils sont décrits précisément (« parquets luisants », « salons lambrissés de miroirs », « crépines d'or », etc.) ; de même, la mer « miroite » au soleil couchant (« dans une atmosphère vermeille »). L'image peut alors commencer à intriguer : Flaubert nous expose en effet, juste après cette comparaison avec l'océan, « la vie nombreuse qui s'agitait en ce tumulte », « divisée par parties, classée en tableaux distincts », dont Emma « n'apercevait que deux ou trois qui lui cachaient tous les autres ». Le lien n'est pas explicite entre les deux phrases : une rêverie peut alors s'ouvrir. Néanmoins, il apparaît clairement que le narrateur nous fait pénétrer dans les rêves d'Emma, selon un schéma où il entre une profondeur, différentes strates : nous avons des tableaux qui en cachent d'autres, d'abord « le monde des ambassadeurs », plein d'ors, comme nous l'avons vu, et au sein duquel on trouve « de grands mystères, des angoisses dissimulées sous des sourires » ; puis « venait ensuite la société des duchesses ; on y était pâle ; on se levait à quatre heures », et enfin, plus flou, moins nettement articulé avec les deux précédents, « la foule bigarrée des gens de lettres et des actrices », « dans les cabinets des restaurants où l'on soupe après minuit ». Il est difficile alors, quand on lit le roman, quand on sait qu'Emma vient de s'acheter un plan de Paris, de ne pas percevoir cette *plongée* dans un Paris rêvé comme une improbable tentative de traverser la surface de la carte, ou des tableaux, surfaces planes qui éblouissent Emma comme pourrait le faire celle de l'océan, au soleil couchant, derrière laquelle elle devine des créatures mystérieuses, d'abord

455 G. Flaubert, *Mme Bovary*, *op. cit.*, deuxième partie, chapitre 8, p. 246.
456 *Correspondance*, lettre du 25 juin 1853, tome II, p. 362.
457 G. Flaubert, *Mme Bovary*, *op. cit.*, respectivement partie III, chapitre 3, p. 386, et partie I, chapitre 6, p. 100.
458 *Ibid.*, partie I, chapitre 9, p. 129.

dorées, près de la surface, puis plus pâles quand on s'y enfonce. Seule une dernière phrase gêne dans ce schéma, consacrée à cette « existence [parisienne] au-dessus des autres, entre ciel et terre, dans les orages, quelque chose de sublime », dont on ne sait trop si elle se rapporte au troisième tableau ou à l'ensemble des trois, et qui nous fait sortir de la mer pour naviguer en plein ciel. Quoi qu'il en soit, on perçoit bien ici une rêverie étrange, dont le contenu « parisien » appartient à Emma mais dont l'élément marin est partagé par le personnage et le narrateur. En effet, lui aussi mentionné plus haut, le thème de l'océan est clairement emprunté à l'héroïne : la nuit, quand les mareyeurs passent sous ses fenêtres, se rendant à Paris, on la voit s'éveiller et rêver. Mais, par la façon dont il est développé, on ne peut que déceler le travail du romancier : le rapprochement implicite du plan, des tableaux parisiens et de la surface de la mer appartient plutôt à Flaubert. D'ailleurs, dans la rêverie que ces rapprochements organisent, il serait délicat de ne discerner que de la moquerie : l'écrivain semble éprouver un certain plaisir à prolonger la rêverie d'Emma. Dans tous les cas, la signature du narrateur est nette. Que l'on pense par exemple à cette idée de *reflet*, contenue dans le miroitement de l'océan parisien : n'est-ce pas une façon de dénoncer comme une illusion l'éclat de Paris ? N'est-ce pas une façon de suggérer que la ville ne brille aux yeux d'Emma qu'à l'aide d'une lumière extérieure, en l'occurrence celle des romans d'Eugène Sue, de Balzac et de George Sand, évoqués dans le paragraphe précédent, à la façon du Vicomte dont « l'auréole » s'élargissait et finissait par « illuminer d'autres rêves », dont celui de Paris ? À travers cette métaphore marine plutôt discrète, l'éclat de la ville est ainsi dénoncé comme superficiel, factice, et la vie parisienne qu'elle s'imaginait, « la vie nombreuse qui s'agitait en ce tumulte », est peut-être même renvoyée à son rang « subaquatique », engloutie dans les eaux telle une nouvelle ville d'Ys, ou du moins à son statut de monde irréel, fantomatique, faits de riches étoffes, de secrets et de masques.

On voit donc comment la métaphore, pour innocente qu'elle puisse paraître au premier abord, noue parfois des sensations complexes, des idées différentes, et peut exprimer à la fois les rêveries d'Emma et le leurre qu'elles représentent, délicatement mais fermement dénoncé par le narrateur, sans exclure une certaine empathie. Pour prendre un dernier exemple, entre mille, on peut relever celui-ci, plus pur peut-être, cinq pages plus loin :

> Au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement. Comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de la vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l'horizon. Elle ne savait pas quel serait ce hasard, le vent qui le pousserait jusqu'à elle, vers quel rivage il la mènerait, s'il était chaloupe ou vaisseau à trois ponts, chargé d'angoisses ou plein de félicités jusqu'aux sabords. Mais, chaque matin, à son réveil, elle l'espérait pour la journée, et elle écoutait tous les bruits, se levait en sursaut, s'étonnait qu'il ne vînt pas ; puis, au coucher du soleil, toujours plus triste, désirait être au lendemain.

Il est aisé de discerner ici l'imaginaire d'Emma : entre *Robinson Crusoé* et *Le Radeau de la Méduse*, les références « romanesques » ne manquent pas. Est-ce bien elle pourtant qui se croit perdue en pleine mer ? ou, à la rigueur, sur une île déserte, même si l'expression « matelots en détresse » et l'idée de « rivage » attendu suggèrent plutôt une dérive sur un radeau ? C'est plutôt le narrateur qui cherche à nous suggérer l'idée de perdition, en se plongeant une nouvelle fois « au fond de son âme », et en se gardant bien d'énoncer tous les termes de la comparaison. Pour exprimer la détresse ressentie par Emma, mais encore un peu cachée derrière son espoir d'aventures, Flaubert utilise donc l'imaginaire de celle-ci pour délivrer des idées qui lui appartiennent en propre : l'abandon complet qui est le sien, dont elle n'a pas encore pris toute la mesure (elle « se levait en

sursaut », chaque matin, et « s'étonnait » que rien ne se passe), et plus largement, donc, son état de perdition. L'image est saisissante en effet de cette campagne normande transfigurée en haute mer, de ces villages et ces vallons comme aplatis, arasés par le regard perdu dans le lointain de l'héroïne. Nous sommes loin de la transfiguration quasi « objective » des Guermantes, proposée par le narrateur, qui nous les montre tendant la main à distance comme s'il s'agissait d'une épée pour un duel, défiant leurs interlocuteurs à travers leur salut, de ces métaphores qui peuvent passer par la subjectivité d'un personnage, chez Proust aussi, mais ne pénètrent pas aussi loin dans leur vie intérieure, avec un tel mélange d'ironie et d'empathie. Aussi le « fondu » relevé par Genette dans *La Recherche du temps perdu*, par exemple dans « Métonymie chez Proust », est-il encore plus important chez l'auteur de *L'Éducation Sentimentale*, et c'est pourquoi Proust a pu s'y tromper : le passage d'un imaginaire à l'autre y est quasi insensible. Il faut souligner en effet que Flaubert, contrairement à l'idée reçue, n'écrase pas totalement ses personnages sous l'ironie. Pour en rester à *Madame Bovary*, Homais, Bournisien et Lheureux défient l'empathie, certes, mais Emma, Charles ou Léon, et même, dans une certaine mesure, Rodolphe, reçoivent une forme de sympathie, très paradoxale bien sûr, mais sur le modèle du rapport du narrateur à son héroïne que nous observons ici : une forme supérieure d'empathie, par delà les ridicules du personnage. Et, pour en revenir à notre paragraphe, on voit bien que le réseau métaphorique tissé par l'auteur permet une pluralité de points de vue, une authentique polyphonie : derrière la détresse confusément ressentie par Emma, Flaubert glisse l'idée d'une noyade. Que l'on pense ou non à la fin du roman, l'extrait suggère l'idée d'une mort lente, d'une agonie silencieuse, immobile, invisible, en pleine Normandie, d'un engloutissement inéluctable. Peut-on dire alors, une fois ces significations perçues, que la métaphore est « du niveau » de son personnage ?

On pardonne volontiers à Proust la sévérité de son jugement, à la limite du contresens : non seulement cette page sur la métaphore flaubertienne n'est pas le cœur de son propos, mais elle n'est même qu'une concession faite – un peu rapidement, certes – à son interlocuteur et, plus largement, aux détracteurs de Gustave Flaubert, avant de défendre le style de celui-ci. Il faut en effet replacer l'article de Marcel Proust dans son contexte, qui est celui d'une offensive contre l'auteur de *L'Éducation sentimentale*. Gilles Philippe évoque dans *Sujet, verbe, complément* les débats incessants autour de la correction grammaticale qui occupent les milieux littéraires au début du XXe siècle et en particulier, engagée en 1912 et relancée en 1919, la querelle sur le style de Flaubert. De nombreux auteurs découvrent alors un fait connu depuis longtemps : l'auteur de *Madame Bovary* fait des fautes. Seulement, on en tire prétexte, désormais, pour dénoncer son style. Le *Petit Marseillais* publie par exemple, en octobre 1920, sur deux colonnes à la une : « Donc, Gustave Flaubert écrit mal ». Albert Thibaudet formule pour sa part l'accusation suivante, en novembre 1919 : « Flaubert n'est pas un grand écrivain de race ». En fait, relancé en août 1919 par deux auteurs qui apprécient le romancier, Louis de Robert et Paul Souday, le débat dérape : alors que le premier voulait seulement montrer que *même* Flaubert faisait des fautes, le second refuse de reconnaître le fait au nom de la licence poétique et, finalement, de l'infaillibilité du génie. C'est ainsi que le débat leur échappe, que l'on prend prétexte de la grammaire pour condamner Flaubert, selon la logique d'un article de Pierre Gilbert, de janvier 1912, qui qualifiait *Madame Bovary* de « faux chef d'œuvre » en réaction à un sondage le classant comme le meilleur roman jamais écrit en français. Aussi, fin 1919, « Paulhan et Rivière inviteront Proust à répondre à Gilbert. »[459]

459 Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément, Le moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*, Gallimard, Paris, 2002, p. 47-66.

Seulement, peut-être parce qu'il connaissait les principaux protagonistes du débat, l'auteur de *La Recherche* se contente d'incriminer M. Reinach, « distingué critique de *La Nouvelle Revue française* ». Aussi « À propos du "style" de Flaubert » ne donne-t-il pas autant l'impression, aujourd'hui, d'être un article de circonstance. On a oublié, comme le souligne Gilles Philippe, « le contexte de cette invraisemblable querelle ». Le fond de son article n'en est pas moins cher à Proust : il avait déjà développé dix ans plus tôt cette idée d'un « génie grammatical » de Flaubert, d'une syntaxe qui provoque « une révolution de vision, de représentation du monde » comparable à celle de Kant. Cependant, son propos sur la métaphore semble davantage, lui, de circonstance : on y retrouve, appliquée à la figure de style, cette idée déjà ancienne d'une « nature » inférieure de Flaubert, que l'on peut lire chez Faguet, dès 1899 (il « n'écrivait pas bien naturellement »), ou chez Thibaudet, en 1919 (« la pleine maîtrise verbale ne lui était pas donnée dans sa nature même »). Aussi Proust, convaincu de posséder parmi les meilleures métaphores, s'autorise-t-il à *concéder* que les métaphores de Flaubert ne relèvent pas, elles, du génie : petite concession, à ses yeux, que les apparences semblaient confirmer, et qui vise à témoigner qu'il n'est pas, dans l'affaire, de parti pris, qu'il n'idéalise pas Flaubert au point d'être aveugle à ses défauts. De ce point de vue, le contradicteur principal n'est peut-être pas Reinach mais bien plutôt Thibaudet. Gilles Philippe rappelle que c'est surtout la phrase suivante de celui-ci qui fit réagir l'auteur de *Contre Sainte-Beuve* : « Flaubert n'est pas un grand écrivain de race […] la pleine maîtrise verbale ne lui était pas donnée dans sa nature même. » Or, au lieu de contester *l'idée même* de « nature », Proust semble s'être contenté de réhabiliter le « génie grammatical » de l'écrivain, reconduisant l'idée reçue pour ce qui est des métaphores, qui « ne s'élèvent guère au-dessus de celles que pourraient trouver ses personnages les plus insignifiants », pour justifier que lui non plus n'aime pas « entre tous les livres de Flaubert, ni même le style de Flaubert ». Heureusement, dans ces conditions, que « la métaphore n'est pas tout le style ».

L'article de Proust si souvent cité, dont le jugement sur la métaphore est resté célèbre, dans ses aspects positifs, mais aussi négatifs, est donc déterminé en partie par les circonstances : c'est le cas, en particulier, de la critique des métaphores de Flaubert, formulée au nom de la « belle métaphore ». On peut regretter que l'auteur de *La Recherche* ne soit pas allé plus loin, qu'il n'ait pas proposé aussi une « troisième voie » pour la métaphore, à l'image de celle dont parle Gilles Philippe, « entre le déni de réalité de Souday et la stricte séparation du langagier et du littéraire de Robert », où se situe aussi Thibaudet. Quoi qu'il en soit, il y a aujourd'hui un « effet Proust » associé à ce jugement sur la métaphore, lié l'autorité de son auteur : effet dont la part de méprise, que nous avons observée, est d'autant plus facilement ignorée que les phrases en question ne sont pas mises en contexte. Il faut donc souligner cet effet pervers des commentaires proustiens qui consiste en la dépréciation ou, pire, en l'invisibilité des métaphores flaubertiennes, et indiquer qu'il s'agit là, en fait, d'un effet de la querelle entre Robert et Souday arbitrée par Proust. L'effet pervers en question est puissant : Gilles Philippe par exemple, qui dénonce pourtant l'interprétation du grammatical comme rhétorique chez Souday, semble évoquer à son tour les métaphores de Gustave Flaubert comme « erreurs » : il ne récuse pas cette interprétation.[460]

Autrement dit, le jugement de Proust sur Flaubert constitue, en large partie, le « dégât collatéral » d'une querelle sur l'incorrection de Gustave Flaubert : il apparaît comme un relatif impensé, en marge d'un sujet étonnamment bien exploré. Il est même frappant de noter l'analogie possible entre ce qu'un Boulenger ou un Thibaudet défendent explicitement, sur le plan de la

460 *Ibid.*, p. 55.

syntaxe, en critiquant Flaubert, et ce que Proust défend implicitement, à travers sa critique des métaphores de Flaubert, mais désormais sur le seul plan des images. En effet, ce qu'il manque à Flaubert, selon Boulenger, c'est « cette sûreté, cette aisance naturelle à manier la syntaxe […] d'un Victor Hugo, d'un Musset, d'un Anatole France ». C'est en cela qu'il est d'une « nature » inférieure : ce n'est pas « par négligence de grand seigneur, par raffinement » qu'il pèche, c'est par « manque de race » dans le maniement de la langue. Thibaudet reprendra ce jugement de Boulenger, en ajoutant : « Comme le remarquent fort bien les Goncourt sa langue ni surtout sa syntaxe n'ont rien de primesautier, de verveux, de hardi. » L'injustice d'un tel jugement, qui se fonde sur une inquiétude réelle de Flaubert « de n'être pas à la hauteur de ses propres exigences langagières », mais qui méconnait largement son projet esthétique et finalement son originalité, se retrouve dans le jugement de Proust sur la métaphore : celles de *Madame Bovary* ou de *L'Éducation sentimentale* ne sont pas celles de Hugo ou de Musset non plus, elles ne sont pas hardies, elles n'ont pas de verve. Au contraire, elles sont constamment bridées, contenues. Est-ce un défaut *en soi* ? Cela les empêche-t-il d'être belles ? Proust ne n'est pas posé la question et ne leur a pas appliqué la même grille d'analyse qu'à la syntaxe, n'a pas songé à concevoir *jusqu'au bout* le style sur ce modèle qu'il venait d'élaborer. Il ne lui manquait pas grand chose, pourtant. Quand il explique : « Comme [Flaubert] a tant peiné sur sa syntaxe, c'est en elle qu'il a logé pour toujours son originalité », il aurait pu dire la même chose pour la métaphore. Par son travail obstiné sur ce matériau aussi, Flaubert en a fait quelque chose de nouveau. Quand Proust évoque ce procédé de Flaubert où « un mot est tiré du génitif ou de l'ablatif », « gît dans une phrase et par renversement devient sujet de la phrase suivante » et signale que, « une fois commencé cela ne s'arrête plus, il n'entrera pas d'air extérieur entre les phrases de Flaubert qui ont, comme on dit en automobile, leur conduite ou leur commande à l'intérieur » (projet de lettre cité par Gilles Philippe), ou quand il résume l'originalité de son « style » par l'image du « grand trottoir roulant », il pourrait dire la même chose de ses métaphores : en elles non plus, il n'entre « pas d'air extérieur », on passe insensiblement de l'imaginaire d'Emma à celui de Flaubert, on ne perçoit aucune rupture entre une marche et la suivante, nous sommes comme naturellement « portés ».[461]

La correspondance de Flaubert souligne d'ailleurs ce travail sur la métaphore. On a déjà noté cet aveu : « Je suis gêné par le sens métaphorique qui décidément me domine trop. Je suis dévoré de comparaisons, comme on l'est de poux, et je ne passe mon temps qu'à les écraser ; mes phrases en grouillent. »[462] Seulement, il ne faudrait pas trop se fier à cette comparaison avec Sylla, atteint de phtiriasis, suggérée par sa lecture de Plutarque : les métaphores ne sont pas toutes écrasées dans *Madame Bovary*, elle est loin d'avoir été entièrement épouillée ou plutôt, car Sylla semblait aussi échouer à se débarrasser de ses poux, Flaubert ne semble pas avoir eu l'intention de les éliminer toutes. Une partie des métaphores, au contraire, a été conservée et enfouie. Cet autre extrait de sa correspondance avec Louise Colet, alors qu'il écrivait toujours son roman, témoigne de cette entreprise d'enfouissement : « Je viens de sortir d'une *comparaison soutenue* qui a d'étendue près de deux pages. C'est un morceau, comme on dit, ou du moins je le crois. Mais peut-être est-ce trop pompeux pour la couleur générale du livre et me faudra-t-il plus tard la retrancher. Mais, physiquement parlant, pour ma santé, j'avais besoin de me retremper dans de bonnes phrases pohétiques. L'envie d'une forte nourriture se faisait sentir, après toutes ces finasseries de dialogue, style hâché, etc. […] Ma comparaison, du reste, est une ficelle, elle me sert de transition, et par là

461 *Ibid.*, p. 56-59.
462 Lettre à Louise Colet du 27 décembre 1852, *op. cit.*, p. 220.

rentre donc dans le plan. »[463] L'obsession de la discrétion, du fondu, de la cohérence générale se perçoit bien ici : les images doivent se soumettre à un principe supérieur. Cela n'empêche évidemment pas, alors, un travail d'approfondissement des métaphores, auquel Flaubert s'est également livré, comme nous l'avons vu plus haut, quand s'articulent finement point de vue des personnages et point de vue du narrateur.

Il faudrait signaler enfin, en toile de fond, un certain tragique de l'écriture chez Flaubert, perceptible précisément dans son rapport aux métaphores et au lyrisme. Un passage étonnant le donne à sentir, dans *Madame Bovary* justement, où le narrateur s'identifie soudainement à Emma : c'est l'une des très rares fois où il exprime directement son point de vue, où il défend même un personnage. Rodolphe, qui commence à se lasser de sa nouvelle maîtresse (qui vient de s'écrier : « je t'aime à ne pouvoir me passer de toi, sais-tu bien ? », « Je suis ta servante et ta concubine ! Tu es mon roi, mon idole ! »), rit intérieurement de la platitude de son langage amoureux :

> Il s'était tant de fois entendu dire ces choses, qu'elles n'avaient pour lui rien d'original. Emma ressemblait à toutes les maîtresses ; et le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l'éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage. Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions. Parce que des lèvres libertines ou vénales lui avaient murmuré des phrases pareilles, il ne croyait que faiblement à la candeur de celles-là ; on en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres ; comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles.[464]

Ici encore, l'image du vêtement qui tombe, banale en soi, qui a l'air de confirmer l'opinion de Proust, vaut mieux que cette première apparence. Il y a quelque chose de très paradoxal, en fait, à y comparer la passion qui s'émousse car ce n'est pas seulement la nouveauté qui est comparée au vêtement, qui perd de son charme avec le temps qui l'use, mais aussi et surtout la relation amoureuse elle-même, dans sa durée, dans sa composante à la fois sentimentale et charnelle, qui est comparée à un habit qui glisse progressivement sur la chair nue. Entre autres effets, l'imaginaire libertin est ainsi subverti. Si la comparaison est fournie par l'expérience de Rodolphe, par le déshabillage de ses maîtresses, la signification en est tout autre : c'est l'inconséquence du personnage qui est suggérée. En effet, sa lassitude amoureuse nous est finalement présentée comme une étrange pudeur. Habitué aux vêtements qui tombent, c'est comme s'il regrettait, confusément, sans le savoir vraiment, le moment qui précède la possession. Bien sûr, il y a aussi l'idée de la lassitude libertine, qui recherche sans fin la jouissance du premier instant, qui n'éprouve de plaisir que dans la conquête, mais la métaphore choisie par le narrateur est claire : il refuse de voir « à nu », elle aussi, « la monotonie de la passion ». C'est donc bien comme s'il voulait déshabiller les corps sans déshabiller la passion, comme si, en matière de sentiments, il voulait conserver intactes ses illusions, il refusait la défloration par la mots. Sa pudeur est d'ailleurs explicite, juste après : « on en devait rabattre, pensait-il ». Il ne faut pas montrer ses sentiments. La raison en est toute paradoxale : c'est parce qu'« il ne croyait que faiblement à la candeur » des mots d'Emma. Habitué aux femmes vénales et aux paroles libertines, il n'imagine plus l'innocence possible : Emma lui est

463 Lettre du 11 juin 1853, *ibid.*, p. 351.
464 G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, partie II, chap. 12, p. 300-301.

donc insupportable, qui lui renvoie l'image de ce qu'il est devenu. Il y a donc une grande justesse mais aussi et surtout une délicate ironie dans cette comparaison qui place tout le charme inconscient de l'amour, pour un personnage comme Rodolphe, dans la femme *encore habillée*, dans l'état contraire à celui qu'il recherche apparemment – qui veut à la fois faire glisser les vêtements et rhabiller les sentiments. L'image apparaît enfin dans toute sa complexité quand on prend en compte le mot « pratique », qui renvoie selon toute vraisemblance au sens de « clientèle », même s'il s'enrichit aussi du sens d'« expérience » : peut-être comparé à un marchand de vêtements, qui ne voit plus la personnalité de ses clientes, déformé par le métier, Rodolphe est devenu, dans son rapport aux femmes, un simple commerçant, riche certes, mais pauvre en émotions, comme le narrateur le soulignera encore plus loin, au moment de la lettre de rupture.

Mais revenons au tragique d'Emma et de Flaubert : ce qui frappe dans ce paragraphe, c'est la prise de position explicite du narrateur pour son personnage principal. Face au jugement sévère de Rodolphe, à la solitude d'Emma, qu'elle ignore encore, il se voit contraint d'évoquer l'incapacité de l'homme à jamais « donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs ». Ce n'est plus seulement d'Emma qu'il est question, mais de l'humaine condition toute entière : « personne, jamais », ne peut parvenir à communiquer parfaitement ses pensées et ses émotions. Étrange constat d'échec, de la part d'un écrivain dont c'est précisément le défi que de surmonter cette difficulté. Or, comment ne pas songer ici à la souffrance de Flaubert, suite à l'échec de sa première *Tentation de Saint Antoine*, dans la condition d'Emma, dans ce jugement sur « les discours exagérés » que l'on soupçonne de cacher des « affections médiocres » ? Mieux encore, pour ce qui nous concerne : comment ne pas voir, même, comme la crainte par anticipation du jugement de Proust, dans le constat que « la plénitude de l'âme » peut déborder « quelquefois par les métaphores les plus vides » ? On ne peut pourtant en rester là : même s'il n'éprouve, de toute évidence, aucune sympathie pour les métaphores creuses de son héroïne, il rappelle que – même là, même dans cette comparaison avec Emma pourtant peu avantageuse pour le romancier – on ne peut s'y arrêter. Qu'elles aient « les mêmes formes et le même langage » ne peut constituer le dernier mot, sauf à adopter le point de vue d'un marchand de vêtements. La forme extérieure n'est pas le tout : sous « la parité des expressions » se dissimule « la dissemblance des sentiments ». Cet accès aux sentiments, à l'intériorité, reste néanmoins un défi insensé, puisque le narrateur ajoute : « la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles ». Le tragique de l'écriture est alors merveilleusement décrit : la métaphore en particulier, comme l'écriture ou la parole en général, est un *espoir* de communication. On ne peut qu'espérer, avec le lecteur, l'auditeur ou le spectateur, la communion dont parlait implicitement Hegel : l'incarnation de l'idée y sera toujours imparfaite.

Nous voyons donc ici que Flaubert, s'il ne prétend pas posséder de métaphores originales, conçoit *de la même façon* son travail sur les images que sur le style : à force de les marteler, de les polir, elles se sont intégrées au « trottoir roulant » du style. Mais, si elles peuvent paraître plates « comme un trottoir de rue », si elles voient « les idées de tout le monde y défil[er] dans leur costume ordinaire », comme la conversation de Charles, c'est qu'on ne s'est pas donné la peine de les creuser, de percer leur enveloppe, de les déshabiller. Flaubert semble donc avoir intégré cette malédiction de la parole humaine : il se refuse aux « discours exagérés » toujours soupçonnés de cacher « des affections médiocres », il n'essaie pas de conjurer le sort par une surenchère mais par un approfondissement de la parole des personnages. Pour ne pas s'arrêter au tapis roulant de leur conversation, il en démonte la mécanique, il va voir derrière. Autrement dit, s'il fallait caractériser

son écriture métaphorique, je crois qu'il faudrait alors se débarrasser des métaphores proustiennes, celle du « trottoir roulant » ou, moins connue, celle de l'habitacle automobile : si elles disent bien, par exemple, la fluidité de son style, qui n'empêche pas une certaine sècheresse, ainsi que sa recherche d'unité, d'homogénéité, elles soulignent un peu trop son caractère « impersonnel ». Or la « mécanique » flaubertienne est toute d'apparence : quasiment chaque phrase, dans *Madame Bovary*, contient un clin d'œil du narrateur, que l'on résume trop à la seule ironie. Il y a là une forme de générosité que Proust me semble avoir manqué. Ses métaphores mêmes témoignent, comme j'espère l'avoir montré (ce n'était pas le lieu de le développer davantage), d'une forme supérieure d'empathie. Même si, derrière l'imaginaire des personnages, le point de vue du narrateur est parfois tout différent, même si cet imaginaire est souvent subverti, détourné ou simplement moqué, les personnages principaux sont finalement compris, la plupart du temps, à travers cette articulation des différentes « voix » : l'ironie coexiste avec une certaine forme d'empathie, on a même l'impression qu'elles se relancent mutuellement, aboutissant ainsi à une compréhension fine, profonde, d'Emma mais aussi de Charles, de Léon, de Rodolphe, par delà une sympathie (naïve) ou une dérision (superficielle). C'est peut-être cela, finalement, que Proust ne pouvait bien mettre en évidence : lui dont l'œuvre est toute entière surplombée par une subjectivité maîtresse, notamment *La Recherche* par son fameux Narrateur, ne pouvait rendre justice à une œuvre où la subjectivité est tout autre.

Autrement dit, l'injustice du jugement de Proust viendrait, en dernière analyse, de ce travers fréquent, bien connu, des écrits d'artistes, souvent riches de belles intuitions, mais toujours marqués, à un haut degré, par leurs propres choix esthétiques. Le fond de cette petite « querelle » relative à la métaphore, ce serait ainsi une grosse différence d'esthétique, celle de Flaubert étant trop « classique » pour Proust. Il y a en effet quelque chose d'*apparemment* classique chez lui, bien perceptible à son désir d'écraser les métaphores, comme Quintilien le préconisait à sa façon, en recommandant de ne pas les « prodiguer ». Ce souci de discrétion, bien loin du flamboiement de la métaphore cher à Proust, correspond, on l'a vu, au souci d'effacement du narrateur, de l'auteur. Pour Flaubert, écraser les métaphores va de pair avec son projet d'étouffer son romantisme, de réprimer l'élan premier. Mais on n'échappe pas à son époque : cet *idéal* d'impersonnalité ne doit pas tromper. On le retrouve d'ailleurs un peu plus tard chez les Parnassiens, ou dans la correspondance de Rimbaud, qui réclame une « poésie objective », bien loin des fadaises de la « poésie subjective », et finalement, d'une certaine façon, chez Courbet, dans le courant réaliste. Il n'y a aucun classicisme authentique là-dedans, même si l'on perçoit parfois chez Flaubert une autre influence, celle du Voltaire de *L'Ingénu*, où l'on rencontre déjà plusieurs « flaubertismes ». Le glacis de la prose flaubertienne n'empêche pas de percevoir, derrière, l'énorme rire de Rabelais, de *Don Quichotte* : la farce, l'ironie explose. C'est ainsi que l'innovation se fraie une voie, presque consciemment chez Flaubert, en assimilant des références diverses : c'est avec une conscience romantique, une conscience exaltée, déchirée, aimant à la fois le sublime et le grotesque, qu'il adopte un projet classique en apparence et qu'il invente un style. Aussi le romantisme réprimé ne disparaît-il pas : il s'approfondit, et s'amalgame à d'autres influences. Les métaphores de Flaubert évoquent beaucoup, de ce point de vue, l'ironie romantique, qu'elles contiennent à haute dose, et que Pierre Schoentjes distingue de la raillerie et définit, en évoquant Schlegel, comme « la capacité à corriger le subjectif par l'objectif : l'adhésion aux sentiments est contrebalancée par la distance critique ».[465] On y retrouve en effet une tension formidable entre empathie et ironie, entre sympathie et distance critique, qui constitue le sceau de son style, du moins concernant les métaphores.

465 P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, édition du Seuil, collection Points, Paris, 2001, p. 101.

Métaphore, symbolisme et allégorie : liaisons dangereuses au moment du « triomphe »

Le jugement de Proust sur Flaubert suggère assez, à mes yeux, la part de méprise qu'il existe au fond de son éloge de la « belle métaphore », seule capable d'apporter « une sorte d'éternité au style ». Faut-il pour autant rejeter l'idée d'un apport spécifique de la métaphore, l'idée qu'elle constituerait un lieu particulier où se cristalliserait la beauté d'une œuvre – de certaines œuvres, en tout cas ? Je ne crois évidemment pas, et le simple fait qu'il existe aussi chez Flaubert de « belles métaphores » me semble conforter cette hypothèse. D'ailleurs, la supériorité de la métaphore vient finalement chez Proust de la « vision » dont elle témoigne, qu'il mentionne souvent pour le style mais presque jamais explicitement pour la métaphore, plutôt pour la grammaire de Flaubert par exemple, probablement par goût du paradoxe et selon un procédé que Genette a étudié, que l'on voit à l'œuvre chez le Narrateur de *La Recherche* comme dans les tableaux d'Elstir (la terre est décrite comme la mer, la ville comme le port, et vice-versa). On comprend bien néanmoins, dans « Remarques sur le style » par exemple, que ces images qui « naissent […] d'une impression », ces « rapports nouveaux » qui « unissent » les choses, proviennent du fameux talent d'« apercevoir les ressemblances ». L'erreur, c'est de croire qu'il n'y a rien de tel chez Flaubert, sous prétexte que l'idée du narrateur n'est pas exhibée, qu'il travaille de préférence sur l'imaginaire, assez commun en effet, de ses personnages. Le malheur tiendrait donc plutôt à une certaine idéalisation de la métaphore, pierre précieuse quasi philosophale, difficilement compatible avec l'esthétique discrète, modeste, de la métaphore flaubertienne.

En fait, il semble se jouer quelque chose, autour de la seconde moitié du XIXe siècle, qui se poursuit au début du XXe et qui excède la simple reconnaissance du mérite propre à la métaphore. On a déjà relevé la phrase d'Alfred de Vigny tirée de son *Journal d'un poète* : « Les hommes du plus grand génie ne sont guère que ceux qui ont eu dans l'expression les plus justes comparaisons ». Baudelaire écrit quant à lui, dans son *Salon de 1845*, à propos d'un tableau inégal de Victor Robert, que « L'allégorie est un des plus beaux genres de l'art ».[466] On pourrait citer aussi un jugement de Potebnia similaire à celui de Proust, relevé et contesté par Victor Chklovski : « Il n'existe pas d'art et en particulier pas de poésie sans image » ; l'art témoigne ainsi d'« une certaine manière de penser et de connaître ».[467] Or, s'il y a dans cette assimilation de la poésie à l'image quelque chose d'abusif, il n'est pas aisé de la condamner rapidement, tant ce lien n'est pas le pur produit d'une illusion, tant il trouve des causes multiples et variées et, pour certaines, profondément liées à leur époque : il nous faut notamment faire la part entre un certain idéalisme et la réaction aux progrès fulgurants du scientisme, ou plus largement de la modernité capitaliste, dont on sait à quel point Baudelaire l'avait en horreur. C'est cette complexité-là qu'il faut avoir à l'esprit quand on envisage le prétendu « culte » de la métaphore de l'époque, tel qu'on peut le percevoir aujourd'hui, sinon dans la théorie, du moins dans les faits.

Dans cette réputation flatteuse que possède encore la métaphore aujourd'hui, dans cette image idéalisée qu'elle présente au début du XXe siècle, le rôle du Parnasse apparaît finalement important, dans la mesure où il prépare la voie au symbolisme avec, d'une part, son idéal de perfection

466 Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Michel Lévy frères, Paris, 1868, p. 26.

467 Victor Chklovski, « L'art comme procédé », *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, Le Seuil, Points, Paris, 2001, p. 75.

formelle, mais aussi, d'autre part, son souci d'impersonnalité, qui pousse les poètes à confier à l'image tout ce qu'ils ne peuvent pas dire. C'est ce pouvoir accordé à l'image que développeront les symbolistes. Pour bien comprendre la fortune de la métaphore à l'époque, on peut se souvenir de ces nombreux poèmes où elle constitue le cœur de l'œuvre : aussi bien chez Gautier, avec « Le Pin des Landes » par exemple, que chez Baudelaire avec « L'Albatros », chez Rimbaud avec « Le Bateau ivre », ou chez Mallarmé avec « Cantique de Saint Jean ». Les deux premiers possèdent d'ailleurs la même structure : trois strophes entières consacrées à un arbre ou à un animal, un comparant qu'on ne présente pas comme tel, qui est même comparé à des humains (le pin des landes est assassiné par l'homme, c'est « un soldat blessé », et l'albatros un « roi de l'azur », un « voyageur ailé »), suivies d'un quatrième quatrain où la comparaison s'énonce enfin, où le thème « véritable » apparaît et renvoie ce qui précède au statut de comparant (« Le poète est ainsi dans les Landes du monde », « Le poète est semblable au prince des nuées »). Nous ne sommes vraiment pas loin de l'allégorie, ou de la fable qui réinterprète, *in fine*, tout ce qui vient d'être exposé. Il en va d'ailleurs de même dans « Le Bateau ivre » et le « Cantique de Saint Jean », si ce n'est qu'ils présentent un nouveau degré de complexité, en n'exposant plus clairement la place respective des comparés et des comparants. Or, si le recours n'est pas nouveau à une métaphore pour bâtir le poème entier, il y a quelque chose de spécifique à l'époque dans la façon de mettre en œuvre ce pouvoir accordé à l'image : associée à une relative impersonnalité, dans une forme plus ramassée, l'idée acquiert un charme nouveau, lié à un certain mystère, une forme de pénombre, de semi-obscurité. Il suffit de comparer « Le Pin des Landes » ou « L'Albatros » à l'allégorie du pélican de Musset, qui évoque elle aussi la souffrance du poète, pour l'apercevoir : c'est comme si Gautier et Baudelaire avaient supprimé les vers qui précèdent chez Musset, dans sa « Nuit de mai », qui exposent calmement le thème avant de proposer la comparaison et où l'énonciation est clairement personnelle (la Muse s'adresse au poète). Dans « L'Albatros », au contraire, non seulement Baudelaire ne s'implique qu'indirectement, qu'à travers la généralité du mot « Poète », comme chez Gautier, mais l'idée est encore constamment implicite : même dans la quatrième strophe, la métaphore continue d'être filée ; c'est toujours à elle qu'il confie le soin d'exprimer les sentiments de grandeur, de solitude et d'inadaptation de l'artiste. L'évolution est encore plus frappante si l'on considère « Le Bateau ivre » : Arthur Rimbaud refuse d'écrire « Je suis tel qu'un ponton sans vergues et sans mâts... », comme Léon Dierx l'avait fait dans « Le Vieux Solitaire », il refuse de corriger son poème en ajoutant « Je suis un bateau ivre », comme Banville le lui avait suggéré. D'une certaine façon, ce n'est plus l'exposition du comparé qui est différée, c'est plutôt celle du comparant : il faut attendre la cinquième strophe pour que le lecteur comprenne avec certitude que le locuteur n'est pas le passager ou le capitaine d'un bateau ivre, ou plutôt que le poète n'est *pas seulement* un jeune homme mais *aussi* un navire. L'ambiguïté concernant l'identité du locuteur est radicale : c'est à la fois un bateau qui parle, un navire personnifié, et un homme comparé à un bateau. Même si, en dernière analyse, il s'agit bien d'un poète qui s'identifie à un bateau, l'originalité du poème est de gommer l'élaboration progressive de l'image, telle qu'on pouvait la rencontrer chez ses prédécesseurs (un bateau, personnifié à l'occasion, qui fournit ensuite une comparaison – sur le modèle, déjà, de La Fontaine, ou même de Phèdre). La voie est alors ouverte à Mallarmé, à une poésie plus hermétique encore.

Seulement, c'est là qu'il ne faut pas se tromper : l'hermétisme d'un Rimbaud ou d'un Mallarmé est tout relatif. C'est la beauté d'une semi-clarté qu'ils recherchent, d'une demi-obscurité qui n'empêche pas totalement l'accès à la signification, qui ne l'interdit pas, qui ne nécessite pas une initiation secrète. Rimbaud ne cherche pas à faire croire qu'il est réellement un bateau : son poème

reste une allégorie, bien qu'il apparaisse sérieusement mâtiné d'énigme. Si le groupe μ ironise sur Baudelaire, si Genette évoque le symbolisme, c'est évidemment à cause de poèmes comme « Correspondances », « Le Bateau ivre » ou « Voyelles ». Il serait pourtant d'une singulière mauvaise foi de les prendre à la lettre : ni Baudelaire ni Rimbaud ne cherchent à créer un nouveau culte. En revanche, on peut discerner une mission très haute confiée au poète, telle qu'elle a pu être énoncée par les fameuses lettres du Voyant. Mais, là encore, il ne faut pas piéger Rimbaud en prenant ses métaphores au mot : si son projet de « dérèglement de tous les sens » vise bien à faire de lui une sorte de pythie qui, dans un état de transe, pouvait entrevoir une vérité, le dérèglement en question reste « raisonné », il s'agit surtout d'expérimenter tous les possibles, de se rendre disponible à l'inconnu, au nouveau, à sortir de soi, mais pour mieux *se* connaître (à la différences des romantiques, qui n'ont « trouvé du moi que la signification fausse ») et pouvoir ainsi aller vers les autres (comme Prométhée, « voleur de feu »). Il ne s'agit plus vraiment d'être un phare, comme Hugo, qui surplombe de son génie, mais d'inventer une langue, d'être « un multiplicateur de progrès ». On peut alors, si l'on veut, déceler quelque idéalisme dans ce rêve de « trouver une langue » : quand il annonce qu'elle « sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant de la pensée et tirant », on peut d'ailleurs penser à Hegel qui assignait à la poésie romantique (c'est-à-dire, rappelons-le, chrétienne) la possibilité de regarder « l'âme dans l'âme », de parler d'« âme humaine […] à âme humaine ».[468] Seulement, Rimbaud prend bien soin de souligner que « cet avenir sera matérialiste », « toujours plein du *Nombre* et de l'*Harmonie* » et, comme s'il répondait à Hegel, d'ajouter : « au fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque ».

Alors, bien sûr, Rimbaud comme d'autres poètes du XIXe et d'autres auteurs du début du XXe siècle jouent avec l'idée d'ésotérisme, d'alchimie : ils se font volontiers « abstracteurs de quintessences ». Même quand Rimbaud revient sur « l'histoire d'une de [s]es folies », précisément, dans *Une Saison en enfer*, dans « Alchimie du verbe », que dénonce-t-il, très concrètement ? C'est d'abord son sonnet des Voyelles, ce rêve d'« un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens », et plus largement une certaine obscurité avec laquelle il n'a pas encore totalement rompu (il « réserve » encore beaucoup « la traduction », dans cette prose poétique autobiographique). S'il « croyait à tous les enchantements », il évoque alors des rêves d'aventures, ou historiques, qui ne concernent que lointainement la littérature et qui ressemblent à ceux qu'il tentera de réaliser plus tard (notamment ces « voyages de découvertes dont on n'a pas de relation »). La seule critique, mais de taille, qui nous concerne vraiment, est celle de « la vieillerie poétique » qui « avait une bonne part dans [s]on alchimie du verbe » : il écrit qu'il s'habitua « à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine » et qu'il expliqua ensuite ses « sophismes magiques avec l'hallucination des mots ! » Même s'il n'évoque pas explicitement la métaphore, même si, parmi les visions, toutes ne paraissent pas « métaphoriques », on ne peut évidemment pas s'empêcher d'y penser ici. L'idée d'une alchimie, d'une hallucination des mots *peut* légitimement y faire songer. Mais faut-il y croire davantage qu'auparavant ? Si critique il y a, qui impliquerait la métaphore, c'est une critique concernant *certains* de ses usages, et encore il serait très délicat de dire lesquels, puisque le chapitre s'achève par « Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté » alors que la prose de Rimbaud reste éminemment métaphorique. Il est donc difficile d'invoquer même l'autorité du poète de dix-neuf ans pour dénoncer la « magie analogique ». Si une folie est dénoncée, il semble bien que ce soit, avant tout, et de loin, une folie plus littérale, qui a pu

468 Hegel, *Cours d'esthétique*, tome II, partie II, troisième section, introduction, 2 et 3, *op. cit.*, p. 124 et 132.

s'exprimer dans la littérature, certes, mais sans que celle-ci y soit mêlée de façon conséquente : « Aucun des sophismes de la folie, – la folie qu'on enferme, – n'a été oublié par moi : je pourrais les redire tous, je tiens le système. » Et d'évoquer juste après, dans un récit où la part d'autobiographie est troublée par l'emphase lyrique et une méditation spirituelle, sa santé menacée.

Aussi faut-il dénoncer plutôt un amalgame entre métaphore, allégorie et symbole, autorisé en apparence par l'étiquette « symboliste » et plus largement par l'incroyable regain de faveur de la métaphore, de l'allégorie et du symbole, dans des poèmes à l'esthétique de plus en plus « lunaire », où la clarté projetée est sans cesse contrôlée, tamisée, comme filtrée. Armand Strubel souligne d'ailleurs la montée en puissance du symbole, à partir de la fin du XVIIIe siècle, dont témoignent l'*Esthétique* de Hegel comme les jugements plus positifs de Goethe.[469] Or, si les trois notions jouent un rôle important dans les poèmes que nous avons cités en exemple, si elles sont liées d'une façon parfois très étroite, cela n'a rien de nécessaire et suffisant. Le symbolisme du pélican et du bateau préexiste au poème, par exemple, ainsi probablement que celui du pin à sève et de l'albatros. Les différents poètes ne l'en exploitent pas moins, à un tel point même que certains auteurs semblent avoir pour objectif, consciemment ou non, d'en bâtir un nouveau. C'est en effet un autre symbole qui est alors (re)créé, quand l'allégorie est perçue et qu'elle acquiert une « unité simple », directement perceptible par l'intuition, qui synthétise le réseau de relations initial. Métaphores, allégorie et symbole se mêlent alors, sans nul doute possible – ce qui ne fait pas pour autant du symbole le fondement nécessaire et suffisant des métaphores, ni de celles-ci les auxiliaires nécessaires et suffisants d'un nouveau symbole.

C'est sur cet écheveau-là, ensuite, qu'interviennent les écrits voire les théories d'artistes qui, à l'instar de Proust, chantent les pouvoirs de la métaphore et, plus largement, du verbe poétique, avec cette figure du Voyant mais aussi celles du Mage, du prophète, etc. Il convient alors de replacer ces éloges dans le contexte du triomphe de la science. De façon générale, la promotion de la métaphore peut ainsi apparaître comme une réaction, parfois ambiguë mais le plus souvent sensée, à la victoire de la modernité capitaliste, au scientisme et au rationalisme. Il ne s'agit pas de nier cette mauvaise part de la métaphore « en gloire », soulignée par Genette, mais de lui accorder une plus juste place : cet éloge témoigne parfois d'une conscience aliénée, en effet, d'une promotion *par principe* de l'image, parce qu'elle s'oppose *apparemment* au rationnel, à la science notamment, ou du moins parce qu'elle rivalise avec l'expression rationnelle, le raisonnement scientifique. Cette difficulté à accorder la bonne place à la métaphore, qui est encore la nôtre, apparaît bien dans certains écrits de Baudelaire, qui rappellent un peu ceux de Proust.

Prenons, en effet, le fameux passage de *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* où Baudelaire se réfère à Swedenborg, à Lavater et affirme que « tout est hiéroglyphique », que les bonnes comparaisons, métaphores et épithètes « sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs ». On y lit, de tout évidence, un désir farouche de ne pas renoncer à la séduction du monde plein, riche, signifiant, qui est celui des correspondances universelles. Un bon indice est le reproche qu'il adresse à Charles Fourier de posséder « un cerveau trop épris d'exactitude matérielle » : aussi ne pouvait-il pas « ne pas commettre d'erreurs et […] atteindre *d'emblée* la certitude morale de l'intuition » (je souligne). Néanmoins, on isole trop souvent ces propos de leur contexte : ils prennent place dans un exercice d'admiration vis-à-vis de Victor Hugo, désormais en exil, qui mérite bien plus que Charles Baudelaire le reproche de tomber dans « les mystères de l'analogie ». Que l'on pense aux

469 A. Strubel, *« Grant senefiance a » : Allégorie et littérature au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 32-34 notamment.

Contemplations, par exemple, où tout est vivant, tout est plein d'âmes, d'une façon qui n'est pas seulement métaphorique, qui relève plutôt d'une espèce de christianisme très personnel, teinté d'occultisme. En outre, si l'on peut déceler un certain mysticisme « métaphorique » dans cette idée d'un poète « traducteur », « déchiffreur » de symboles, qui débusque les analogies secrètes, l'auteur des *Fleurs du mal* prend soin d'ajouter : « Chez les excellents poëtes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte ». C'est alors qu'intervient le passage le plus célèbre, qui indique la cause de cette précision : « parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs ». Le début de la phrase n'en est pas moins déterminant : Baudelaire ne semble s'autoriser la référence aux « mystères de l'analogie » que dans la mesure où ils sont la traduction « mathématiquement exacte » du mystère du monde. Autrement dit, il faut lire ce passage comme résistance à une lecture scientiste, rationaliste du monde, au moins autant que comme témoignage d'un illuminisme baudelairien. Le paragraphe précédent évoque en effet le mystère en question : c'est d'abord « le mystère de la vie », ce mystère que « Victor Hugo était, dès le principe, l'homme le mieux doué, le plus visiblement élu pour exprimer par la poésie » ; c'est ensuite celui de la nature (« La nature qui pose devant nous, de quelque côté que nous nous tournions, et qui nous enveloppe comme un mystère, se présente sous plusieurs états simultanés [...] : forme, attitude et mouvement, lumière et couleur, son et harmonie »). Baudelaire précise même quelle nature on peut découvrir chez l'auteur des *Contemplations* : « la nature visible », « la nature inanimée, ou dite inanimée ». La reprise est éloquente, dans la prudence de sa formulation : il y a loin de cette nature « dite inanimée » à un quelconque animisme. Si « la nature est un temple » où parlent « de vivants piliers », ce n'est évidemment pas d'une façon littérale. Baudelaire ne se prend pas pour un oracle au milieu de la forêt de Dodone. Le mystère de la nature est surtout celui d'un esprit qui refuse la réduction du cartésianisme, sa géométrisation totale du monde, l'exclusion *a priori* de tout mystère et, potentiellement, de « tout ce qu'il y a d'humain », préférant alors voir, comme Hugo, « tout ce qu'il a d'humain dans n'importe quoi », y compris dans la nature, « et aussi », à tout prendre, « tout ce qu'il y a de divin, de sacré ou de diabolique ». Ce n'est donc pas la magie, ou l'animisme, qui se cache là : tout au plus une foi en Dieu, en sa présence sensible, surtout valable pour l'ermite de Guernesey. La référence à Voltaire, deux paragraphes plus loin, est claire elle aussi : il « ne voyait de mystère en rien ou qu'en bien peu de choses ». Hugo, lui, « ne tranche pas le nœud gordien des choses avec la pétulance militaire de Voltaire ; ses sens subtils lui révèlent des abîmes ; il voit le mystère partout. Et, de fait, où n'est-il pas ? » Ce n'est pas seulement le pourfendeur de l'Église, volontiers perçu comme athée au XIXe siècle, que cherche à dénoncer Baudelaire, mais plus largement le parangon d'une rationalité instrumentale, réductrice, à la fois trop subtil et pas assez.

Néanmoins, malgré cette ambiguïté, métaphore et symbole sont donc rapprochés, et ce dans une perspective finalement mystique, inspirée en partie par Victor Hugo. Or, avant Baudelaire, et même dès 1829, un article de Pierre Leroux avait déjà organisé une tel rapprochement à l'occasion de la publication des *Orientales*.[470] Ce texte intitulé « Du style symbolique » retient d'autant plus notre attention qu'il constitue, par ailleurs, l'une des principales sources de l'opposition entre classicisme et romantisme, du point de vue de la métaphore. En s'appuyant sur l'intérêt récent pour le symbolisme, Leroux défend en effet la thèse que l'originalité du romantisme tiendrait à son usage nouveau, intensif, de la métaphore et de l'allégorie – qu'il ne distingue jamais clairement, hélas, du

470 P. Leroux, « Du style symbolique », *Le Globe* daté du 8 avril 1829, p. 4-7.

symbole. Il propose des analyses très intéressantes mais qui ne convainquent pas entièrement, par exemple lorsqu'elles opposent Racine à Hugo et à Chateaubriand : nous avons vu que le portrait du fleuriste, chez La Bruyère, ou de nombreux poèmes de La Fontaine exprimaient aussi des idées allusivement, et par le biais de métaphores. Bien sûr, la différence d'esthétique pointée par Leroux est manifeste : la métaphore peut davantage être « continuée », elle ne craint plus d'être taxée de préciosité ; la métaphore filée s'assume mieux. De même, l'article convainc quand il souligne la « rapidité » du style hugolien, la « profusion » de ses « comparaisons », et lorsqu'il indique que, « dans l'ancien système », « il aurait été impossible de les accumuler ainsi », en si peu de vers. Mais il ne convainc plus quand il tente de superposer à ce changement d'esthétique des divisions rhétoriques (par exemple, « l'emblème, l'allégorie, le symbole » ou la métaphore *in absentia* qui se substitueraient à « la comparaison proprement dite ») : il existe aussi des « comparaisons symboliques » chez les classiques, le genre de l'allégorie en témoigne ; on y trouve des métaphores *in absentia*, comme des symboles. Leroux n'en reste heureusement pas là : ce qui l'intéresse surtout, c'est cette nouvelle esthétique métaphorique, qu'il appelle symbolique, qui se détourne de la pure clarté « philosophique », des « expressions abstraites », c'est une nouvelle poésie « compréhensive », faite surtout de *suggestion*. Seulement, il se reconnaît « tenté de ramener la question du romantisme, quant au style poétique, à l'introduction dans la langue d'un trope, non pas nouveau, mais presque inusité pendant deux siècles ». Voilà l'illusion : qu'il y ait une profusion nouvelle, une plus grande densité métaphorique, c'est indéniable, mais on ne peut se satisfaire de l'idée d'un *retour*. La métaphore ne s'identifie pas à ses usages les plus visibles, les plus audacieux, voire excentriques. Il m'apparaît symptomatique, d'ailleurs, que ce soit un philosophe, ou un journaliste, mais pas un écrivain qui tranche de la sorte la nouveauté du romantisme, qui dresse cette « réponse à un acte d'accusation », cette espèce de « défense et illustration » de l'esthétique romantique par le biais de la métaphore, malgré les réserves finales. Le rapprochement qu'il propose entre l'image littéraire et le symbole, s'il ne convainc pas complètement dans l'article, possède néanmoins une certaine valeur, et même d'autant plus forte qu'elle est devenue *rétrospective*. En superposant art de la suggestion et du mystère, d'une part, et métaphore, allégorie, symbole d'autre part, et ce à l'aide de critères incertains (la métaphore, figure *in absentia*), Leroux discerne en effet quelque chose qui est en cours, discutable sur le plan théorique (la relative confusion entre métaphore et symbole), mais valable comme projet esthétique, et qui s'amplifie par la suite (la métaphore qui utilise le pouvoir du symbole et cherche parfois à produire un nouveau symbole). Il se pourrait même que Leroux favorise ainsi l'évolution qu'il décrit. Aussi les romantiques ultérieurs, les Parnassiens, les symbolistes, useront-ils de la métaphore dans un sens allégorique, « symbolique », plus marqué encore.

Cette relative confusion entre métaphore et symbole se perçoit notamment, comme chez Hegel, dans l'articulation entre contenu abstrait et « expression » concrète. Le problème se pose néanmoins de façon différente chez Leroux : il voit dans la métaphore romantique l'expression des besoins spirituels de la nouvelle génération, qui se détourne des « solutions de la philosophie » ou des « convulsions du monde politique » et trouve dans le sensible le moyen d'exprimer ses « idées morales et religieuses », notamment à travers la nature qui lui offre non seulement un refuge mais aussi des images pour ses aspirations. Comme il le dit pour Byron et Shakespeare, « les pures conceptions se présentent » désormais « sous une forme sensible ; les idées ont, pour ainsi dire, [...] des pieds et des bras ». L'idée est intéressante mais elle devient gênante lorsqu'elle permet de rapprocher métaphore et symbole, suggestion et mystère sacré, notamment via les allégories des

poètes, les paraboles bibliques, la poésie orientale et orientaliste. Ainsi s'opère, dans l'article, un glissement de la métaphore qui « *fai[t] entendre*, au lieu de *dire* », à la métaphore qui participe aux mystères, qui exprime la foi. Là encore, le lien est intéressant pourtant : la métaphore permet en effet de mieux exprimer le mystère du monde, par son recours à l'implicite et par cette façon d'induire l'idée à partir des faits, du concret, que ce soit alors pour aller au-delà ou seulement pour exprimer une idée en respectant scrupuleusement le réel, en n'imposant pas d'abstraction. Mais le lien devient douteux si cette prédisposition est perçue comme favorisant nécessairement la spiritualité religieuse, si elle est rapprochée de la nature épiphanique du symbole, par exemple, de sa capacité à « révéler » des vérités. En effet, cette nature « épiphanique » du symbole est bridée quand celui-ci prend place dans une métaphore et, par ailleurs, elle caractérise surtout le symbole déjà institué, où la convention est comme naturalisée, alors que Leroux parle plutôt de nouveaux symboles, de symboles créés, qui fonctionnent sur un mode tout autre, très voisin des allégories réussies, de celles qui ne s'effacent pas devant l'idée. Les symboles dont parle l'article constituent d'ailleurs, le plus souvent, de bons exemples de ces allégories. Cela n'empêche pas alors le « symbole » créé de réveiller parfois la charge épiphanique de symboles déjà institués qui le composent, mais invite à une certaine prudence quant à leur signification.

On voit quel parti la thèse d'une métaphore « magique » ou mystifiante a pu tirer d'une telle proximité. Pourtant, si les métaphores ont servi à exprimer leur foi à certains romantiques, cela ne prouve pas pour autant qu'elles en constituent le meilleur véhicule : c'est plutôt, à mes yeux, le signe d'une crise. Thomas d'Aquin voyait dans la métaphore un moyen impur, encombré de matérialité – comme Hegel, d'une certaine façon. Si les romantiques ne sont plus gênés par cette matérialité, c'est que leur foi s'est définitivement sécularisée, s'est rendue accessible au doute. Pourtant, le problème demeure : comment exprimer l'infini avec le fini ? C'est donc plutôt une aporie qu'exprime cette tentative, désespérée, de dire sa foi à travers les seules références sensibles. La conscience romantique est écartelée, inaccessible à l'unité : confrontée à son idéal, elle ne sait que dire cette tension entre le rêve et la réalité. Ce n'est d'ailleurs pas autre chose que suggère Leroux, à la fin de son article « Du style symbolique », quand il exprime certaines réserves et formule l'objection d'un « matérialisme poétique » ainsi introduit par l'image.

Enfin, un dernier point mérite de retenir notre attention dans cet article, qui fait l'objet d'une longue parenthèse : il s'agit de la proximité paradoxale, déjà aperçue chez Baudelaire, de la métaphore avec la science, les mathématiques. Ce lien est développé de façon surprenante : « Il faut qu'on nous accorde que toute poésie vit de métaphores », commence Leroux, « et que le poète est un artiste qui saisit des rapports de tout genre par toutes les puissances de son âme, et qui leur substitue des rapports identiques sous forme d'images, *de même* que le géomètre substitue *au contraire* des termes purement abstraits, des lettres qui ne représentent rien de déterminé, aux nombres, aux lignes, aux surfaces, aux solides, à tous les corps de la nature, et à tous les phénomènes » (je souligne). Une très longue note en bas de page s'ouvre alors, qui développe la comparaison et néglige la nuance apportée ici par le « au contraire », avant de conclure par : « En géométrie comme en poésie, comme en tout, la comparaison est la grande route de l'esprit humain. Le poète rend l'abstrait par le sensible, le géomètre le sensible par l'abstrait ; mais tous deux ne font que substituer des rapports à d'autres rapports, ou plutôt reproduire sous des termes différents des rapports identiques. Seulement ils ne travaillent pas sur les mêmes matériaux. » Ce bel éloge de la métaphore, établi sur la base d'une analogie avec l'algèbre et la géométrie, est en fait très ambigu. Il apparaît très juste, d'abord, quand Leroux évoque le Newton qui se présente « dans ses *Mémoires*

[comme] un enfant qui ramasse des coquillages au bord du grand océan de la vérité » et le Newton « écrivant dans une formule algébrique les mouvements des corps célestes ou les lois de la lumière » : « Dans l'un et l'autre cas, il ne fait qu'abstraire et comparer, c'est-à-dire substituer le rapport de deux termes au rapport de deux autres termes. » Mais l'éloge n'en contient pas moins une part importante de méprise : Leroux ne perçoit pas la dissemblance dans la ressemblance. Il est significatif qu'il compare auparavant, dans les deux premiers paragraphes de la même note, la métaphore à l'algébrisation de la géométrie et à la géométrisation de l'algèbre, et non à la géométrisation ou à l'algébrisation du monde réel : il y a *équivalence parfaite* en effet entre le tracé d'une ellipse et sa forme algébrique – on peut passer de l'un à l'autre, aussi souvent que l'on veut, sans perte – si ce n'est que l'abstraction est plus poussée dans la seconde, que le premier permet davantage une appréhension intuitive, alors que, entre la trajectoire réelle d'une planète et sa forme géométrique, il y a équivalence relative, *approximation*, il y a un autre niveau d'abstraction, peut-être plus poussé, dont ne parle pas Leroux. Cela est révélateur car, dans la métaphore non plus, il ne décèle pas de grande dissemblance : il y a chez elle *identité de rapports*. Juste après le développement sur Newton, il écrit en effet : « L'*identité* est le principe de toutes ces substitutions » (l'auteur souligne). La « substitution » semble y être parfaite, ou quasi parfaite, sur le modèle du passage de la géométrie à l'algèbre ou de l'algèbre à la géométrie. Il répète d'ailleurs son idée, comme on l'a vu, à la fin de sa note : même s'« ils ne travaillent pas sur les mêmes matériaux », le poète et le géomètre reproduisent « sous des termes différents des rapports identiques. » Or, comme Leroux le mentionne tout de même, mais sans en tirer de grandes conséquences, la métaphore travaille sur du sensible : c'est évidemment ce qui fait la grande différence avec l'équation mathématique, ce qui fait la grandeur et la limite *de l'une comme de l'autre*, leur force et leur faiblesse respectives. Que signifie cet oubli ? De quoi témoigne-t-il ? Il révèle, à mon sens, un besoin *désespéré* de légitimer la métaphore (justifié sur le fond, mais mal justifié en l'occurrence). Seulement, trop marqué par la conception substitutive, plus que par celle de l'équivalence des rapports, pourtant très présente ici mais surtout, de façon symptomatique, dans cette parenthèse, Leroux rapproche-t-il la métaphore du symbole, de l'emblème et de l'allégorie. En effet, cette priorité accordée à l'identité, cet « oubli » de la dissemblance est précisément solidaire de la théorie symbolique de la métaphore : dans le symbole, l'unité prime. Le sensible et le spirituel s'y interpénètrent, le symbolisé et le symbolisant n'entrent pas en conflit.

Aussi cette confusion entre symbole et métaphore, si elle est critiquable sur le plan théorique, a-t-elle pu favoriser l'émergence d'allégories, de « symboles » métaphoriques, comme on a pu les voir « triompher » dans le Parnasse et le symbolisme. On observe alors combien cette proximité entre symbole, allégorie et métaphore conforte *apparemment* la conception verticale de la métaphore, comme chez l'auteur de « Correspondances », auquel on songe quand on lit aujourd'hui Leroux : « Parler par symboles, allégoriser, voilà ce qu'il nous semble la grande innovation ».

À l'autre bout de notre période, un fameux passage de *La Recherche* mentionne la métaphore dans une perspective encore assez proche de celle de Pierre Leroux : c'est celui où Proust la rapproche de la réminiscence. Il vaut la peine de le citer, après Genette qui le met judicieusement en regard de l'article de 1920, car le goût pour la métaphore y est également articulé à la science :

> Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément [...] rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description

> les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore [et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots].[471]

Si le « rapport » posé par « l'écrivain » n'est pas, d'une façon absolument nécessaire, celui de la métaphore, dans la seconde phrase, l'idée est nettement suggérée à la fin d'une proximité entre la réminiscence, ce rapport qui surgit dans « la vie », et « la métaphore », ce rapport dégagé par l'écrivain : aussi la figure de style dégagerait-elle l'« essence » de deux sensations « en les réunissant l'une et l'autre », comme la mémoire involontaire, par la perception intuitive d'« une qualité commune ». Or, si l'on considère que « la vérité » décrite au début est à la fois celle de la réminiscence et celle d'une « belle métaphore », cette dernière correspond dans l'art à ce qu'est « la loi causale dans le monde de la science ». Évidemment, cette analogie-là ne trompe personne : elle n'est pas complète. La science ne sert ici qu'à redonner un peu du lustre perdu à la littérature : malgré les analogies possibles, les mérites de la mémoire involontaire, de la métaphore et de « la loi causale » sont différents. On perçoit bien, alors, que ce « miracle d'une analogie » cité plus haut dans *Le Temps retrouvé*, sur lequel s'appuie tant Genette, n'a rien de littéral, sans compter qu'il qualifie avant tout, et selon moi exclusivement, la possibilité rare d'« échapper au présent », d'accéder au paradis perdu de l'enfance et non pas, à ce moment-là, la métaphore.[472] En effet, qu'y a-t-il de *réellement métaphorique* dans la réminiscence ? Strictement rien. C'est une association qui ne produit pas à proprement parler de signification : si elle réveille des mondes, si elle noue entre eux des liens inédits, c'est sur un mode tout autre que la métaphore. Ce dont parle Proust ici, et plus largement dans le passage dont ces phrases sont extraites, c'est d'une activité intellectuelle de montage, nécessaire mais insuffisante pour caractériser la métaphore, même quand cette activité est motivée par une certaine analogie. Nous avons donc là l'illustration de « l'abus », dont parle Genette, du mot métaphore chez Proust – même si, en l'occurrence, notre néo-rhétoricien ne signale pas celui-là, pour pouvoir mieux stigmatiser « le miracle » de la métaphore, et faire participer, dans « Métonymie chez Proust », selon un élargissement de sens analogue, cette seconde figure au miracle de la réminiscence.[473]

On s'aperçoit donc, là encore, que l'idéalisation de la métaphore est réelle, mais qu'il ne faut pas s'en exagérer la part. La façon dont la méprise apparaît ici est d'ailleurs éloquente : Genette amplifie une ambiguïté qui existe chez Proust ; il substitue purement et simplement la métaphore à l'analogie, il néglige ainsi la persistance de la dissemblance dans la comparaison de *La Recherche* là où le narrateur se contente de rapprocher, d'une part, la réminiscence de la loi scientifique et, d'autre part, cette mémoire involontaire de la métaphore. Il reste donc une tension chez Proust, que Genette annule quand il rabat toute analogie sur la métaphore. L'auteur de « Métonymie chez Proust » n'en propose pas moins des pistes intéressantes pour résoudre l'énigme de la « belle métaphore », de son « éternité » : si « une alliance de mots » peut « soustraire aux contingences du temps » deux objets, comme la réminiscence, grâce à leur « lien indescriptible » (et « indestructible », croit-on entendre),

471 M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1990, coll. Folio, p. 196. La fin entre crochets, parfois mentionnée, est supprimée dans le texte définitif alors que la métaphore, qui n'était pas citée dans les premiers états, apparaît.
472 *Ibid.*, p. 178.
473 G. Genette, « Métonymie chez Proust », *Figures III*, *op. cit.*, p. 55-63 notamment.

c'est qu'elle possède d'autres caractères encore de la mémoire involontaire. Seulement, la notion de métonymie employée par Genette obscurcit les choses. En fait, la métaphore donne accès, par une image, à un autre monde, comme la mémoire involontaire, et elle se déploie alors, par cercles concentriques, sur une large portion de texte – qui peut prendre, parfois, des proportions stupéfiantes. Aussi apparaît-elle, finalement, assez « symbolique », « allégorique », sans l'être tout à fait, bien sûr : bien qu'elle se déploie largement, la métaphore repose avant tout sur des apparences sensibles, visuelles le plus souvent, et semble conçue sur un mode vertical qui convient bien à sa fonction de révélation. Nulle magie là-dedans, aucun véritable mysticisme : la transfiguration se contente de révéler l'individualité d'un personnage, la vérité d'une émotion, la nature d'un sentiment. Mais le schéma s'inspire bien, en partie du moins, d'une certaine conception verticale, d'où la difficulté à discerner la beauté des métaphores flaubertiennes, moins visuelles, moins étendues, plus paradoxales.

Enfin, un dernier point commun est proposé par Proust, même s'il ne concerne pas spécifiquement la métaphore cette fois : le style, que celle-ci incarne à un haut degré, apparaît capable de ressusciter « à l'identique » le réel, comme la réminiscence le fait avec le passé. Il permet en effet, comme la madeleine, de *communier* avec les choses. Le narrateur de *La Recherche* note en effet, quelques lignes plus bas, que « quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire », mais que ce n'est pas cela, la réalité. Seuls « le “style”, la “littérature” » peuvent nous la faire sentir intimement. Victor Chklovski soulignera à son tour ce pouvoir, en le reliant plus explicitement encore à la métaphore. Cela ne veut pas nécessairement dire, pourtant, que son pouvoir heuristique est reconnu : Hegel soulignait déjà la capacité de la métaphore à mieux déterminer les choses sans reconnaître celui-ci. Autrement dit, la métaphore reste compatible ici avec le modèle du symbole. Ce pouvoir quasi miraculeux de transfigurer les mots n'est pas celui de Flaubert, dont la métaphore cherche à nous faire pénétrer dans l'expérience intime de ses personnages, comme chez Proust, mais aussi à créer les conditions d'une communion *paradoxale*, où celle-ci ne s'accompagne pas d'un effet de révélation inouï. Aussi l'ampleur du pouvoir de la métaphore, son « miracle » *proche* de la réminiscence, par de nombreux côtés, est-il assez largement dégagé par Proust, mais au sein d'une esthétique et de préoccupations particulières.

Il convient donc de se méfier de l'apparence d'idéalisation, quand bien même un certain mysticisme métaphorique semble parfois attesté : le « miracle d'une analogie », s'il se révèle valable *aussi* pour notre figure, caractérise d'abord la réminiscence ; c'est chez elle que le narrateur discerne « une de ces *identités* entre le présent et le passé » qui lui permettent de « jouir de l’essence des choses, c’est-à-dire en dehors du temps » (je souligne). Par ailleurs, si miracle il y a, c'est que « les efforts de [sa] mémoire et de [son] intelligence échouaient toujours » à ressusciter le passé, c'est qu'il y a là, comme pour certaines métaphores, quelque chose qui échappe partiellement à notre volonté : on le voit, pour mystérieux qu'il soit, le « miracle » n'a rien de réel. Il en va de même chez la plupart des auteurs du XIXe siècle. Alfred de Vigny, qui décelait lui aussi dans la comparaison l'outil par excellence des « hommes du plus grand génie », ajoutait par exemple aussitôt : « Pauvres faibles que nous sommes, perdus par le torrent des pensées et nous accrochant à toutes les branches pour prendre quelques points dans le vide qui nous enveloppe ! » Voilà qui exprime merveilleusement le pouvoir *tout relatif* de la métaphore, selon une logique proche de celle de Nietzsche : si les images « les plus justes » témoignent d'un grand génie, c'est parce qu'elles nous permettent de *nous accrocher aux branches*, mieux finalement qu'un concept dont on aurait oublié

les conditions de validité.

Nous pouvons donc mieux cerner la nature de ce « triomphe » de la métaphore : ce n'est pas un simple retour de balancier, comme pourrait le laisser croire l'idée d'une alternance de mouvements asianistes (le baroque, le romantisme, le symbolisme...) et attiques (la classicisme, le réalisme...). C'est de ce point de vue que le jugement de Genette sur la métaphore « romantique » ou « symboliste » peut gêner, par exemple lorsqu'il ajoute, dans *Figures III*, cette note pourtant très intéressante à son article « La rhétorique restreinte » :

> Rousset rapproche le « relatif dépérissement » de la métaphore au cours du XVIIe siècle (qui est une des formes prises par le refoulement de l'esprit baroque par le classicisme) de la substitution de la cosmologie post-galiléenne à « l'ancien cosmos analogique ; celui-ci fondait logiquement la validité de l'esprit métaphorique reposant sur les similitudes et les correspondances entre tous les ordres de la réalité, de la pierre à l'homme et de l'homme aux astres ».[474]

En effet, si l'idée d'un « refoulement » de l'analogique par « l'ethos classique » est judicieuse, et si l'on a pu légitimer la métaphore grâce à « l'universelle analogie », il serait erroné de croire que le romantisme et le symbolisme *libèreraient* la métaphore ou l'analogie au sens où elles seraient rendues à leur véritable nature, comme le suggère fortement Genette pour qui « l'universelle analogie » serait la vérité de la métaphore (alors que ce serait plutôt l'inverse). Les temps ont changé, qu'on le déplore, comme beaucoup de romantiques, ou non. Le rationalisme est passé par là, qui fait qu'aucun retour, fût-il souhaitable, n'est possible : désormais les mouvements qui veulent réhabiliter l'analogique sont marqués par la nouvelle problématique, en bien ou en mal. La métaphore ne peut plus être rapprochée du concept, par exemple, du moins de façon souple, comme chez Tesauro : elle est sommée de se positionner précisément par rapport à lui. Aussi lui est-elle, le plus souvent, soit supérieure (comme chez Nietzsche) soit inférieure (comme chez Hegel). Il en va de même pour la science, qui apparaît comme une rivale, même si cela n'est pas toujours reconnu. Pour l'écrivain, pour le poète, dont la place dans la société a changé, cette métaphore qui ne se laisse pas réduire à un concept ou à une équation est une aubaine. La condition de l'artiste a évolué, en effet : il n'écrit plus pour un prince et ressent de plein fouet le triomphe de « l'argent roi ». Les nouvelles valeurs de la bourgeoisie, du pouvoir, s'éloignent des siennes à grande vitesse. Il est donc tenté de se replier sur son ermitage, dans sa tour d'ivoire. La métaphore lui apparaît alors comme un asile inespéré, une terre laissée vierge, un bel étendard, dont l'« autonomie » croissante, au sein de la littérature, fait écho à sa nouvelle « autonomie » dans la société. C'est aussi une position d'où il espère, parfois, reconquérir le territoire perdu. Mais, de ce point de vue, la référence régulière à la science, aux mathématiques, ne peut pas tromper. Le fait qu'elle cohabite avec le symbole est éloquent. Elle vise surtout à conjurer le sort, à affirmer la légitimité des bannis, des maudits, à organiser leur résistance. Il y a en effet quelque chose de la dénégation dans cette référence : les partisans de la métaphore la rapprochent de tout ce qui peut faire autorité mais sans y croire tout à fait. Les conséquences d'une telle configuration sont perceptibles aujourd'hui. Menée le plus souvent sur de mauvaises bases, la bataille a été perdue : c'est le lien avec le symbole qui a été retenu, plus qu'avec la science, et la métaphore pâtit de ses liens avérés avec l'allégorie.

474 G. Genette, « La rhétorique restreinte », *Figures III*, *op. cit.*, p. 39.

Le soupçon sur l'allégorie

L'allégorie est souvent perçue comme un genre pataud en effet, forcément lourd, maladroit, dont l'esthétique serait nécessairement douteuse. Goethe la distingue ainsi de la poésie véritable : « un poète qui cherche le particulier pour illustrer le général est très différent d'un poète qui conçoit le général dans le particulier. De la première manière résulte l'allégorie, elle ne donne le particulier que comme illustration du général ; mais c'est la deuxième manière qui constitue véritablement la nature de la poésie : elle exprime le particulier sans penser au général, sans y faire allusion. Celui qui saisit de manière vivante ce particulier, saisit en même temps le général ». Armand Strubel, qui discerne ici une opposition entre allégorie et symbole, présente cette opposition comme une tendance lourde à la fin du XVIIIe et au XIXe siècles. Inutile de préciser que, quand elle est rapprochée du symbole, elle ne gagne pas en légèreté ce qu'elle perd du côté de la « simple illustration ». Plus largement, il me semble significatif que même Strubel, pourtant spécialiste de l'allégorie (du moins celles du Moyen Âge), commence son ouvrage par un jugement globalement négatif, lui qui pourtant défend l'allégorie contre ses conceptions réductrices, contre celle de Goethe par exemple, comme s'il était tenté de porter malgré tout un jugement esthétique sur le genre *en lui-même*.[475] Il en va d'ailleurs de même dans *La Rose, Renart et le Graal*, comme s'il fallait s'excuser de travailler sur l'allégorie.[476]

On retrouve une défiance voisine chez Umberto Eco, lorsqu'il définit l'allégorie comme une sorte de métaphore dont le sens premier serait maintenu, inspirée en cela du mode symbolique, une sorte de métaphore « systématique » et réalisée « sur une large portion textuelle » et qui, en outre, « met en jeu des images *déjà vues* ailleurs ».[477] Ainsi définie, on le voit, l'allégorie est lourde dans son principe même – sinon par l'idée de système, du moins par l'étendue de la figure et par cette idée, soulignée par lui-même, de signes *déjà vus* ailleurs. Il est évidemment possible de la définir de façon moins lourde, mais il reste toujours quelque chose de peu plaisant chez elle pour les adeptes d'une esthétique de la « transparence », de la discrétion : elle présente toujours le sens premier, même quand il possède une certaine autonomie, ce qui est le cas des meilleures allégories, comme dépendant du sens figuré. Autrement dit, l'autonomie est toujours relative, la richesse figurée apparaît comme nécessairement écrasée sous le sens. Nous partageons volontiers l'idée, aujourd'hui, d'un « gaspillage représentatif », pour reprendre l'expression d'Eco. Elle nous semble toujours un peu artificielle, si ce n'est précieuse, ostentatoire, à cause de cet effet d'énonciation indirecte placé au premier plan.

Il n'est pas dans mon propos d'étudier en détail une tel jugement. Néanmoins, comme cette figure ou ce genre joue un rôle important dans le soupçon que l'on porte sur la métaphore, il convient de proposer quelques remarques. Pour l'essentiel, je voudrais suggérer que ce jugement négatif sur l'allégorie est probablement lié, pour une large part, non pas à la réalité même de l'allégorie – dont je serais tenté de dire qu'à proprement parler elle n'existe pas : comme pour toute figure, il y a d'abord des œuvres et, plus que pour les autres, elle prend des formes très variées, sans parler des esthétiques différentes – mais plutôt au découpage conceptuel dont le mot résulte. Ce découpage est en effet largement arbitraire : son histoire en atteste, l'allégorie naviguant entre simple métaphore

475 A. Strubel, *« Grant senefiance a » : Allégorie et littérature au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 32-34 et p. 15.
476 A. Strubel, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIIIe siècle*, Slatkine, Genève, 1989, p. 7.
477 Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 235.

filée et personnification, idée de « double sens » et acception moderne, voisine du symbole, avec toutes les ambiguïtés et simplifications y afférant. La délimitation de la notion fait d'ailleurs encore l'objet d'âpres querelles : il suffit pour s'en convaincre de se reporter aux mises au point sanglantes, mais solidement instruites, d'Armand Strubel.

Néanmoins, puisqu'il faut s'entendre sur des termes, et que les mots ont été employés pendant des siècles d'une façon *approximativement* stable tout de même, nous pouvons accepter la définition de Strubel, qui la ramène du côté de la métaphore continuée, qui se garde d'employer la notion de symbole et se méfie de l'idée de personnification, même s'il retient finalement cette dernière. Il parle d'ailleurs, à propos de cette « combinaison de la métaphore et de la personnification », de « principe directeur de l'écriture allégorique », en précisant qu'il existe « une importance variable des deux figures selon les textes (les plus rudimentaires se contentent généralement de la personnification) », et il ajoute cet « autre trait fondamental » : « la coexistence de pratiques liées à la description/énumération ("allégorie statique") et de pratiques narratives ("allégorie dynamique" – les limites de ces formulations sont très approximatives). » On pourrait souligner d'ailleurs, concernant le second point, que l'allégorie possède le plus souvent une dimension descriptive *ou* narrative plus marquée. Autrement dit, même pour ce qui est du noyau de signification de l'allégorie, pour ce qui concerne aussi bien son « principe directeur » que son « autre trait fondamental », les choses sont très mouvantes. C'est assez dire que l'unité de l'allégorie est largement illusoire : le mot désigne un ensemble de formes plus qu'un genre ou une figure bien déterminée. Strubel prend d'ailleurs soin de préciser que sa description « vaut essentiellement pour le corpus médiéval ».[478] Si nous pouvons donc accepter cette définition de l'allégorie en guise d'approximation, y compris pour les autres formes historiques d'allégories, il nous faut noter, en même temps, que le jugement négatif résulte essentiellement, d'une part, de ces différents découpages arbitraires et, d'autre part, de la faiblesse effective de certaines œuvres, qui collent parfois de très près à la caricature de l'allégorie (une idée préconçue, illustrée ensuite), en précisant que cette seconde part est, dans une certaine mesure, imputable à la première, comme effet induit, la perception du genre structurant sa pratique.

Une fois cela concédé, il faut souligner l'immense variété du genre, qui ne se réduit pas à la carte du Tendre, au plafond de la galerie des glaces ou aux films d'Angelopoulos. De Platon à Marat (je pense à l'allégorie de l'opinion, dans *Les Chaînes de l'esclavage*), du roman de la Rose au détail analysé plus haut dans « Boule de Suif », d'*Intolérance* à *Stalker* ou du *Septième Sceau* à la première séquence des *Harmonies Werckmeister*, l'allégorie présente des formes variées, dont certaines ne sont pas lourdes. L'idée n'est pas toujours formée *a priori* par exemple ou, plus exactement, elle se précise parfois en même temps que son image, qui apporte de nouvelles intuitions à l'auteur, dans un mouvement de double précision et de double correction, de l'idée et de l'image, de nature à produire alors une belle allégorie. Enfin, on voit bien le caractère « théorique » du jugement porté sur l'allégorie par l'exemple de Guy de Maupassant ou des *Harmonies* : on peut être tenté de ne pas les inclure dans la notion, en jouant sur les critères de définition légués par la tradition. La première est très ponctuelle, par exemple, et la seconde ne s'affiche pas comme allégorie, n'impose pas la perception d'un sens second, même si elle y invite fortement. C'est peut-être ce qui fait que l'on pense à *La Liberté guidant le peuple*, quand on évoque l'allégorie, et non au *Radeau de la Méduse* : dans le second cas, seule la scène s'impose à nous, du moins aujourd'hui. C'est seulement dans un second temps, par exemple quand on voit qu'il s'agit d'une micro-société,

478 *A. Strubel, « Grant senefiance a » : Allégorie et littérature au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 42-43.

que l'on perçoit une intention allégorique – ce fonctionnement en deux temps ne constituant pas une garantie contre la lourdeur, évidemment, on le perçoit ici. Enfin, il me semble que c'est parfois rétrospectivement que lesdites allégories nous apparaissent lourdes, quand nous nous en *souvenons comme allégories* précisément, comme si la richesse de la figure s'émoussait sous le poids de l'idée que nous avons fini par nous représenter, qui a pris son autonomie et qui ainsi, notons-le, a échappé à l'œuvre : c'est le cas de l'immense majorité des exemples précédents où le simple fait de les mentionner comme allégories les leste déjà d'un poids pénible, alors que l'effet produit, ressenti au moment de la lecture ou de la projection, est souvent plus beau, même dans le cas d'*Intolérance*. Autrement dit, à cause de la complexité de la figure, difficile à saisir d'un seul mouvement, il semble que la mémoire et l'entendement agissent de conserve pour *défaire* le travail de l'allégorie. Ce rôle de la pensée, ce travail de l'esprit semble donc déterminant. Celui-ci joue d'ailleurs un dernier tour à la figure : c'est parfois, peut-être même souvent, l'épaisseur de l'idée elle-même et non du procédé qui est en cause, quand nous jugeons négativement l'allégorie, comme chez Angelopoulos, Griffith, voire dans *Le Radeau de la Méduse*. Plus qu'ailleurs peut-être, il s'y mêle jugement esthétique et jugement philosophique, politique, moral ou religieux. Elle pâtit donc doublement ou triplement du risque des jugements de valeur : à travers le genre, c'est souvent l'idée qui est dénoncée.

Mais c'est l'effet induit par l'« autonomie » relative du « sens premier », dans certaines allégories, que je voudrais souligner : on ne perçoit certaines allégories qu'après coup parfois, et même souvent, en peinture par exemple. Nous ne les comprenons pas toujours comme telles quand justement elles se présentent comme une scène apparemment auto-suffisante, quand nous n'avons pas identifié les indices qui nous invitaient à percevoir un « sens second ». Aussi le risque de ne pas bien les interpréter doit-il être placé à son juste niveau. Certaines allégories fines échappent en effet à l'étiquetage infamant, et empêchent en retour une perception plus fine du genre même de l'allégorie, alors que d'autres plus visibles, plus lourdes, mais qui peuvent être également fines d'une autre façon, sont étiquetées comme telles – et ce, parfois, sans être toujours bien comprises. Je pense en particulier, dans ce dernier cas, à celles du Moyen Âge. Mais on peut aussi se référer au *Concert champêtre*, de Giorgione ou Titien, volontiers perçu aujourd'hui comme un autre *Déjeuner sur l'herbe* (celui de Manet ayant perdu, précisément, sa dimension de satire) : les femmes ne sont plus perçues comme des Muses, présentes et invisibles à la fois, et par voie de conséquence le tableau comme une allégorie. Il en va de même de quasiment toutes les œuvres de la Renaissance : nous ne voyons plus les métaphores et les symboles et, quand nous les voyons, nous ne les comprenons plus, comme la conque de *La Naissance de Vénus*. Le problème du « code » est donc loin d'être négligeable : il se perd souvent en totalité ou en partie avec le temps, certaines métaphores et certains symboles étant communs, largement partagés à certaines époques, et disparaissant quasiment de la mémoire à d'autres. Cela n'invalide pas pour autant l'allégorie, même s'il est facile de la caricaturer pour cette raison : toutes les allégories ne nécessitent pas une « traduction » cinquante ans après, comme celles de Le Brun citées par Dubos, et, dans tous les cas, ce qui passe pour un code compliqué et alambiqué à une époque ne l'était pas forcément à une autre. Il est frappant de constater à quel point l'homme contemporain a perdu les clefs mythologiques ou mystiques des XIIIe et XIVe siècles, mais aussi des XVe et XVIe et même celles, historiques, du XVIIe ou du XIXe, pour les tableaux de Géricault et Delacroix par exemple. Sylvain Menant relève d'ailleurs que le XVIIIe siècle a raffolé de l'allégorie, lui aussi, même s'il en rejetait les formes

passées (pour Dubos lui-même, c'était « le plus grand ornement de la poésie »).[479] Il en va de même, finalement, au XIXe siècle : Courbet lui-même a pratiqué l'allégorie et, si romantiques et symbolistes ont parfois condamné le genre, c'est qu'ils lui donnaient un autre nom, comme Maeterlinck qui rebaptisait symboles les allégories qui lui convenaient (selon le distinguo évoqué plus haut, avec Goethe). Il convient donc d'être prudent lorsque nous portons un jugement sur les allégories des époques passées et même, finalement, sur leurs métaphores et leurs symboles : il est toujours très délicat de faire la part de la lourdeur de la figure, du genre lui-même, et des autres facteurs qui peuvent nous conduire à porter un tel jugement.

La métaphore entre « symbolisme » et « réalisme » : autres conséquences

Hegel illustre bien ce rôle du jugement de valeur, indissociablement esthétique, philosophique et religieux en l'occurrence : c'est parce que les romantiques se rapprochent de la religion, et Goethe ou Schiller de la philosophie, qu'il fallait créer une ouverture au sein de la poésie romantique, qu'il fallait « dédoubler » la métaphore en quelque sorte, qu'il devenait possible de la « sauver ». Aussi les formes religieuses perse, indienne, égyptienne, judaïque et musulmane inspirent-elles à Hegel l'étape symbolique, la spiritualité grecque est-elle essentiellement classique et la forme chrétienne romantique – malgré des exemples de *littérature* grecque et chrétienne dans le symbolique. De même, certaines métaphores de la littérature romantique allemande au tournant des XVIIIe et XIXe siècles sont-elles préférées à toutes les autres, en quelque sorte *a priori* (elles ne donnent pas lieu à une analyse comparable), à cause de la spiritualité qu'elles expriment, malgré les ponts qu'il aurait été possible de jeter ou de consolider avec d'autres formes de pensée ou de spiritualité.

Cela ne signifie pas pour autant que les défauts relevés pour la métaphore n'existent pas, ni qu'il aurait fallu placer la figure toute entière dans les formes les plus hautes de l'art. C'est pourquoi il faut y revenir : le *Cours d'esthétique* possède une grande force de séduction précisément parce que la subjectivité de Hegel y reste parfois difficilement démêlable. En l'occurrence, c'est parce que le jugement sur la métaphore présente de belles intuitions et que l'idée d'un style classique s'opposant à un style symbolique, d'une part, et à un style romantique, d'autre part, dispose d'une certaine pertinence malgré tout, qu'on est à ce point tenté d'accorder à leur auteur une bonne part de l'inclusion de la métaphore dans le symbolique. Sans revenir sur les analyses proposée par Hegel dans sa partie sur le symbolisme, on peut relever, dans le chapitre sur la poésie, dans le développement consacré à sa phase « primitive », l'idée d'une *croyance* au comparant, pour la poésie orientale, c'est-à-dire le risque d'une confusion avec le monde représenté, qui participe d'une sorte de symbolisme dégradé : cela devient « quelque chose de réel et de présent pour soi » mais où « la croyance au monde […] devient une croyance en l'imagination pour laquelle n'existe que le monde que la conscience poétique s'est créé ». Puis vient le tour d'un second usage « extérieur » des métaphores, d'une autre forme mal fondue au contenu, celle des romantiques cette fois : le risque est alors celui d'une pure forme indifférente, d'un pur jeu. Il s'agit pour le poète de remplir cet extérieur « impropre », de l'animer « avec des sentiments profonds, une plénitude particulière de vision » ou par « l'humour dans les combinaisons » : la métaphore est ainsi une « pulsion » qui caractérise la poésie romantique et « la rend capable et désireuse d'inventions toujours nouvelles », dans une

479 Sylvain Menant, « La raison et l'allégorie au XVIIIe siècle », *Corps Écrit* n°18, PUF, Paris, juin 1986, respectivement p. 90 et 94.

logique qui semble surréaliste avant la lettre (« l'emploi métaphorique de ces phénomènes éloignés devient pour soi-même une fin »).[480] Comme chez Leroux, l'intuition de ce qui se fait jour est remarquable : c'est surtout à des exemples postérieurs que l'on songerait aujourd'hui pour cette audace et cette fantaisie qui peuvent tourner à vide et, concernant la poésie orientale, cette capacité à se payer de métaphores n'est pas non plus sans de nombreux échos. Hegel relève donc avec une certaine finesse des esthétiques de la métaphore effectivement différentes, des rapports à la figure qui lui font perdre une bonne partie de ses pouvoirs. Seulement, ce qu'il attribue aux orientaux n'est autre que ce que Genette ou le groupe μ attribue aux symbolistes : on voit toujours mieux la métaphore structurante chez l'autre, au risque d'ailleurs de négliger la part de dissemblance chez elle, de donner à cette dimension structurante une importance démesurée, d'autant plus mal considérée qu'elle se trouve dégagée de tout paradoxe. Mais, plus encore, le problème vient de ce que Hegel redouble le constat des défauts de la métaphore quelques pages plus loin (surtout le second, celui de l'artifice), quand il étudie le moment non plus « poétique originel » mais « prosaïque-poétique », romantique, sans questionner cette répétition, sans signaler qu'il y a donc là des *usages possibles*, différents, transversaux, d'un *même* procédé. C'est ainsi que Hegel consolide le lien entre métaphore et symbolisme, alors qu'il donne des arguments pour le dissoudre : comme les défauts en question ont été étudiés longuement dans la partie sur le symbolisme, où la métaphore a été associée aux autres figures d'analogie, à l'allégorie, c'est cette cohérence-là que l'on retient. La transversalité des critiques, qui témoigne pourtant d'une hésitation, d'un besoin de corriger le système, de lui trouver une autre cohérence, est alors facilement perçue comme une reprise affaiblie, dans le moment « romantique », des défauts d'une figure qui reste essentiellement symbolique. Autrement dit, c'est le jugement de valeur initial, insuffisamment corrigé, qui l'emporte.

De même, si le système historique de Hegel témoigne de faiblesses aujourd'hui reconnues, il ne convient pas de tout rejeter : il y a quelque chose de réellement intéressant dans le modèle en trois temps, et même dans l'idée de discerner une dialectique dans les formes artistiques. Seulement, la métaphore souffre d'être placée en quelque sorte entre le symbole et le concept, on l'a vu : alors qu'elle est présentée comme une espèce de négation du premier, elle apparaît presque inférieure à lui, par son manque d'unité. Hegel ne discerne pas chez elle cette réconciliation des contraires qui est pour lui le critère du beau. Son développement sur la finalité de l'art, par exemple, dans l'introduction, nous fournit une illustration indirecte du problème. Bien que discutable par certains aspects, il ne gêne pas vraiment, dans la mesure où le dépassement final est posé comme une simple nécessité, où il s'enrichit d'une analogie avec le dépassement moral (l'œuvre d'art dépasse l'imitation de la nature et la purification des passions seulement abstraite comme la vraie morale le fait avec l'intérêt et le moralisme : l'art ne peut être un moyen, la question de l'utilité doit être dépassée, fût-elle celle d'un perfectionnement moral), dans la mesure aussi où cette analogie correspond à des expériences artistiques (par exemple avec le débat sur la moralité d'œuvres apparemment immorales, comme *Les Liaisons dangereuses* ou *Les Égarements du cœur et de l'esprit*). Seulement, si cette idée de dépassement séduit, on a vu que Hegel y introduit en même temps l'idée d'une « réconciliation » nécessaire (entre la conscience et la vie, entre l'idée et le réel), et c'est bien là ce qui pose problème. Il est impossible *dans les faits* de placer certaines formes artistiques précises dans un schéma où s'imposerait une telle idée du beau (un tel « concept vrai de l'art », même s'il reste pour l'instant relativement indéterminé) : rien n'assure, dans la réception d'une œuvre, que telle

480 Hegel, *Cours d'esthétique,* III, partie III, troisième section, chap. 3, *op. cit.*, p. 259-261.

création soit conforme à tel idéal, qu'elle vise par exemple cet objectif d'une sorte de moralité supérieure *en acte*. Pour reprendre l'exemple des *Liaisons*, c'est un choix individuel d'y voir davantage une œuvre qui dénonce le libertinage qu'une œuvre libertine – elle est, de toute évidence, les deux, et l'articulation des deux est nécessairement problématique. Autrement dit, certaines œuvres peuvent sembler belles, intéressantes, riches, non pas parce qu'elles sont conformes à un idéal du beau, mais *parce qu'elles posent un problème*, que leur forme suscite un questionnement chez le lecteur ou le spectateur, agite de façon apparemment pertinente des questions qui le touchent en profondeur, questionnement dont rien n'indique cependant *définitivement* qu'il soit pertinent de bout en bout. Évidemment, si l'œuvre finit par apparaître comme douteuse, s'il finit par apparaître que le questionnement était mauvais, même longtemps après, on retrouve l'idée de Hegel : la pensée qu'on ait pu trouver une œuvre belle *à tort* ne me dérange pas. Mais il existe aussi des œuvres dont le questionnement reste ambigu, c'est-à-dire qu'elles témoignent d'un questionnement mieux posé, d'une puissance de trouble qui ne s'émousse pas au contact des jugements les plus divers qui sont portés dessus (parce que ce trouble ne peut pas s'émousser, ou qu'il le semble du moins jusqu'à nouvel ordre) : ce cas de l'œuvre *merveilleusement ouverte*, c'est-à-dire non pas simplement ouverte mais *bien ouverte*, est probablement l'une des formes les plus hautes de la beauté artistique, et le modèle de Hegel en écrase la possibilité. Le beau ne serait donc pas dans une quelconque résolution du problème mais dans une façon extraordinairement adéquate de le poser – ce qui, comme on le sait, est le plus dur, et constitue, en philosophie aussi, comme en science, l'essentiel du travail. Autrement dit, « le vrai concept de l'art » ne serait pas dans la « réconciliation » évoquée mais plutôt dans « l'inquiétude [du] va-et-vient qui [la] cherche » ou, mieux, dans un état intermédiaire où l'exigence d'une conciliation s'exprime sans toujours s'imposer.[481]

Or c'est ici que la métaphore peut jouer un rôle considérable, comme Hegel semble le reconnaître quand il évoque le moment « poétique-prosaïque », mais un peu trop à demi-mot. De même qu'il existe différents usages de la métaphore, et différentes formes de dialectiques, il y a plusieurs dialectiques de la métaphore : celle « positive », où la métaphore s'efface, s'évanouit dans le concept, dans la loi scientifique ou dans la métaphore sinon morte du moins usée, et celle « négative » où la tension demeure active, vivante, où le dépassement n'est jamais sans reste, où l'idée reste liée à sa formulation, comme chez Eisenstein. De ce point de vue, il est tentant de prolonger la vie du schéma de Hegel, en le débarrassant notamment de sa dimension téléologique, étroitement historique. Il me semble que c'est précisément ce que S. M. Eisenstein a tenté, dans plusieurs de ses articles, ou dans son discours au congrès des cinéastes, en 1935, où il se réfère explicitement à l'*Esthétique* de Hegel, quand il rapproche le cinéma, en particulier soviétique, cette forme supérieure d'art, le dernier né ou presque en cette première moitié du XXe siècle, du kabuki ou des « hiéroglyphes » orientaux, et quand il oppose la stylisation d'un Daumier ou d'un Sharaku au réalisme socialiste naissant, quand il montre la façon dont ceux-ci *dépassent* le plat réalisme. Sans prétendre reconstituer ici la pensée d'Eisenstein, je crois en effet que l'on peut s'inspirer du modèle de Hegel pour montrer le caractère complètement *transversal* de la métaphore, et distinguer ainsi trois idéaux, trois grandes familles d'esthétiques de la métaphore : dans le premier moment, celui de l'« idéal » symbolique, l'idée et/ou la forme apparaît mal déterminée, le pouvoir de suggestion prime toute considération (nous serions dans le cas des métaphores exubérantes, qui débordent l'idée – celle-ci est libre, mais un peu trop) ; dans le deuxième, qui correspondrait à l'« idéal » classique, la métaphore est corsetée, contrôlée à l'excès, elle est avant tout illustrative, en

481 Hegel, *Cours d'esthétique*, tome I, Introduction, *op. cit.* p. 77.

quelque sorte ornementale (c'est le moment qui se trouve, hélas, fondu dans le « symbolique » chez Hegel, au plus grand détriment de la métaphore – on pourrait dire, par rapport au symbolique, que l'idée y est mieux déterminée mais qu'*elle aussi* se trouve désormais bridée, en retour) ; dans le troisième temps, enfin, avec l'« idéal » que le *Cours d'esthétique* désigne comme romantique, qu'on pourrait peut-être nommer sublime, en rappelant que les classiques étaient aussi de grands amateurs de sublime, dans ce troisième temps donc, qui rappelle le « point de jonction » proposé par Eisenstein, « idéaliste-matérialiste », la métaphore provoque une rêverie déterminée, elle suggère l'idée, la pensée est déterminée plus profondément par « l'image », qui non seulement la précise mais la corrige : la métaphore redevient heuristique (comme pouvaient l'être *malgré elles* les métaphores « symboliques » exubérantes) sans cesser, en même temps, d'être contrôlée, précisée (comme les métaphores « classiques », mais sans qu'une idée *préconçue* bride la pensée, corsète l'image). Évidemment, un tel schéma reste réducteur, mais il permet de souligner assez efficacement ce que le modèle hégélien pouvait posséder de pertinent et comment, en se mêlant à des préjugés d'époque, ou propres à son système, et malgré les avancées indéniables, il a pu renforcer les soupçons. Bien sûr, dans ce schéma que je propose, je n'échappe pas à la critique que je formule : mes trois « idéaux » de la métaphore cachent mal un nouveau jugement de valeur. Ce modèle du moins présente cet autre avantage de distinguer des esthétiques différentes de la métaphore, selon que les auteurs cherchent à privilégier la prolifération des significations, la clarté diaphane de l'image ou un équilibre entre clarté et vivacité de la pensée.

On voit donc bien ici, chez Hegel, qui fait en quelque sorte la transition, ce que le « nouveau » paradigme, romantique puis symboliste, doit à l'ancien : la métaphore, étant liée au symbole, reste inféodée à une conception substitutive, verticale. Comme chez Leroux, il n'y a pas de dialectique entre ses deux parts. Malgré les comparaisons avec la science, qui visent à établir son éminente dignité, ou peut-être bien *à cause* de ces comparaisons qui l'établissent sur une mauvaise base, sa spécificité n'est pas reconnue : le « triomphe » de la métaphore se fait ainsi sur fond de méprise. Même si la métaphore est aperçue comme « la grande route de l'esprit humain », ce qui constitue « la grande innovation », c'est « parler par symboles, allégoriser ». Il en va de même chez Goethe qui distingue une forme supérieure de l'intuition, « *l'intuition pure* du monde extérieur et intérieur » : selon lui, elle se manifeste « par des symboles, principalement par les rapports mathématiques, par les nombres et les formules, par le langage primitif figuré, comme poésie du génie, comme proverbe du sens commun. »

Voilà qui prépare donc, malgré les apparences, toutes sortes de régressions : comme « gaspillage représentatif » (à la façon de l'allégorie), ou comme mystère, comme entrée en correspondances, la métaphore pècherait contre le réel. Même si le renouveau de cette idée me semble ultérieur, lié à l'opposition entre métaphore et métonymie, elle s'appuie aussi sur la distinction entre romantisme et réalisme (ou symbolisme et naturalisme), tel qu'il s'élabore dans le domaine artistique, dans la seconde moitié du XIXe siècle. On a déjà indiqué combien cette conception du réalisme comme luttant contre la métaphore était réductrice, autant sinon plus que celle d'un classicisme œuvrant dans le même sens, combien il y avait là une bonne part de méprise. Néanmoins, elle pouvait avoir pour elle certaines apparences : comme il s'agissait pour Courbet, pour Maupassant ou pour Zola de dénoncer les mystifications moralisatrices, politiques ou nationalistes en cours dans la société, certes, mais aussi de réagir aux excès du lyrisme, aux mensonges de la sentimentalité romantique, un certain usage de la métaphore ne pouvait manquer d'être concerné – à peu de choses près celui que décrivait Leroux. Il n'est plus l'heure, pour ces artistes et ces romanciers du Second Empire ou

de la Troisième République d'autant suggérer, de laisser entendre : il faut *dire*, à nouveau, il faut *montrer*, de la façon la plus nette possible.

Seulement, c'est là qu'un malentendu a pu surgir, dont Jakobson nous fournit l'exemple : la métaphore n'est nullement opposée à ce projet-là. Seule une certaine esthétique peut en être affectée : celle dont parle l'article « Du style symbolique », par exemple. Seul un usage « asianiste » de la métaphore peut sembler concerné, à la rigueur, et ainsi apparaître antinomique avec l'ambition polémique, désacralisatrice, du réalisme. Et encore cela se discute-t-il : *Les Misérables* ou *L'Année terrible*, quarante ans après les *Orientales*, ne renoncent pas à un certain éclat des métaphores, une certaine profusion. La métaphore est « réaliste » aussi. Elle dévoile autant qu'elle suggère. Elle dénonce autant qu'elle célèbre. On l'a déjà noté : que ce soit pour révéler les mœurs de la bonne société française, des nouveaux maîtres, comme dans *Boule de Suif* ou *Bel Ami*, ou pour réhabiliter le monde ouvrier et dénoncer les pièges qui se tendent à lui, comme dans *Germinal* ou *L'Assommoir*, les romanciers ne cessent de recourir aux métaphores. Seulement, de lyriques ou mystiques, elles se font violemment polémiques chez Maupassant, fantastiques et épiques chez Zola.

Ce contresens sur la métaphore possède en fait plusieurs origines, qui se mêlent les unes aux autres. L'une des premières vient donc de la métaphore « romantique », « symbolique », celle dont parle Leroux : la métaphore est à la fois ce qui introduit du mystère, ou le préserve, et ce qui introduit ou soutient une plus juste représentation des choses ; et dire cela, ce n'est pas forcément décrire deux esthétiques différentes, ou même deux fonctions de la métaphore, c'est décrire différemment le même fonctionnement. Ce que nous avons désigné par le rôle de l'implicite, par cette façon d'induire l'idée par du concret n'est pas davantage réservé à la métaphore « romantique », à l'expression du mystère, qu'à la métaphore « réaliste », à la contestation des mystifications. Parler de mystère pour le pouvoir de suggestion ne doit pas tromper : ce n'est qu'un mot même si, dans certains cas, il renvoie aussi à un usage possible de la métaphore *lié à son sujet*. En effet, ce dont parle Leroux, par exemple, *en même temps* que du recours fréquent à cette figure, c'est d'un changement de thématique (disons : la nature) mais aussi de sujet (la spiritualité, qui jouit d'un regain de faveur). Aussi, comme pour l'allégorie, ne faudrait-il pas attribuer à la métaphore ce qui appartient à son sujet. Nous avons déjà souligné, d'ailleurs, qu'user de métaphore pour parler de la mort et de l'au-delà n'allait pas nécessairement dans le sens d'une croyance religieuse renforcée. Pour reprendre l'exemple fameux de *René*, l'un des premiers cités par « Du style symbolique », c'est précisément parce qu'il y a débat intérieur entre « le démon de [son] cœur » qui le possède et « une voix venue du ciel » qui semble lui parler, parce qu'il est tenté d'enfreindre une loi religieuse, que René évoque les « orages désirés » qui doivent l'emporter « dans les espaces d'une autre vie ». Autrement dit, les « orages désirés » ne désignent pas forcément, ou plutôt de façon univoque, et encore moins de façon « très catholique », la tempête et « le vent de la mort » qui conduiront René vers le paradis, vers l'au-delà chrétien, mais plus largement le désir *encore indéterminé* de quitter ici-bas, le désir de « régions inconnues » dans toutes les acceptions possibles, y compris littérales. L'image des « oiseaux de passage » est belle, précisément, de ce point de vue. Elle exprime d'une façon poétique mais aussi terriblement séculière l'espoir d'un au-delà : même si l'oiseau migrateur s'élève vers le ciel, ce n'est pas là qu'il se rend, et le paradis est comparé aux pays chauds dont, normalement, l'animal revient. Si l'on cherche une croyance religieuse qui corresponde à l'image, ce serait plutôt du côté de la métempsychose qu'il faudrait se tourner...

Autre origine du malentendu : le nom même de « symbolisme », employé d'une façon

extrêmement vague ou flottante par ses partisans, en y mêlant des références à l'ésotérisme. Dans son manifeste du symbolisme, par exemple, non seulement Jean Moréas revendique une certaine obscurité et ambiguïté, et pour ainsi dire « l'abus de la pompe, l'étrangeté de la métaphore », mais il organise aussi des allusions à l'hermétisme, à l'occultisme véritables, même si cela ne couvre, à vrai dire, qu'un seul paragraphe. Cherchant à définir le rapport entre « l'Idée » et sa « forme sensible », il file d'une étrange façon la métaphore vestimentaire traditionnelle en rhétorique : même s'il ne s'agit pas d'une fin en soi, il s'agit avant tout de « vêtir l'Idée », de ne point priver l'œuvre « des somptueuses simarres des analogies extérieures ». D'ailleurs, pas plus que la forme n'est une fin, « le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec les Idées primordiales. »[482]

Malgré ces lignes, l'essentiel de l'article est tourné contre le naturalisme et les adversaires des « décadents ». Le petit intermède qui occupe la moitié du texte met en scène une opposition entre « un détracteur de l'école symbolique » et « M. Théodore de Banville » qui rejoue la bataille d'*Hernani*, à cette différence près que le Parnassien qui défend l'héritage du romantisme refuse de descendre dans l'arène, se révélant indigne de la mission qu'il s'est pourtant reconnue. Or, le premier échange de cet intermède est consacré à la métaphore. Le détracteur accuse les décadents d'emphase, de galimatias, en citant Molière : « Ce style figuré dont on fait vanité / Sort du bon caractère et de la vérité. » On pense évidemment à Mallarmé, à qui l'on opposait aussi la phrase d'Acis tirée de La Bruyère. Et Moréas de prêter à Banville cette défense de la métaphore : « Le désordre apparent, la démence éclatante, l'emphase passionnée sont la vérité même de la poésie lyrique. Tomber dans l'excès des figures et de la couleur, le mal n'est pas grand et ce n'est pas par là que périra notre littérature. Aux plus mauvais jours, quand elle expire décidément, comme par exemple sous le premier Empire, ce n'est pas l'emphase et l'abus des ornements qui la tuent, c'est la platitude. Le goût, le naturel sont de belles choses assurément moins utiles qu'on ne le pense à la poésie. » On le voit, il n'y a pas de mystère sacré, d'analogies secrètes ici, pas plus que dans le reste de l'article, à l'exception du passage cité plus haut : Moréas se contente de défendre un certain asianisme, en vertu de cette « évolution cyclique » dont il parle dès le début de son article, de ces « retours strictement déterminés » mais « qui se compliquent des diverses modifications apportées par la marche du temps ». De la même façon, si par la suite certains symbolistes développeront des références ésotériques, ce n'est pas chez Baudelaire, Rimbaud ou Verlaine, ni même chez Mallarmé, l'auteur du « Démon de l'analogie », que l'on trouvera une croyance véritable aux correspondances fondant la pratique littéraire. En revanche, il est intéressant de noter l'évolution depuis la bataille d'*Hernani* et « Réponse à un acte d'accusation » : quand le romantisme mettait en scène son opposition au classicisme, ce n'était pas sur la métaphore qu'il lui cherchait querelle, et ce n'était pas sur elle qu'il fondait délibérément sa rupture. Si les métaphores romantiques surgissaient comme une nouveauté, c'était comme contrecoup d'une imagination « libérée », comme auxiliaires d'un renouveau lyrique. D'ailleurs, toutes excessives qu'elles aient pu paraître à Leroux, comme il le concède à la fin de son article, elles n'en possèdent pas moins des mérites à ses yeux. D'une façon symétrique, si Hegel est davantage tenté de les condamner, il ne s'y résout pas tout-à-fait et leur accorde une place dans la « bonne » poésie romantique. Dans la seconde moitié du XIXe siècle au contraire, la métaphore devient explicitement un enjeu dans les querelles esthétiques : elle est utilisée pour distinguer les héritiers du romantisme de leurs détracteurs. Il faut

482 Jean Moréas, « Un Manifeste littéraire. Le symbolisme », supplément du *Figaro* daté du 18 sept. 1886, p. 1-2.

donc faire la part de l'artifice rhétorique et de la vérité des faits : si l'on a reproché l'obscurité de leurs métaphores, en leur temps, à Hugo et Chateaubriand aussi, ce n'était pas les mêmes que celles de Mallarmé, et c'est bien en référence à celui-ci que l'on a réveillé, puis sorti de leur contexte, les critiques de Molière et de La Bruyère. Si la métaphore apparaît à ce point dans la querelle entre le symbolisme et les héritiers du classicisme, et non auparavant, c'est que les poètes ont radicalisé ce que Leroux avait déjà noté : la métaphore, signe éloquent d'une mutation au début du siècle, est devenu un étendard.

Seulement, dans ce changement d'esthétique où la métaphore est devenu un enjeu apparent, dans cette mouvance symboliste qui joue parfois de la référence à l'occultisme, la métaphore continue de nouer des liens avec le symbole, et parfois avec des symboles existants, dont la charge de mystère, d'ineffable est exploitée. Inutile de répéter ici que le lien entre les deux, pour nécessaire qu'il soit souvent, n'est pas suffisant pour les condamner d'un même mouvement. En outre, les meilleurs auteurs symbolistes n'exploitent pas vraiment ces symboles. S'il y a quelque chose du symbole chez Mallarmé, par exemple, c'est comme élément secondaire d'un tout, ou à la façon des symboles neufs, (re)créés, dont nous avons parlé à la suite de *Baleine*. Ils peuvent servir à exprimer la foi, en même temps que le doute, d'ailleurs, comme dans la nouvelle de Gadenne, mais il serait terriblement réducteur de s'arrêter là. La plupart des « symboles » créés – c'est-à-dire des allégories le plus souvent – expriment plutôt des réalités intérieures. Dans « Cantique de Saint Jean », sous le symbole de la décollation, à travers l'analogie avec la course du soleil sur la terre, c'est une méditation sur le dualisme du corps et de l'esprit qui est proposée. La question est connue. Thibaudet écrivait déjà que Mallarmé trouve « des raisons surtout mystiques » aux analogies qu'il débusque partout, mais d'ajouter aussitôt : « Rien dans ce qu'il écrivit ne le montre angoissé par des problèmes religieux, et du catholicisme il n'a jamais parlé que pour en percevoir des analogies littéraires. »[483] La transcendance de ces « symboles » est ainsi très limitée : les rapports qu'ils expriment sont tout à fait maîtrisables, bien plus en tous cas que celui de Dieu avec ses créatures ; ils sont seulement plus difficiles à poser explicitement, le poète ayant travaillé à voiler son sujet. Le manifeste de Moréas s'achève d'ailleurs par l'idée de « déformation subjective » : même s'il dote celle-ci de mystérieux atours, en invoquant « hallucinations », « mythiques phantasmes » et créatures mythologiques, sa cible apparaît assez quand il évoque le personnage principal des romans symbolistes, « masque tragique et bouffon, d'une humanité toutefois parfaite bien que rationnelle ». Derrière le classicisme des détracteurs, c'est bien le rationalisme qui est visé, et non pas vraiment la rationalité, d'ailleurs. Hélas, en revendiquant cette « œuvre de déformation subjective » et en concluant par « cet axiome » selon lequel « l'art ne saurait chercher en l'objectif qu'un simple point de départ extrêmement succinct », Moréas témoigne de l'insuffisance théorique du symbolisme : l'opposition est plate, peu dialectique, entre le subjectif et « l'objectif ». Cette idée de *déformation* montre bien que le rationalisme est mal dépassé : à sa prétendue objectivité on oppose une subjectivité reine qui prétend détenir la clef du réel (« en cette déformation », sous l'effet des « hallucinations propres » du personnage ou de « son tempérament », « gît le seul réel »). On voit ici comment la maladresse théorique du manifeste offre des prises faciles à la critique des néo-rhétoriciens. Il est pourtant difficile d'y lire autre chose que ce que disait Proust, quand il définit la littérature par le rapport établi par un écrivain entre deux objets : « Le rapport peut être peu intéressant, les objets médiocres, le style mauvais, mais tant qu'il n'y a pas eu cela il n'y a rien eu. La littérature qui se contente de "décrire les choses", de donner un misérable relevé de leurs lignes

483 Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, Paris, 1926, chap. IX, p. 80.

et de leur surface, est, malgré sa prétention réaliste, la plus éloignée de la réalité ».

Nous arrivons ainsi à notre dernier point. Le contresens dont nous parlons, selon lequel la métaphore serait incompatible avec le réalisme, prend directement sa source dans une conception étroite de la *mimesis* dont symptomatiquement les auteurs réalistes eux-mêmes, les meilleurs du moins, se sont toujours défendus. On sait que Flaubert « exècre ce qu'on est convenu d'appeler le *réalisme* ».[484] Et l'on peut lire dans la fameuse préface à *Pierre et Jean* : « Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en montrer la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même ».[485] Or c'est exactement la même idée que développe Proust, dans *Le Temps retrouvé*, non seulement dans l'extrait que je viens de citer mais aussi dans les lignes qui précèdent, où il rapproche la métaphore de la réminiscence : « ce que nous appelons la réalité », ce « rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément », est un « rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui ». Bien sûr, la référence au cinéma et non plus à la photographie introduit un paradoxe supplémentaire, pour lui dont le problème est de retrouver le temps perdu. Elle est injuste aussi puisque, juste après, Proust évoque la spécificité de l'écrivain, qui est d'« enchaîner », de *monter* « deux termes différents » entre eux. Mais l'auteur du *Temps retrouvé* évoque donc, dans la phrase suivante, le pouvoir de la métaphore de suppléer à ce manque. Or, chez Maupassant comme chez Proust, la métaphore fait bien partie de ce qui peut apporter à l'œuvre une « vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même ».

Ricœur fait à ce propos des remarques très intéressantes dans sa première étude de *La Métaphore vive*. Nous savons en effet à quel point l'idée d'imitation échoue à traduire correctement la conception aristotélicienne de la *mimêsis* et même, plus largement, combien la création artistique, la plus classique soit-elle, déborde la conception la plus courante d'imitation. Ricœur dénonce à ce propos l'influence de « l'opposition, toute moderne, entre art figuratif et non figuratif » et note que « McKeon fait remonter à l'*esthétique du génie* la source de l'interprétation péjorative de la *mimêsis*. » Il s'efforce alors « de rassembler les traits de la *mimêsis* qui la distinguent d'une simple copie qui répèterait la nature ».[486] Le propos concerne directement la métaphore puisque celle-ci fait partie, chez Aristote, de la *lexis* utilisée dans toute œuvre poétique, laquelle constitue toujours une « imitation », et qu'en outre elle obéit au critère de la ressemblance. Voilà qui nous permet de bien souligner le débat. La métaphore est en effet prisonnière, depuis très longtemps, d'une conception étroite de la *mimêsis* : n'est-elle pas conçue comme *illustration* d'une idée, le plus souvent, quand elle est décrite comme « simple » ornementation de celle-ci ? Hegel lui-même, malgré sa mise au point sur l'imitation, qui assigne à l'œuvre d'art la fonction de *dévoiler* la vérité, semble considérer ce dévoilement comme la révélation, sinon d'un réel préexistant, du moins d'une vérité déjà là : ce n'est pas l'invention, la configuration d'une vérité à bâtir – ce n'est pas, du moins, la tâche qu'il reconnaît à la métaphore. C'est pourquoi l'auteur du *Cours d'esthétique* ne perçoit pas la fonction de (re)création de la métaphore, qu'il en reste au niveau d'une description (ou « imagisation ») *impropre*. Sa dimension « sensible », son « extérieur » n'est pas une puissance polémique pour l'idée : c'est un « redoublement » plus ou moins heureux. Aussi la métaphore ne peut-elle, au mieux, que bénéficier d'une *grâce*, s'effacer devant l'idée ou être transfigurée par elle. Seulement, la

484 Gustave Flaubert, lettre à George Sand du 6 février 1876, *Correspondance*, tome V, Gallimard, Paris, 2007, La Pléiade, p. 12.

485 Maupassant, « Le Roman », *Pierre et Jean*, GF Flammarion, Paris, 2008, p. 47.

486 P. Ricœur, *op. cit.*, p. 53-54.

question se complique encore à partir du XIXe siècle, sous l'influence des romantiques, dont on perçoit l'esquisse chez Hegel : une nouvelle conception du génie, qui méprise l'imitation, enfouit la question de la *mimêsis* sans la dépasser. C'est pourquoi aucune dialectique n'est possible chez Moréas. Aussi faut-il souligner que l'œuvre d'art se distingue non seulement de la copie, de l'imitation servile de la réalité, au sens que la doxa donne aujourd'hui à la conception platonicienne, mais qu'elle se distingue aussi de la création pure, parfaitement originale, de cette négation romantique de l'imitation qui se révèle porteuse d'une grande ambiguïté. Cette nouvelle conception du génie, qui fait de l'artiste quasiment l'égal de Dieu, présente en effet le risque de méconnaître tout ce qu'il reste de *mimêsis* dans l'activité artistique et ainsi de reconduire, mais d'une façon plus souterraine, la méprise précédente. Or, en louant sans réserve la métaphore, certains artistes du XIXe siècle et du début du XXe semblent bien avoir reproduit, au niveau de la figure, la même méprise : la métaphore n'est ni un ornement indifférent, ni un symbole ineffable. Son intérêt n'est pas dans l'illustration d'une idée mais pas davantage dans l'instauration d'un ordre radicalement nouveau. Le danger de la seconde conception, d'une subjectivité qui deviendrait reine absolue après le triomphe prétendu de l'objectivité, est assez évident. L'idée d'une métaphore qui pècherait contre le réel doit être replacée dans ce cadre-là. Elle nous ramène, par un biais détourné, à l'idée d'imitation : pas plus que cette dernière, elle n'est capable de penser le travail dialectique de la métaphore.

Le propos de Ricœur, dans la fin de sa première étude, n'est d'ailleurs pas très différent de ces analyses : il souligne les liens étroits entre la *mimêsis* (« l'imitation ») et le *muthos* (la « fable », au sens où elle (ré)organise, elle agence les faits qu'elle présente), et cela au sein même de la *lexis* (le style, l'élocution) et, finalement, de la métaphore. C'est pourquoi, souligne l'auteur de *La métaphore vive*, on trouve chez Aristote cette phrase : « la poésie est […] plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire ; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier ». Voilà qui nous ramène à Maupassant et Proust : c'est d'ailleurs, très clairement, via Boileau, la source d'inspiration du préfacier de *Pierre et Jean* (Aristote défend son idée par la vraisemblance, comme lui). Et Ricœur de poursuivre : « une tension se révèle ainsi, au cœur même de la *mimêsis*, entre la soumission au réel – l'action humaine – et le travail créateur qui est la poésie elle-même » ; le « mouvement de référence » au réel qui caractérise la *mimêsis* « est inséparable de la dimension créatrice. La *mimêsis* est *poiêsis*, et réciproquement ». Il en va de même dans la métaphore, note-t-il, qui participe au *muthos* et à la *mimêsis* de la tragédie, via la *lexis*. C'est ainsi que Ricœur expose l'idée que la métaphore de la *Rhétorique* tend à persuader et que la métaphore de la *Poétique* tend à la fois à présenter le réel, d'une part, et à le recréer, à l'interpréter, à le (ré)inventer, d'autre part. Cette réflexion est d'ailleurs reprise dans la septième étude, où « le rapport entre *mythos* et *mimesis*, dans la *poiesis* tragique », peut se comprendre « comme celui de la fiction heuristique et de la redescription dans la théorie des modèles » de Max Black.[487] Commentant Aristote, Michel Beaujour relève lui aussi la présence dans la métaphore, comme dans « les arts d'imitation », de la *mimêsis* et du *mythos*, de ce « double plaisir de l'émerveillement et de la découverte », d'une « imitation » qui est aussi « connaissance », « enseignement » et plus précisément « *re*-connaissance ou […] *pré*-connaissance », où « nous apprenons soit à mieux "voir", soit à prévoir ».[488] C'est la finesse de cette conception de la *mimesis* qui manque souvent quand on condamne la métaphore et son rapport au réel. C'est alors d'une façon légitime que les écrivains s'insurgent contre une conception plate de l'imitation. Zola, « sauvé par un merveilleux instinct d'écrivain » selon Moréas,

487 *Ibid.*, p. 55-57 notamment et p. 307-308.
488 M. Beaujour, « Rhétorique et littérature », *Terreur et rhétorique*, Jean-Michel Place, Paris, 1999, p. 233, n. 13.

l'a peut-être été, justement, par ses métaphores : il y a du symboliste en lui quand il transfigure la mine, les grands magasins de Paris ou cette dernière qui dévore les ouvriers de la Goutte d'or qui passent par l'octroi. C'est davantage cette nouvelle mythologie que l'on retient aujourd'hui, celle qui fait du forgeron un demi-dieu ou de l'alambic qui distille l'absinthe un démon qui se répand sur toute la ville, plutôt que cet impossible décalque du réel, cette démarche naturaliste qui n'en trahit pas moins des préjugés à l'égard des ouvriers, ces improbables animaux de laboratoires qui tombent à tel point dans tous les pièges de la nature et de la société qu'on est tenté de déceler là une plus forte abstraction que dans la « déformation » des métaphores épiques, et que l'on finit par préférer infiniment le « réalisme » du portrait de la vieille servante, à qui l'on remet un prix, dans *Madame Bovary*, où l'aliénation est énoncée sans détour, en quelques lignes, par quelques faits et comparaisons.

Peut-être pourrait-on à ce propos noter une lacune, dans la théorie aristotélicienne de la métaphore, qui présente là encore de lourdes conséquences. Ricœur, pour prouver que l'imitation n'est pas copie, dans la *Poétique*, souligne l'importance de « l'élévation » dans l'imitation des actions tragiques. On peut lire, par exemple, que la métaphore, « rapportée à l'imitation des actions les meilleures » propre à la tragédie, par opposition à la comédie, « participe à la double tension qui caractérise [la *mimêsis* tragique] : soumission à la réalité *et* invention fabuleuse ; restitution *et* surélévation. ». Or, l'invention n'est pas toujours « fabuleuse », ne passe pas toujours pas la « fable », et ne conduit pas toujours à « surélever » : comme le suggère Ricœur, on trouve partout cette double part de la métaphore qui en fait la richesse, la puissance et le danger, et *pas seulement en poésie*, fût-elle comprise de façon étroite, comme ici la poésie tragique, ou large, comme synonyme de littérature. Seulement, à ce moment de l'analyse, Ricœur est obligé d'en rester au cadre de la tragédie (« entre le *muthos* et la tragédie, il [y a] un lien d'essence »), parce qu'Aristote a proposé son développement sur le style au sein de la poésie tragique. Mais la remarque est valable également pour la comédie, qui elle aussi (ré)organise les faits, les agence dans un but déterminé : la *mimêsis*, en s'écartant d'une soumission trop étroite au réel, permet non seulement son élévation mais aussi son abaissement, ce qui caractérise alors la comédie. Or, cela, Ricœur ne l'évoque pas, et ce n'est pas uniquement parce qu'Aristote ne l'a pas fait, lui non plus, explicitement. Bien sûr, aucun des deux n'ignore que la métaphore n'est pas propre à la tragédie : on la trouve dans l'épopée et dans la comédie, comme les exemples donnés dans la *Rhétorique* l'attestent. Seulement, Ricœur suggère que ce n'est pas le fait du hasard si la métaphore est abordée précisément avec la première forme poétique envisagée par Aristote, la plus prestigieuse. Pour lui, le passage sur la métaphore, à la fin du long développement sur la tragédie, est lié à celle-ci d'une façon rendue plus étroite par cette fonction d'élévation : la *lexis* toute entière n'est pas propre à la tragédie, certes, mais les développements sur la métaphore qui doit être claire *sans être basse*, sur cette « noblesse » et cet air « étranger », que l'on retrouve dans la *Rhétorique*, créent un trouble. Ricœur formule alors une hypothèse, propose une « interprétation » qui « crée quelque chose qui n'est pas voulu par l'auteur, mais permis par le texte et produit par la lecture » : « il faudrait se demander si le secret de la métaphore, en tant que déplacement de sens au niveau des mots, n'est pas dans la surélévation de sens au niveau du *muthos* ». Et de souligner plus loin « ce parallélisme qui se découvre ainsi entre la surélévation de sens, opérée par le *muthos* au niveau du poème, et la surélévation du sens, opérée par la métaphore au niveau du mot », qui « devrait sans doute être étendu à la *katharsis*, qu'on pourrait considérer comme une surélévation du sentiment, semblable à celle de l'action et à celle du

langage. »[489] Que faut-il penser de cette convergence entre le « bon usage » de la métaphore, en poésie comme en rhétorique, et cette élévation propre à la tragédie ? Faut-il vraiment considérer que la métaphore est « étrange » et « noble » *de la même façon* qu'elle participe, au sein du style tragique, « à la grandeur des actions peintes » ? Ce lien n'est pas sans argument en effet : il y a une vraie *distinction* de la métaphore chez Aristote (même s'il la reconnaît courante, en même temps), comme si elle était liée par nature à la noblesse du genre tragique. Il reconnaît, certes, que les métaphores peuvent rabaisser ou faire rire, à la fin du chapitre 3 du livre III de la *Rhétorique* par exemple, mais il porte également sur celles-ci un jugement plutôt négatif, comme s'il voulait en déconseiller l'usage, pour d'autres raisons que l'efficacité oratoire. On sait aussi que la *Poétique* d'Aristote devait comporter ou comportait une suite consacrée au genre comique – suite perdue, si elle a jamais existé. Comment articuler ces faits ? Faut-il conclure à un « lien d'essence » entre tragédie et métaphore, faut-il discerner une prédisposition de la métaphore à l'élévation de la poésie tragique, comme Ricœur semble tenté de le faire, ou faut-il ne voir là qu'une coïncidence, ou du moins une simple préférence d'Aristote, sans grande conséquence ? Dans tous les cas, le lien noté par Ricœur méconnaît la présence comme lacune de la comédie dans la théorie poétique d'Aristote. Autrement dit, il y a un effet, voulu ou non, induit par notre réception du corpus aristotélicien, lié à cette définition de la métaphore au sein de la tragédie (ou, assez souvent, à partir d'exemples tirés de l'épopée). Ce développement de Ricœur en témoigne, ainsi peut-être que la fréquence avec laquelle on identifie la métaphore à ses usages « baroques », « romantiques », « symbolistes », et non « réalistes ».

Deux solutions s'offrent alors à nous. Soit on accepte l'absence de la comédie dans la théorie, comme si la métaphore dans la comédie ne fonctionnait pas, symétriquement à sa présence dans la tragédie, dans le sens d'un « rabaissement ». Une telle solution prend en compte le versant « distinction » de la pensée d'Aristote (la métaphore comme écart ; la poésie, à bien distinguer de la rhétorique, comme « école de sophistique »), elle pourrait suggérer aussi que le texte de la *Poétique* consacré à la comédie n'a jamais été écrit, et justifier ainsi le lien étroit proposé par Ricœur (au moins chez Aristote) entre métaphore et surélévation en poésie. Soit on s'efforce de pallier cette absence de la comédie dans la théorie, et l'on s'abstient d'établir un lien entre métaphore et « surélévation ». Cette solution prend en compte les autres aspects de la pensée d'Aristote et surtout elle a le mérite d'être plus cohérente, de tenir compte des exemples de la *Rhétorique* et d'un certain nombre d'indications fournies par Aristote au début de sa *Poétique* quant à l'opposition, au sein de la *mimêsis*, entre tragédie et comédie (la tragédie montre l'humanité meilleure qu'elle n'est, la comédie nous la montre inférieure). On l'aura compris, c'est la seconde solution que j'ai choisi d'adopter.

Il reste que cette absence de la comédie dans la théorie poétique de la métaphore ne fournit pas seulement une hypothèse pour expliquer la relative invisibilité des métaphores réalistes, « rabaissantes », par comparaison avec les métaphores lyriques ou épiques par exemple. Elle rappelle à quel point la théorie même de l'ornement repose sur une *qualité* de l'élocution. Or, c'est précisément à cette idée d'une figure « de qualité », réclamée par la plupart des ouvrages de rhétorique, que contreviennent les métaphores de Flaubert, de Maupassant, mais aussi de Voltaire ou de Molière. Par ailleurs, plus largement, c'est dans cette conception riche de la *mimêsis* que réside la véritable libération de la métaphore. Si libération il y a, en effet, chez certains auteurs du XIXe siècle, ce n'est pas dans un retour aliéné aux correspondances, parfois réel mais sans grandes

489 Ricœur, *op. cit.*, p. 52, 57-58.

conséquences, qui n'affecte pas en profondeur la pratique même de la métaphore chez les auteurs, c'est plutôt dans cette émancipation de la subjectivité d'une conformité étroite aux apparences du réel, telle qu'elle s'exprime maladroitement chez Moréas et plus clairement chez Proust ou Maupassant, et telle qu'elle apparaît, par exemple, dans la transfiguration toute profane que propose parfois la métaphore. Le vocabulaire mystique qui entoure la reconnaissance du pouvoir de la métaphore ne doit donc pas tromper : c'est peut-être le moyen qui a permis cette reconnaissance mais, s'il a pu contribuer à l'idéalisation de la figure, dans des proportions qu'il ne faudrait cependant pas s'exagérer, il ne concerne en rien le pouvoir réel de celle-ci. En fait, ce n'est probablement qu'une façon pour le mysticisme de lui rendre ce qu'elle a jadis prêté.

2.2.6. Métaphore et psychologie des profondeurs (Freud et la métaphore)

Les métaphores sont nombreuses dans l'œuvre de Freud. Elles jouent un rôle central dans sa réflexion et finalement dans son explication du psychisme humain. Est-ce pour cela que Jakobson puis Lacan ont discerné des métaphores dans les mécanismes de l'inconscient ? C'est loin d'être impossible : il y a une grande intimité entre la métaphore et l'objet de la recherche de Freud. Avaient-ils raison pour autant ? Rien n'est moins sûr. Quoi qu'il en soit, il est certain que l'auteur de *L'interprétation des rêves* a joué un rôle déterminant dans la théorie de la métaphore, telle qu'elle s'est développée au XXe siècle, notamment en France.

L'usage des métaphores par Freud

La métaphore est partout chez Freud, en effet. Sans même parler de son recours aux mythes, il ne cesse de comparer, d'établir des rapprochements : entre l'hystérie et le rêve, entre celui-ci et le jeu de mot, entre le rêve et le rébus, entre des instances du psychisme humain et des lieux, des « régions » (les topiques), entre le refoulement et une force de répression (par exemple policière), entre la culture, la religion notamment, et la névrose, etc. De plus, la comparaison est très souvent fine, elle ne repose pas abusivement sur des métaphores vite formulées : la dissemblance y joue son rôle, elle n'est presque jamais oubliée. La première de ces comparaisons peut même apparaître comme le moment fondateur de la psychanalyse, quand Freud applique ses découvertes en matière de névrose, obtenues notamment grâce à l'analyse de l'hystérie, au monde des rêve, à l'état psychique « normal », « non pathologique » : ici comme là, le symptôme est éloquent, il renvoie à des désirs inconscients, à une histoire. Cela est exposé clairement dans le chapitre II de *L'Interprétation du rêve*, comme dans celui de *Sur le rêve*, où c'est non seulement le rêve qui est comparé à la névrose mais la méthode même de l'auto-observation, dans le traitement des névroses, qui est inventée sur la base d'une comparaison avec l'hypnose, avec l'état d'endormissement, où le psychisme apprend à se débarrasser de la réflexion critique. Le coup de génie de Freud consiste donc bien à rapprocher des états perçus non seulement comme différents, mais même comme très éloignés, voire opposés. Sa démarche est riche précisément en cela qu'il établit une comparaison par dessus la ligne de fracture dressée par la société entre folie et normalité : la première éclaire la seconde et réciproquement. Sans voler en éclats complètement, la cloison est rendue nettement plus

fine, et même poreuse – comme la distinction entre état de veille et de sommeil, d'ailleurs, et bien d'autres encore. S'il conserve les notions de névrose et de psychose, notamment, la première devient en quelque sorte l'état normal, en raison du caractère général du conflit psychique.

Le profit et les scrupules de Freud, en matière de métaphore, se perçoivent continuellement. Prenons le fameux chapitre sur le travail du rêve, dans *L'interprétation du rêve*, et en particulier l'image de la traduction, non moins connue, dont on connaît la fortune à travers l'œuvre de Lacan (avec l'idée d'un inconscient structuré comme un langage). On perçoit bien, d'abord, que la métaphore est rendue nécessaire par son sujet : Freud cherche à formuler ce qui est encore relativement inconnu, non plus en l'occurrence ce « nouveau matériel psychique » dont il dispose, « le contenu de rêve latent », mais les rapports du contenu manifeste avec ce second contenu qu'il nomme « les pensées de rêve ». Ces deux derniers « s'offrent à nous comme deux présentations du même contenu en deux langues distinctes, ou pour mieux dire, le contenu de rêve nous apparaît comme un transfert des pensées de rêve en un autre mode d'expression dont nous devons apprendre à connaître les signes et les lois d'agencement par la comparaison de l'original et de sa traduction. »[490] À peine formulée, l'idée des « deux langues » est donc précisée, nuancée. L'auteur préfère alors l'idée d'une « écriture en images, dont les signes sont à transférer un à un dans la langue des pensées de rêve », et de développer, sur près de la moitié de cette introduction au chapitre VI, la métaphore du rébus, de l'« énigme en images ». C'est donc avant tout l'idée de cryptage qui intéresse Freud : comme l'idée de traduction la rendait mal, ou de façon trop équivoque, il la précise, il la corrige avec une autre métaphore. Même si l'image de la langue n'est pas contestée, on voit bien ce qui intéresse Freud : l'idée d'un double système de signes, dont l'un est caché sous l'autre. Un coup de chapeau est d'ailleurs accordé à Jean Sully, dès le début du chapitre IV, dans une note de 1914, pour sa comparaison du rêve avec « une lettre en écriture chiffrée », sous laquelle on trouve « un message intelligible sérieux », corrigée par une seconde comparaison, par l'image du palimpseste. La métaphore de la traduction – comme celle du rébus ou du code secret – est en effet, sinon réfutée, du moins sérieusement nuancée trois-quatre pages plus loin : il ne s'agit pas d'une traduction fidèle, souligne-t-il, ni « une projection point par point des pensées de rêve, mais une restitution incomplète et lacunaire de celles-ci », et cela à cause de la condensation. Cette objection n'est pourtant pas d'une portée complète, pour lui : il promet de revenir sur l'idée d'omission. Il reprend ainsi l'image plus loin, au début de son développement sur le déplacement, pour corriger une nouvelle fois son modèle métaphorique, pour exposer en quoi l'idée d'une mauvaise traduction ne convenait pas non plus. Il infléchit en effet l'idée avec celle d'un texte difficile à établir, avec l'image du rêve comme d'un texte ancien qu'il faut *en même temps* reconstituer : « parmi les pensées que l'analyste met au jour, il s'en trouve beaucoup qui sont assez éloignées du noyau du rêve et qui se détachent comme des interpolations artificielles en vue d'une certaine fin », ces interpolations étant produites par la censure, par le refoulement, à travers le déplacement et l'élaboration secondaire (elles « établissent une liaison, souvent contrainte et recherchée, entre le contenu de rêve et les pensées de rêve », comme un mauvais copiste). En fait, Freud ne cesse de préciser cette image du texte ancien qu'il faut interpréter, qui fait de lui un nouvel explorateur, un Champollion du XXe siècle. Conscient des charmes de cette image, il n'arrive pas s'en débarrasser. C'est ainsi que l'élément secondaire d'un rêve est réinterprété, dans un ajout de 1914, comme le « déterminant dans l'écriture hiéroglyphique, lequel est destiné, non pas à être

490 S. Freud, *Œuvres complètes*, vol. IV, *L'Interprétation du rêve*, traduction par J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, A. Rauzy et F. Robert, PUF, Paris, 2003, chapitre VI, p. 319.

prononcé, mais à expliciter un autre signe ». Mais, conscient des limites de la métaphore, il les indique régulièrement. Aussi « la présentation du travail du rêve », malgré la multiplicité de ses aspects, « n'impose pas au traducteur de plus grandes difficultés que, par exemple, les anciens scribes de hiéroglyphes n'en imposaient à leurs lecteurs », précise-t-il au début de « la prise en compte de la présentabilité », dans un second ajout de 1914, mais il concède en même temps, dans la même phrase que, « certes », cette présentation « ne vise pas à être comprise », autrement dit que le contenu manifeste ne peut pas, jusqu'au bout, être considéré comme un texte (ou une œuvre d'art).[491]

Dès son chapitre II, Freud avait d'ailleurs dénoncé la perception du rêve « comme une espèce de cryptogramme dans lequel chaque signe est traduit, selon une clé bien établie, en un autre signe dont la signification est connue. » Autrement dit, l'interprétation des rêves est pour lui un art bien singulier : c'est une traduction érudite *sans dictionnaire* et cela, pas seulement parce que la langue est inconnue, comme dans le cas égyptien, mais parce qu'elle est individuelle, autrement dit qu'elle n'existe pas vraiment. Dans une note ajoutée en 1914, il ne craint pas de se reconnaître des prédécesseurs antiques ou orientaux à ce propos, en soulignant que le principe de l'« art de l'interprétation » est, pour Artémidore de Daldis, « selon la présentation de Gomperz, identique à celui de la magie, c'est le principe de l'association. Une chose du rêve signifie ce qu'elle rappelle. » Mais de préciser ensuite la différence fondamentale (qui le rapproche alors des oniromanciens de Mésopotamie) : « Entendez bien : [une chose signifie] ce qu'elle rappelle à l'interprète des rêves ! […] La technique que j'expose dans ce qui suit s'écarte de la technique des Anciens sur ce point essentiel : c'est au rêveur lui-même qu'elle impose le travail d'interprétation ». La pratique de Freud est donc une traduction sans dictionnaire, mais aussi une sorte de traduction inspirée, une traduction inspirée *sans medium*. Autrement dit, la formule de la comparaison, chez lui, est continuellement celle de la métaphore proportionnelle (en l'occurrence, sous la forme : quelque chose est comme telle autre chose sans telle propriété ou telle caractéristique). L'image de la traduction, longuement développée, sans cesse reprise, est contrôlée : elle apporte ses idées sans être pour autant d'une extension illimitée. D'ailleurs, quand l'auteur de *L'Interprétation* revient en 1909 à l'idée de cryptage, à travers la métaphore des « “sigles” de la sténographie », c'est pour évoquer cette « présentation au moyen de symboles » à laquelle il ne voulait pas réduire le rêve.[492]

Ce qui peut troubler aujourd'hui, dans cette métaphore du texte des rêves comme dans d'autres, tient à plusieurs facteurs. Quand Freud se réfère aux hiéroglyphes ou, plus loin, à l'écriture chinoise, pour souligner que le contexte aide à réduire la plurivocité des signes dans un cas comme dans l'autre (dans le chapitre consacré aux symboles du rêve, également ajouté en 1914), ou encore quand il se réfère à certaines langues parmi les plus anciennes qui se comportent « tout à fait comme le rêve » en cela qu'elles n'ont qu'un seul mot pour exprimer une idée et son contraire (dans une note de 1911, peu avant), tout cela ne doit pas leurrer : l'intérêt est réel pour la « pensée par image », comme chez Eisenstein, comme ce fut largement le cas à l'époque, et cela lui fournit d'utiles modèles pour penser cet autre « langage par images » qu'est l'inconscient selon lui (la métaphore picturale est d'ailleurs filée, elle aussi, dans *L'Interprétation*, notamment au début du passage sur « les moyens de présentation du rêve »), mais jamais, chez lui, l'idée d'un véritable langage propre à l'inconscient – fût-il crypté comme un rébus – n'est défendue.[493] Il faut plutôt

491 *Ibid.*, respectivement p. 171, 323, 351, 365, 386
492 *Ibid.*, II, p. 133, et VI, E, p. 396.
493 *Ibid.*, VI, C, respectivement p. 365, 363, 356-358.

comprendre cette insistance particulière comme l'espoir de trouver des clefs pour le psychisme humain à travers la constitution des diverses langues, et peut-être l'inverse aussi d'ailleurs (on sait que Freud essaiera d'interpréter les langues primitives à la lumière du rêve, dans *Les Sens opposés dans les mots primitifs* notamment), mais non comme une tentation d'identifier les deux. Il faut enfin faire la part du contexte de rédaction, de cette résistance à l'hypothèse de l'inconscient dont Freud parle beaucoup : il y a en effet dans ces comparaisons une volonté de « défendre » l'inconscient, de lui donner une visibilité et/ou le réhabiliter, de lui donner un statut comparable aux langues anciennes, aux civilisations éloignées dans le temps et dans l'espace, en vertu d'une d'une analogie dont on trouve la trace ailleurs (quand la Rome antique ou Pompéi sont comparées au passé enfoui en nous), pour promouvoir l'inconscient comme objet légitime et la psychanalyse comme discipline digne d'être étudiée.

Voilà d'ailleurs qui doit nous inviter à la plus grande prudence, concernant le jugement sur les théories « symbolistes » : il est facile, avec le recul, de juger les références aux correspondances, à l'Inconnu, aux mystères du monde comme trahissant chez eux une tentation de l'irrationnel. N'y a-t-il pas quelque chose de semblable pourtant chez Freud, dont la rigueur et le souci de la rationalité apparaissent suffisamment (malgré les attaques répétées dont il fait l'objet, et les critiques toujours possibles bien sûr, et parfois légitimes) ? Si on lui reproche moins de s'intéresser aux mystères, au tréfonds des choses, si Genette l'épargne par exemple, ce n'est pas que son objet est fondamentalement différent, mais parce qu'il a réussi, à la différence des autres, parce que le continent englouti qui l'intéressait ne l'est plus autant aujourd'hui, qu'il l'a tiré vers la surface, c'est-à-dire, pour être exact, qu'il a non seulement réussi à jeter plus de lumière dessus mais aussi à entraîner davantage de monde à sa rencontre. Que l'on pense, pourtant, à ses domaines d'investigation (l'hystérie ou le rêve, par exemple), aux pratiques employées (l'hypnose puis la méthode des associations) : ils pâtissaient, et pâtissent encore parfois, d'une réputation exécrable. Or n'est-ce pas le même type d'inconnu que recherchaient les poètes ? Le « dérèglement de tous les sens » de Rimbaud, sa volonté d'examiner, de révéler le vrai moi du poète (trop souvent résumée par la seule formule « Je est un autre »), ou les fantasmes et les hallucinations évoqués par Moréas, cela est très proche du projet freudien. Tout cela a été dit. Il faut pourtant le rappeler ici, pour souligner que la différence majeure réside dans le terrain d'exercice de ces préoccupations communes : Freud, médecin intégré à une communauté scientifique, ramène vers la lumière de la science ce que « les symbolistes » laissent dans l'ombre, non sans user lui aussi de la métaphore, d'une façon qui peut convenir aux uns comme aux autres, mais en mettant en scène sa rupture avec les superstitions, notamment en ce qui concerne la théorie du rêve, d'une façon qui est propre à son champ, pour parler comme les sociologues. Les convergences n'en apparaissent pas moins régulièrement, comme dans le fameux passage de *L'Interprétation du rêve* où se trouve évoqué « l'ombilic du rêve », ou dans le recours aux mythes, dont l'importance est reconnue.

Il peut être utile alors, pour mieux sentir l'ambition de ce projet et le rôle des métaphores, de préciser certaines images employées pour ce continent englouti. Dans *Le délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen*, c'est en effet la ville de Pompéi qui retient l'attention, comme métaphore du refoulement voire du retour du refoulé. Freud cite notamment une des dernières comparaisons proposées par le romancier dans son livre : « l'ami d'enfance, lui aussi en quelque sorte exhumé et sauvé de l'ensevelissement », qu'il commente ainsi, à la fin de son chapitre I : « il n'y a vraiment pas de meilleure analogie du refoulement – qui tout à la fois rend un élément psychique inaccessible et le conserve –, qu'un ensevelissement comme celui qui a été le destin fatal de Pompéi et dont la

ville a pu émerger à nouveau par le travail de la pioche. […] Le romancier a eu bien raison de s'arrêter sur la précieuse ressemblance que sa fine intuition a décelée entre un épisode de la vie psychique d'un individu et un événement historique isolé dans l'histoire de l'humanité. »[494] Y revenant dans la deuxième partie, il semble considérer cette métaphore comme produite, ou du moins susceptible d'être produite, par le psychisme inconscient : « cette disparition-conservation du passé présente une similitude parfaite avec le *refoulement* dont [Hanold] a pris connaissance par une perception pour ainsi dire "endopsychique" ». Pourtant, comme avec l'image de la traduction, il ne faudrait pas s'exagérer l'hypothèse d'une *création* de l'inconscient : cette idée d'une perception « endopsychique » est précédée par cette précision que le personnage a probablement « fait coïncider un jour – comme tout l'y porte – sa propre enfance avec le passé classique, l'ensevelissement de Pompéi ». On devine d'ailleurs, par l'incise, que Freud se reconnaît dans une telle hypothèse. Et d'ajouter : « La symbolique qui opère alors en [Hanold] est la même que celle que le romancier, à la fin du récit, prête à la jeune fille, qui en use consciemment. »[495]

Le débat autour de la métaphore du refoulement, à peine esquissé ici, est repris dans *Le Malaise dans la culture*, où la confiance accordée à la figure apparaît de manière éloquente. Pour répondre à la question « avons-nous le droit de faire l'hypothèse d'une survivance de l'originel à côté de l'ultérieur qui est né de lui ? », pour déterminer en l'occurrence s'il est permis de faire l'hypothèse d'un « sentiment du moi primaire » conservé « dans la vie d'âme de nombreux hommes », Freud s'appuie sur la théorie de l'évolution : même si « l'ordre des grands sauriens s'est éteint », « un vrai représentant de cet ordre, le crocodile, vit encore avec nous », à côté de nous, en même temps. Il s'agit donc bien, ici, d'exposer une idée mais aussi d'avancer un argument, un début de preuve, qui ne vaudrait pas seulement pour la vie de l'esprit. En effet, ce qui appelle la référence au crocodile et plus largement à la théorie de l'évolution, c'est le sentiment « océanique » évoqué par Romain Rolland, « sentiment comme de quelque chose de sans frontière, sans borne », « embrassant tout », qui correspond « à un lien plus intime du moi avec le monde environnant » : ce sentiment semble à Freud la trace d'un « moi-plaisir primitif », celui du nourrisson pour qui la mère est tout. Pour ce qui est du « domaine animique », il tient donc pour certain qu'il y a « conservation du primitif à côté de ce qui en provient pas déformation », mais la référence au crocodile témoigne qu'il est tenté d'en élargir la portée, même s'il conteste ensuite la pertinence de la comparaison : « l'analogie est peut-être trop lointaine » et elle souffre d'objections évidentes dans le domaine animal. On comprend ainsi, après coup, que l'analogie était très précise pour Freud, entre le moi originel et le crocodile : c'est comme si, au début de ce livre qui rapproche histoire de l'humanité et histoire de l'individu, il songeait au grand bain de l'océan primitif dont la vie placentaire pourrait nous conserver quelque idée. Seulement, ce qui est frappant ici, c'est que Freud s'arrête en route, la référence naturaliste ne convenant pas : « les espèces inférieures survivantes ne sont pas, pour la plupart, les vrais ancêtres des espèces contemporaines plus évoluées ».[496] La métaphore étant imparfaite, il abandonne l'hypothèse, faute d'oser la référence à la théorie de la « récapitulation » par exemple, au parallèle possible, même s'il n'est pas complet, entre phylogénèse et ontogénèse.

C'est alors qu'intervient une deuxième métaphore, pour exprimer l'idée très proche d'une conservation dans l'oubli. Freud souligne, une nouvelle fois, avant de proposer une métaphore, qu'il

494 S. Freud, *Le délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen*, traduit par P. Arbrex et R.-M. Zeitlin, Gallimard, Folio, Paris, 1991, I, p. 179.

495 *Ibid.*, II, p. 193-194.

496 S. Freud, *Le Malaise dans le culture*, traduit par P. Cotet, R. Laîné et Johanna Stute-Cadiot, PUF, Quadrige, Paris, 1995, I, p. 5 et 8-10.

s'attaque à de l'inconnu : « Nous touchons ici au problème plus général de la conservation dans le psychisme, qui n'a guère trouvé d'élaboration, mais qui est si stimulant et significatif que nous sommes en droit de lui accorder un instant d'attention ». Puis il expose son problème : puisque l'oubli n'est pas l'anéantissement du passé, dans quelle mesure pourrait-on dire que « tout se trouve conservé d'une façon ou d'une autre » ? Pour « comprendre clairement […] le contenu de cette hypothèse », Freud utilise alors la comparaison avec la Ville éternelle qui s'étend sur plusieurs pages : il expose d'abord l'histoire de Rome, les étapes de son développement, la place actuelle des ruines, leur dissémination dans l'espace et la difficulté à suppléer cette disparition par l'imagination, puis il développe tout aussi longuement « l'hypothèse fantastique que Rome n'est pas un lieu d'habitations mais un être psychique », nous offrant la « fantaisie » d'une ville où tous les bâtiments du passé seraient visibles en même temps que les architectures du présent, et il discute enfin de la pertinence de la métaphore. Freud conclut alors à l'échec de son entreprise, de plusieurs façons : d'abord parce qu'« elle conduit à de l'irreprésentable », qu'on ne peut « visualiser » l'idée d'une telle conservation, ensuite parce que la dissemblance est trop grande, que « le développement le plus paisible d'une ville », comme le Londres du début du XXe siècle, « inclut démolitions et remplacements de bâtiments ». Il renonce ainsi à sa métaphore et à son « effet de contraste impressionnant » pour proposer « un objet de comparaison tout de même plus apparenté, tel que le corps animal ou le corps humain », mais sans obtenir plus de résultat : « l'embryon ne se laisse pas mettre en évidence dans l'adulte », le thymus disparaît, les os changent. Freud déclare alors « qu'une telle conservation de tous les stades préliminaires, à côté de la configuration finale, n'est possible que dans l'animique, et nous ne sommes pas en mesure de visualiser cette éventualité ». Seulement, il est frappant de constater que les deux comparaisons, avec Rome et avec le corps humain, finissent par le faire douter de son idée, comme avec le crocodile : « Peut-être allons-nous trop loin en faisant cette hypothèse. Peut-être devrions-nous nous contenter d'affirmer que dans la vie d'âme ce qui est passé peut être conservé et ne doit pas être nécessairement détruit. » Ébranlé, Freud hésite d'ailleurs, dans la phrase qui suit, à considérer cette conservation « dans le psychique aussi » comme « la règle » ou « une déconcertante exception » avant de revenir, dès la fin du paragraphe, à ce qu'il présente comme une certitude, à savoir qu'il s'agit de la norme.[497] Autrement dit, même s'il présente ces longs développements comme une tentative de « visualiser » son hypothèse, il ne s'agit pas seulement de l'illustrer, et encore moins peut-être de l'expliquer : il apparaît clairement qu'ils ont valeur de preuve à ses yeux. Les différentes comparaisons, échouant à produire une analogie suffisamment poussée, l'amènent à douter non seulement de son hypothèse générale (la possibilité d'une conservation authentique de l'ancien dans le nouveau, ou du moins à côté de lui) mais aussi de son hypothèse particulière (la possibilité d'une conservation intégrale du primitif dans la vie psychique de l'adulte), malgré la certitude qu'il pense avoir acquise *par ailleurs*. C'est dire si Freud fait confiance à la métaphore.

Il faut noter à ce propos, malgré les apparences, que ces métaphores ne signent pas un véritable échec. Elles formulent clairement ce que constitue l'inconscient pour Freud : un lieu qui, comme dans la Rome fantasmée, pourrait conserver tout le passé, « un seul et même espace » qui, à la différence de la vraie Rome, supporte « d'être rempli de deux façons », où le passé existe au même titre que le présent. On est d'ailleurs frappé de noter que l'auteur du *Malaise dans la culture* cède très facilement à l'objection selon laquelle « le passé d'une ville » n'est pas une bonne comparaison pour le « passé animique ». L'argument qui est alors avancé pouvait pourtant conduire à une toute

497 *Ibid.*, I, p. 10-13.

autre conclusion : « l'hypothèse de la conservation de tout ce qui est passé ne vaut, *pour la vie d'âme aussi*, qu'à la condition que l'organe de la psyché soit demeuré intact, que son tissu n'ait souffert ni de trauma ni d'inflammation » (c'est moi qui souligne). Or, il y a des destructions dans toute ville, note Freud, « même si elle a un passé moins agité que Rome, même si, comme Londres, elle n'a pratiquement jamais été visitée par un ennemi. » Freud refuse donc ici d'établir une analogie entre ces destructions et la censure, entre ces reconstructions continuelles dans une ville et le travail de l'inconscient qui condense, déplace, élabore secondairement, etc., malgré l'analogie que l'on devine, dans un premier temps, entre détérioration de l'organe de la psyché et la guerre, analogie qui n'empêchait pas le recours au souvenir (comme lorsque les archives d'une ville sont brûlées, par exemple). La censure joue donc ici un rôle comparable à celui de la guerre : son action semble irrémédiable. La raison en est claire, finalement : Freud cherchait à prouver, par la métaphore, toute autre chose que la simple existence de vestiges de l'enfance, de lambeaux de souvenirs, souvent déformés, mais bel et bien la conservation à l'identique, sans rénovation, d'une expérience passée – en quelque sorte sur le modèle de Pompéi, où subsistent des fragments entiers du passé. L'échec « littéraire » de la métaphore romaine, qui nous « conduit à de l'irreprésentable, voire à de l'absurde », n'est donc pas du tout un échec, malgré ce qu'en dit Freud : l'image corrige et précise, encore une fois, son intuition, elle l'aide à se débarrasser de mauvaises représentations. Comme pour Rome, et à la différence de l'impression laissée par la *Gradiva* (ou par certaines notations de *La Recherche du Temps perdu*), il n'y a pas de résurrection avec l'inconscient : son temps est toujours le présent. J.-B. Pontalis propose de riches développements à ce sujet dans sa préface à la *Gradiva* de Freud : filant la métaphore archéologique, il souligne que, « si tentante que soit l'image de l'enseveli et de l'exhumé, elle est fausse. Le refoulé n'est pas l'enseveli, l'enfoui maintenu à la fois intact et inerte ; il n'échappe pas à l'action du refoulement […] et ce qu'on nomme le retour du refoulé n'est pas une résurgence au grand jour ». Et d'ajouter : « L'analyse – d'où son nom – n'est pas simple exhumation ».[498] Se méfiant par ailleurs de la proposition devenue cliché « l'inconscient ignore le temps », il souligne que la fantaisie romaine de Freud fait surgir *plusieurs strates* de temps passé, ainsi que la façon dont Freud, « tout au long de son œuvre, des lettres à Flies aux "Constructions" », cède parfois à l'illusion que « tout le perdu peut-être ramené à la lumière du jour ». Or, cette tentation, justement, l'image de Rome l'exprime et la combat tout à la fois, en formulant, à travers ce que Rome *n'est pas*, ce qu'*est* l'inconscient, cette étrange coexistence de strates différentes articulées d'une façon difficilement croyable, difficilement (re)présentable. Dans cette image, en outre, les espaces ne se sédimentent plus vraiment, comme ils le faisaient encore trop dans la première topique, et présentent ainsi une architecture symbolique qui reste une pure fiction, qui apparaît comme telle.

Cornelius Castoriadis aborde lui aussi cette question de la métaphore, dans « Épilégomènes à une théorie de l'âme que l'on a pu présenter comme science », en particulier dans la partie V.[499] Il y défend précisément l'idée d'une topique, de lieux, il s'insurge contre le « ton condescendant » avec lequel on évoque la « métaphore énergétique » ou les « forces psychiques ». En présentant finalement comme le grand mérite de la psychanalyse le fait de « parler de l'âme comme d'une chose », c'est-à-dire en réclamant de « porter au maximum de l'acuité le problème que chacune de ces deux notions pose », il s'interroge : « Langage métaphorique ? Tout langage théorique l'est nécessairement et au second degré. Mais les métaphores ne sont pas ici de simples images. » Et

498 J.-B. Pontalis, « La jeune fille », préface à *Le délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen*, *op. cit.*, p. 14-15.
499 C. Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe*, I, Seuil, Paris, 1978, coll. Points, p. 62-71.

d'ajouter : « Certes les termes n'ont pas le même sens qu'en physique, ou dans la vie quotidienne. Mais cela n'épuise pas la question. » Dans son plaidoyer, Castoriadis signale alors, entre autres, que la question du siège des processus psychiques intéresse autant la science aujourd'hui qu'elle intéressait déjà Freud, qu'il faut donc parfois la prendre à la lettre. Mais ce n'est pas là ce qui nous retiendra. On peut signaler en revanche que l'auteur des *Carrefours du labyrinthe* emploie à plusieurs reprises cette expression, l'idée que les images de Freud ne sont pas de « simples métaphores », et parfois pour dire que ce sont de *bonnes* métaphores. Qu'importe s'il y a encore ici la trace d'une idée négative attachée la figure, perçue comme « pis aller », que l'on peut retrouver ailleurs chez lui. Tout le développement s'attache au contraire à restituer leurs lettres de noblesse aux métaphores de Freud et à montrer que la psychanalyse cherche en permanence, justement, à lier « sens et contenu » à « la vie d'un corps », à ne pas négliger la matérialité des significations, à prendre au sérieux son objet, les *significations incarnées*. La métaphore ne pouvait en effet que remplir au mieux cette mission. Bien sûr, lorsque Castoriadis souligne que la force de la psychanalyse est de n'avoir pas oublié « que sens et contenu ne sont que dans et par la vie d'un corps sans être réductibles à elle », il évoque avant tout les rêves, les symptômes des névroses et autres signes de la vie psychique, mais il est tout sauf innocent qu'il aborde ce mérite dans un développement consacré aux métaphores de Freud : quand il félicite la discipline d'avoir « attaqué de front le problème de la conceptualisation théorique de ce qu'elle découvrait », c'est bien de ses métaphores qu'il parle, qui ne sont pas seulement « des mots », qui vont au fond des choses, qui affrontent « sérieusement le problème de l'âme comme telle, de son organisation, des forces qui s'y manifestent, des “lois” de son fonctionnement ». Et c'est toujours parce que ces concepts sont métaphoriques que Castoriadis s'en réjouit, lui qui commence son article par le rappel que « la novation » de la psychanalyse ne doit rien de décisif au « mirage scientifique », à la science positive, à son formalisme, malgré les efforts répétés de Freud pour l'y rattacher. Castoriadis voit même là sa force, et conclut ainsi sa partie V : « ce qui ne se laisse pas calculer, se laisse encore penser ». C'est parce que la psychanalyse lie tout qu'elle est impropre à la moindre division du travail, par exemple, ou qu'elle empêche de concevoir une signification comme exhaustive ou segmentable, qu'elle interdit d'isoler une signification pour la formaliser.[500] Et c'est pourquoi la métaphore est le bon outil pour appréhender l'objet de la discipline, qui « apparaît dans sa dureté irréductible : comme signification vivante, *logoi embioi* ». À la différence de la formalisation mathématique ou de l'abstraction de certains concepts, elle nous permet, par sa constitution même, de penser « cette évidence énigmatique du psychique : le sens incarné, la signification réalisée, et ses conditions. »

La question de savoir pourquoi il y a tant de métaphores en psychanalyse trouve donc là une réponse séduisante : c'est parce qu'elle n'est pas une science au sens traditionnel en Occident. Rappelons quelques-uns des arguments de Castoriadis. D'abord, si l'objet de cette discipline est « observable », dans une certaine mesure, il est difficilement objectivable : le sujet est toujours impliqué dans ce qu'il découvre, comme son inconscient. On ne peut pas vérifier et communiquer ses découvertes en psychanalyse à la façon des sciences expérimentales traditionnelles, par exemple : on doit d'abord présupposer l'existence de ce que l'on cherche à explorer, notamment « la codétermination de tout phénomène psychique par le sens inconscient ». Or, la métaphore ne prétend jamais à cette impossible objectivité complète : le filtre de la subjectivité y est apparent, et sa nature même souligne qu'elle constitue une hypothèse, un filtre forcément imparfait, mais peut-

500 *Ibid.*, p. 42, 54.

être meilleur qu'un autre. Enfin, le profit de la métaphore est suffisamment apparent, je crois, pour cette « science » qui se refuse à la formalisation, qui travaille des significations incarnées, qui se pose *constamment* la question du sens, à la différence des sciences expérimentales qui *accumulent* des résultats. Aussi Castoriadis peut-il conclure que la conceptualisation des notions freudiennes est « légitime » mais « en même temps impossible comme conceptualisation scientifique », comme conceptualisation « univoque », « opératoire » : « ce sont des concepts dialectiques et philosophiques. »[501]

Tout cela nous invite à considérer la richesse de la méthode freudienne comme liée organiquement à la métaphore. Je crois très raisonnable en effet l'hypothèse que l'immense apport de Freud vient de la qualité de sa réflexion métaphorique – de ces métaphores que lui présente son intuition ou la culture, en lesquelles il place de grands espoirs mais sans être soumis à leur logique, ce qui lui permet d'explorer avec prudence le faisceau d'idées qu'elles apportent, de les confronter à son expérience, de les préciser, de les corriger, de les soumettre à une élaboration extrêmement fine. On perçoit ainsi chez lui une forme très fructueuse de « dépassement » de la métaphore, mais un « dépassement » qui ne contiendrait pas cette idée de suppression, de « passage au-delà » que l'on trouve dans l'équivalent français de *aufhebung*, qu'il faudrait plutôt identifier à la fameuse traduction proposée par Derrida de « relève ». La métaphore n'est jamais supprimée, chez Freud. En revanche, ses limites sont régulièrement pointées, mais sans que jamais il prétende circonscrire rigidement sa part de profit pour autant, sans qu'il prétende déterminer définitivement ce qu'elle apporte ou pourrait encore apporter, une fois ses limites observées. C'est pourquoi Castoriadis a raison de rappeler qu'il faut prendre au sérieux les images de Freud, comme il le fait à nouveau dans « L'état du sujet aujourd'hui », où il s'insurge contre « les malins » qui s'amusent des métaphores freudiennes de « personnes psychiques », de conflits « intra-psychiques » qui opposent des « instances » : « La métaphore juridico-administrative des “instances” renvoie à la fois à une hiérarchie et à la possibilité de conflits de compétence ; celle des différentes personnes, à la vieille image platonicienne de l'attelage à plusieurs chevaux tirant chacun de son côté ». Quand il ajoute alors que « le constat de la métaphore » (autre version du « ce n'est qu'une métaphore ») « ne supprime pas les traits de l'objet que la métaphore visait », nous lisons la même obsession de ne pas supprimer la métaphore dans le concept.[502]

La place des métaphores dans l'appareil psychique selon Freud : une certaine ambiguïté apparente

Les métaphores ne jouent pas seulement un rôle dans le raisonnement de Freud, elles semblent présentes à un autre titre dans son œuvre, non plus comme outil mais en quelque sorte comme objet d'étude, comme moyen d'expression de l'appareil psychique, sinon comme mode de fonctionnement de l'inconscient. Les métaphores apparaissent nombreuses en effet dans les compte-rendus qui sont faits des rêves, des mots d'esprits ou des lapsus qui parsèment ses ouvrages. Mais peut-on dire que l'inconscient produit des métaphores ? Qu'en est-il au juste de leur place dans l'appareil psychique ? Il est d'autant plus important de répondre à cette question chez Freud que nous lisons celui-ci, aujourd'hui, à travers Lacan. C'est pourquoi l'apport du psychanalyste français ne sera pas interrogé,

501 *Ibid.*, p. 35-36, 41-42, 69.
502 C. Castoriadis, « L'état du sujet aujourd'hui », *Le Monde morcelé*, *op. cit.*, p. 239.

pour l'instant, ou alors très indirectement, à travers certaines doxa qu'il a contribué à installer dans le paysage freudien.

Disons pour commencer que l'ambiguïté est réelle et qu'elle fut renforcée par la traduction. Au début du chapitre VI de *Sur le rêve*, consacré à la « présentation concrète » et à son travail « moins brutal » de « transformation », nous pouvons lire par exemple que « les premières pensées du rêve qu'on développe par l'analyse frappent […] souvent par leur habillage inhabituel ; elles ne semblent pas données dans les formes linguistiques sobres dont notre pensée se sert de préférence ; elles sont au contraire figurées d'une manière symbolique par des comparaisons et des métaphores, en quelque sorte dans une langue poétique et imagée ». Hélène Legros, dans son élégante traduction de 1925, encore en usage dans les années 1980, forçait le trait en supprimant toute modalisation et en développant encore davantage l'idée d'un rêve poète : chez elle, les idées latentes « ne se présentent pas à nous sous la forme verbale, aussi sobre que possible, dont nous avons coutume de revêtir nos pensées, mais elles trouvent le plus souvent un moyen d'expression symbolique, celui du poète qui accumule dans son œuvre les comparaisons et les métaphores ». Dans tous les cas, c'est l'ambiguïté du mot « image » qui fait apparaître la référence aux deux figures : Freud explique la raison « d'un emploi aussi exclusif des images », selon l'expression de Legros, par leur capacité à figurer des idées, qui ne seraient pas représentées autrement. Dans ce chapitre qui évoque plus loin l'allégorie peinte du *Parnasse*, ce tableau de Raphaël où un ensemble de poètes se trouvent groupés sur la montagne, la métaphore et la comparaison sont surtout convoquées comme « images visuelles » ou, plus exactement, elles apparaissent comme des intermédiaires improbables entre une forme verbale « pure » (« sobre », idoine pour la pensée « vigile ») et une expression authentiquement visuelle. Elles ne sont d'ailleurs plus citées ensuite. En revanche, « les moyens d'expression du rêve » sont présentés comme « piètres » ou « limités ». Son contenu manifeste comporte autre chose que des situations : s'y ajoutent « des bribes d'images visuelles sans lien entre elles, des discours et même des fragments de pensées qui n'ont subi aucun changement », des bouts de phrase stéréotypés. D'ailleurs, le travail du rêve est également comparé à « une série de dessins » capable de représenter, non sans difficultés, les « phrases d'un éditorial politique ou d'une plaidoirie devant un tribunal ». Même si l'on comprend aisément que cette référence liminaire aux figures vaut surtout comme une métaphore supplémentaire du travail du rêve, du « singulier déguisement » qu'il opère, l'équivoque reste possible : sa formulation peut aussi être comprise comme littérale puisqu'il est question d'une figuration « symbolique par des comparaisons et des métaphores ». Le problème est alors redoublé par la traduction qui souligne, qui renforce parfois l'ambiguïté qui se trouve déjà chez Freud.[503]

Cette proximité de la métaphore avec le symbole et avec l'idée de substitution se perçoit déjà dans *L'Interprétation du rêve*. Au début de la section sur « la prise en compte de la présentabilité », les mots « métaphore » et « comparaison » ne sont pas employés. Néanmoins, pour faire apparaître l'idée d'une nouvelle sorte de déplacement (et souvent de condensation), Freud évoque la « langue imagée » du rêve, cette « expression concrète et imagée » qui vient remplacer « une expression incolore et abstraite ». L'ambiguïté n'est plus de mise. Les traits distinctifs mentionnés font d'ailleurs songer à la métaphore telle qu'elle est décrite dans les traités de rhétorique : l'aptitude « à la présentation » fait penser à l'aspect « visuel » de la figure, qui donne du relief au discours,

503 S. Freud, *Le rêve et son interprétation*, traduit par Hélène Legros, Gallimard, Folio, Paris, 1986, p. 60-62, 64 ; *Sur le Rêve*, nouvelle traduction de Cornelius Heim, 1990, p. 91-94. Dans les pages qui suivent, sauf mention contraire, c'est la seconde édition qui sera utilisée.

l'aptitude à la condensation rappelle l'efficacité de la métaphore, le charme de sa concision, et l'idée de substitution est suffisamment éloquente. Quelques lignes plus loin, c'est l'équivocité de ce « mode d'expression imagé » qui est relevée, et Freud souligne que « le rêve ne dit jamais si les éléments qu'il apporte sont à interpréter littéralement ou au sens figuré, s'ils doivent être rapportés au matériel du rêve directement ou par l'intermédiaire de locutions courantes intercalées. » Entre-temps, le travail du rêve aura même été comparé au travail du poète, par le biais de la rime : l'homophonie lie les mots entre eux comme l'équivocité le fait des pensées de rêve. L'image est d'ailleurs d'une grande finesse : de même que la rime rapproche à la fois le son et le sens, les formations du rêve possèdent plusieurs déterminations et l'une agit sur l'autre d'une façon extrêmement discrète. Aussi les productions de la nuit sont-elles comparées aux « meilleurs poèmes », « ceux où l'on ne remarque pas l'intention de trouver la rime ». Exactement comme dans *Sur le rêve*, on voit ici que, si le travail du rêve semble réellement comparé à des figures de style, c'est à chaque fois au sein d'un ensemble de métaphores plus large (la poésie et les arts picturaux, en l'occurrence). *L'interprétation du rêve* propose d'ailleurs, juste après, pour illustrer l'idée de « langue » concrète, la métaphore des hiéroglyphes, et la section précédente, consacrée aux « moyens de présentation du rêve », développait elle aussi la métaphore des arts graphiques, la peinture et la sculpture possédant « une limitation semblable » à celle du rêve, « comparées à la poésie qui peut se servir de la parole », et Freud y renvoyait, cette fois explicitement, aux allégories peintes de Raphaël *L'École d'Athènes* et *Le Parnasse*.[504] Enfin, dans la section sur « la prise en compte de la figurabilité », où l'idée de la langue imagée est développée, Freud semble hésiter sur la nature de l'image en question : au moment de nommer ce troisième facteur du travail du rêve, il préfère la périphrase de « prise en considération de la présentabilité », et il précise qu'il s'agit « la plupart du temps » d'« images visuelles », autrement dit d'une « présentation figurée » qui ne s'identifie pas nécessairement à la métaphore, même si les points de recoupements sont nombreux. Cette « image », qui joue le rôle de « substitut de la pensée », présente d'ailleurs une certaine affinité avec le symbole. C'est même la raison d'être de cette section, qui est fondue avec la précédente dans *Sur le rêve*, et qui sera augmentée dans les éditions de 1909 et 1911 avant d'être scindée et prolongée par une nouvelle section sur le symbolisme en 1914 : elle joue le rôle d'une transition. Cette proximité avec le mode d'expression symbolique est telle qu'elle impose à Freud de préciser ce qui sépare celui-ci de cette figuration concrète d'une pensée « abstraite ». Aussi distingue-t-il un symbolisme individuel, singulier, d'un symbolisme universel, attesté, dont les clés sont livrées par la langue : seul le premier semble mériter le nom de symbole, selon Freud, et nous reconnaissons sans peine dans le second, qui l'intéresse donc ici, des métaphores usées, lexicalisées, qui témoignent à travers les rêves qu'elles ont conservé une certaine vitalité. Dans l'exemple qui est alors donné, celui de la femme au balcon à l'opéra, on reconnaît sans peine diverses métaphores, qui sont autant de symboles (la tour sur laquelle se trouve le chef d'orchestre, la grille, l'animal en cage, etc.) mais dont l'usage apparaît bien métaphorique (la tour par exemple ne figure pas que « la grandeur de l'homme » mais aussi son caractère inaccessible, voire marginal, et elle entre en relation avec les autres éléments du rêve, comme la place de la sœur cadette, tout en bas, qui veut donner à la rêveuse un charbon). Il en va de même de l'exemple de Silberer : des symboles largement admis sont utilisés de façon personnelle ne serait-ce que par le rapprochement effectué dans le rêve. Freud reconnaît d'ailleurs, dans la section sur « la présentation au moyen de symboles dans le rêve », cette « plasticité particulière du matériel psychique », même s'il ne l'articule pas

504 Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, VI, D, p. 384-386, C, p. 356-358.

explicitement à la problématique de la section précédente.[505]

Il y a donc métaphore dans les productions de l'inconscient, en particulier à travers la figuration indirecte. Et, à chaque fois, c'est comme substitution qu'elle apparaît. On voit même, dans la section sur la « langue imagée », que celle-ci est très proche d'un symbolisme collectif, qu'elle est perçue comme telle par Freud : elle correspond à un signe déjà codé, d'où la métaphore du hiéroglyphe, qui ne pose pas de problème au scribe. Il est d'ailleurs clairement tenté, dans cette section intermédiaire, de considérer cette langue imagée comme littéralement linguistique. S'il conclut en signalant que cette « symbolique du rêve universellement valable » ne s'est formée que « pour quelques domaines matériels », contre l'évidence, c'est parce qu'il la limite aux « allusions » et « remplacements de mots universellement connus », parce qu'il la conçoit sur une base linguistique attestée – autrement dit qu'il la limite aux métaphores lexicalisées qui sont encore suffisamment vives à ses yeux, excluant les métaphores individuelles (qu'on trouve pourtant ici) ou les métaphores usées, mortes parfois, qu'elles soient ravivées ou non, qui agissent à travers les symboles (qu'on trouve surtout dans la section suivante).[506] Autrement dit, dans le concept de « langue imagée », l'accent est tantôt mis sur le caractère visuel de l'image (ce qui prolonge la section précédente), tantôt placé sur son caractère linguistique (ce qui garantit une autonomie fragile à la section). Mais, dans tous les cas, c'est en rapport avec le déplacement que cette forme de « figuration indirecte » est mentionnée. Il en va de même dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* où Freud rappelle les différentes formes de déplacement, présents partout mais « nettement plus étendus » dans le rêve, et compte parmi celles-ci « le remplacement par un symbole, une métaphore, un élément petit », les trois ne se confondant pas en l'occurrence. En cela, Freud paie sa dette à la rhétorique traditionnelle, de même que lorsqu'il voit dans la métaphore un intermédiaire entre la forme verbale pure et l'image visuelle, d'où la proximité ambiguë qu'il organise avec le symbole. Notons d'ailleurs que celle-ci ne dérange pas, en soi, sur le plan théorique, dans la mesure où, comme cela est souligné, il ne s'agit en fait que de métaphores usées, convenues, déjà codées : elle ne peut gêner que par ses conséquences indirectes. L'ambiguïté ne concerne pas seulement le lien entre métaphore et symbole, en effet, mais aussi la notion même de métaphore. Il ne faut pourtant pas s'exagérer celle-ci, même si elle est réelle : Denis Messier, le traducteur du *Mot d'esprit*, souligne par exemple que Freud emploie presque indifféremment le mot *gleichnis* pour des métaphores ou des comparaisons.[507]

Ce lien avec le déplacement et la substitution n'empêche d'ailleurs pas la métaphore de nouer des liens avec la condensation. Freud le reconnaît nettement dans *L'Interprétation du rêve* par exemple, au début de la section sur « la prise en considération de la présentabilité » : après avoir indiqué que « les déplacements que nous avons pris en compte » jusqu'alors « se sont révélés être des remplacements d'une représentation particulière par une autre, plus ou moins proche d'elle dans l'association, et ils ont été mis au service de la condensation », il annonce la mention d'une « autre sorte de déplacement », l'« échange d'une expression langagière pour une pensée donnée », où le déplacement a lieu aussi « le long d'une chaîne associative » et où « l'échange d'expression sert à la condensation », « par une voie plus courte encore », parfois, quand il y a une forte équivocité. Je ne crois pas utile de souligner ce point, assez évident, et c'est parce que les déplacements sont très souvent les auxiliaires de la condensation que l'opposition rigide entre les deux notions ne peut tenir. Notons seulement que l'on peut songer à la métaphore aussi bien dans le cas du déplacement

505 *Ibid.*, VI, D, p. 386-390, E, p. 398.
506 *Ibid.*, VI, D, p. 391.
507 S. Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, chapitre VI, p. 309, et notice terminologique, p. 418.

« pur » (le « soubassement » de la tour pour signifier la position éminente, ou le charbon pour exprimer le désir) que dans celui de la condensation, dans les formations composites par exemple (pour en rester au rêve de la tour, le musicien décédé que la rêveuse appréciait est comparé au chef d'orchestre Hans Richter puisque celui-ci, dans le rêve, est comme en cage et qu'il possède le caractère d'un loup – allusion au nom de Hugo Wolf devenu fou ; plus largement, d'ailleurs, Freud voit une « figure composite par apposition » dans la tour toute entière, avec son locataire).

Cette présence de la métaphore dans les rêves, réelle ou apparente, selon les cas, ne doit pourtant pas tromper. Freud indique lui-même, à la fin de la section sur la « langue imagée », « que le travail du rêve, par cette sorte de remplacement, n'effectue absolument rien d'original », « il se contente de parcourir les voies qu'il trouve déjà frayées dans le penser inconscient ». Même s'il n'est question ici, pour Freud, que des rares cas où des mots ou des images, souvent des bons mots, sont déjà en usage dans la culture avant d'être utilisés dans le rêve, il me semble que la leçon peut en être généralisée : le rêve n'est pas créateur. C'est d'ailleurs sous la forme d'une concession que l'idée est formulée (« certes, si l'on y regarde de plus près, il faut reconnaître... »). Le « remplacement » du rêve, le déplacement qu'il effectue à travers la « langue imagée », ne peut donc être comparé à la « substitution » métaphorique. Si « déplacement » il y a dans la comparaison et *a fortiori* dans la métaphore, c'est de façon délibérée, en relation avec un thème clairement présent à la conscience, c'est une fiction choisie en connaissance de cause, même si, bien entendu, une partie des motivations du choix peuvent échapper à l'auteur : il y a là quelque chose de créateur qui est étranger au rêve.

Nous voilà ainsi au cœur du problème : quel est le sujet qui produit un déplacement, une condensation ou une « figuration indirecte » ? ou plutôt : y a-t-il un tel sujet dans l'inconscient ? peut-on parler d'un sujet de l'inconscient comme d'un sujet humain qui écrirait un livre, qui prononcerait un discours ?

La question n'est pas nouvelle mais, comme elle est au fond du problème qui nous occupe, nous devons en passer par elle. Je crois d'ailleurs utile de signaler, à ce moment de l'analyse, le rôle des métaphores employées par Freud. Nous avons déjà observé les images du rébus, du manuscrit ancien, du texte chinois, ou composé avec des hiéroglyphes, ou sténographié. Ce ne sont pas les seules qui suggèrent la présence d'un sujet créateur dans l'inconscient. Nous pourrions relever la métaphore des fils qui se croisent et se recroisent dans le travail du rêve, la métaphore de la « fabrique de pensées », des fils tissés, du « chef d'œuvre du tisserand ». L'image tirée du poème de Goethe semble même filée de façon implicite une page plus loin, quand Freud écrit : « Je vois donc de quelle sorte est la relation entre le contenu du rêve et les pensées du rêve : non seulement les éléments du rêve sont déterminés de multiples façons, mais les pensées du rêve prises une à une sont aussi représentées dans le rêve par plusieurs éléments. » N'y a-t-il pas, dans cette idée de fils qui convergent à la fois en amont et en aval, l'idée qu'ils tissent le rêve, à l'aide de la navette de l'inconscient ? On sait aussi qu'on retrouve la métaphore, dans le dernier chapitre, avec la « pelote de pensées de rêve qui ne se laisse pas démêler ». Quant à l'image des « deux maîtres ouvriers », un peu plus loin, à savoir le déplacement et la condensation, à qui l'on doit la mise en forme du rêve, elle semble venir compléter celle du métier à tisser. On trouve aussi la métaphore de l'élection : le travail du rêve ne s'apparente même pas au scrutin uninominal mais plutôt à une « élection par scrutin de liste ». En effet, le contenu du rêve ne représente pas fidèlement la masse des pensées, ne se contente pas de l'« abréger » dans la condensation. Il y a un caractère doublement inéquitable du travail du rêve : même parmi ceux qui se proposent pour représenter les pensées de rêve, « les

éléments qui ont les appuis les plus nombreux et les meilleurs se détachent pour entrer dans le contenu du rêve ».[508]

Toutes ces images sont appelées, d'une certaine façon, par les premières métaphores de Freud, plus discrètes mais non moins décisives : celle de « travail » du rêve (pour le métier à tisser, les « maîtres ouvriers ») et celle des « pensées de rêve » (pour l'élection, où il s'agit bien de représenter des idées) voire, pour la plupart des images, les deux à la fois (pour la traduction et ses variantes, notamment, qui renvoient à un travail intellectuel). On sait aussi que la métaphore du texte comme tissu est ancienne : celle du métier à tisser pourrait bien dériver de là. Il en va de même pour la métaphore picturale, qui prolonge et infléchit celle de la traduction, via l'idée d'une langue imagée, ainsi que pour la métaphore du poème, évidemment, même si elle est développée de multiples façons, très différentes. À la fin du chapitre sur le travail du rêve, par exemple, dans la section consacrée à l'élaboration secondaire, peu après avoir repris l'image de l'interpolation, Freud parodie Heine et compare la rationalisation après coup du rêve à la façon dont le philosophe, « avec ses guenilles et ses haillons », « bouche les trous de l'édifice » du monde, le poète jouant le rôle de celui qui respecte, lui, l'impulsion première du rêve, qui n'a que faire du « penser vigile ».[509]

De toutes ces métaphores, il faut dire la même chose que pour la métaphore de la traduction, du texte ancien, des hiéroglyphes. Si elles semblent parfois équivoques, malgré les efforts de Freud pour en limiter l'ambiguïté, si elles paraissent discerner dans l'inconscient une activité intellectuelle de la plus haute espèce, c'est qu'il s'agissait pour lui de réhabiliter le monde du rêve. Le danger de la méprise est d'autant plus grand aujourd'hui que la part de provocation contenue dans ces images s'est émoussée : on oublie aisément le contexte dans lequel Freud a écrit ses textes, la forte dénégation qu'il a dû affronter, même s'il rappelle régulièrement qu'il s'agit pour lui de combattre « la théorie qui voudrait attribuer le rêve à une activité intellectuelle réduite et incohérente ».[510] C'est ainsi que la méprise devient possible quant au rôle exact de l'inconscient chez Freud, quant à son statut, quant à la place qu'il réserve aux métaphores dans l'appareil psychique. Autrement dit, il convient de se prémunir contre un renversement de tendance facile à opérer aujourd'hui de la sous-estimation du rôle de l'inconscient, combattue par Freud, à sa surestimation, que semblent permettre les métaphores freudiennes mais que la lecture fine de ses textes dément *in fine*.

Ce risque est d'ailleurs plus grand avec certaines images qu'avec d'autres. La métaphore de l'élection « par scrutin de liste » offre moins de prises, par exemple, à l'illusion d'un sujet authentique de l'inconscient : elle ne peut se comprendre, notamment, qu'en introduisant la censure, et donc non seulement une pluralité de personnes mais également de fonctions, d'intentions. Cette idée de censure trouve d'ailleurs, elle aussi, des images infiniment variées chez Freud, le plus souvent politiques et explicitées comme telles. On trouve en effet « une déformation analogue » à celle du rêve « dans la vie sociale », dans les égards manifestés devant un homme de pouvoir, ou dans la politesse, qui comportent des degrés divers de « dissimulation ». Après l'évocation de la dissimulation par pudeur ou par convention sociale de tout ce qui touche à la sexualité, Freud développe la « situation analogue » où « se trouve l'écrivain politique qui a des vérités désagréables à dire [pour] ceux qui ont le pouvoir » : il doit lui aussi déguiser son discours, modérer et déformer l'expression de son opinion pour échapper à la censure. Freud souligne alors, sur deux pages, à quel point cette analogie, notamment avec « la vie politique des hommes », est « congruente ». Il

508 S Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, respectivement VI, A, p. 325-326, VII, A, p. 578, VI, B, p. 352, VI, A, p. 326.

509 *Ibid.*, VI, I, p. 541.

510 S. Freud, *Le rêve et son interprétation* (trad. Hélène Legros), *op. cit.*, VI, p. 68.

témoigne à cette occasion des scrupules déjà indiqués : « La concordance qu'on peut suivre dans le détail entre les phénomènes de la censure et ceux de la déformation de rêve nous autorise à présupposer des conditions analogues pour les deux. » Et d'admettre ainsi l'hypothèse qu'il existe chez l'individu « deux puissances psychiques » s'affrontant comme peuvent le faire, « dans la vie d'un État », « un souverain jaloux de son pouvoir et une opinion active » qui « luttent l'un contre l'autre » : aussi le matériel du rêve subit-il, comme un fonctionnaire en Chine, à la fois les assauts des motions de souhaits et les gratifications de l'instance qui gouverne l'accès à la conscience.[511] Dans *Le Mot d'esprit*, c'est une métaphore voisine qui décrit la « censure » dans les productions de l'esprit, en la présentant cette fois comme une armée lourde et inefficace. C'est toujours une métaphore politique qui est employée pour décrire la *répression*, même si elle est militaire cette fois. Là encore, elle apparaît d'autant plus intéressante qu'elle se révèle capable non seulement de figurer l'idée principale mais aussi de suggérer, de susciter de nouvelles idées, en l'occurrence que le rire est une arme puissante, et même qu'elle *désarme*, etc.[512]

Toute ambiguïté dans l'usage des termes n'est pas éliminée pour autant, comme le souligne Castoriadis. Si le travail du rêve, ses pensées ou son activité de censure sont des métaphores, il reste à déterminer jusqu'où elles sont valables, et il semble bien, parfois, que ce soit *très loin*. L'auteur d'« Épilégomènes à une théorie de l'âme... » suggère, on l'a vu, qu'il faut parfois comprendre Freud littéralement. Dans « L'état du sujet aujourd'hui », il indique du moins qu'il y a cette tentation chez lui. Castoriadis relève en effet ces propos du maître viennois, dans une note de 1897, à propos de la « multiplicité des personnalités psychiques » : « le fait de l'identification nous permet peut-être de prendre l'expression *au sens littéral*. »[513] Et l'on peut rencontrer fréquemment, en effet, l'idée d'une *intention* de l'inconscient : dans *L'Interprétation* par exemple, quand Freud expose son rêve où l'ami R. est comparé à l'oncle Joseph, « la déformation » qui consiste à exprimer de la tendresse à l'égard de l'ami identifié à l'oncle « s'avère ici être intentionnelle, être un moyen de dissimulation », pour cacher l'injure d'une pensée latente à l'encontre de R. (selon un modèle fourni par le père de Freud à propos de l'oncle : ce n'est pas un mauvais homme mais c'est une tête faible) ; ou plus loin, toujours dans *L'Interprétation* : « cela montre bien que dans l'oubli du rêve une intention hostile n'a pas manqué ».[514] Intention « hypocrite » ou consensuelle d'un côté, intention hostile de l'autre : ces deux exemples montrent bien que la personnification des instances psychiques est poussée assez loin chez Freud. Dans *Sur le rêve*, il concède même la présence d'un « élément de démonisme » dans son explication des rêves obscurs, où entrent en jeu « deux instances formatrices de pensée » : « *comme si* un individu dépendant d'un autre avait à exprimer quelque chose qui doit être désagréable à ce dernier » (Freud souligne). La censure est d'ailleurs, peu après, décrite comme une instance qui « règne sur l'accès à la conscience » et « peut en écarter la première ». Conformément à la tradition, ce petit démon n'est pourtant pas forcément néfaste. Freud évoque, juste après, dans le chapitre XI, le rêve comme « le gardien du sommeil », comme un « veilleur de nuit consciencieux » : la censure joue évidemment un rôle dans cette protection du sommeil, en se relâchant mais en conservant une certaine vigilance, en défendant le dormeur contre les perturbations extérieures et intérieures.[515] Il y a même quelque chose du dragon dans cette instance

511 S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, IV, *op. cit.*, p. 177-180.
512 *Ibid.*, V, p. 275.
513 C. Castoriadis, *Le Monde morcelé*, *op. cit.*, p. 239 (Freud souligne).
514 S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, IV, p. 177 et VII, A, p. 570.
515 S. Freud, *Sur le rêve*, chapitres X et XI, *op. cit.*, p. 121-125, 129. La dette de Freud envers l'anthropologie romantique apparaît bien dans ce chapitre X où la métaphore du gardien et l'idée du conflit entre deux fonctions

qui veille, mi-Cerbère, mi-Saint-Pierre, sur le trésor nocturne de chacun. Nous discernons là, avec cette référence au démon par exemple, ce que Ricœur appelle une « philosophie mythologique », cette tendance qui s'affirme chez Freud avec *Au-delà du principe de plaisir*, avec la lutte entre Éros et Thanatos, mais qui se trouve bel et bien présente dès ses premiers ouvrages.[516] Or, cette philosophie mythologique n'est pas sans poser quelques problèmes, pour ce qui nous concerne, justement, en cela qu'elle *pourrait*, dans son usage des « symboles », pousser la métaphore un peu trop loin. N'est-ce pas ce qui se passe, justement, dans le mythe final de *Totem et tabou*, qu'on lui a tant reproché alors que son recours aux métaphores et au mythe est d'habitude plus prudent, mieux contrôlé ?

Mais cette « démonologie » n'est pas le seul facteur de trouble. Dans *L'Interprétation*, dans la section consacrée à la condensation, en pleine séduction éprouvée pour son objet, Freud cite l'exemple des « créations de mots comiques et rares » comme « le résultat » des rêves qui se sont choisis « pour objets des mots et des noms », c'est-à-dire quand les noms font l'objet eux aussi de condensations, sont traités comme des choses. L'idée n'est pas loin d'apparaître que le rêve est parfois, sinon plus spirituel que le sujet conscient, du moins aussi spirituel que lui. Ce prestige de l'inconscient se trahit encore plus clairement dans une note, deux pages plus loin : Freud y accepte la remarque que le rêveur apparaît souvent spirituel, « trop spirituel » même, dans la mesure où cette idée n'implique pas que l'interprète introduit lui-même de l'esprit dans le rêve. Il ajoute : « si mes rêves apparaissent spirituels, cela ne tient pas à ma personne, mais aux conditions psychologiques particulières dans lesquelles est travaillé le rêve, et cela est en intime corrélation avec la théorie du spirituel et du comique. Le rêve devient spirituel parce que la voie directe et immédiate menant à l'expression de ses pensées lui est barrée ; il le devient par nécessité ». Et de noter que ses propres rêves sont moins spirituels que ceux de ses patients avant de se montrer, peut-être, un peu plus accessible au doute : « quoi qu'il en soit, ce reproche m'a donné l'occasion de comparer la technique du trait d'esprit avec le travail du rêve », dans *Le Mot d'esprit*. On songe en effet à de nombreuses reprises, quand on lit *L'Interprétation*, à cette remarque de Fliess, à cette tentation à laquelle Freud est toujours à deux doigts de succomber : Freud écrit par exemple, de telle figuration d'une opposition, qu'« on peut presque dire qu'elle relève du trait d'esprit », ou que « plusieurs de ces présentations » inhabituelles, dans des rêves utilisant des mots, « relèveraient presque du trait d'esprit » ou encore que tel rêve où apparaît le mot « canal » contient lui aussi un « trait d'esprit », même si Freud reconnaît, en l'occurrence, qu'il « était déjà présent avant le rêve ».[517]

De l'esprit, des intentions, mais aussi du travail et des créations : Freud n'est donc pas loin d'accorder à l'inconscient le statut d'un sujet authentique, d'un sujet humain. L'ambiguïté est réelle. Cependant, elle n'est pas totale. Pour ce qui est de l'esprit, par exemple, l'auteur du *Mot d'esprit* ne cesse de modaliser son affirmation : il en est « presque » ainsi. Freud apparaît certes tenté de déceler un inconscient « spirituel » mais il ne s'y résout pas : il y a un *effet* comique, mais pas une telle intention, ou alors le mot d'esprit préexistait au rêve, faisait partie de son matériel de base. Il en va différemment pour la question des intentions, de la censure : la personnification de l'inconscient ou, plus exactement, de ses différentes instances ne peut évidemment pas être poussée jusqu'au bout. Cela va tellement contre l'évidence qu'il paraît absurde de devoir le préciser. Mais il apparaît

créatrices rappellent la lettre de Schiller citée au début du chapitre II de *L'Interprétation du rêve* (p. 138).

516 P. Ricœur, *De l'interprétation*, Seuil, Paris, 1995, Points, p. 74.

517 S. Freud, *L'Interprétation du* rêve, *op. cit.*, VI, A, p. 339-341, C, p. 370, F, p. 457, VII, A, p. 570.

légitime de pousser la comparaison très loin, bien au-delà de ce que la langue commune appelle « la simple métaphore ». Cette personnification trouve son intérêt quand on songe que la censure apparaît par intériorisation de contraintes extérieures, sociales et familiales notamment, de l'interdit formulé par un parent par exemple. L'inconscient fonctionne donc, d'une certaine manière, comme ces personnes – il les remplace, il agit *un peu* comme elles, même si, en fait, il agit en fonction de la trace laissée par le souvenir de leurs interdits, souvenir qui peut être déformé, mal compris, etc. On peut s'interroger, alors, sur le « travail du rêve ». Bien sûr, il est davantage discutable, surtout à cause de l'analogie avec le travail créateur de l'écrivain ou du tisserand : c'est souvent un travail d'obscurcissement, de brouillage, de *déconstruction* du sens, à la différence, par exemple, du « travail du mot d'esprit », qui apporte du sens, même si l'analogie peut être poursuivie très loin, là encore. En fait, cette question de la nature du travail du rêve a déjà été tranchée, par Freud lui-même, dans *L'Interprétation du rêve*, même si c'est d'une façon qui reste à discuter : en effet, il ne faudrait pas s'imaginer que le « travail de rêve » est « plus négligent, plus incorrect, plus oublieux, plus incomplet que le penser vigile : il est quelque chose qui qualitativement en est tout à fait distinct et qui d'emblée ne peut donc y être comparé. Il ne pense, ne calcule, ne juge absolument pas, mais se borne à ceci : donner une autre forme. »[518] L'idée est reprise dans *Sur le rêve* : « le travail du rêve ne révèle pas d'autres activités que les quatre que nous venons de mentionner » (la condensation, le déplacement, etc.). Puis, développant l'idée, Freud place des guillemets à l'expression « travail du rêve » et tient à préciser ensuite « que le travail du rêve n'est pas créateur, qu'il ne développe pas de fantaisie qui lui soit particulière ; il ne porte pas jugement, n'apporte pas de conclusion ».[519] Le dernier extrait est d'ailleurs très intéressant pour nous : il présente le travail du rêve comme simple « passage des pensées du rêve dans le contenu du rêve ». La métaphore du moine copiste y semble presque reprise : si des discours, des raisonnements s'y trouvent, c'est comme fragments dont les rêves « copient très fidèlement le texte », sans rien leur apporter de pertinent, quand ils ne les rendent pas absurdes par le changement de contexte. Autrement dit, comme la métaphore dans sa conception ornementale, le rêve est « simple transfert », il n'est pas créateur. Voilà qui indique assez qu'il ne peut y avoir de vraies métaphores dans le travail du rêve. Mais voilà qui peut interroger aussi : qu'est-ce qu'un transfert qui ne serait absolument pas créateur ? Peut-on imaginer un déplacement qui ne témoignerait pas, un tant soit peu, d'une activité de pensée – ou des associations de pensées qui ne trahiraient aucune forme de « pensée » ?

L'inconscient produit-il des métaphores ? à quel niveau interviennent-elles ?

Quatre ans plus tard, dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Freud se plaint de n'avoir « nullement été compris ». Il distingue alors dans la figuration par le contraire l'indice que « la pensée inconsciente » ignore, « selon toute vraisemblance, un processus comparable à l'"acte de juger". » Et de préciser encore : « À la place du rejet effectué par le jugement, on trouve dans l'inconscient le "refoulement". ».[520] Voilà qui est d'une netteté remarquable, en effet. Mais peut-être, si Freud n'a pas été entendu jusque là (et parfois depuis), est-ce non seulement à cause de ses métaphores qui suggèrent une activité psychique plus importante, qui ne se réduirait pas à une

518 *Ibid.*, VI, I, p. 558.
519 S. Freud, *Sur le rêve*, *op. cit.*, VII, p. 106.
520 S. Freud, *Le Mot d'esprit...*, *op. cit.*, VI, p. 314.

activité mécanique de refoulement, mais aussi à cause d'une ambiguïté réelle, perceptible dans l'énoncé même de ses phrases. Déjà, ici, ressent-il le besoin de rester prudent : c'est « selon toute vraisemblance » que l'inconscient ne juge pas. Dans *L'Interprétation* comme dans *Le Rêve*, la restriction est plus grande encore : ce n'est pas l'inconscient qui ignore l'acte de juger, mais « seulement » le travail du rêve. Dans le premier ouvrage, quelques lignes plus haut, Freud précise en effet que « le travail animique dans la formation du rêve se décompose en deux opérations : la production des pensées de rêve et la transformation de celles-ci en contenu de rêve. Les pensées de rêve sont totalement correctes et formées avec toute la dépense psychique dont nous sommes capables ; elles appartiennent à notre penser non devenu conscient d'où proviennent aussi, du fait d'une certaine transposition, les pensées conscientes. » C'est donc la notion de « pensées de rêve » (parfois traduite, comme on a pu le constater, par « pensées du rêve ») qui peut gêner, surtout quand elles sont « produites » par l'inconscient. Il est clair pourtant, comme on l'a vu pour la présentation concrète et imagée, ou pour les mots d'esprit, que ce matériel initial préexiste à l'état de sommeil pour Freud : si ces « pensées » constituent authentiquement des pensées, elles ne sont pas créées par l'inconscient. Dans *Le Mot d'esprit*, par exemple, il rappelle que cet « assemblage généralement très compliqué de pensées » qui forme les « pensées latentes du rêve » est quelque chose qui, pour une part, « a été construit durant la journée et qui n'a pas été mené à bonne fin ». Il y a donc un lien avec la pensée consciente. Cet assemblage apparaît même comme « un reste diurne » : ce n'est pas une production du rêve. Au contraire, seul le travail de déconstruction est l'œuvre du rêve.[521]

Voilà, pour l'essentiel, ce qu'il faut dire pour les métaphores authentiques : elles ne sont pas créées par le rêve, elles ressortissent d'une activité consciente, elles aussi. On doit leur appliquer ce propos souligné par Freud, dans *Sur le rêve* : toutes ces choses qu'on trouve dans le rêve et « qu'on aimerait regarder comme le résultat d'une autre et plus haute opération intellectuelle » n'en font pas partie, il faut considérer « que *ces opérations intellectuelles ont déjà eu lieu dans les pensées du rêve et qu'elles ont été seulement reprises par le contenu du rêve*. »[522] Les comparaisons sont d'ailleurs mentionnées, dans *L'Interprétation du rêve*, et placées dans son « matériel ».[523] Seulement, on a déjà relevé, notamment dans le rêve du chef d'orchestre, des rapprochements qui, pour codés qu'ils soient en partie, n'en sont pas moins vivants par ailleurs. Il en va de même dans les mots d'esprit, où se glissent souvent des comparaisons originales. Faut-il alors émettre l'hypothèse que l'inconscient non seulement contient des métaphores mais qu'il en produit aussi, et donc nuancer les jugements précédents ?

Prenons le rêve de Freud sur une réunion à table d'hôte avec « Mme E. L. », développé dans *Sur le rêve*, et pour lequel je me tiendrai à ce que son auteur nous en dit, sans le compliquer encore des associations proposées par Didier Anzieu dans son *Auto-analyse de Freud*.[524] L'inconscient produit bien, en apparence, des métaphores. L'élément « Mme E.L. » est associé/substitué par le « complexe psychique » à la femme de Freud, à travers le geste sur le genou qui fut celui de sa femme, quand il la demanda en mariage. Par ailleurs, la table d'hôte est associée au taximètre, en vertu d'une analogie proposée la veille à un ami (« Les voitures à taximètre me font toujours penser à la *table d'hôte*. Elles me rendent avare et égoïste en me rappelant sans répit ce que je dois. J'ai

521 *Ibid.*, VI, p. 292.
522 S. Freud, *Sur le rêve*, *op. cit.*, VII, p. 106.
523 S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, VI, C, *op. cit.*, p. 356.
524 S. Freud, *Sur le rêve*, *op. cit.*, II, p. 52-58, et V, p. 87-88, notamment. Le rêve est analysé longuement par D. Anzieu dans *L'auto-analyse de Freud*, PUF, Paris, 1959, p. 457-476. L'essentiel de cette étude est repris dans la préface de *Sur le rêve*.

l'impression que ma dette croît trop rapidement et je crains de ne pas en avoir pour mon argent »). On devine aisément par ailleurs le lien de « Mme E. L. » à la femme de Freud, qui n'est pas explicité, pour des raisons privées, et de ce premier rapprochement à celui du taximètre. L'auteur du rêve précise en effet : « Mme E. L. est la fille d'un homme à qui j'ai dû de l'argent autrefois. » Autrement dit, comme il le reconnaît plus loin, c'est l'idée de la « dépense », affective et financière, et de la « dette » ainsi contractée, qui constitue le cœur du rêve, qui fait le lien entre les différents éléments – avec cette autre idée, par exemple, que les parents permettent, en donnant la vie, que se contracte une dette entre leurs enfants et eux. Didier Anzieu note d'ailleurs que l'expression « ça [me] coûte » possède la même équivoque en français qu'en allemand. Freud apparaît ainsi obsédé par la peur de la dette (on sait que Breuer, avec qui il aimerait rompre, considère une ancienne dette comme un cadeau, refuse que Freud la lui rembourse) et travaillé par le rêve d'une attention désintéressée, par le souhait d'un amour gratuit, compliqué par exemple, dans le cas de l'amour conjugal, par d'autres préoccupations qui peuvent toujours être soupçonnées de rentrer en ligne de compte. Dans « cet écheveau de pensées », plus complexe encore, évidemment, de nombreuses analogies se déploient, à partir du rapport de Freud enfant avec ses parents (indiqué par le motif des épinards), du rapport de Freud avec un ami qui fait preuve de générosité (qui l'a invité la veille en taxi) ou du rapport de Freud médecin avec un confrère chez qui il a envoyé une patiente (indiqué par le motif de l'œil), patiente dont il se préoccupe, dont il demande des nouvelles, alors qu'il n'a jamais fait qu'un seul cadeau à ce confrère. Autrement dit, plusieurs situations analogues se superposent : plusieurs relations d'enfant à parent où l'idée d'une dette s'exprime, plusieurs relations d'adulte à adulte (tous deux masculins) où s'exprime la possibilité d'une relation désintéressée et plusieurs relations triangulaires de Freud à une femme et à un autre homme, celui-ci ayant, sinon un pouvoir ou une autorité sur celle-ci, du moins un lien fort avec elle, dont Freud se sent proche lui-même par ailleurs, à des titres divers.

Des métaphores, donc ? Comment considérer ces analogies ? Ce n'est pour l'instant que *travail d'analyse*, travail conscient *a posteriori* proposé, suggéré par l'auteur : reste à savoir si la « métaphore » existe au niveau du travail du rêve. Mais, comme Freud présuppose que le travail de l'analyse est le pendant inversé de celui du rêve, cette objection doit-elle nous retenir ? Je ne crois pas. Une objection plus sérieuse pourrait nous arrêter : certaines analogies, si elles ne sont pas postérieures, sont antérieures au rêve. Comment savoir si elles ne le sont pas toutes ? On imagine notamment que Freud, la veille au soir, n'a pas manqué de s'interroger sur lui-même, après avoir cité, « sans que cela présente un rapport bien étroit », les vers de Goethe suivants (s'adressant aux puissances célestes, aux « Mères ») : « Vous nous faites entrer dans la vie, / Vous laissez les malheureux [les créatures pauvres] devenir coupables [s'endetter] ». Certaines associations ont dû lui apporter quelques lumières déjà, suite à cette espèce d'acte manqué. Cependant, quel travail le rêve aurait-il eu à effectuer si toutes les situations analogues étaient déjà apparues comme telles à Freud auparavant ? Pourquoi tous ces déplacements, s'ils ne pouvaient plus voiler des pensées latentes, s'ils lui étaient déjà transparents ? Non, il me semble probable que l'inconscient ait bel et bien œuvré, ici, qu'il ait établi des analogies pendant la nuit entre des situations anciennes et d'autres, plus récentes, dont certaines lui ont été rappelées la veille, lors de la soirée chez son ami, en superposant en quelque sorte des expériences nouvelles à des scénarios préexistants. Nous savons bien, en effet, que c'est un mécanisme de base du psychisme : certaines expériences vécues dans l'enfance fournissent les archétypes à partir desquels nous pensons, tant bien que mal, les situations ultérieures.

Mais faut-il parler, même dans ce cas, de métaphores ? On peut noter déjà que les « métaphores » inconscientes qui s'expriment dans ce rêve obéissent à une forme « d'intention » mais d'une nature très différente de la métaphore courante, de celles que l'on peut trouver en littérature, au cinéma, en rhétorique, jusque dans les échanges les plus quotidiens : elles obéissent notamment à un impératif de censure étranger à la métaphore traditionnelle (ou, alors, qui se trouve présent chez elle mais sous d'autres formes, et comme possibilité, non nécessité : on ne peut donc pas rabattre l'une sur l'autre). Il y a danger à aligner les deux « métaphores », cette analogie perçue par l'inconscient à travers le déplacement ou la condensation et la métaphore véritable, *assumée*, choisie par une conscience : on ferait vite (et on fera vite, dans les décennies qui suivront) de la métaphore véritable un mécanisme de défense contre la révélation de faits, une substitution-dissimulation sur le modèle de ces analogies inconscientes dont nous parlons (modèle qui vient alors renforcer le modèle préexistant de la rhétorique, la métaphore *in absentia* et son sens « impropre »). Or, si l'on sort du contexte de la psychanalyse, et même si toute métaphore inventée *peut* relever d'une analyse de cet ordre, il n'existe pas une vérité *enfouie*, à révéler, qu'une censure dissimulerait, mais simplement une vérité à rechercher et/ou à transmettre, à construire dans tous les cas, qui ne préexiste jamais, pour son auteur et/ou pour le lecteur, l'auditeur ou le spectateur, même si un mot, une idée ou une intuition la précède. Même quand la métaphore redécouvre une analogie présente dans la culture, ou quand elle se contente d'illustrer une idée, son modèle ne peut pas être celui de l'énigme, de l'allégorie mystérieuse – d'ailleurs, si Freud le premier a utilisé l'image de l'allégorie, qui est voisine mais ne coïncide pas vraiment, c'est pour des raisons légèrement différentes, pour évoquer la seule présentation imagée, la figuration indirecte des « pensées » dans une « langue » qui n'en est pas une. Une fois ceci précisé, qui est de la plus grande importance, il faut noter que la métaphore véritable peut être assez longuement comparée néanmoins avec l'analogie inconsciente, mais sans la confondre avec son « double », encore une fois : qu'elle soit *in absentia* ou non, la métaphore authentique peut aider à contourner une censure, exactement comme la « métaphore » du rêve, qui est à la fois substitution (et donc dissimulation) et expression (et donc possibilité d'avoir accès à ce qui est dissimulé), la différence résidant dans la stratégie délibérée que constitue la métaphore véritable, qui peut présenter les choses de façon à éclairer certains lecteurs et à ne pas attirer l'attention d'autres, là où c'est la nature même de l'association du rêve que d'occulter. On pourrait noter, en outre, qu'un parallèle est possible entre le déplacement « pur » et la condensation (la figure composite notamment), d'une part, et les formes *in absentia* et *in praesentia*, d'autre part. Le parallèle est superficiel, néanmoins, en cela que le comparé est souvent présent à côté d'une métaphore *in absentia*, ce qui est impossible dans le cas du déplacement : cela pourrait inviter à confondre encore le « thème » de la métaphore (son comparé) avec l'idée qu'elle propose. Dans les deux cas, cependant, dans le déplacement « pur » et la figure composite, la clef du rêve n'est pas fournie avec l'exhumation des « pensées latentes » : comme Freud le souligne régulièrement, l'essentiel du rêve ne se trouve pas là mais dans le travail lui-même, exactement comme, pour la métaphore, c'est le dialogue entre les deux séries rapprochées qu'il importe, le discours implicite énoncé dans et par le rapprochement.

Voilà qui nous permet donc, au point où le contact semble presque établi, de souligner la différence radicale entre la métaphore et ces associations inconscientes. Ce n'est pas la présence ou l'absence d'une syntaxe qui établit une ligne de partage entre les deux, par exemple. Non, s'il y a quelque chose de l'ordre de l'intention, s'il y a du sens dans les associations et/ou les figurations inconscientes, ce qui importe, c'est qu'il ne s'agit pas d'un sens délibéré, dans les deux acceptions du

terme, à commencer par la première – ce n'est pas un sens délibéré avec soi-même. La réflexion de Castoriadis sur la question est particulièrement éclairante. Dans la quatrième partie d'« Épilégomènes... », il réfléchit à l'importance capitale de la représentation, au fait que l'individu constitue un « surgissement ininterrompu de représentations » mais aussi une « façon particulière de se représenter, d'exister dans et par la représentation ». Il évoque alors « la causation symbolique, telle qu'elle apparaît non seulement dans les symptômes, mais dans l'association des représentations », et de la placer « dans le magma de la représentation du départ », dans le processus primaire où, selon lui, elle peut « prélever une partie réelle [de ces représentations] ou un élément formel et passer de là à des éléments formels ou des parties réelles d'une autre représentation par des procédés assimilatifs (métaphoriques ou métonymiques), oppositifs (antiphrastiques ou ironiques) ou autres ». Nous pouvons souscrire à cette façon de présenter les choses, malgré le recours qui me semble abusif à des termes rhétoriques, hélas bien établi aujourd'hui (des guillemets au moins me semblent de rigueur) : Castoriadis signale d'ailleurs par la suite que la référence à ces tropes, qui lui semblent bien présents dans le « magma » en question, et même « prédominants », n'a qu'une valeur descriptive et non explicative. Il n'y a ni « *métaphoriston* » ni « *métonymiston* » indique-t-il, « dont ces malades auraient reçu plus que leur part » quand Freud caractérise l'hystérie comme « déplacement par voie associative », la névrose obsessionnelle comme « déplacement par similarité » ou la paranoïa comme « déplacement d'ordre causal ». Et j'ajouterais que, précisément, même s'il y pense, Freud se garde *dans l'immense majorité des cas* d'employer les figures de style en question. C'est pourquoi Castoriadis a entièrement raison non seulement de parler de « causation », comme il le justifie, mais aussi de conserver l'adjectif « symbolique ». On le suit de même lorsqu'il écrit :

> Tout découle de ce fait dont l'évidence semble avoir empêché qu'on le pense : le symbole est (pour) ce qu'il n'est pas, donc nécessairement à la fois en excès et en défaut par rapport à toute homologie et à toute relation fonctionnelle. Cet excès-défaut n'est approximativement maîtrisé que dans le fonctionnement lucide ; le moment de la réflexion y signifie, essentiellement, le retour sur le *pour* du symbole, le désinvestissement ou la déréalisation du symbolique, qui commence avec le *ti legeis, ti sémaineis otan touto legeis ?* [que dis-tu, que veux-tu signifier en disant cela ?][525]

Ce qui suit est alors d'autant plus valable pour ce qui nous concerne :

> Il n'en est pas et ne peut pas en être de même pour la pensée inconsciente au sens strict, qui est bien, en un sens, pensée puisqu'elle est mise en relation de représentations guidée par une intention (et pour autant matrice de tout sens pour l'homme), mais non pensée réfléchie ; pour elle il n'y a pas d'autre de la représentation, et donc le *quid pro quo* symbolique ne peut être qu'un quiproquo tout court, et ce quiproquo immédiatement réalité et vérité, la seule qu'elle connaisse. […] On ne peut guère, du reste, démêler ici les rôles respectifs de l'intention et de la représentation, car l'initiative passe constamment de l'une à l'autre. C'est l'intention qui enchaîne les représentations, mais ce sont aussi les représentations qui éveillent, activent, inhibent ou dévient les intentions.

Dans les symboles dont il est question ici, il est bien évidemment possible de lire les « métaphores » dont nous nous occupons, ces déplacements ou ces figures composites qui témoignent d'une analogie mais qui ne font pas encore une métaphore, faute d'avoir éliminé le *quiproquo* inconscient.

525 C. Castoriadis, *Carrefours du labyrinthe*, I, *op. cit.*, p. 57-58.

Cela n'est d'ailleurs pas propre au rêve. On trouve ces mêmes « pensées » analogiques dans les lapsus. Qu'on me permette de citer ici le premier ministre Lionel Jospin, peu avant la présidentielle de 2002 : quand il donne du « M. le Président » à J.-P. Chevènement, à l'Assemblée nationale, il s'adresse à lui comme si l'autre candidat à la présidentielle était déjà président, il lui en reconnaît l'autorité d'une certaine façon. Mais peut-on parler de métaphore ? Il me semble que non puisque, sur le coup, pour le locuteur, subjectivement, ou plutôt pour ce qui parle à travers lui, il y a attribution correcte, absence de tension, de différence. Ce n'est que pour l'auditeur, l'interprète, ou pour le locuteur après coup, qu'il peut y avoir éventuellement métaphore. Il en va de même quand Freud cite les deux vers de Goethe, dans le taxi où il est invité par son ami : l'inconscient propose une analogie que la conscience peine à assumer dans un premier temps. Le « penser vigile » s'étonne du manque d'à-propos de la citation qui lui a échappée : il est tenté de refuser les nouvelles analogies qui surgissent, *via* le poème (entre ses hôtes et les puissances célestes, entre un enfant et lui), après la première comparaison proposée (le taximètre et la table d'hôte).

Cette présence authentique d'une « pensée » dans l'inconscient, aussi minimale soit-elle, nous permet ainsi de comprendre et de justifier l'hésitation de Freud quant à la façon de présenter le « travail » du rêve : il n'y a pas de création authentique, à cause du « quiproquo », mais bien une forme de pensée quand même, une « mise en relation de représentations guidée par une intention ». Castoriadis approfondit d'ailleurs cette réflexion, dans « l'état du sujet aujourd'hui », quand il souligne la complexité de ce qu'on entend par « sujet » habituellement : il distingue en effet différents niveaux de « subjectivité », du plus élémentaire au plus élaboré, qui permettent selon lui de caractériser le psychisme humain comme stratifié (et marqué par ailleurs par une défonctionnalisation). Il y a du « pour soi » partout dans le vivant, et même ailleurs, dès lors qu'on ne prend en compte que le calcul ou l'auto-finalité, par exemple. Définir le pour soi comme un « simple processus autocentré et autoconservateur » suffirait à faire d'une cellule, mais aussi d'une société ou d'une galaxie, un sujet. C'est pourquoi Castoriadis souligne deux critères beaucoup plus décisifs : la réflexivité et la volonté, la capacité à « *se réfléchir* » et à « s*e décider après délibération* », tout en soulignant qu'il s'agit là de deux possibilités, qui ne sont pas toujours actualisées.[526] Aussi Castoriadis est-il autorisé à discuter Freud quand celui-ci affirme, dans *L'Interprétation*, que le rêve ne calcule pas. En revanche, on ne peut que tomber d'accord avec Freud, et même élargir la remarque à l'inconscient, lorsqu'il écrit que le rêve n'est pas capable d'un jugement authentique, qu'il n'apporte rien qui lui soit propre, qu'il ne conclut pas. Il ne serait donc pas possible, *à strictement parler*, de dire que l'inconscient produit des métaphores. Il peut réutiliser des métaphores, il peut proposer des analogies qui serviront de métaphores, mais son incapacité à juger le rendrait incapable d'en créer.

Une telle présentation des choses est très séduisante. Elle permet de rendre compte de beaucoup d'aspects de la question. En effet, c'est parce que la métaphore a les pieds dans l'inconscient et la tête ailleurs qu'elle présente, me semble-t-il, de nombreux traits de celui-ci. On voit bien avec elle, par exemple, que l'imagination ne s'embarrasse pas de contradictions : comme l'inconscient, la métaphore peut tout associer, même ce qui s'oppose. L'expression « enfoncer des portes ouvertes » le montre joliment, qui télescope le point de vue de l'assaillant et celui d'un observateur, qui sait que la forteresse est vide. De même, comme les formations de l'inconscient, les métaphores peuvent être déterminées de multiples façons, posséder de nombreux motifs, dont les plus inavouables ne sont pas souvent au premier plan : elles condensent, elles se jouent parfois de l'équivoque. Chez elles

526 *Le Monde morcelé*, p. 239-243, 258-265, 272-275.

aussi, « l'élément commun qui justifie, c'est-à-dire occasionne, la réunion » de deux objets « peut être présenté » ou bien « manquer » et, quand il est présent, il constitue « généralement une invite à chercher un autre élément commun ».[527] La métaphore récupère tous ces mécanismes du rêve, elle ne s'oppose pas au travail qu'il effectue, mais lui fait subir également le travail de la conscience du créateur, ce qui suffit à changer sa nature et à rendre caduques, du moins en grande part, les problématiques inconscientes ou, plus exactement, à décentrer ces problématiques, sauf pour un sujet troublé ou psychotique évidemment, car il est difficile de traiter les métaphores d'une œuvre comme des actes manqués (quand bien même c'en serait, le fait de les conserver dans l'œuvre témoignerait d'une démarche particulière). Évidemment, cette « seconde » élaboration ne saurait être confondue avec l'élaboration secondaire de Freud, et encore moins avec le travail de présentation du rêve : là où la cohérence logique des pensées du rêve est parasitée par leur présentation, là où l'élaboration secondaire réorganise le matériau sans tenir compte des « pensées » initiales, la métaphore gagne en clarté. La dynamique est donc inverse pour elle : sa cohérence logique est renforcée par le travail de présentation. Elle en sort améliorée, en théorie du moins : il n'y a pas chez elle de véritable équivalent à la censure. Là où les pensées du rêve sont presque détruites, là où elles sont impitoyablement refoulées, la métaphore, elle, est créée.

C'est là, on l'a vu, le principal trait discriminant. Les conséquences en sont nombreuses, concernant les deux mécanismes qui nous occupent. On peut préciser, par exemple, que l'analogie présente dans les rêves – telle du moins que Freud la donne à voir – n'associe pas souvent deux éléments du même niveau, deux éléments manifestes par exemple, de la même façon que la métaphore ou la comparaison. Même dans les formations composites, les deux « réalités » qui sont rapprochées, par exemple « Mme E.L. » et Mme Freud, appartiennent l'une au niveau du contenu manifeste et l'autre au niveau du contenu latent (idem pour le rêve du chef d'orchestre, avec Hans Richter et Hugo Wolf). Pour composer son récit, le rêve combine donc des éléments, certes manifestes, mais qui ne sont pas de la même nature : « Mme E.L. », d'une part, et le geste sur le genou, d'autre part (ou Hans Richter et divers signes qui renvoient à Hugo Wolf). Autrement dit, même dans ses formes apparemment *in praesentia*, le travail du rêve compose des analogies *in absentia* (sur la base de la métonymie, diraient certains), le déplacement opère partout, et très souvent jusque dans les condensations. Ou, pour le dire mieux, car le rêve rapproche aussi des éléments de même nature, ces éléments ne sont jamais vraiment associés : la condensation les fond bien plutôt, les formations composites créent une troisième et improbable « réalité », à la différence de la véritable métaphore. Autrement dit, nous retrouvons ici la nature *chimérique* du rêve, qui ne possède pas d'équivalent dans le domaine des figures d'expression.

Autre différence qu'il convient de souligner : l'implicite, qui est décisif dans les métaphores aussi, est différent du sens caché des analogies du rêve, même si l'analogie semble pouvoir être développée assez longtemps (le travail du rêve a quelque chose de l'allégorie mystérieuse, de l'énigme, on l'a vu, les deux appellent une analyse, et celle du rêve laisse un résidu, comme celle de la métaphore, etc.). La métaphore n'est pas substitution, et encore moins dissimulation, alors que c'est le cas des figures du rêve, celles du moins sur lesquelles Freud insiste. C'est pourquoi, sans analyse, la plupart des métaphores sont perçues et délivrent une bonne part de leur signification – signification implicite mais pas obscure – alors que, sans travail d'interprétation mené rigoureusement, la « métaphore » du rêve est généralement absurde, n'est pas perçue. Ainsi, la façon dont les deux analogies révèlent parfois en dissimulant est différente : la métaphore comme

527 Freud, *L'Interprétation du rêve*, p. 365-366.

telle est *donnée* (même la métaphore *in absentia*), le lien est *marqué* (même si c'est parfois de façon peu transparente, même s'il n'y a pas toujours de copule, il y a au moins les traces d'une intention de signification de type métaphorique). Le but premier de la métaphore est d'exprimer et de transmettre une idée, une sensation, alors que le but premier du rêve est, rappelons-le, de réaliser un désir. Elle ne cherche pas à produire une représentation *qui soit le travail inverse de l'explication*, qui lutte contre la compréhension claire et immédiate, alors que dans le rêve, fondamentalement, l'analyse défait ce que le rêve a fait. Dans la métaphore, même s'il y a travail de décomposition aussi – d'analyse – ce n'est pas un travail de démontage *aussi fondamental* : il n'y a pas l'inconscient qui fait et l'analyse qui défait, ou l'inconscient qui démonte et l'analyse qui remonte. Il y a d'un côté un auteur qui compose, *et en même temps qui analyse ce qu'il compose*, et de l'autre un lecteur qui interprète, qui démonte et remonte, qui ré-interprète. C'est là la grande différence, qui détermine toutes les autres : la métaphore implique un sujet conscient, capable de réflexivité, d'un projet débattu avec lui-même et donc choisi, capable de juger, de conclure, etc. (à la différence du « sujet de l'inconscient »), un sujet auquel ne s'oppose pas le lecteur, cet autre sujet conscient capable de réflexivité, etc. La métaphore repose sur un modèle de dialogue, fût-il élaboré et « crypté » : elle suppose à ses deux extrémités un sujet capable d'analyse et de synthèse.

La confusion, toujours possible, vient alors de ce que les deux analogies ne s'opposent pas complètement, malgré ce que je viens de dire : elles ont toutes deux leur origine dans l'imagination d'une personne – d'où une bonne part du résidu de la métaphore, peut-être : s'y mêle au résidu du travail conscient les déterminations inconscientes, sans même parler du résidu d'un éventuel travail d'analyse de l'inconscient qui parlerait là. Comme le sujet humain, la métaphore réfléchie n'est jamais donnée d'avance. C'est une conquête, une possibilité qu'il convient d'actualiser, pour que nous parlions à travers elle autant qu'elle nous parle.

Une autre façon de pointer la différence entre les deux analogies, radicale malgré leur grande proximité, serait de rappeler que le travail du rêve est fonctionnel pour Freud : il s'agit de préserver le sommeil, en réalisant des désirs, mais sans les dévoiler complètement pour autant. Le rêve n'est pas créateur, il ne pense pas, du moins pas à la façon de la pensée consciente, maîtrisée, etc. Il est même en quelque sorte mécanique, selon l'auteur de *L'Interprétation du rêve*, par exemple quand il reproduit des discours, des idées, etc. Si on lui reconnaît une certaine « autonomie », comme il faut probablement le faire, elle reste très limitée. Castoriadis indique que la représentation « n'est pas simple véhicule mais principe actif » : c'est pourquoi elle peut être traitée comme « ambassade », comme « délégation », elle dispose d'une certaine activité propre, mais elle reste subordonnée à la pulsion, son maître en dernier ressort. Elle doit alors « inventer pour le compte de son mandant, muet de naissance ».[528] D'où la possibilité de « créations », auxquelles il manque cependant la trace d'un sens réfléchi.

La métaphore et le mot d'esprit

Bien plus qu'au rêve, ce serait donc au trait d'esprit (au *witz*) que l'on pourrait comparer la métaphore : lui aussi plonge ses racines dans l'inconscient mais s'en distingue comme création véritable de l'esprit. Le mot allemand désigne d'ailleurs aussi bien une blague que la faculté d'avoir de l'esprit. Les points communs du trait d'esprit avec la métaphore sont même nombreux dans

528 C. Castoriadis, « Épilégomènes... », *Carrefours du labyrinthe*, I, *op. cit.*, p. 59.

l'approche qu'en fait Freud, et cela à plusieurs niveaux.

D'abord, dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, c'est au sein des exemples que les métaphores apparaissent fréquentes. Elles y jouent un rôle parfois secondaire, mais parfois aussi déterminant. Le premier exemple développé par Freud, celui du *famillionnaire*, serait, de ce point de vue, intermédiaire : le personnage de Hambourg se flatte d'avoir été traité de façon familière par le baron Rothschild, comme s'il était lui-même millionnaire – mais, évidemment, sans y croire. Dans certains cas, le trait d'esprit repose purement et simplement sur une métaphore ou une comparaison. Je pense notamment à « l'anecdote américaine » des deux larrons : deux hommes d'affaire peu scrupuleux, fiers d'exhiber un portrait d'eux exécuté par le peintre le plus talentueux de la ville, demandent à un critique d'art ce qu'il pense du tableau ; celui-ci se contente de répondre : « Mais où est passé le Rédempteur ? », comme si le Christ manquait à la scène, signalant ainsi le seul élément de dissemblance, les deux compères figurant très correctement les deux larrons de la Passion. En fait, les deux dernières sections du chapitre II sont pleines de ces mots d'esprit reposant sur des images et le chapitre s'achève pour ainsi dire sur l'aveu « qu'une comparaison puisse être spirituelle en elle-même » et sur la difficulté à en cerner la cause, la technique.[529]

Mais la proximité n'est pas seulement dans les exemples, dans le matériel étudié : elle apparaît également dans la description « extérieure » des traits d'esprit et dans la problématique. Dès le chapitre d'introduction, par exemple, Freud note que, « de tout temps, on s'est plu à définir l'esprit [*witz*] comme l'habileté à trouver des ressemblances entre des choses dissemblables, c'est-à-dire des ressemblances cachées » et que « Jean-Paul a donné à cette pensée une formulation elle-même spirituelle : "Le mot d'esprit est le prêtre déguisé qui unit toutes sortes de couples" » et d'ajouter alors, avec Vischer, qu'on ne peut tout de même pas *identifier* comparaison et mot d'esprit, que la dissemblance y joue un rôle aussi.[530] Par ailleurs, dans le chapitre II, l'influence est manifeste des figures de style sur la classification des exemples de traits d'esprit. Les catégories notamment de la section 11 mais aussi des sections 10 et 12 sont (sur)déterminées par la rhétorique, qu'il s'agisse de la « figuration par *quelque chose de similaire* et d'apparenté » ou de « l'allusion » qui font songer à la métaphore (et, pour l'allusion, par moments à la métonymie), ou encore de « la *comparaison* » (section 12) ou de « la *figuration par le contraire* » (mots d'esprit ironiques de la section 10), sans parler de la distinction qui traverse tout le chapitre entre traits d'esprit à base de pensées et à base de mots, fondée sur la distinction liminaire entre fond et forme qui rappelle un peu la distinction entre figures de pensée et figures de mots.

Mais, si les points communs sont nombreux entre métaphores et mots d'esprit, il nous faut en passer par l'observation de quelques points communs et différences qui existent entre le travail du trait d'esprit et celui du rêve – qui semblent valoir *a fortiori* pour distinguer la métaphore de ce dernier. La comparaison entre le mot d'esprit et le songe constitue en effet le sujet du livre de Freud, plus ou moins implicite même s'il apparaît clairement au chapitre II, notamment à la fin de la section 2, avant d'être explicité, au chapitre VI en particulier. Ce rapprochement, qui peut sembler parfois discutable, surtout au début, quand il n'est pas assumé, avant que les différences ne soient pointées, est fructueux pour nous. Ce ne sera pas un détour inutile : il nous aidera à préciser cet autre rapprochement qui nous intéresse, qui nous apparaîtra encore plus judicieux, entre travail de la métaphore et « travail du mot d'esprit ».

Freud entreprend donc de relever toutes une série de faits, inspirés par son étude des rêves, pour

529 Freud, *Le Mot d'esprit*, *op. cit.*, II, 1, p. 56, 11, p. 151 et 12, p. 173.
530 *Ibid.*, I, p. 46-47.

mieux cerner, par comparaison, le trait d'esprit. Il s'attache ainsi, dans la partie II, à relever la présence des mécanismes de condensation, de déplacement, de figuration indirecte, etc., dans les mots d'esprit, tout en les articulant, on l'a vu, à des notions plus rhétoriques, ce qui occasionne quelques problèmes, notamment lorsqu'il cherche à calquer l'opposition entre condensation et déplacement, sinon sur celle de la forme et du fond, exposée au début de la section 1, du moins sur celle du trait d'esprit « fondé sur l'emploi des mots » et du trait d'esprit « fondé sur des pensées », au lieu d'envisager sérieusement à supprimer la frontière placée entre ces deux dernières « techniques » et alors qu'il y a souvent condensation et déplacement dans les deux ensembles donnés. Pour analyser ses différents exemples, Freud propose alors une « réduction », une sorte de traduction littérale qui a pour but de mettre en évidence le mot d'esprit et son travail, notamment de condensation : comme pour le rêve, Freud tente une opération d'analyse en sens inverse. Il constate alors, dans les premiers cas, « que l'esprit tient seulement à l'expression verbale telle qu'elle est fabriquée par le processus de condensation ».[531] Dans la section 6, il cherche à mettre en évidence cette fois des déplacements « purs », à les isoler par le procédé de réduction, en supprimant ainsi le facteur du double sens. Dans les « réductions » qu'il propose à la fin du chapitre, il s'agit encore de mettre en évidence ce qui résiste dans le mot d'esprit, ce qui est lié à sa forme ou non, selon le principe évoqué dès la section 2 qui consiste à « annuler rétroactivement le processus de condensation dans ce qu'il a de particulier ». Dans la plupart des cas, le résultat n'est guère concluant, comme dans la section 6 où Freud finit par envisager l'objection qu'on ne puisse séparer les facteurs « déplacement » et « double sens » et par concéder ce « mérite » de l'objection, à savoir que nous prenons conscience que « nous n'avons pas le droit de mélanger les processus psychiques qui président à la formation du mot d'esprit (c'est-à-dire le travail du mot d'esprit) et ceux qui président à sa réception (c'est-à-dire le travail de compréhension) ». En fait, c'est la démarche même qui est étonnante. Sous couvert de commenter « scientifiquement », d'analyser, Freud semble s'attendre aux même résultats que dans l'analyse des rêves, où cette démarche de « traduction » s'est révélée féconde. Or, s'il possède des racines communes avec le rêve, le travail du mot d'esprit n'est pas simple mise en forme d'un matériel préexistant, ni pur déplacement d'accent psychique, comme les songes en donnent parfois l'impression : comme on l'a signalé pour la métaphore, il y a chez lui un travail de « présentation », d'« élaboration secondaire » plus important. De même, le trait d'esprit contourne la censure plus qu'il ne la subit. Nous retrouvons là, finalement, cette différence essentielle entre faits de l'inconscient et faits de la conscience – même s'ils trouvent leur origine dans l'inconscient, eux aussi – différence que Freud semble encore minimiser, ici, mais que sa méthode, par son échec relatif, révèle éloquemment.

Aussi les remarques les plus intéressantes apparaissent-elles ensuite, à partir des chapitres III et IV : Freud présente « le non-sens contenu dans le mot d'esprit » comme une sorte de façade *derrière laquelle* sont présentes les idées, en l'occurrence « la moquerie et la critique », comme un nouveau « contenu » qui « se substitue à la moquerie et à la critique contenues dans la pensée présente derrière le mot d'esprit », et d'ajouter « ce en quoi le travail du mot d'esprit fait comme le travail du rêve ».[532] Cela, évidemment, ne manque pas de pertinence : l'idée commence à se faire jour que, dans le mot d'esprit « tendancieux », polémique, le plaisir vient de la satisfaction d'une tendance et qu'il est libéré par le plaisir du jeu (de mots), du non sens, qui trompe la vigilance de la censure et ouvre ainsi la voie à la tendance. Mais, dans la perspective qui est la nôtre, on ne peut

531 *Ibid.*, II, 2, p. 76.
532 *Ibid.*, III, 3, p. 205.

qu'être frappé par le caractère un peu trop formel, artificiel et lacunaire, de la présentation, du moins pour le mot d'esprit – car cela convient parfaitement pour le rêve – et cela pour diverses raisons, dont le fonctionnement différent, déjà signalé, de l'une et l'autre « censure ». Si le mot d'esprit « cache » une pulsion, il n'en indique pas moins « la pensée présente derrière » sa « façade », il *appelle* à la trouver : il relève de la communication, à la différence du rêve, même si ce dernier, d'une certaine façon, appelle un décryptage. L'analyse du mot d'esprit par son destinataire normal n'est donc pas du tout de la même nature que celle du rêve (même si le trait d'esprit peut être analysé comme une production de l'inconscient *par ailleurs*, et permet donc *aussi* une analyse de ce type) : son interprétation usuelle n'exige aucun décryptage, par exemple. Bien qu'implicite, l'idée est donnée. Elle n'est pas comparable au « degré zéro » du rêve, que l'on obtient en trompant à nouveau la vigilance de la censure.

Bien entendu, Freud ne dit pas le contraire mais son insistance à tendre des passerelles entre les deux productions du psychisme humain, son raisonnement par analogie dont on voit qu'il produit des résultats, exige ces précisions, dont l'omission peut conduire à des assimilations douteuses – notamment parce que le modèle de la traduction ou de la rhétorique (contenu littéral / contenu figuré), qui a inspiré de façon discutable mais contrôlée le modèle du travail du rêve, convient d'une certaine façon mieux au mot d'esprit (tout en restant très discutable, évidemment), et qu'il risque alors de suggérer une plus grande proximité entre rêve et trait d'esprit qu'elle n'existe. En effet, c'est parce que la métaphore de la traduction et/ou de la rhétorique menace d'être oubliée, de structurer inconsciemment la réflexion sur le rêve puis, à travers le modèle du rêve, la réflexion sur le mot d'esprit, qu'elle peut commencer à produire des effets négatifs, par exemple à travers la distinction de la forme et du « fond ». Il en va de même, d'ailleurs, avec la réflexion sur la métaphore, lorsqu'on lui applique les concepts forgés pour le travail du rêve et donc, en réalité, lorsqu'on lui applique, sans s'en rendre compte, la conception traditionnelle de la traduction, de la rhétorique : la notion d'écart, de « traduction » d'un sens « manifeste » par un vrai sens « latent » qui serait enfoui, en sort ainsi légitimée, comme objectivée, alors que les concepts utilisés sont simplement rendus, un peu déformés, au terrain d'où ils proviennent. La métaphore de la traduction peut en effet être perçue, chez Aristote par exemple, comme le modèle de la rhétorique elle-même, de l'*ornatio* du moins, de cette distinction entre les mots impropres, « étranges », « étrangers », et les termes propres, « naturels », indigènes.

De même, dans le chapitre IV, Freud rappelle les différentes techniques du troisième groupe de mots d'esprit, celui « fondé sur des pensées » que l'on peut résumer par « le non-sens ». Nous reconnaissons, là encore, de nombreux caractères du rêve. Il s'agit nettement de techniques d'avant la rationalisation. On voit alors la différence avec le rêve : si ces techniques existent dans le mot d'esprit, elles choquent moins le « penser vigile », elles passent au second plan, notamment parce que la communication joue désormais un rôle. La rationalisation d'après-coup n'est plus seulement une défense, mais aussi et peut-être avant tout une aide, dans leur cas : la mise en forme aide à percevoir sans grand effort le sens du mot d'esprit, même dans le cas le plus défavorable, quand il y a « non-sens ». Freud souligne d'ailleurs tout cela dans le chapitre V, en signalant le mot d'esprit comme processus social : « on ne peut se satisfaire d'avoir fait un mot d'esprit pour soi tout seul », il y a un « profond besoin de communiquer le mot d'esprit à autrui ».[533] La cause en est d'ailleurs suggérée peu après, et l'on voit par là que le mot d'esprit ne saurait se confondre avec la métaphore : il s'agit d'une tentative de lever une inhibition à deux, de trouver quelqu'un disposant des mêmes

533 *Ibid.*, IV, 1, p. 234-235, et V, p. 262-263.

inhibitions pour qu'il atteste, par son rire, que la charge contenue dans la blague a porté. Nous aurons évidemment à revenir sur cette dimension-là.

D'autres remarques peuvent encore, non seulement conforter ce que nous avons déjà aperçu pour la métaphore, mais fournir aussi de nouvelles perspectives. Je pense à cette « impression de contentement pour ainsi dire global » du mot d'esprit, qu'on peut retrouver dans la métaphore, sans qu'on sache exactement ce qui, du « fond » ou de la forme, fait plaisir – évidemment, c'est la plupart du temps les deux, indissociablement. Je pense aussi à cette courte plongée du préconscient dans l'inconscient, à cette « pensée préconsciente » qui « se trouve momentanément abandonnée à l'élaboration inconsciente » et dont le résultat, « aussitôt après », « se trouve appréhendé par la perception consciente » – d'où vient, pour le mot d'esprit, son caractère d'« idée qui vient », d'idée involontaire, d'où le fait aussi que les traits d'esprit ne sont pas toujours disponibles pour la mémoire. De même, on ne peut que relever « la concision propre au mot d'esprit » (pour sa face apparente du moins, puisque Freud distingue une « double face », notamment à propos du « sens dans le non sens »). L'auteur du *Mot d'esprit* distingue d'ailleurs dans cette concision, non pas « l'expression de tendances à l'économie », mais « un signe de l'élaboration inconsciente » : son mécanisme serait celui de la condensation.[534] Or, ne peut-on dire cela de la métaphore aussi ? La concision a été maintes fois soulignée par les rhétoriciens comme sa grande qualité, pour la métaphore *in absentia* du moins. Ce fait n'est pas contredit, à mon sens, par l'existence de la comparaison, de la métaphore proportionnelle, de la métaphore filée, etc. : c'est le geste même d'associer deux séries d'objets de pensée qui constitue le cœur de la métaphore, quelle que soit ensuite sa forme finale qui, de toutes façons, ne saurait quant à elle relever des mécanismes de l'inconscient. Freud donne d'ailleurs un argument pour justifier que la concision vient de la condensation : il signale en note que l'on oublie moins facilement « les sensations présentant un caractère de singularité », à la différence des impressions « qui, d'une façon ou d'une autre, sont analogues », parce que ces dernières, se trouvant « condensées à partir de leurs points de contact », et ainsi confondues, constituent alors « l'un des stades préliminaires de l'oubli ». Ce phénomène de « l'*oubli* normal (non tendancieux) » ne doit pas nous arrêter : ce n'est pas lui qui intéresse ici Freud, mais bien l'idée que la condensation est l'un des destins possibles pour les impressions analogues. D'ailleurs, la condensation ne se traduit pas nécessairement par l'oubli : le mot d'esprit en témoigne. Cependant, il faut admettre alors que la condensation ne se double pas automatiquement d'une confusion. Comment le mot d'esprit parviendrait-il, dans ces conditions, à dégager un chemin vers le double sens, à rebours de sa formation ? Il en va évidemment de même pour la métaphore. Il faut donc supposer l'existence de plusieurs espèces de condensations : des condensations qui barrent l'accès à l'un des éléments au moins qui l'ont composé, parce qu'elles en ont supprimé certains des traits les plus singuliers, et des condensations qui conservent les aspérités de chacun des éléments, qui permettent encore de faire le chemin dans l'autre sens. On pourrait dire, si l'on ne craignait pas de confondre différents niveaux de profondeur des condensations : des condensations avec déplacement, avec substitution, et des condensations « simples » (en effet, les condensations de la première espèce sont peut-être simplement plus profondes, plus anciennes, quand les secondes sont plus « superficielles », ou plus récentes). Quoi qu'il en soit, pour la métaphore aussi, c'est bien « dans le processus de pensée inconscient » que « les conditions permettant de telles condensations sont données, conditions qui, dans le préconscient, sont absentes » : c'est bien l'absence du « penser vigile », à un moment donné, qui permet ce jeu gratuit d'associations que l'on retrouve dans les

534 *Ibid.*, IV, 2, p. 245-246, et VI, p. 300, 302 et 304.

comparaisons et les métaphores, qui elles aussi nous viennent spontanément.

Le mot d'esprit enfin, comme le rêve, est une plongée dans un mode de pensée « infantile ». Ce serait là l'origine de ses condensations et sa source de plaisir : « L'infantile est en effet la source de l'inconscient, les processus de pensée inconscients ne sont rien d'autre que ceux qui se trouvent mis en place dans la prime enfance, à l'exclusion de tout autre. La pensée qui s'immerge dans l'inconscient ayant pour fin de former le mot d'esprit ne fait que se rendre dans l'ancien lieu familier de son jeu d'autrefois avec les mots. L'acte de penser se trouve reporté pour un temps au stade infantile, afin qu'il puisse ainsi s'approprier à nouveau cette source infantile de plaisir. »[535] N'en va-t-il pas de même, ou presque, pour la métaphore ? L'enfant est obligé, pour appréhender le monde, pour se l'approprier, d'établir des rapprochements. Je pense par exemple à mon fils, alors âgé de cinq ans et demi, de retour d'un jardin public, m'interrogeant comme on l'interroge, lui, à la fin de sa journée d'école : pour savoir si j'ai bien avancé sur ma thèse, il emploie le mot « fresque », suggéré à la fois par son activité à l'école maternelle, où il en réalise une avec ses camarades, depuis deux jours, et par ce que je lui ai dit de mon activité, notamment que c'était long, en lui montrant une grosse reliure que je lui avais présentée comme la trame de ma thèse inachevée. Je pense aussi à l'un de ses amis, jouant au chevalier et se glorifiant d'avoir « épluché » mon fils, dans une vision authentiquement homérique, s'il n'était le choix du comparant, et encore... On voit dans ces rapprochements enfantins, dont les exemples ici sont des exemples affaiblis, déjà très rationnels, d'enfants de cinq ans, qu'ils peuvent leur donner le sentiment de maîtriser le monde, de le dominer enfin, de le comprendre ou d'agir dessus. Je veux pour preuve *a contrario* de cette jouissance la réaction de mon fils, quand j'ai attiré son attention sur le choix du mot « fresque » : il était vraiment déçu, ramené à sa condition d'enfant, n'ayant pas vu le comique involontaire de la comparaison. Contre mon attente naïve, il ne pouvait plus discerner là de « poésie », trouver à la fois plaisir et pertinence à cette comparaison inattendue, comme l'adulte le faisait. Or, il me semble que la hauteur de sa déception est un indice d'un investissement lui-même élevé : il pensait avoir compris et se reprochait d'avoir échoué. Quant à l'enthousiasme de son ami « chevalier », il parle tout seul : le plaisir de voir son œuvre épique, sans en supporter les conséquences, le coût moral, le sang qui coulerait par exemple, est éloquent. Il y a clairement une pulsion libérée ici, à travers la fiction dont participe la métaphore, fiction qui constitue un habile compromis, très proche du rêve, mais différent (et, grâce à la bulle créée par le jeu, il n'y a personne ici pour le ramener au réel...). Prenons un dernier exemple, plus probant encore car la dissemblance y joue clairement un rôle : celui d'un enfant de deux ans comme nous pouvons tous en avoir rencontré qui montre avec satisfaction un homme, à côté de lui, dans une boutique, en l'appelant « papa ». Il est clair ici qu'il s'approprie le mot « papa », peut-être sans avoir toujours compris le contenu exact que l'usage des adultes lui accorde, mais pour indiquer la perception d'une analogie, d'une similitude, au cœur d'une dissemblance elle aussi perçue. On distingue nettement ici que la jouissance de pouvoir nommer est un pouvoir d'identifier (un adulte de sexe masculin) en toute connaissance de cause, malgré la différence qui saute aux yeux (ce n'est évidemment pas « mon papa »).

Nous trouvons donc dans la métaphore comme dans le mot d'esprit cette aperception différente, de l'ordre du dévoilement, qui provoque comme un éclair, de la jouissance, et dont, selon Freud, l'enfance et l'inconscient ont gardé la trace, comme source de plaisir. On pourrait dire qu'il existe ainsi, dans la métaphore, quelque chose de « spirituel » très proche du *witz*, du « mot d'esprit » dont parle Freud. Je pense par exemple à cette note en bas de page où il évoque le rire des patients

535 *Ibid.*, VI, 2, p. 306-307.

névrosés qui ont perçu quelque chose de leur inconscient : ils « ont l'habitude d'attester par un rire qu'on est parvenu à montrer fidèlement à leur perception consciente les choses inconscientes voilées ».[536] Avec la métaphore, certes, ce n'est pas le rire qui sanctionne la réussite, ce n'est même pas vraiment un « sourire intérieur », c'est plutôt une sorte d'enthousiasme qui s'empare de nous, on admire le caractère « ingénieux et ingénu » ou, si l'on préfère, la validité paradoxale d'un rapprochement dont on a perçu le sens, la nécessité, et dont on a l'impression que cela s'est produit d'un coup, comme en un éclair. Il y a donc à la fois une grande proximité avec le mot d'esprit, comme mécanisme psychique pouvant provoquer du plaisir, mais aussi une différence notable. La différence de réaction indique que le rôle joué par la tendance n'est pas le même, dans la métaphore, qu'il n'y a pas, ou pas autant, pas de la même façon, une tendance qui se libère, qui trouve une voie pour s'échapper et se réaliser partiellement.

Enfin, puisque nous avons émis l'hypothèse d'une source infantile au plaisir éprouvé dans la métaphore, et plus largement à l'origine de son mode de fonctionnement, notons que cela semble attesté par de nombreux psychanalystes, au moins depuis Lacan, qu'ils s'inscrivent dans le sillage de celui-ci ou non. Dans le troisième chapitre de *Le Bébé, le Psychanalyste et la Métaphore* par exemple, Serge Lebovici souligne cette présence de la « métaphore » dans le développement psychique de l'enfant, en se penchant sur des stades encore antérieurs à ceux que j'ai mentionnés, avant la naissance du langage. Seulement, parler de métaphore, à proprement parler, devient assez délicat. Peut-être s'agit-il, plutôt, de « proto-métaphore », d'un stade antérieur à la métaphore, puisqu'il lui faut bien, à elle aussi, naître. On pourrait citer Winnicot, qui voit dans l'objet de l'enfant un substitut du sein maternel, à la suite de Freud écrivant que « le sein maternel naît de l'absence de sein ». Mais y a-t-il métaphore, justement, si seul l'investissement se déplace d'un objet à l'autre, s'il n'y a pas confrontation consciente de deux représentations, si le sein est comme « la mère [qui] est investie avant que d'être perçue » ? Néanmoins, dans le discours que Winnicot imagine comme pouvant être celui du bébé, n'est-ce pas autant le sein qui devient rétrospectivement « un jouet symbolique » pour l'enfant, que le jouet qui devient un sein, un objet d'amour et de haine ?[537] Dans ce cas, s'il en était effectivement ainsi, nous pourrions probablement dire, en effet, que nous assisterions, sinon à la naissance de la métaphore, du moins à ses premiers pas.

Ce premier parcours nous apporte donc beaucoup de précisions intéressantes pour la métaphore : les points de convergence avec le mot d'esprit, plus qu'avec le rêve, sont nombreux. Il reste néanmoins à approfondir certains points, comme on a pu l'apercevoir, qui nous permettront de mieux dégager les ressemblances mais aussi les dissemblances. Lorsque Freud souligne, par exemple, certaines techniques du mot d'esprit qui nous font songer à celles du rêve, celles du « non-sens » en l'occurrence, dans le chapitre IV, nous avons pu noter qu'elles passaient au second plan, comme dans la métaphore, à la différence du rêve. Quelques pages plus loin, à la fin de la première section, il associe les techniques du non-sens à celles de « la substitution des associations liées à des mots aux associations liées à des choses » (cas, par exemple, de « famillionnaire »), pour noter que ces deux groupes « peuvent être brièvement définis comme des moyens de rétablir d'anciennes libertés et de se soulager des contraintes de l'éducation intellectuelle ».[538] Or, ne peut-on distinguer un désir similaire, dans la métaphore, quand elle s'abandonne au plaisir d'associer des objets les uns aux autres, avant de contrôler la pertinence du rapprochement ? Le fait que les différents cas de

536 *Ibid.*, VI, p. 307, n. 1.
537 S. Lebovici, *Le Bébé, le Psychanalyste et la Métaphore*, *op. cit.*, p. 136.
538 Freud, *Le Mot d'esprit*, IV, 1, *op. cit.*, p. 239.

« métaphores *witz* » semblent placés dans un dernier groupe, considéré par Freud comme le deuxième sur les trois, celui des « techniques d'unification, homophonie, utilisation multiple, allusion, etc. », où l'obstacle à surmonter ne serait pas intérieur mais extérieur, ne me semble pas une objection suffisante. Si « l'on peut opposer, d'une certaine manière », l'« allègement de la dépense psychique déjà existante » des premier et troisième groupes « à l'économie constituant la technique du deuxième groupe », « économie d'une dépense qui serait à effectuer », il y a bien, dans tous les cas, un plaisir provenant d'une ancienne source de plaisir. Quelques pages plus loin, dans la deuxième section, Freud ne s'étonne pas que « d'autres procédés visant aux mêmes fins puisent aux mêmes sources », c'est-à-dire qu'on puisse trouver ailleurs les mêmes techniques qui produisent du plaisir. Nous ne pouvons manquer alors de penser à la métaphore. Puis il expose ce qui, selon lui, est propre au mot d'esprit : le procédé par lequel celui-ci « garantit l'emploi de tels moyens procurant du plaisir contre les objections de la raison critique, lesquelles supprimeraient le plaisir » ; autrement dit il y aurait un mécanisme spécifique au trait d'esprit qui permettrait au plaisir de la tendance, de l'insulte par exemple, d'être à la fois protégé et libéré par le plaisir du jeu (du jeu de mots, du non-sens, etc.).[539] L'idée, pour ce qui nous concerne, est séduisante mais hasardeuse : aucune « tendance » ne s'exprimerait donc dans la métaphore, quand elle ne se doublerait pas d'un « trait d'esprit » ? On peut concéder du moins que, si tendances il y a, ce ne sont pas les mêmes : l'absence de rire, en réaction à la métaphore, nous l'indique suffisamment. On a d'ailleurs volontiers le sentiment qu'on pourrait distinguer, comme pour le mot d'esprit, des métaphores « tendancieuses », polémiques, cherchant à exprimer un désir refoulé, une idée « agressive » par exemple, et des métaphores « innocentes », purement formelles, sans grand enjeu apparent. Seulement, ne faut-il pas appliquer à la métaphore, quand elle est vive du moins, l'idée ultérieure de Freud selon laquelle tout mot d'esprit est « tendancieux », d'une façon ou d'une autre, même dans le calembour, ne serait-ce que parce qu'on s'y abandonne à un plaisir « régressif » ? Freud est d'ailleurs amené, au chapitre VII, à distinguer entre différentes variétés de comique : toutes ne font pas rire.

Quoi qu'il en soit, Freud indique donc clairement ce qui rapproche la métaphore du mot d'esprit : il y a un plaisir du jeu dans la métaphore, celui que Hegel perçoit et juge négativement dans son *Cours d'esthétique* quand il signale que « c'est en vertu des ces ajouts », de ces ornements « aisément reconnaissables, notamment les images, comparaisons, allégories, métaphores, que d'ordinaire on entend le plus de louanges » sur le compte du poète, « une partie de l'éloge étant censée retomber à son tour sur la perspicacité et pour ainsi dire l'astuce qu'il faut pour avoir déniché le poète et l'avoir remarqué dans ses inventivités propres. »[540] Même si, bien sûr, le commentateur peut toujours chercher à se faire valoir indirectement, il me semble que Hegel néglige ici la dimension de « dialogue » présente dans la métaphore, la place qui y est prévue à l'avance par l'auteur pour le lecteur ou l'auditeur, le spectateur. Freud propose d'ailleurs, dans son chapitre V, des remarques très intéressantes sur le mot d'esprit quand il souligne que c'est surtout l'auditeur qui rit, que « ce plaisir lui est pour ainsi dire offert en cadeau ». Dans la métaphore aussi, il y a une offre de plaisir et, dans les deux cas, on pourrait dire qu'il y a une offre de jeu. En même temps, comme Freud l'indique, il y a un « travail » à effectuer, un « travail » proposé *un peu* comme dans l'énigme. La proximité du mot d'esprit avec cette forme particulière, parfois, de métaphore est en effet envisagée dans *Le Mot d'esprit* : la différence vient, selon Freud, de la dépense psychique plus

539 *Ibid.*, IV, 2, p. 243.
540 Hegel, *Cours d'esthétique*, tome I, partie II, troisième section, 3, B, *op. cit.*, p. 529.

importante qui est imposée à l'auditeur dans l'énigme.[541] Il peut exister du plaisir chez elle, celui d'avoir *compris*, percé le mystère, mais pas d'hilarité. Faut-il considérer qu'il en va de même avec la métaphore ? L'auteur d'une métaphore invite le lecteur ou le spectateur à effectuer une part du travail avec lui : il y a un vrai cadeau, comme dans les mots d'esprit réussis, par l'offre d'une analogie perçue par l'auteur et la mise en forme de celle-ci qui en dégage l'intérêt, et une invitation à entrer dans un jeu en sus, un peu comme dans le mot d'esprit, sauf qu'il y a là offre d'un jeu différent, où un travail est nécessaire pour en percevoir toute la richesse, un peu comme dans l'énigme. Seulement, on le voit bien, le travail n'est pas vraiment de la même nature dans les deux cas : dans l'énigme, il gâche une bonne part du plaisir. Le travail semble plus important et, surtout, il est obligatoire, comme imposé. Dans la métaphore, il ne s'impose pas. En fait, il faut distinguer différents niveaux de travail chez elle : c'est un travail qui s'offre graduellement, qui présente plusieurs étapes. La première n'est pas difficile à franchir, en général : elle consiste à identifier le motif principal du rapprochement. Quant au passage de la première à la deuxième marche, puis aux marches suivantes éventuelles, il est souvent facultatif : c'est un cadeau offert au lecteur ou au spectateur curieux. Dans d'autres cas, l'œuvre ou le discours nous contraint à franchir cette nouvelle étape mais, dans ce cas, la plupart du temps, il nous y aide, il accompagne l'interprète, il file la métaphore par exemple, ou il dispose des balises pour aiguiller l'interprétation. Au bout du compte, si la métaphore ne propose pas toujours un petit travail, qui ne coûte pas grand chose, qui ne représente qu'une faible dépense d'énergie, comme le mot d'esprit – s'il ne se fait pas toujours, pour ainsi dire, sans y penser – ce travail ne coûte jamais vraiment, la plupart du temps. C'est ainsi, finalement, que la métaphore reste une promesse de plaisir – de façon générale, la promesse est tenue.

Voilà d'ailleurs qui pourrait expliquer le phénomène de la surinterprétation, au sens courant d'interprétation abusive : c'est peut-être parce que la métaphore est perçue comme une promesse de plaisir ou, pour filer la métaphore « économique » de Freud, parce que nous attendons une sorte de retour sur investissement, qui malgré tout, parfois, ne vient pas, qu'une mauvaise interprétation est adoptée, quand nous sommes confrontés à une métaphore ou plus largement une œuvre où l'on a l'intuition que quelque chose est suggéré, où l'on cherche sans résultat. Notre esprit n'arriverait pas, en quelque sorte, à renoncer à une suggestion, et cèderait au plaisir d'une interprétation qui aurait dû se révéler hasardeuse – l'imagination n'attendant pas le verdict de la raison pour fonctionner et l'éclair de l'idée qui nous illumine faisant ensuite taire les objections du « penser vigile ».

Le même problème existe d'ailleurs pour celui qui énonce la métaphore. Il n'arrive pas toujours, lui non plus, à renoncer au plaisir attendu. Par exemple, dans les notes prises pour son *Contre Sainte-Beuve*, Proust relève quelques métaphores « résiduelles » chez Flaubert, qu'il interprète comme une sorte de faiblesse de l'auteur, d'une façon plus convaincante que dans « À propos du "style" de Flaubert » justement parce qu'il ne généralise pas, qu'il indique celles-ci comme lui ayant échappé. Il lui reproche en quelque sorte de n'avoir pas su se résoudre à aller jusqu'au bout de sa démarche, à écraser toutes les métaphores convenues : pour Proust, comme pour Flaubert finalement, une métaphore doit être domptée. Ce qu'il pourrait y avoir d'« impulsif » dans l'écriture, dans les métaphores, doit être corrigé. Si elles se multiplient dans *La Recherche*, c'est précisément parce qu'il s'agit de métaphores d'un autre type, réfléchies, presque ostensiblement. Proust nous fournit de ce point de vue une bonne illustration de la parfaite compatibilité de la métaphore avec l'esprit critique, avec l'esprit d'examen, qui jauge et qui ausculte. Dans son œuvre, il déploie les

541 Freud, *Le Mot d'esprit*, V, *op. cit.*, p. 271 et 273.

métaphores dans tous les sens du terme, il donne souvent le sentiment de chercher à les épuiser : la conscience les soumet, dans les méandres de ses pages où elles s'écoulent, à un long examen qui en exploite et en circonscrit toutes les possibilités. Mais ce plaisir de la métaphore, qu'elle soit « première », spontanée ou non, déborde de beaucoup la création littéraire ou artistique. Ce plaisir est à l'œuvre chez Freud aussi, par exemple, et chez lui aussi on discerne parfois une source d'erreur dans ces analogies (même si, dans d'autres cas, c'est l'interprétation de ses métaphores qui a vraiment posé problème). C'est une telle source d'inspiration pour lui que certaines névroses reposent elles-mêmes sur des analogies, que ses ouvrages travaillent sur de tels exemples de ces erreurs, de ces illusions « métaphoriques » qui prennent naissance dans l'inconscient : le plus évident est peut-être *Le Passé d'une illusion*.

Enfin, cette idée d'une promesse de plaisir, mais d'un plaisir qui peut être différé, explique pourquoi maints auteurs ont indiqué l'intérêt de métaphores qui associent des objets apparemment lointains, bien avant Breton : avec elles, à la différence des « métaphores d'usage », un travail important est possible, qui est récompensé à la hauteur des efforts que nous avons fourni. La « dépense » alors n'en est plus une, ou n'est plus perçue comme telle : payés en retour, nous pouvons percevoir la métaphore comme un cadeau.

Tout cela nous invite à mieux formuler la place de la raison critique dans les œuvres de l'esprit. L'analogie avec le rêve et sa censure notamment, que l'on devine à plusieurs reprises dans le chapitre IV, quand Freud s'intéresse au « mécanisme de plaisir », peut gêner : si la « raison critique » peut jouer le rôle d'une « épreuve », d'un obstacle à franchir, dans la métaphore et dans le mot d'esprit comme dans le rêve, cette raison est aussi supplément de plaisir. Il convient donc de souligner, ce que ne fait pas assez Freud, pour des raisons assez évidentes, dans une société répressive comme celle de Vienne au début du XXe siècle, l'existence de cet autre niveau d'analyse où « raison » et « déraison », conscience critique et imagination ne s'opposent plus, où au contraire la première rend raison à la seconde (ce que fait Proust lui-même en se penchant sur le pouvoir de la métaphore, ou Freud quand il assume un usage « scientifique » de la comparaison). C'est d'ailleurs au nom de cette conception particulière de la raison critique, lorsqu'elle est identifiée à la censure, lorsqu'elle s'oppose au plaisir, que Freud étend à toutes les techniques de mots d'esprit l'intuition que ceux-ci ne sont, « à proprement parler, jamais dépourvu[s] de tendance » : le mot d'esprit poursuit toujours « une seconde intention, qui est de promouvoir la pensée en la grossissant et de la mettre à l'abri de la raison critique », écrit-il avant d'ajouter qu'il manifeste ainsi « sa nature originelle en ceci qu'il s'oppose à une force d'inhibition et de limitation, constituée maintenant par le jugement critique ».[542] Autrement dit, l'activité de censure souffrirait parfois de l'analogie avec le critique littéraire, dont on trouve la trace dans un ajout de 1909 à *L'Interprétation du rêve*, à travers une lettre de Schiller communiquée à Freud par Otto Rank. Le poète y interpelle « messieurs les critiques », qui ne peuvent qu'inhiber le talent créateur :« vous avez honte ou peur de la folie momentanée, passagère, qui se trouve chez tous les véritables créateurs et dont la durée plus longue ou plus courte différencie l'artiste pensant du rêveur. » Et Schiller de conclure sur la traditionnelle « infécondité » des critiques. Pour ce qui nous concerne, il conviendrait donc de distinguer l'activité de censure morale, par exemple, de celle qui se manifeste dans le jugement critique : l'une et l'autre ne se superposent pas nécessairement, même si elles présentent toutes deux une certaine ambivalence et peuvent produire des effets similaires. D'ailleurs, comme il y a morale et moralisme, et comme il y a de bonnes et de mauvaises critiques d'art, il y a des jugements stériles et d'autres qui

542 *Ibid.*, IV, 2, p. 243 et 247.

indiquent de bonnes voies. Aussi, dans la mesure où elle peut faire retour sur elle-même, la « raison » peut-elle légitimement inhiber l'une de ses fonctions critiques (la censure morale, par exemple) sans inhiber l'autre (le jugement critique sur la forme de ses productions). N'est-ce pas un phénomène similaire, mais involontaire, qui se produit dans le mot d'esprit, où certaines personnes se sentent autorisées davantage que d'autres à jouer avec les mots, par exemple, sans pour autant être vraiment libérées sur le plan des tendances ? De même, quand Freud distingue quatre « genres de mots d'esprits tendancieux » (obscènes, agressifs, critiques ou blasphématoires, et sceptiques), il signale indirectement différents types d'auteurs de mots d'esprit. S'il y a des gens plus portés sur les blagues « obscènes », ou « hostiles », ou polémiques, que sur les calembours ou l'auto-dérision par exemple, c'est bien qu'il existe des différences individuelles d'inhibitions. De même, puisqu'il existe des personnes plus aptes aux métaphores que d'autres, comme il existe des gens plus portés sur les mots d'esprit que d'autres, nous voilà autorisés à supposer que le talent naturel dont parle Aristote, ce don de percevoir des ressemblances est *aussi* une moindre inhibition de la censure à leur égard – avec tous les avantages et les inconvénients possibles, par exemple si le développement du sens métaphorique se double ou non d'une certaine vigilance critique *par ailleurs*.

Il peut donc y avoir une « censure » à contourner dans la métaphore, comme dans le mot d'esprit, mais très légère le plus souvent, se réduisant parfois à cette part de la raison critique qui privilégie d'autres modes de pensée plus « rationnels », se montrant plus forte dans certains cas, s'il s'agit d'exprimer des pensées polémiques pour un tiers, par exemple, et plus importante encore, dans d'autres cas, si la métaphore contient à l'insu de son auteur des tendances lourdes, traditionnellement réprimées, notamment obscènes ou hostiles à l'interlocuteur. Aussi la raison critique ne joue-t-elle pas ici un rôle similaire à celui de la censure dans le rêve : dans le mot d'esprit, et peut-être plus encore dans la métaphore, le rôle de la conscience critique est avant tout créateur. Freud souligne cela, à la fin du chapitre VI, en évoquant la « condition d'intelligibilité » du mot d'esprit, qu'il oppose à ce qu'on pourrait appeler la condition d'obscurité du rêve.[543] De ce point de vue, pour bien signaler la différence, et indiquer une autre origine du malentendu, il faut relever que le déplacement dans le mot d'esprit – comme dans la métaphore – a peu à voir avec celui de *L'Interprétation*. Freud l'indique lui-même : il y a « une différence considérable entre le mot d'esprit et le rêve » dans la façon de résoudre la tension entre le désir et l'inhibition ; « les déplacements » jouent un rôle central dans les songes, à la différence des mots d'esprit ; ils « ne sont absents d'aucun rêve » et « ils y sont nettement plus étendus ». Donc, s'ils sont présents dans les mots d'esprit, c'est d'une façon très différente : non seulement il sont moins fréquents, mais ils apparaissent en quelque sorte à un niveau inférieur, comme subordonné. En effet, on ne trouve presque pas de substitution-dissimulation dans le mot d'esprit. Quand celui-ci recourt à une allusion, par exemple, elle est claire, suffisamment transparente. Mieux encore, si l'inhibition est maintenue chez lui, c'est en quelque sorte pour y être affrontée : le mot d'esprit « n'évite pas l'inhibition ; au contraire, il insiste pour maintenir inchangé le jeu avec le mot ou avec le non-sens ».[544] Certes, l'inhibition ne tombe pas pour autant, elle reste protégée par l'humour, encore un peu à l'abri en quelque sorte, mais elle est quand même très exposée : c'est un premier pas, très différent du rêve, vers la levée de l'inhibition. Le désir s'y exprime avec un détour bien moindre. Freud souligne cela également à la fin du chapitre VI, en soulignant le caractère social du mot d'esprit, en le présentant comme visant « l'acquisition de plaisir » et même, on l'a vu, au chapitre V, comme offre de plaisir

543 *Ibid.*, VI, p. 321.
544 *Ibid.*, VI, p. 308-310.

par quelqu'un qui, lui, ne rit pas, ou dans un second temps : ce « gain de plaisir » l'oppose au rêve qui apparaît toujours, certes, comme l'expression d'un désir mais aussi comme une « épargne de déplaisir ». Qu'en est-il pour la métaphore ? Son rapport à l'inhibition est évidemment moins net – mais Freud, notons-le, insiste beaucoup sur les formes comiques les plus manifestement « tendancieuses », du moins avant le chapitre VII où il propose de nouvelles distinctions ; or la métaphore ressemblerait plutôt aux formes d'humour qui provoquent le sourire, par exemple, mais pas le rire. On sait par ailleurs que la question du déplacement, dans le cas de la métaphore, est très sensible. Il n'y a, chez elle aussi, aucune véritable substitution-dissimulation. Certes, on peut très probablement déceler un transfert d'investissement d'un objet sur un autre dans le mécanisme inconscient qui supporte la métaphore, mais celle-ci consiste précisément en un ressaisissement des deux objets par la conscience, en pleine connaissance de leurs différences.

Il est donc apparent que la métaphore possède une double dimension consciente et inconsciente, mais leur articulation reste confuse. Cette double dimension se perçoit nettement dans le plaisir qu'elle offre : la satisfaction y est double, chez elle aussi, mais différente. Elle provient pour une part de l'inconscient, on pourrait dire qu'il s'agit du plaisir de l'association « libre », et pour une autre part du conscient, il s'agit alors du plaisir de l'idée bien formulée, probablement en rapport avec la sublimation. Que l'on insiste traditionnellement sur la seconde dimension, dans les ouvrages de rhétorique par exemple, ne doit pas conduire à négliger la première. Mais souligner la première, comme nous sommes amenés à le faire en compagnie de Freud, ne doit conduire à négliger la seconde non plus. On sait notamment qu'il manque à la psychanalyse une théorie cohérente de la sublimation, probablement à cause de son histoire, parce qu'il lui a fallu combattre d'abord la dénégation dont faisaient l'objet ses découvertes sur l'importance de la sexualité. Il importe donc, au moins, d'avoir cette lacune présente à l'esprit. De ce point de vue, l'idée de Paul Ricœur qui apparaît dans *De L'interprétation* à l'articulation de ses deux derniers chapitres me semble très juste, même si je ne partage pas tous les termes du dépassement qu'il propose : ce dont il est question chez lui sous le terme de symbole, et qui inclut en large partie des mythes, des métaphores, entretient un lien étroit *aussi* avec la sublimation. À l'image de la psychanalyse elle-même, ou de certains de ses concepts comme l'identification, nous pouvons déceler en effet dans le symbole « régression », « archaïsme », « des rejetons de l'inconscient », mais aussi une volonté d'explorer l'avenir, une quête de « progrès », une « promotion de sens », sinon un « dévoilement », une « anticipation » ou même une « prophétie ». Le symbolisme n'est pas seulement présent dans le travail du rêve, par exemple, mais aussi dans « le travail de culture », dont témoigne Freud avec son recours aux mythes.[545] Sans entrer dans le débat tel qu'il est initié (on perçoit parfois chez Ricœur la tentation de remplacer un « destin de pulsion » régressif par un autre, progressif, là où l'ambivalence des concepts freudiens doit être maintenue, notamment contre une lecture trop hégélienne qui apporte pourtant de précieux éclairages, et la notion de symbole me semble unifier un peu rapidement des notions et des niveaux d'analyse qu'il faudrait distinguer plus explicitement), notons que la métaphore est directement concernée : elle aussi ressortit d'une herméneutique du soupçon, quand on en interroge la part inconsciente, qui agit malgré nous (comme le font Nietzsche, Turbayne ou Derrida) et elle aussi relève, en même temps, d'une herméneutique instaurative, quand on se penche sur les métaphores vives, que nous utilisons tous pour penser (à commencer par Freud et Ricœur, mais aussi Nietzsche, Turbayne et Derrida). Or, si nous utilisons tous des métaphores, même et surtout ceux qui ont conscience d'« être agis » par elles, c'est bien que nous faisons l'hypothèse, capitale, que nous

545 Ricœur, *De l'interprétation*, *op. cit.*, p. 518-520, 522.

pouvons dominer le procès de signification, que nous pouvons utiliser la métaphore dans des conditions acceptables de sécurité, une relative transparence de soi à soi.

Dans la fameuse intervention de Laplanche et Leclaire au colloque de Bonneval, en 1960, qui interroge l'idée d'« inconscient structuré comme un langage », ce double niveau de la métaphore est reconnu. Les deux auteurs précisent alors : « la question ne nous semble pas résolue facilement de savoir s'il existe des métaphores purement conscientes ». Hélas, se penchant sur la « métaphore » inconsciente dans un contexte explicitement marqué par les problématiques lacaniennes, ils laissent « cette question en suspens ».[546] À défaut de prétendre y apporter une réponse définitive, il est possible de la reformuler. Il est probable en effet que l'inconscient joue un rôle important, mais à des degrés divers, dans toutes les métaphores. Ce qu'il faudrait surtout, aujourd'hui, ce serait cerner chez elle la part de création propre au système préconscient-conscient et de l'élaborer d'un point de vue psychanalytique. Il ne m'appartient évidemment pas d'effectuer ce travail mais il faut souligner, encore une fois, son importance. C'est faute d'une telle élaboration qu'une assimilation non dialectique entre métaphore et inconscient a été et reste possible, et qu'à l'ambiguïté toute relative de Freud sur la question a succédé une plus grande ambiguïté, qu'on peut résumer brutalement par l'idée d'« inconscient structuré comme un langage » où métaphore et métonymie jouent le rôle du langage.

Si la question des rôles respectifs de l'inconscient et du système préconscient-conscient mérite d'être posée, c'est notamment parce qu'on peut se demander, au terme de cette comparaison avec le mot d'esprit, si la métaphore plonge autant dans l'inconscient que celui-ci. Par exemple, y a-t-il dans la métaphore un équivalent de cette liaison entre les mots qui remplace la liaison entre les choses dans le premier groupe de traits d'esprit ? On a déjà noté qu'il n'y avait pas, dans sa forme verbale définitive, traditionnelle, de véritables formations composites. Mais, au sein du mot d'esprit, ne trouve-t-on pas des mots-valises de type métaphorique, sur le modèle de « famillionnaire » ? Dans les arts graphiques, n'en trouve-ton pas également ? Beaucoup d'allégories peintes ne procèdent pas autrement, mais c'est précisément pour cette raison qu'on les moque. Au début de *Wall-E*, les idées de building et de pyramide égyptienne se télescopent aussi, pour former cette image composite de pyramides de déchets. Certes, on pourrait déceler du déplacement au sein de cette condensation, mais c'est précisément le cas de la plupart des formations composites. Finalement, c'est bien une ville de New-York antique et futuriste à la fois que nous percevons, par adjonction et télescopage du référent égyptien au symbole de la ville moderne, dans un effet de dépaysement radical similaire à la première partie de *2001, L'Odyssée de l'espace* : le spectateur est contraint de penser son présent comme une antiquité – sans compter que le présent est dévalué par ailleurs par l'envahissement de l'ordure. Enfin, nous pouvons peut-être déceler quand même un équivalent de cette « liaison entre les mots qui remplace la liaison entre les choses » dans la forme, plus élaborée que le mot-valise, plus susceptible d'être conservée par le « penser vigile », de la métaphore *in absentia*, de l'équivocité. Il n'y a pas concaténation des mots mais parfois, pour la métaphore spontanée, concaténation des choses dissimulée sous un seul et même mot. L'épigramme de Saint-Amant sur l'incendie du palais de justice, citée et condamnée par Bouhours, fournirait un bon exemple :

546 Laplanche et Leclaire, « L'inconscient, une étude psychanalytique », dans Laplanche, *Problématiaues IV, L'inconscient et le ça*, PUF, Quadrige, Paris, 1998, p. 303.

Certes, l'on vit un triste jeu,
Quand à Paris Dame Justice
Se mit le Palais tout en feu,
Pour avoir mangé trop d'épice.

Il s'agit bien sûr d'un jeu de mots mais l'effet du quatrain repose sur le fait qu'il est traité comme une métaphore digne de foi. Le jugement de Bouhours s'appuie précisément sur la possibilité que de telles métaphores soient prises au sérieux, sur le fait qu'on a trouvé cet épigramme « fort spirituel » alors qu'il n'y a là rien « de plus creux ni de plus frivole », que « ce ne sont que des mots en l'air qui n'ont point de sens ; c'est du faux tout pur ».[547] On voit bien ici ce que reproche le censeur : d'avoir lâché la bride à l'imagination, de n'avoir pas assez tenu son poème. La métaphore semble donc posséder ce caractère de « laisser-aller » qui caractérise l'inconscient : l'auteur a écouté son plaisir, qui ne lui venait pas de la sage raison.

Autre indice que les métaphores naissent probablement de l'inconscient, si l'on en cherche encore : on trouve, chez elles aussi, un vrai plaisir du « sens dans le non-sens apparent ». Le cas précédent l'illustre assez bien. Dans celui-ci comme dans d'autres, l'homophonie qui est un ressort fréquent du « sens dans le non-sens » étudié par Freud est remplacée par une autre ressemblance : la similitude formelle de rapports. Le Palais fut en feu comme le palais est en feu lorsqu'il subit le contact des épices : ce n'est pas seulement le double sens des mots « palais » et « feu » qui permettent l'épigramme mais aussi le parallélisme apparent des deux séries. Ce jeu sur la similitude des formes se révèle particulièrement sensible au cinéma. En effet, on rencontre assez souvent des raccords étranges, entre deux plans, entre deux séquences, fondés sur des analogies formelles qui apparaissent parfois sans motif : on en trouve surtout, me semble-t-il, dans les réalisations audiovisuelles où l'investissement culturel est moins fort. On en perçoit, par exemple, dans les clips et les publicités, ainsi que dans *Diva* de Jean-Jacques Beneix ou dans *Desesperate housewives* (dans l'épisode 9 de la première « saison », par exemple : une cuillère s'enfonçant dans la glace poursuit le mouvement d'une pelle vers de la terre). Le sentiment s'impose souvent qu'il s'agit de pures similitudes de surface, d'un rapprochement gratuit, même si parfois des interprétations se révèlent possibles. Dans tous les cas, leur incongruité suggère une origine inconsciente, un plaisir qui n'a pu être combattu, même s'il a été suffisamment assumé pour donner lieu à une prise de vue et à une intégration au montage. Cette similitude formelle se retrouve aussi, bien entendu, dans des œuvres plus maîtrisées, dans *2001, L'Odyssée de l'espace* de Kubrick par exemple (l'os et le vaisseau), dans *Psychose* (le raccord entre l'œil en très gros plan et l'eau de la douche qui s'évacue) ou au début des *Temps modernes* de Chaplin. Il est d'ailleurs à noter que le rapprochement peut être motivé sans être forcément métaphorique : beaucoup ne perçoivent pas de métaphore dans le raccord de *2001*, et le raccord de *Psycho* ne s'impose pas non plus comme métaphorique. Bien évidemment, rien ne garantit que cette association visuelle soit toujours d'origine inconsciente. Qu'il faille apparemment préméditer une association au cinéma semble même jouer contre cette hypothèse. Pourtant, cela ne saurait constituer une objection contre cette possibilité : dans la plupart des exemples mentionnés, il est possible que l'idée soit venue pendant le tournage. De plus, même si l'idée était présente auparavant, rien n'interdit de maintenir l'hypothèse. On sait que c'est parfois l'idée d'un plan qui motive le projet d'un film. Dans le cas de *2001*, toutes les premières séquences, avant l'ellipse, se trouvent presque justifiées par le raccord : c'est lui qui apparaît comme la clef (couplé, il est vrai,

547 D. Bouhours, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, *op cit.*, p. 20.

avec le monolithe). Quoi qu'il en soit, ces associations visuelles nous apparaissent alors comme la première étape d'une métaphore possible. Celle-ci ne saurait se réduire à cette étape, d'autant plus que l'analogie visuelle peut être ressaisie dans une intention différente. Celle de *2001* est surdéterminée, par exemple. Ces associations premières, ces analogies superficielles, qu'elles soient inconscientes ou non, ne constituent donc qu'une condition, ni nécessaire (dans le cas de l'analogie visuelle), ni suffisante.

Tous ces exemples semblent confirmer l'idée d'une double origine de la métaphore. On pourrait mentionner également beaucoup des cas relevés par Freud de mots d'esprit métaphoriques mais il faudrait, à chaque fois, faire la part du mot d'esprit et de la comparaison, puis de l'œuvre consciente et inconsciente : cela nous mènerait trop loin. En revanche, il est possible de préciser un peu la seconde part du plaisir apporté par la métaphore. On a vu notamment, chez Flaubert ou chez Proust, une méfiance insistante contre la métaphore spontanée, l'auteur de *La Recherche* évoquant même ces images qui ne se mettent à « bouillir » qu'à une haute température, quand la réflexion est enfin en mesure de les faire changer d'état. Ces cas de créations métaphoriques « ratées », quand l'auteur cède trop rapidement au plaisir de proposer une image, comme Saint Amant selon Bouhours, ou quand un penseur se laisse prendre au piège de sa métaphore, révèlent bien la double nature du plaisir métaphorique, qu'on retrouve dans le mot d'esprit mais peut-être de façon moindre. La satisfaction apportée par l'image apparaît non seulement en rapport avec des sources inconscientes, un plaisir de jouer ancien, mais aussi et surtout en rapport avec le narcissisme du moi, un plaisir davantage conscient et construit de poser une analogie, de l'assumer, d'en être l'auteur, voire de la formuler joliment. C'est ce plaisir second qui empêche quelquefois de contester l'impulsion première. On voit bien, pourtant, lorsqu'on compare ce plaisir de la métaphore avec celui du mot d'esprit qui provoque un éclat de rire, que la satisfaction ne vient plus vraiment, ne vient plus de façon centrale d'une tendance inhibée, qu'elle est davantage consciente dans la métaphore. C'est de cette source plus « évoluée » de plaisir que la métaphore tire, dans ses formes réussies, ce « caractère de belle totalité » dont parlent Laplanche et Pontalis.[548] Ce narcissisme du moi est donc ambivalent : il permet d'élaborer d'une façon supérieure le matériel de départ, en partie inconscient, et de produire ainsi une œuvre véritable, mais il offre également des prises à l'erreur, il permet à la conscience de s'aveugler. De ce point de vue, Hegel n'avait pas tort lorsqu'il décelait un plaisir narcissique, mais cette fois chez le lecteur, dans l'interprétation des métaphores : l'idée est réductrice mais n'est pas fausse. Et c'est justement parce que Flaubert ressentait le besoin de combattre un certain narcissisme de son moi, dont ses amis lui avaient fait honte avec sa première *Tentation de Saint-Antoine*, qu'il cherchait à écraser ses métaphores ou, dans les faits, à les « enfouir », à les attribuer à un autre locuteur, à ne garder que les métaphores polyphoniques. À l'inverse, c'est parce qu'il n'éprouvait pas ce besoin que Proust pouvait les développer longuement. Le narcissisme en question n'a donc rien de nécessairement ou d'uniquement régressif. C'est d'ailleurs lui qu'on retrouve, de façon apparente, dans les formes les plus riches de mots d'esprit, mais que l'on distingue en même temps, plus facilement encore, car il n'est plus voilé par autre chose, quand la blague est ratée, quand seul rit l'auteur. Bien sûr, il peut y avoir d'autres causes à l'absence de rire, comme l'absence d'inhibition du même type chez l'interlocuteur, ou une inhibition trop forte au contraire, mais ce rôle du narcissisme saute aux yeux quand l'auteur « rit le premier », comme

548 J. Laplanche et J.-B. Pontalis, article « sublimation », *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 2002, coll. Quadrige, p. 466. Je reprends ici leur hypothèse d'un lien étroit entre sublimation et narcissisme du moi.

Arrias, à ses propres « historiettes ».[549] Il en va de même dans la métaphore : quand l'interlocuteur n'est pas sensible à l'image, comme le groupe μ à telle comparaison de Baudelaire, toutes ses déterminations subjectives nous apparaissent, de façon cruelle et parfois même injuste, là où l'idée qui entraîne les aurait voilées – de façon justifiée, parfois, injustifiée dans d'autres cas.

Ce lien distendu de la métaphore à la tendance, le fait que celle-ci y joue un rôle moins décisif que dans le mot d'esprit, même si d'autres facteurs comme le narcissisme sont importants dans les deux cas, m'apparaît comme l'indication de la spécificité de la métaphore, de son originalité par rapport au rêve mais aussi au trait d'esprit : comme processus d'association « libre », dont témoigne le déplacement d'accent psychique d'une représentation à l'autre, elle plonge ses racines dans l'inconscient le plus profond, elle est probablement à l'origine de bien des représentations, en deçà même du langage, mais comme capacité à ressaisir ces associations dans une totalité ordonnée, elle devient à proprement parler métaphore, elle est un phénomène avant tout de l'ordre du système préconscient-conscient, et elle témoigne probablement d'une forme supérieure d'investissement psychique, de l'ordre de la sublimation. Pour le dire dans le cadre de la seconde topique, la métaphore vive est davantage une œuvre du Moi que le rêve qui, comme le mot d'esprit, est davantage marqué par le Ça et le Surmoi. On pourrait dire que la métaphore poursuit l'œuvre du mot d'esprit, qui apporte un gain de plaisir d'une autre nature. Mais, dans toutes ces créations psychiques, il y a en même temps d'infinies variations individuelles : de même que les rêves de certaines personnes sont presque totalement dépourvues de censure, que les mots d'esprit d'autres individus sont extrêmement « civilisés », il est possible de ne jamais interroger ses métaphores, d'« être pensé » par les images plus que de les penser. Le modèle de la métaphore n'est alors plus le même : c'est en quelque sorte celui de Lacan.

C'est d'ailleurs parce qu'il y a ces deux niveaux d'analyse que Genette a raison d'évoquer l'idée d'un *refoulement* à l'âge classique d'une « tendance “naturelle” » à suivre « le rapport analogique ». Mais c'est également la raison pour laquelle il faut distinguer fermement ce « rapport analogique » premier de la métaphore : le fait qu'on ait largement continué à pratiquer la métaphore aux XVIIe et XVIIIe siècles l'atteste, même si ce fut sous des formes différentes. De même, que l'on ait fait disparaître du discours scientifique le rôle de l'analogie indique que refoulement il y a eu, et qu'il ne concernait pas vraiment la métaphore, qu'il était plus radical, qu'il touchait surtout « l'imagination » ; ce refoulement n'a pas empêché l'expression du refoulé, comme il se doit, mais l'a considérablement compliquée. En ce qui concerne la métaphore, néanmoins, il faut parler de domestication, et non de refoulement : l'usage maîtrisé de la métaphore, même vive, n'est jamais condamné, jamais empêché. Le fait qu'un auteur comme Flaubert ait lui-même perçu sa lutte avec les métaphores comme une tentative d'éradication, alors que *Madame Bovary* en est rempli, est symptomatique d'un profond malentendu, enraciné dans la culture. Si quelque chose est refoulé, chez les auteurs authentiquement classiques, et cela semble judicieux, on pourrait même dire que ce n'est pas exactement ce premier niveau analogique, sans quoi il n'y aurait eu que des métaphores mortes ou convenues dans leurs œuvres, autorisées ou rendues invisibles par l'usage. Ce qui est refoulé, c'est surtout l'expression « libre », non contrôlée, de ce premier niveau : la possibilité d'un débouché « naturel » des premières associations dans le langage fait l'objet d'un interdit redoublé. Le goût des classiques pour le *sublime*, qui ne s'interdit pas l'abondance des moyens, qui correspond à un certain idéal du moi que l'adjectif « haïssable » rend mal, permet de mieux cerner ce rapport à la métaphore. La modération n'est pas, pour eux, un idéal abstrait. Aussi la métaphore, qui n'est pas

549 La Bruyère, *Les Caractères*, « De la société et de la conversation », *op. cit.*, p. 98.

en soi un excès à corriger, n'est-elle jamais bannie.

Pour finir de préciser cette dimension consciente-préconsciente de la métaphore, on pourrait noter cette particularité : alors qu'on peut distinguer encore une certaine importance du déplacement dans le mot d'esprit, même s'il ne fonctionne plus comme dans le rêve, la métaphore vive semble s'en débarrasser quasi complètement. À la différence de la « métaphore » inconsciente, ce n'est plus un objet en lui-même qui se trouve investi, dans la métaphore consciente, mais la relation entre deux objets au moins – c'est peut-être même en cela que consiste la sublimation propre à la métaphore. Évidemment, si l'énergie psychique s'émancipe de ses bases pulsionnelles en se « déplaçant » d'un objet second pour faire retour sur un objet premier, et donc finalement pour investir cette relation entre les deux, cette relation ne peut prétendre pour autant à une totale transparence à la conscience, même la plus éclairée, à une authentique émancipation de ses bases pulsionnelles. Chacune des séries métaphoriques reste susceptible d'être interprétée comme étant elle-même pour partie consciente, pour partie préconsciente et pour partie inconsciente. Autrement dit, ce n'est pas forcément, pas toujours, la seule part logique de la relation entre les deux séries qui est investie, cela peut être aussi une part plus arbitraire – ce qui est d'ailleurs la condition à la fois de la nouveauté, de l'invention et de l'erreur, selon que le « travail de la métaphore » s'arrête plus ou moins tôt.

Enfin, pour achever ce parcours, cette comparaison de la métaphore et du mot d'esprit, observons que Freud distingue, dans son dernier chapitre, différentes « variétés du comique ». Plus exactement, il essaye une distinction entre comique et mot d'esprit puis, dans l'avant-dernière section, introduit la notion d'humour. Je ne rentrerai pas dans le détail de cette distinction, où la frontière entre comique et mot d'esprit notamment reste mouvante, le second participant tantôt du premier (comme « artifice révélant du comique non patent ») et tantôt s'en distinguant (fin de la deuxième section).[550] Je relève seulement que le comique, le mot d'esprit et l'humour partagent un trait commun : il s'agit de trois formes d'économie, respectivement de dépense de représentation, de dépense d'inhibition et de dépense de sentiment. Or une telle réflexion semble apporter quelque chose à la métaphore : elle aussi apparaît comme une forme d'économie, mais différente, ou plutôt participant, à des titres divers, de ces formes-là, notamment de la seconde. Bien sûr, à la différence du mot d'esprit (comme du comique et de l'humour), la métaphore invite parfois à un travail important, de nature conceptuelle ou poétique. On a vu cependant que c'est, dans la plupart des cas, un travail facultatif, qui ne s'impose pas, qui s'offre, et qui s'offre graduellement. Ce qui réunit tous les cas de métaphore vive, en revanche, c'est un travail immédiat, qui ne coûte pas, rapide comme celui du mot d'esprit, et dont le plaisir vient de son efficacité à dire, à faire sentir, à représenter. Il est donc loisible de parler ici d'une économie de dépense psychique, et plus précisément d'une dépense d'investissement, de représentation.

C'est là néanmoins que les différences apparaissent. Dans la première section du chapitre VII, Freud présente le comique comme reposant sur un décalage entre la dépense d'investissement attendue et celle réellement nécessaire, d'un contraste quantitatif : nous rions de quelqu'un qui s'est donné beaucoup de mal, ou bien peu, pour réaliser une tâche. *Le Mot d'esprit* souligne également que nous rions parce que nous nous mettons, provisoirement, à la place de l'autre. Or, lorsque nous lisons, entendons ou voyons une fiction, nous éprouvons aussi cette empathie dont parle Freud, non pas tant avec les personnages, d'ailleurs, qu'avec le point de vue adopté par l'énonciateur. Il en va de même, peu ou prou, avec la métaphore : elle nous invite à nous représenter les choses à la façon de

550 Freud, *Le Mot d'esprit*, VII, 2, *op. cit.*, p. 356 et 364, par exemple.

son auteur, à partager, pour parler comme Catherine Détrie, des « structures expérientielles ». Seulement, dans son cas, le plaisir ne vient pas d'une énergie psychique mobilisée pour la représentation et, rendue inutile, déchargée par le rire. L'idée est reprise dans la deuxième section où Freud évoque « le sublime », les représentations hautes, ce qui est grand pour l'esprit, comme « surplus de dépense » économisé par le rire.[551] Or, il y a bien une dépense d'abstraction dans la métaphore, donc une forme de dépense importante attendue, comme dans le comique. De même, une partie de cette dépense se trouve économisée dans la métaphore, en cela qu'elle rend l'idée « concrète », qu'elle donne un accès intuitif à celle-ci, mais l'économie psychique réalisée n'est pas déchargée, ou du moins cette « décharge » ne produit pas le même effet. Faut-il considérer que l'esprit n'a pas eu le temps de faire une véritable provision d'investissement, celle qui aurait été nécessaire à la dépense prévue dans la représentation haute ? Il serait ainsi pris de court et « offrirait » la représentation : la « différence quantitative » serait perdue pour le rire. Une telle hypothèse me semble acceptable. Dans tous les cas, le plaisir de la métaphore ne vient pas d'une décharge de la même nature que dans les cas comiques.

Cette idée est d'ailleurs exprimée clairement par Freud, dans la section suivante, au moment où il note que tout comique repose sur « une opération de comparaison » entre des dépenses psychiques, où il passe d'un sens du mot comparaison à un autre (ou plutôt, en allemand, d'un mot à un autre qui lui est proche). Il évoque « le plaisir originel qu'on prend à retrouver le même », qui « n'est pas l'unique mobile favorisant l'emploi de la comparaison » : celle-ci est susceptible d'entraîner « un allègement du travail intellectuel, tant il est vrai, en effet, et généralement courant, que l'on compare le moins connu au plus connu, l'abstrait au concret et que l'on élucide, par cette comparaison, le plus étranger et le plus difficile. À chacune des comparaisons de cette sorte, spécialement à celle de l'abstrait avec le concret, sont liés un certain rabaissement et une certaine économie en matière de dépense d'abstraction ».[552] Freud précise ensuite ce qui relève du mot d'esprit et de la métaphore, mais sans distinguer explicitement les deux : ce rabaissement et cette économie « ne suffisent naturellement pas pour faire apparaître nettement le caractère du comique ». Et pour cause, il n'est plus question du même phénomène : le « rabaissement » est propre au comique, par exemple. En revanche, l'économie de dépense psychique peut sembler commune à la métaphore. Mais encore faut-il s'en assurer.

On peut noter en effet que cette économie n'est pas toujours réelle, dans le cas de la métaphore, ou du moins qu'elle n'est pas aussi importante que dans le cas du comique : c'est surtout un effet produit par la métaphore, qui donne d'abord un air de familiarité à l'idée étrangère, avant de pousser, dans certains cas, à envisager la dissemblance au sein de la ressemblance. Autrement dit, son plaisir vient de ce qu'elle ne confronte pas brutalement à une dépense importante : quand elle réussit, elle amène par degrés à la dépense importante qui est exigée. Il en va un peu différemment, cependant, dans certains cas. On pourrait se pencher notamment sur le sublime dans la métaphore : ce sentiment ne se produit-il pas, précisément, quand une dépense d'investissement plus importante est exigée, qu'un certain effort est consenti – à la différence des métaphores vives les plus courantes – mais que le profit de cet investissement est finalement perçu ? Nous aurions alors quelque chose de similaire à la décharge comique, si ce n'est que l'enthousiasme, l'admiration remplacerait le rire. L'effet de surprise cher au comique, au mot d'esprit, se retrouve ainsi dans la métaphore, où l'on reconnaît ce sentiment de stupéfaction dont parle Freud. Dans ce cas-là, en effet, on a l'impression

551 *Ibid.*, VII, 2, p. 353-354.
552 *Ibid.*, VII, 3, p. 368-369.

que la métaphore ne mène pas par degrés à l'idée complexe : elle l'impose en quelque sorte au lecteur, à l'auditeur ou au spectateur, et la dépense d'investissement consentie pour aborder l'édifice métaphorique étant plus importante que d'habitude, l'interprète étant confronté en outre plus tardivement à l'économie offerte par l'image, la décharge est suffisamment importante pour pouvoir produire un effet notable. Seulement, ce n'est pas le rire qui sanctionne la réussite. Est-ce parce qu'il n'y a pas rabaissement, parce que l'énergie libérée est « portée vers le haut », comme dit Freud ? C'est probable. La représentation finale qui s'offre à nous n'a rien d'inférieur, en effet : c'est comme si l'on savait gré à l'auteur, après une dépense un peu plus importante d'énergie, d'avoir achevé le travail à notre place, de nous avoir fait réaliser une économie quand même. Tel est, dans tous les cas, le lien qui unit la métaphore au sublime, qui l'y prédispose : elle aide à franchir avec plaisir et facilement, en moins de temps et d'efforts que traditionnellement, les étapes nécessaires à une représentation haute. Et, contrairement à ce que nous avons vu plus haut, la métaphore autorise parfois l'accumulation progressive d'une importante provision d'investissement : l'absence de rire ne viendrait donc pas (ou pas seulement) de là, puisque la stupéfaction peut déboucher sur d'autres réactions. C'est évidemment, dans le cas du rire, la présence du rabaissement qui joue un rôle – du moins quand il exprime une tendance.

Avec cette question du rabaissement, je crois que nous touchons un point important, qui va nous permettre de lever une difficulté ressentie par Freud, dans cette troisième section, au moment même où il étudie la proximité entre métaphore, mot d'esprit et comique. En effet, au terme de ce développement sur « le comique de comparaison lui-même », il est amené à reconnaître son embarras, avec cette honnêteté intellectuelle qui le caractérise, et même à le souligner violemment : « c'est précisément le thème de la comparaison comique qui fait sentir [à l'auteur de ce livre] son incompétence ».[553] Voilà qui nous fait penser à l'idée de Todorov contestée par Laplanche, selon laquelle Freud aurait « manqué d'une linguistique encore à découvrir » pour écrire son livre, celle de Saussure et Jakobson. En effet, ici, même si elle n'apparaît pas explicitement comme centrale – c'est la différence entre comique et mot d'esprit qui est placée au premier plan – la notion de comparaison joue un rôle important dans son embarras. Seulement, comme le souligne Laplanche, s'il n'y avait pas encore de linguistique structurale, il existait déjà quelque chose : le problème, c'est peut-être « simplement qu'il ne connaissait pas la rhétorique classique » ou, préciserais-je, qu'il était encore trop marqué par sa mauvaise part.[554] Dans ce passage, Freud tente donc de préciser la différence qu'il a posée précédemment entre le comique et le mot d'esprit. En citant l'idée de Bergson par exemple de mécanique plaquée sur du vivant, il revient sur les moyens du comique et s'efforce de préciser son principal procédé, le rabaissement. Seulement, la notion de comparaison complique sa tâche. Constatant un lien entre les deux sens possibles, entre la figure de style d'une part, « qui entraîne un allègement de travail intellectuel », qui rapproche « le moins connu » du « connu », l'abstrait du concret, et le procédé comique de rabaissement d'autre part, qui présente aussi une « différence quantitative » entre deux « dépenses » d'investissement, Freud est tenté de présenter le comique de comparaison comme naissant de la comparaison par degrés, par émancipation du simplement « plaisant » : « la comparaison devient indubitablement comique lorsque la différence de niveau qui existe entre la dépense d'abstraction des deux choses comparées augmente, lorsque quelque chose de sérieux et d'étranger, en particulier quelque chose de nature intellectuelle ou morale, se trouve mis en comparaison avec quelque chose de banal et de bas ». En

553 *Ibid.*, VII, 3, p. 371-372.
554 J. Laplanche, *L'inconscient et le Ça*, *op. cit.*, p. 106-107.

fait, c'est la proximité étonnamment proposée entre la comparaison et le comique, dans la définition même de celui-ci, comme « différence quantitative », qui explique pour une large part la difficulté de Freud, alors qu'on peut trouver aussi, comme Freud le suggère lui-même, une telle « différence quantitative » de dépense de représentation dans les mots d'esprit. En outre, la proximité se trouve renforcée par l'idée de « démasquage » comique, utilisée comme synonyme de « rabaissement », qui rappelle la théorie de la substitution. On le voit par exemple ici : « La chose, difficile à saisir, qu'est l'étranger, l'abstrait, celle qui est, à proprement parler, intellectuellement éminente, *se trouve ainsi démasquée*, par la concordance qu'on affirme avec une chose basse qui nous est familière, lors de la représentation de laquelle toute dépense d'abstraction est absente, comme étant elle-même une chose tout aussi basse. Le comique de comparaison se réduit donc à un cas de dégradation » (c'est moi qui souligne).[555] Pour l'essentiel, l'idée n'est pas fausse. Néanmoins, on perçoit bien que tout concret rapproché d'un abstrait n'est pas forcément un rabaissement, ne produit pas automatiquement un effet comique, même si l'écart de statut culturel se révèle important. Freud pressent alors ce type d'objection, et ajoute : « Soulignons que la comparaison peut être spirituelle […] sans qu'il y ait trace d'une adjonction de comique, ce qui arrive, précisément, lorsqu'elle évite le rabaissement ». Nous percevons alors l'autre source de difficulté de Freud, qui réside dans l'ambiguïté du mot *witz* : si toute comparaison n'est pas comique, en effet, comme les exemples qu'il propose ensuite l'attestent, ce n'est pas forcément que ces images évitent le rabaissement, c'est qu'elles témoignent plus largement d'un « esprit », d'une forme de comique plus fin, plus discret, reposant sur des pensées, qui devient parfois extrêmement difficile à distinguer d'une pensée simplement fine et juste, comme on peut en trouver dans les comparaisons et les métaphores. Or, nous l'avons vu, l'effet produit par une métaphore est bien proche de celui d'un « trait d'esprit » : l'un comme l'autre ne provoquent pas souvent le rire. Comment les distinguer, alors ?

La difficulté de Freud serait donc au cœur de notre sujet. C'est notamment faute d'avoir identifié le mécanisme psychique de la métaphore indépendamment du mot d'esprit et du comique que Freud échoue à trancher la question, concernant les deux derniers, pour savoir s'ils se distinguent nettement ou non. Alors qu'il constate avec raison qu'il y a « différence quantitative » d'investissement dans la métaphore comme dans le comique, et qu'il y a des comparaisons dans les mots d'esprit, il ne peut se résoudre tout à fait à déceler une continuité entre des formes discrètes ou plus marquées de comparaisons comiques, et donc finalement entre mot d'esprit et comique, parce qu'il a institué une distinction *a priori* qu'il cherche à maintenir coûte que coûte, alors même qu'il constate, avec les comparaisons des mots d'esprit, que le « spirituel » y côtoie régulièrement une forme discrète de comique. Pourquoi ? Beaucoup de facteurs jouent, bien sûr, comme le souhait de réserver un lien plus étroit au « mot d'esprit » avec l'inconscient, un peu à la façon du rêve dont il partage la nature de compromis, le mot d'esprit étant, pour Freud, à la différence du comique, une économie d'inhibition et non de représentation, et le comique reposant sur une comparaison préconsciente, comme il l'indique à la fin de la deuxième section. Malgré ces autres facteurs, il faut souligner le rôle central des deux traits déjà indiqués, qui touchent tous les deux la métaphore et la comparaison : leur capacité de rabaissement et de « faire de l'esprit ». C'est parce que la comparaison est perçue selon deux modalités distinctes, presque opposées, tantôt comme un mécanisme « lourd », grossier, de rabaissement (sur le modèle de la métaphore qui substitue du concret à de l'abstrait), et tantôt comme l'expression de pensées fines, justes, pertinentes, qui plaisent sans faire éclater de rire (sur le modèle, aurais-je envie de dire, de la métaphore

555 Freud, *Le Mot d'esprit*, VII, 3, *op. cit.*, p. 370.

proportionnelle) qu'il persiste à distinguer comique et mot d'esprit. C'est en quelque sorte l'opposition entre figure de mots, trope, d'une part, et figure de pensée, d'autre part, qui détermine finalement cette distinction, dans une large mesure. Aussi ne faut-il pas s'étonner que Freud échoue à percevoir du « mot d'esprit » pur, à isoler le comique de celui-ci, qu'il soit régulièrement tenté de voir une continuité : comme la comparaison et la métaphore filée sont finalement des formes particulières de métaphores, où la pensée est plus apparente, plus développée que dans la forme *in absentia*, le « mot d'esprit » finit par être perçu comme un « artifice révélant du comique non patent », plus subtil ; il échoue à s'en distinguer totalement, au grand dam de Freud. Autrement dit, il y a du « rabaissement » aussi dans le mot d'esprit, mais d'une façon plus fine. L'idée n'est pas fausse, soit dit au passage, d'une continuité et d'une rupture à la fois : elle est seulement mal fondée. Le modèle rhétorique traditionnel est doublement piégeant : il invite Freud par exemple à souligner une rupture, pertinente à mon sens, mais sur de mauvais critères, en réservant notamment au comique le mécanisme de comparaison à autrui (la fameuse « différence quantitative » d'investissement, de représentation). Aussi ne peut-il que s'étonner de trouver du rabaissement dans le mot d'esprit – et, étrangement, réserve-t-il la capacité de se mettre à la place de l'autre au comique.

Un repentir arrive néanmoins à la toute fin de l'ouvrage. Mais Freud se contente alors d'étendre au mot d'esprit « la même performance de représentation, *simultanément ou dans une succession rapide* » de « deux modes de représentation différents ». Le schéma rhétorique est toujours déterminant, en effet : « de telles différences quantitatives de dépenses prennent naissance entre l'étranger et le propre, l'habituel et le modifié, l'attendu et l'arrivé. »[556] Après la rupture, c'est donc la continuité qui est cette fois soulignée. Que la théorie de l'écart soit maintenant étendue au mot d'esprit n'est pas un progrès décisif : la différence entre les deux modes de comparaison n'apparaît pas clairement. Comment expliquer que l'un soit « primaire » et l'autre plus « spirituel » ?

Le problème de Freud apparaît bien dans l'exemple suivant, mentionné dans la section qui nous intéresse pour l'instant : « Il est presque impossible de traverser une foule le flambeau de la vérité à la main sans roussir la barbe de quelqu'un ». Cet unique exemple destiné à produire un cas « pur » de comparaison spirituelle non comique ne m'apparaît pas probant. *Le Mot d'esprit* indique que le flambeau « n'est pas dépourvu, bien qu'étant un objet concret, d'une certaine distinction », en effet. Seulement, si cet élément-là de la comparaison, certes central, n'est pas abaissant en lui-même, il permet quand même à celle-ci de devenir « comique », puisque c'est ce même « flambeau de la vérité » qui ne peut s'empêcher, promené à travers une foule, de « roussir la barbe à quelqu'un », précision *qui tombe* à la fin de la phrase.[557] Le double sens se double donc clairement d'une intention comique, d'une volonté de « rabaisser » non pas la vérité mais ces personnes qu'elle gêne, qu'on imagine comme des barbons de comédie, présomptueux à la barbe brûlée, ces personnes qui empêchent parfois qu'elle triomphe et qui se trouvent ici punis. Autrement dit, pour Freud, s'il n'y a pas ici de rabaissement, ni donc de comique, et si cette comparaison est « spirituelle », c'est – me semble-t-il – à la fois pour ses procédés propres au mot d'esprit (figuration indirecte par le semblable, double sens) et pour son autre sens d'idée « intelligente, pleine de finesse », parce que le rabaissement s'y fait discret, quasi insensible, et qu'il possède de l'esprit, qu'il présente une pensée. Nous ne pouvons donc que tomber d'accord avec lui, quand il étudie quelques lignes plus loin un exemple de Heine, traduit approximativement par « Jusqu'à ce que je voie, sur moi, sauter l'un

556 *Ibid.*, VII, 7, p. 408.
557 *Ibid.*, VII, 3, p. 370. L'exemple complet apparaît pour la première fois, comme les suivants, à la fin du chapitre II.

après l'autre tous les boutons du pantalon de la patience » : ce n'est pas seulement « un remarquable exemple de comparaison comiquement dépréciative » ; « elle présente aussi le caractère du mot d'esprit » tel que défini par Freud. Il peut conclure ainsi : « à partir d'un même matériel prend naissance pour nous, *par une coïncidence qui n'est certes pas tout à fait fortuite*, à la fois un gain de plaisir comique et un gain de plaisir spirituel » (je souligne). Et ce n'est pas seulement spirituel au sens mentionné (« par le moyen de l'allusion », Heine parvient « à libérer le plaisir qu'on prend dans l'obscène ») : la comparaison possède une certaine finesse, elle est juste. Il y a là un parallèle que Freud était bien placé pour apprécier à sa juste valeur entre deux formes de convenances, de bonne éducation : le calme, la retenue dans les sentiments, et la décence, la retenue dans les pulsions sexuelles (obtenus par deux formes de censure, et dont les digues peuvent dans les deux cas céder sous la pression de différents désirs ou pulsions).

Pour achever de clarifier le problème, il reste à noter que Freud identifie parfois l'idée de rabaissement à celle de « démasquage ». Or, celle-ci est intéressante en cela qu'on la retrouve aussi dans la métaphore critique, dans le trait d'esprit comparatif, et qu'elle contient plus que l'idée de rabaissement. Dans le démasquage, il n'y a pas seulement la dimension comique du masque qui est retiré, qui tombe, en effet : il y a aussi la prétention à révéler le vrai visage du réel. Quand on entend l'histoire des deux larrons, on est heureux que l'imposture soit révélée : ce n'est pas seulement parce que leur image est dégradée, abstraitement, c'est parce qu'un sentiment de justice exigeait que les masques tombent. Le rabaissement n'y est pas séparable d'une tendance satisfaite. Voilà qui nous permet d'ailleurs de revenir sur le problème de la « différence quantitative » d'investissement, cette « opération de comparaison » dont la question revient à la toute fin de l'ouvrage. Le lecteur aura pu noter mon incertitude sur la question de savoir pourquoi la « révélation » métaphorique n'opère pas de la même façon que la « révélation » du trait d'esprit, celui qui nous fait rire. Nous avons vu que ce n'était pas (ou pas seulement) faute d'un certain investissement préalable, ou faute d'un abaissement. Mais nous avons vu aussi que la métaphore n'est pas la substitution d'un concret à un abstrait, de quelque chose de bas à quelque chose de haut : c'est une mise en relation. C'est là, me semble-t-il, la clef du problème : si l'esprit se tient pour quitte quand, ayant cru nécessaire un fort investissement, il se trouve confronté à la « solution » d'un personnage comique, il n'en va pas de même avec la métaphore. Dans celle-ci, le premier investissement n'est pas rendu inutile par la considération du second objet. Même si l'esprit choisit d'en rester à la première interprétation qui s'offre à lui, dans une métaphore abaissante par exemple, il sait que tout n'a pas été dit – que le comparé ne peut pas être pris, de façon satisfaisante, pour le comparant. Seul l'inconscient peut, éventuellement, s'y laisser tromper, ou le mot comique inviter à s'arrêter là, mais la conscience, en temps normal, ne peut pas se tenir quitte, justement, d'un tel « déplacement ».

Prenons un exemple suggéré par Aristote : si l'on parle de quelqu'un qui prie en disant qu'il mendie, on propose un rabaissement mais, en lui-même, il n'est pas comique. En développant la comparaison, en revanche, on peut non seulement faire tomber la représentation haute traditionnellement associée à la religion mais aussi véhiculer des pensées, qui peuvent certes s'interpréter comme hostiles, mais qui peuvent constituer par ailleurs une réflexion authentique : en comparant l'homme en prière à un pauvre, on peut percevoir l'idée d'un manque, suggérer que sa démarche est intéressée, qu'il ne va vers Dieu que dans l'espoir d'un retour, etc. On pourrait presque déceler dans cette représentation du croyant les prémisses du soupçon de Nietzsche ou de Freud. Y a-t-il comique, ou « mot d'esprit » au sens d'un comique plus discret, plus subtil, pour autant ? Évidemment non. Pour qu'une réaction de rire, de sourire ou même qu'un plaisir intellectuel

surgisse, il faut au préalable, ici comme ailleurs, une mise en forme – et une disposition préalable du lecteur, de l'auditeur ou du spectateur (celle-ci pouvant être préparée par celle-là, dans une certaine mesure). À l'inverse, on peut noter qu'une comparaison fait parfois sourire, nous apparaît *plaisante* sans que ce soit perçu comme son but premier, délibéré, et sans que ce soit bien sûr à son détriment. Dans ce cas-là, celui de l'idée pertinente qui se trouve plaire en sus, il faut probablement supposer que l'interprète y introduit une « tendance », que la formulation proposée par l'auteur libère chez l'interlocuteur une satisfaction qui n'était pas visée mais qui n'est pas non plus « hors sujet », qui est *permise* par l'énoncé, qui fait partie de ses possibles, l'interprète trouvant en lui des échos personnels à l'idée formulée, y trouvant l'occasion de libérer des pensées inhibées.

Mais écartons ici ces différents scénarios pour ne garder que la comparaison simple, qui ne vise qu'à formuler et à transmettre une idée, sans souci d'effet comique ou de montrer de l'esprit, dans un sens ou dans l'autre. On voit bien, alors, qu'une comparaison qui associe un objet bas à un objet haut n'opère pas comme la comparaison qui ne viserait que l'effet comique : dire qu'un homme mendie quand on le voit prier, c'est formuler une critique qui ne se limite pas, comme Freud semble tenté de le penser, à « un certain rabaissement », à « une certaine économie en matière d'abstraction » (même s'il précise ensuite, entre parenthèses, « au sens d'une mimique de représentation », dans la logique d'un développement qui précède). Ce n'est pas une différence de niveau dans la comparaison qui explique le comique de dégradation, c'est une différence de nature : dans la comparaison qui va au-delà du simple comique de dégradation, ou dans la comparaison qui cherche à formuler l'idée, le travail ne s'arrête pas avec l'offre de la représentation basse. Au contraire, il part de là pour reconstruire la notion « haute ». Si économie il y a, elle n'est pas aussi importante : elle repose sur le profit que l'on peut retirer de l'outil offert. C'est ainsi, d'ailleurs, que l'on pourrait distinguer le comique du mot d'esprit : dans le mot d'esprit, où il y a généralement un effet comique, celui-ci n'est pas un point d'arrivée mais, en quelque sorte, un second point de départ. On pourrait presque dire que le comique et le mot d'esprit s'opposent dans leurs rapports respectifs à la comparaison des représentations : dans le comique, celle-ci n'apparaît qu'au début, la comparaison entre deux situations libère le rire, la pulsion, alors que, dans le mot d'esprit, elle apparaît à nouveau à la fin, un retour sur la situation proposée libère un second plaisir, la levée de l'inhibition débouche sur un « sens dans le non-sens » où les deux représentations dialoguent – et ce, même dans les traits d'esprit non métaphoriques. C'est pourquoi, probablement, Freud éprouve tant de difficultés avec la question de « la comparaison comique » : par sa nature même de comparaison, susceptible de porter une idée, elle ne s'arrête pas, dans l'immense majorité des cas, à dégrader quelqu'un ou quelque chose. Il existe peut-être, pourtant, de ces pauvres images, qui ne contiennent pas ou presque pas d'idée : il suffit de penser à des métaphores scatologiques enfantines, ou particulièrement idéologiques. Mais les exemples allant dans ce sens nous apparaissent vite odieux, comme témoignant d'une indigence de pensée : aussi Freud n'en a-t-il pas retenus pour son ouvrage, et nous est-il difficile d'évaluer ce qu'il en est exactement. D'ailleurs, le fait que nous songions, alors, à des domaines extrêmes, qu'il est possible, même là, d'y décerner les prémisses d'une idée, et qu'il s'agisse, précisément, de domaines faisant généralement l'objet d'un interdit, d'un refus de comprendre, d'un refus d'entendre, me semble indiquer qu'il n'y a pas plus de comique pur, dans la comparaison, qu'il n'y a de « mot d'esprit » pur.

Voilà qui souligne donc, une dernière fois, la grande proximité entre la métaphore et le mot d'esprit. Cette importance du spirituel dans la métaphore permet donc de rappeler les deux places que peut occuper la métaphore authentique dans l'inconscient : elle peut, soit être simplement

utilisée, et donc préexister, soit commencer son élaboration dans l'inconscient mais achever cette formation dans le système conscient-préconscient. Souvent, à vrai dire, les deux peuvent se trouver mêlés, c'est même le cas qui semble généralement évoqué par Freud, comme lorsqu'une métaphore commune, devenue symbole, ou une association consciente de la veille est utilisée par le rêve, par exemple, et qu'elle est ressaisie par la conscience qui l'ajuste, la déploie éventuellement, la précise ou la corrige. N'est-ce pas ce qui se produit avec le mot d'esprit des deux larrons ? L'analogie formelle avec les deux larrons encadrant le Christ apparaît aisément comme une « œuvre » de l'inconscient, une suggestion de celui-ci, mais sur la base de pensées antérieures (la piètre opinion que le critique d'art ou le peintre pouvait avoir des marchands qui organisent l'exposition, notamment, ou que l'auteur du bon mot pouvait avoir de ce genre de personnages), pensées critiques qui utilisent elles-mêmes la culture disponible, religieuse mais aussi picturale, chrétienne en l'occurrence. L'analogie, qui se trouve favorisée par l'iconographie, par la référence fréquente dans le discours aussi aux deux larrons de la Passion, qui apparaît comme un bon « modèle » pour penser les deux marchands et pour exprimer les sentiments ambivalents éprouvés à leur égard, est alors validée par la raison critique comme pertinente, porteuse de sens et éventuellement retravaillée par le préconscient et/ou le conscient pour être davantage encore porteuse de sens.

Pour achever ce parcours en compagnie du mot d'esprit, une dernière observation : nous avons vu que le comique témoignait d'une certaine capacité, comme la métaphore, à se mettre à la place de l'autre. C'est encore plus manifeste, me semble-t-il, dans le mot d'esprit, aussi bien sous sa forme métaphorique (avec les exemples des deux larrons, du « pantalon de la patience » ou du flambeau de la liberté) que sous sa forme « simple ». Pour ce second cas, on pourrait mentionner la blague du saumon à la mayonnaise : un homme qui a prêté 25 florins se scandalise de trouver son obligé attablé dans un restaurant en train de manger ce plat. Celui-ci s'étonne à son tour : « Je ne vous comprends pas. Quand je n'ai pas d'argent, je ne *peux* pas manger de saumon à la mayonnaise, et quand j'ai de l'argent, je ne *dois* pas manger de saumon à la mayonnaise. *Mais quand diable voulez-vous que je mange du saumon à la mayonnaise ?* » Freud, qui a d'abord donné cet exemple pour en souligner la « façade » d'absurdité, indique plus loin qu'il témoigne d'une « tendance » profonde de l'être humain dont il s'efforce de montrer en outre qu'elle correspond à une philosophie, peu ou prou celle du *Carpe diem*, nous dit-il, avant d'aller beaucoup plus loin et d'y lire l'exigence d'un progrès social.[558] Nous voyons donc à quel point le mot d'esprit, pour Freud, est lié à des pensées et à cette capacité d'empathie. Il en va évidemment de même dans la métaphore. Tous deux témoignent donc, à cet égard aussi, de leur nature supérieure, sur le plan de l'histoire psychique de l'individu : plus que dans le comique grossier, où l'identification est de courte durée, certaines métaphores et certains « traits d'esprit » proposent d'entretenir avec autrui des rapports dynamiques, dialectiques, d'une grande richesse, dont témoigne Freud justement à la fin de son second développement sur la blague du saumon à la mayonnaise, où il s'efforce de préciser *dans quelle mesure* il est possible de justifier la tendance qui s'exprime là. D'ailleurs, l'histoire des deux larrons témoigne d'une semblable complexité : il n'est pas anodin, là non plus, que le critique d'art formule un jugement moral indirectement. Même s'il est délicat d'en déceler les causes, on peut supposer qu'une certaine ambivalence de sentiments s'exprime en lui (ou, déjà, chez le peintre), comme dans la Bible pour les compagnons d'infortune du Christ.

Aussi pourrait-on nuancer, à ce propos, l'observation de Freud selon laquelle les mots d'esprit ne supporteraient pas, comme « le processus comique », « le surinvestissement opéré par l'attention ».

558 *Ibid.*, II, 6, p. 112-113 et 115, III, 3, p. 208-211.

Les meilleurs traits d'esprit le permettent, me semble-t-il, comme les bonnes métaphores, en cela qu'un de leurs objectifs est bien de formuler une pensée. D'ailleurs, s'il est vrai que le professeur ne rit pas aussi facilement au comique d'une réponse ou d'un geste inapproprié d'un élève que les camarades de celui-ci, ce n'est pas forcément parce qu'il exerce une plus grande attention, comme le propose Freud, mais qu'il lui est plus difficile de s'identifier au fautif, qu'il n'est pas en mesure, pas *en position* de partager son sort.[559] Cependant, il reste vrai que l'attention peut nuire au plaisir, bien sûr. L'analyse d'un mot d'esprit est toujours délicate, par exemple, elle risque d'émousser le plaisir, comme pour la métaphore. Dans le cas des histoires drôles, d'ailleurs, les gens qui se précipitent vers l'idée ont généralement les plus grandes difficultés à les mémoriser, à les raconter ensuite : est-ce seulement parce que la forme est essentielle à l'effet ? Autrement dit, dans le comique comme dans le rêve finalement, l'analyse détruirait le plaisir alors que, dans la métaphore, il est possible de prolonger le plaisir autrement, comme dans certains « mots d'esprit » peut-être. Aussi trouverions-nous ici un indice supplémentaire de la nature mixte du mot d'esprit, par rapport à l'inconscient et au système conscient-préconscient, dont se rapprocherait beaucoup la métaphore sans y correspondre tout à fait. Freud revient d'ailleurs plus loin, à propos de l'humour, à cette question de « l'attention consciente » qui détruirait « la comparaison comique », celle-ci devant rester préconsciente : si l'on peut distinguer quelque chose qui se rapproche de « la pensée philosophique », en effet, dans l'humour comme dans le mot d'esprit, et si cela peut détruire le plaisir qui en naît, je ne crois que cela soit lié à l'attention.[560] C'est surtout parce que l'attention change de nature : quittant la « formule » du mot d'esprit, elle perd l'accès au complexe des différentes tendances qui s'exprimaient et donc à l'idée dans toute sa richesse et son ambiguïté – ainsi, dans le même temps, qu'à l'empathie, à la compréhension fine de l'autre qui était possible, à la comparaison avec lui. L'exemple du « carpe diem » ou de l'analyse en termes politiques l'illustre bien : en élevant la blague à ces considérations, les contradictions du personnage disparaissent, Freud est obligé de les réintroduire à la fin, mais de façon *séparée*. La meilleure preuve de tout cela, c'est qu'après un longue analyse, si on relit une histoire vraiment drôle, on rit encore. En revanche, sans procéder à aucune investigation philosophique ou autre, si l'on raconte mal la blague, rien ne se produit.

A la fin du chapitre VII, dans la sixième section consacrée à la psychogénèse non plus du trait d'esprit mais du comique, Freud revient d'ailleurs sur le caractère central de la comparaison dans le comique, comme source de plaisir. Il relève d'abord que le comique se met en place au cours du développement psychique : l'enfant n'a pas le sentiment du comique puisque cela consiste en une différence de dépense liée à la compréhension d'autrui. Puis il distingue trois formes de comique, dont les deux premières lui semblent les plus typiques. Il s'agit à chaque fois d'abaissement de l'autre mais, si cet abaissement fait rire, c'est que l'autre est perçu tantôt par comparaison avec moi (c'est le comique de geste : l'autre m'apparaît comme un enfant), tantôt par comparaison avec celui qu'il était quelques instants plus tôt (c'est le comique de situation, comme lorsque l'adulte imite l'enfant), tantôt enfin par comparaison avec ce que nous étions quelques instants plus tôt (c'est l'abaissement de soi-même, quand nous rions de nos erreurs). Dans tous les cas, le plaisir vient d'une comparaison et d'une capacité d'empathie. Celle-ci est particulièrement soulignée pour le deuxième cas, « où le comique repose entièrement sur l'"empathie" ». Freud précise alors sa notion de rabaissement comique, comme « abaissement au niveau de l'enfant ».[561] Or, ce qui frappe, c'est

559 *Ibid.*, VII, 4, e, p. 385-386.
560 *Ibid.*, VII, 7, p. 406-407.
561 *Ibid.*, VII, 6, p. 395-398.

que cette capacité d'empathie se retrouve, non seulement dans le mot d'esprit, comme on l'a signalé, mais aussi dans l'humour, la troisième et dernière « variété de comique », qui apparaît en outre comme une forme particulièrement « évoluée » de comique puisqu'il consiste en un moyen d'obtenir du plaisir malgré les affects pénibles, à s'abstraire de la situation dans laquelle on se trouve. Je pense par exemple à l'histoire de ce condamné qui déclare, alors qu'il est mené à la potence, un lundi : « Eh bien, la semaine commence bien ! » Freud souligne cela en indiquant qu'il y a « quelque chose comme de la grandeur d'âme », parfois, dans ces blagues. Or, n'y a-t-il pas là quelque chose de similaire au processus d'identification, quand le moi évolue, se construit en se décentrant ? L'idée semble d'ailleurs suggérée par ce rapprochement avec l'infantile, avec le mécanisme qui permet à l'enfant « l'élévation de son moi ».[562]

Même si, à la fin de la septième section, *Le Mot d'esprit* rapproche surtout l'humour du comique et distingue l'humour des deux autres formes de « comique », qui comportent chacun « deux modes différents de représentation du même contenu », je ne peux m'empêcher de discerner dans le chapitre VII une progression du comique à l'humour en passant par le mot d'esprit, une progression dont l'ambivalence ressort mieux si l'on pense aux analyses que Freud proposera dans *Malaise dans la culture*. Le comique est bien (malgré l'évolution interne, quasi dialectique, en trois étapes) une forme rudimentaire d'humour, « primitive », liée à l'enfance plus clairement que les autres, ce qui explique d'ailleurs que Freud n'y décèle aucune « économie d'inhibition ». Le mot d'esprit témoigne d'une étape supérieure, plus cultivée, plus spirituelle, d'un compromis plus évident avec les pulsions. Dans l'humour, enfin, l'inhibition triomphe : l'émotion est « domptée », c'est « la plus haute [des] réalisations de défense ». Cette nouvelle forme de plaisir apparaît comme la forme achevée du comique, presque dialectique, notamment en cela qu'elle emprunte aux deux formes précédentes, mais d'une dialectique qui n'a rien d'hégélienne parce que chaque étape reste fondamentalement ambivalente. Si l'humour possède quelque chose de grandiose, notamment, on pourrait indiquer aussi ses limites, à cause de cette économie de sentiment qui lui fait économiser aussi bien la pitié que la souffrance. Même s'il n'en donne qu'un exemple, et peut-être pas le plus probant, Freud indique bien cette possibilité de l'humour de nous rendre presque « durs ».[563] Ce qui nous permet de nous abstraire d'une situation personnelle trop douloureuse nous permet aussi de marquer des distances vis-à-vis d'autrui. En fait, ce caractère de l'humour, qui permet de penser à sa propre souffrance comme à celle d'un autre, n'est pas très éloigné de l'aliénation – si ce n'est que, précisément, dans l'humour, la situation présente « dominée par l'émotion emprunte de déplaisir » n'est jamais absente, et que l'humoriste sait bien qu'elle le concerne directement (ou qu'elle concerne quelqu'un qui lui est proche, s'il rit d'un autre) ou, comme le dit Freud, que la « régulation automatique » par « les processus de défense » est « soumise à la domination de la pensée consciente ». De ce point de vue, là encore, la métaphore semble donc proche du mot d'esprit : là où l'empathie est de courte durée, dans le comique, la métaphore met en place une dialectique entre deux situations qui ressemble énormément à celle qui se déploie dans le mot d'esprit, et comme on en trouve encore la trace dans l'humour, même si elle semble y régresser. En effet, s'il n'y a plus qu'un seul « contenu de représentation » dans l'humour, selon l'expression de Freud, il y a bien deux points de vue. C'est cette dialectique-là que nous donne à percevoir Freud, mais que le modèle rhétorique traditionnel dissimule, surtout quand il est appliqué au comique.

562 *Ibid.*, VII, 7, p. 407-408.
563 *Ibid.*, VII, 7, p. 402-403.

Métaphores et symboles dans les contes : *Kirikou et la sorcière*

Pour achever ce parcours autour de la question de la métaphore et de l'inconscient, quelques mots maintenant sur ces métaphores en partie d'origine inconsciente telles qu'on peut en percevoir dans les œuvres. On a déjà signalé, à propos des contes de fées étudiés par Bettelheim, par exemple, la possibilité d'interpréter des éléments de récits comme des « métaphores », des symboles : la métaphore s'y révèle très proche du symbole, en effet, comme lorsque les géants figurent les adultes, mais il faut rappeler que l'une comme l'autre ne sont pas *réalisés*. La métaphore surtout correspond dans les contes à ce que j'ai appelé la métaphore potentielle. L'image des adultes peut être projetée sur celle du géant, ou celle d'une marâtre bien réelle sur celle de la sorcière, et ce d'autant plus aisément qu'une projection semblable a très vraisemblablement motivé l'invention du conte. Que l'association initiale ait été consciente ou non, par exemple entre le sommeil de cent ans de « La Belle au bois dormant » et la période de latence de l'enfant, n'y change rien : les contes qui plaisent le plus sont ceux qui ont réussi à donner une forme, par un travail conscient ou préconscient, à l'association initiale, une forme dont les virtualités de signification sont particulièrement bien délimitées. Il en va de même d'ailleurs pour les symboles dont l'origine n'est pas métaphorique, comme la cabane du troisième petit cochon qui peut s'interpréter comme figurant la possibilité d'un compromis entre principe de plaisir et principe de réalité : si le principe de plaisir n'est évidemment pas une notion présente à l'esprit de l'enfant, et si elle n'était pas à la disposition de l'auteur, le plaisir du jeu n'en est pas moins mentionné très explicitement dans « Les Trois Petits Cochons ». Néanmoins, la cabane apparaît avant tout comme une cabane, et les trois animaux comme des personnages : le symbole et la métaphore ne sont pas clairement perçus comme tels. Mais, en même temps, si l'histoire plaît, c'est en raison des virtualités de signification des trois cabanes et des trois petits cochons qui, pour multiples qu'elles soient, sont toujours précisément orientées et toujours plus ou moins confusément perçues.

Le terme de symbole convient donc bien : même s'il a été bâti à partir d'une métaphore, et s'il peut être à nouveau utilisé au sein d'une métaphore, comme la figure du géant ou de la sorcière, cette potentialité de signification correspond à la nature du symbole, à sa surdétermination par de nombreuses significations possibles. Aussi le chasseur peut-il apparaître comme une image du père protecteur : il est celui qui terrasse les bêtes féroces. À la base de ce symbole, étudié dans *Psychanalyse des contes de fées*, il y a par exemple l'analogie entre les « tendances animales, asociales et violentes de l'homme » et les bêtes fauves.[564] Mais, si l'on parle ici de symbole et non de métaphore, c'est non seulement que la tension de la métaphore (entre comparé et comparant) n'existe plus vraiment, qu'elle s'efface au profit d'un lien beaucoup plus étroit (entre signifié et signifiant), non dialectique (ou alors, si l'on conserve comme Ricœur l'idée d'une dialectique, ce qui se justifie dans le symbole vivant, il faut dire qu'il s'agit d'une dialectique bien différente, « verticale »), mais c'est aussi que la signification du symbole n'est pas forcément présente à la conscience du lecteur, de l'auditeur. Même si celui-ci perçoit confusément le loup ou le chasseur comme une figure familière porteuse de significations, faisant écho à quelqu'un ou à quelque chose de connu, le personnage ne s'impose pas clairement à la conscience comme un symbole. Il en va de même, on l'a vu, pour les trois petits cochons qui représentent une évolution au sein de l'enfance, ou pour la forêt de ronces et d'épines qui entoure le château de la Belle au bois dormant. C'est d'ailleurs ce qui rend le symbole si efficace : l'enfant peut projeter sur celui-ci la force qui lui ressemble le

564 B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, chapitre sur « Blanche-Neige », p. 305.

plus, parmi celles qu'il connaît – sur l'aîné des cochons, le courage et la persévérance dont l'enfant aura fait preuve dans telle ou telle occasion, et sur le chasseur la force protectrice qu'il aura reconnue dans tel ou tel adulte, voire dans sa propre psyché. Il y a donc métaphore sous le symbole et métaphore à nouveau, éventuellement, sous la plume de l'analyste. Alors, et alors seulement, l'image peut retrouver une certaine équivocité, différente de celle du symbole utilisé et/ou façonné dans un conte : Bettelheim précise par exemple que « le chasseur des contes de fées n'est pas un personnage qui tue d'innocentes créatures » et l'enfant peut constater, dans un second temps moins marqué par l'empathie, que si les adultes ressemblent parfois à des géants, à des ogres, il y en a, parmi eux, qui lisent des histoires aux enfants, qui compatissent aux déboires du jeune héros et prennent plaisir à ses victoires. Autrement dit, pour que le conte ait une efficacité, il est indispensable que le symbole ne soit pas perçu immédiatement, ou en lui-même, comme une métaphore : là où le symbole s'impose, consciemment ou non, là où il ne saurait être discuté, la métaphore apparaît souvent relative, discutable. Rien n'empêche, en revanche, que le symbole soit interprété *ensuite* comme une métaphore – qu'il en soit le support, le point de départ, ou la gangue, l'enveloppe qui lui succède et dont on la débarrasse.

Ce sommeil de la métaphore dans le symbole, le rapport « absolu » de celui-ci à la signification – qui, certes, peut être précisée, mais dont le noyau de sens ne saurait être remis en question – c'est donc ce qui fait son efficacité sur le plan psychique. Bettelheim met en garde par exemple contre une interprétation étroitement rationaliste de la religion, de Dieu, des « déesses mères » ou des anges gardiens, pour ne pas « déprécier cette imagerie tutélaire en la réduisant à des projections puériles issues d'un esprit immature », pour ne pas dérober à l'enfant ce qui peut constituer « la sécurité » et le « réconfort dont il a tant besoin » : ces images ne sont pas « fausses » mais des « projection “puériles” » qui seront mieux interprétées par la suite, remplacées par « des explications plus rationnelles ».[565] Ricœur ne dit pas autre chose, finalement, lorsqu'il plaide pour le symbole dans *De l'interprétation*, pour qu'on n'en fasse pas seulement une lecture régressive mais également « progressive », pour qu'on le perçoive comme porteur de progrès, comme désignant une direction, comme « aurore de sens ». Pour cela, pour renouer avec une « parole vive », il importe en effet de réveiller la métaphore qui y sommeille. Ce moment-là ressemble beaucoup au deuxième moment indiqué par Ricœur, au « stade antithétique » de la réflexion. Il convient alors de souligner que le symbole, comme la métaphore, n'est jamais qu'une première approximation, parfois géniale, certes, mais une approximation (autrement dit, que le troisième moment de Ricœur, l'étape dialectique, ne saurait être posée tout le temps dans les mêmes termes : si le conflit des interprétations, si « le heurt des opposés » peut être dépassé, dans le symbole ou dans la psychanalyse, par exemple, « le passage de l'un dans l'autre » ne dissout pas toujours l'opposition). De ce point de vue, si « le lien symbolique s'édifie dans le langage », comme le lien métaphorique, s'il y a un « travail de culture » dans le symbole, celui-ci n'illustre peut-être pas aussi bien celui-là que la métaphore, à cause de la liaison « verticale » du symbole qui ne favorise pas autant le ressaisissement par la conscience, en toute clarté, des termes de l'association – même dans le niveau supérieur de créativité du symbolisme, non plus celui des « symboles sédimentés » ou usuels, mais celui des « symboles prospectifs ».[566]

Quoi qu'il en soit, ce rapport double de la métaphore au symbole (métaphore *sous* le symbole et symbole repris *dans* la métaphore) explique cette impression tenace, dans certaines œuvres, d'avoir

565 *Ibid.*, p. 81-83.
566 *De l'interprétation*, p. 516-520, 522, 526-527.

affaire à d'authentiques métaphores inconscientes, à des métaphores qui seraient en même temps, exactement, des symboles. Je pense par exemple à certaines métaphores du film de Michel Ocelot *Kirikou et la sorcière* : l'épine plantée dans le dos de Karaba, notamment, ou la croissance finale, rapide, de Kirikou. Ces deux motifs, qui font clairement penser dans le premier cas à une scène de viol et dans le second à une érection, fonctionnent comme dans les rêves : il y a en quelque sorte substitution d'un contenu latent chargé par un autre contenu qui permet d'exprimer l'idée « sans subir une trop grosse dépense psychique » ; il y a une forme de censure, probablement plus ou moins consciente ici, dans les deux cas. Qu'en est-il donc, vraiment, de ces « métaphores » ?

L'idée de viol collectif, d'abord, est manifeste, même si elle est seulement suggérée : pendant que le grand-père de Kirikou expose à celui-ci l'histoire de Karaba, le mal qui lui a été infligé, on voit des hommes-démons en contre-plongée et en gros plans entourer la jeune femme et se pencher sur elle, avec un gourdin. Nous apprenons pendant ce temps qu'elle a été immobilisée par des hommes alors qu'un autre lui enfonçait l'épine. La dimension phallique de celle-ci est d'autant plus évidente qu'elle redouble les dessins déjà aperçus de doigts crochus et de cornes et que nous apercevons, par exemple, dans la dernière image, la queue d'un scorpion. En outre, il y a une certaine absurdité à enfoncer une épine qui donne des pouvoirs, ou une certaine invraisemblance à l'idée qu'elle n'ait pas trouvé, malgré tout, un moyen pour retirer son épine – il y a là quelque chose qui rappelle, par exemple, le peigne de Blanche-Neige qui la fait tomber, immédiatement, inanimée. L'épine dans le dos apparaît ainsi, très clairement, comme un symbole : c'est non seulement l'image du sexe qui l'a blessée mais aussi l'image du viol, et plus largement encore le symbole du mal infligé par les hommes à cette femme, le symbole du traumatisme dont la douleur ne l'a pas quittée. La figuration indirecte et notamment symbolique joue ici un rôle décisif : comme dans les contes merveilleux, il s'agit de ne pas formuler dans toute sa crudité, d'un coup, le nœud du problème, pour mieux faire comprendre l'idée, pour mieux en imprégner les esprits, pour que chacun puisse en tirer les conclusions et aussi, en l'occurrence, pour que le destin de Karaba puisse illustrer plus largement l'enfermement dans la souffrance d'une victime, quelle que soit la nature de l'agression. Autrement dit, il y a bien ici une métaphore qui sert à construire un symbole, mais l'épine ne renvoie pas simplement à un autre référent avec lequel elle constituerait le noyau de la métaphore : elle assume aussi d'autres significations qui ne sont pas de même niveau. Pour le dire comme les néo-rhétoriciens, la métaphore se double de métonymie, par exemple, quand l'objet finit par symboliser le viol lui-même, ou la douleur de l'agression qui perdure en elle, qui lui donne son pouvoir de nuisance. L'épine-phallus se charge d'autant plus, d'ailleurs, d'une multiplicité de significations que l'analogie avec le viol n'est pas la seule qui organise la micro-séquence : si elle devient symbole du mal qui lui a été fait, par exemple, si l'idée d'un traumatisme majeur s'impose avec une telle force, y compris auprès de jeunes spectateurs qui ignorent ce qu'est un viol, c'est que d'autres interprétations s'imposent en même temps et s'y amalgament, suggérées notamment par la référence aux démons. On pourrait mentionner, de ce point de vue, le choix des couleurs pour cette petite séquence : noir et rouge uniquement, avec des personnages qui apparaissent comme des ombres, à la différence du reste du film, et des ombres grossières, peu découpées, à la différence des films d'Ocelot en ombres « chinoises ».

La puissance de ce symbole apparaît bien avec la lecture qu'en propose Véronique Cormon, dans *Viol et renaissance*. En choisissant *Kirikou et la sorcière* pour décrire l'expérience vécue du viol, pour exprimer dans ses moindres détails la puissance de dévastation de l'événement, du traumatisme, elle souligne à quel point un récit organisé autour de quelques symboles forts peut

aider à (re)vivre et, pour commencer, à ressaisir, à formuler sa propre histoire. C'est ainsi que Véronique Cormon reprend point par point le conte de Michel Ocelot : elle relève l'immobilité de Karaba, qu'elle interprète comme le signe d'une dissociation d'« avec son corps, siège des émotions », elle indique que la sorcière ne sort quasiment pas de sa case, que celle-ci est vide. S'identifiant à Karaba, elle souligne à chaque fois l'analogie avec son expérience. Elle reprend ainsi l'image de l'épine empoisonnée pour dire la possibilité de mettre progressivement à distance la souffrance qui dure longtemps après l'agression, après « l'explosion du trauma », la possibilité que « la personne blessée se réapproprie un lien avec l'autre qu'elle a cru détruit à jamais. C'est seulement après que survient le temps de la renaissance où la métamorphose trouve sa place. » Elle indique enfin la difficulté à trouver « un autre », comme Kirikou dans le film, « capable d'entendre des paroles d'abord insaisissables », qui ne stigmatise pas, qui cherche à comprendre.[567]

Ce parcours de lecture est exemplaire en cela qu'il est extrêmement personnel, qu'il projette une histoire sur une autre, et en même temps qu'il est vraiment cohérent, qu'il donne le sentiment, quand on se plonge dans l'analogie, de révéler quelque chose du film même, qu'il va droit au cœur de celui-ci. Cela tient évidemment au grand talent de l'hôte, du réalisateur (outre celui de l'hôtesse, de l'interprète) : l'auteur a préparé cet accueil, il en a envisagé la possibilité, avant même de connaître l'invité(e), en aménageant son histoire avec le plus grand soin, les plus grands scrupules. Michel Ocelot souligne cela de façon très intéressante dans sa préface au livre de Cormon : il relève différents « niveaux », qui sont à la fois des niveaux d'interprétation et des niveaux de signification, du plus au moins délibéré. Il présente alors le récit du viol comme parfaitement conscient, comme témoignant d'un projet « bien établi ». Puis il distingue un second niveau, celui du détail de la case vide, dans des termes qui font penser à la catégorie du préconscient selon Freud : « cette réponse » à la question de savoir ce que contenait la case de Karaba « était automatique pour moi, elle n'est pas apparue par le raisonnement, mais en gardant une rigueur interne. » Cela « est venu instinctivement, en prenant soin de ne jamais “faire n'importe quoi”, produire un son qui sonnerait faux. » Enfin, on perçoit la difficulté du créateur à reconnaître son œuvre, une fois qu'elle lui échappe, dans le troisième niveau : Véronique Cormon, écrit Ocelot, « a assemblé des éléments de ce conte et en a fait un parcours qui aide à se remettre d'aplomb. » Et d'évoquer « l'un des éléments positifs – et qui me parle – de la démarche de l'auteur » de *Viol et renaissance*, à savoir « l'idée de métamorphose », qui ne nie pas « l'existence d'un vilain matériau », « l'existence du plomb », mais le transforme.[568] Ces trois niveaux, que l'on pourrait faire correspondre aux trois niveaux de la première topique freudienne, nous intéressent d'autant plus qu'ils correspondent assez bien aux catégories de signification réalisée, potentielle et projetée. On perçoit notamment, à travers le troisième niveau, la difficulté de Michel Ocelot à assumer certaines interprétations de Cormon, la tentation de les considérer comme purement extérieures, mais aussi ses scrupules et l'incertitude dans laquelle il se trouve quant à savoir si cette idée de métamorphose est de lui, par exemple, dans quelle mesure elle parle de lui *aussi*, en même temps que de l'interprète – autrement dit, il indique que la signification projetée pourrait bien se révéler « potentielle », valable mais non délibérée, et non inscrite explicitement.

Mais ce n'est pas seulement cette capacité à projeter nos images dans le symbole dont témoigne *Kirikou*. À la fin de sa préface, Michel Ocelot évoque une légende hindoue qui l'a frappé, l'histoire

567 Véronique Cormon, *Viol et renaissance, comment faire d'un traumatisme une œuvre humaine ?*, L'Archipel, Paris, 2004, p. 41-43, 47-50, 65, 142.
568 *Ibid.*, p. 13-15.

du couple mythique Rama et Sita : enlevée par un autre homme, Sita, la femme fidèle, est libérée par son époux mais abandonnée parce qu'impure. L'auteur de *Princes et Princesses* et de *Kirikou* conclut : « il faut construire d'autres histoires. » Nous voilà revenus à la valeur prospective du symbole et du mythe dont parle Ricœur, avec cette nuance – présente chez Ricœur mais soulignée ici – qu'il faut « actualiser » le mythe, que son ressaisissement par la conscience peut conduire à bannir certaines histoires et à en modifier d'autres, comme *Kirikou*, dont Ocelot souligne ailleurs qu'il s'inspire de différents contes africains et de sa propre histoire, d'un conte en particulier qu'il a débarrassé de la superstition et de la vengeance contre la sorcière.[569]

Évidemment, l'interprétation proposée par Véronique Cormon n'est pas la seule possible. D'autres métaphores et d'autres symboles sont présents. Une lecture « sexuelle » de l'histoire court à travers le film, qui concerne les rapports entre les hommes et les femmes, indépendamment même de l'idée précise du viol. Beaucoup d'épisodes qui opposent Karaba à d'autres hommes ont en effet une large potentialité de signification, dépassent le niveau « anecdotique » du rapport de la sorcière aux villageois et invitent à une interprétation « symbolique », concernant le rapport hommes-femmes en général.

On peut noter par exemple que tous les hommes sont « mangés », selon les villageois. Pourtant, il ne s'agit pas de tous les individus de sexe masculin, mais de tous les hommes dans la force de l'âge : les garçons et les vieillards sont épargnés. Cela seul suffit à ouvrir les portes de l'imagination. Le symbolisme, sinon de la dévoration, du moins de l'assimilation, de l'idée de « manger » l'autre ou une partie de l'autre est en soi suffisamment fréquent pour qu'on n'ait pas besoin de l'expliciter – l'idée de possession permettrait, sinon, de commencer à le préciser. Cet acte suscite de nombreuses analogies tant sur le plan sexuel que celui des sentiments amoureux. N'y a-t-il pas le rêve de « se nourrir » de l'autre, dans la passion amoureuse ? De nombreux parents n'ont-ils pas joué à « manger » leur enfant, sans grande équivoque, pour lui dire leur affection ? Une expression comme « mangeuse d'hommes » semble d'ailleurs bien convenir, dans notre langue, pour un personnage comme Karaba. En outre, les hommes du village ne sont ni tués ni mangés, dans le film, mais transformés en objets – en fétiches animés, doués de parole et de mouvements, mais obéissants. Ils sont possédés par la sorcière, littéralement aliénés, devenus autres. Peut-on ne pas voir dans cette réification des hommes, dans cette « fétichisation », l'image d'une relation pervertie entre les deux sexes ? Cette hypothèse se trouve confortée par le secret que révèle le grand-père et elle se vérifie à la fin, quand Kirikou demande la sorcière en mariage : elle ne parle pas de l'agression qu'elle a subie mais se plaint des hommes en général, qui traitent leur femme comme des servantes, et qui promettent le contraire avant le mariage. Elle présente même celui-ci comme une forme d'esclavage, symétrique à celui qu'elle a fait subir à ses fétiches. Ce serait donc parce qu'ils l'ont traitée comme un objet, dans le passé, que Karaba les punirait de la sorte, en leur faisant subir, en retour, le même sort : elle leur demande d'obéir sans discuter. Là encore, une seule interprétation ne convient donc pas : l'image du mariage est réductrice, par exemple. Dans l'obéissance aveugle des fétiches à la sorcière, il n'est pas difficile de distinguer une servitude volontaire, celle qui s'exprime parfois dans la relation amoureuse – la passion n'étant pas toujours distinguable avec netteté de l'aliénation. Il y a aussi quelque chose de l'enfant qui obéit à une mère toute puissante chez ces fétiches, ce qui n'est pas contradictoire avec l'interprétation précédente : Kirikou figurerait ainsi une certaine maturité paradoxale, que le film opposerait à l'infantilisme des autres hommes, dominés en quelque sorte par une femme surpuissante, « castratrice ».

569 Michel Ocelot, *Tout sur Kirikou*, Le Seuil, Paris, 2003, p. 10, 19-27.

Les analogies sont donc nombreuses sous le motif des hommes-objets : c'est ainsi que les fétiches deviennent un symbole d'une extrême richesse, relayé et précisé par de nombreuses métaphores, quasi explicites (comme celle du mariage), implicites (comme celle de la passion amoureuse) ou potentielles (comme celle de l'infantilisation), qui répondent elles-mêmes à d'autres métaphores, parfois usuelles, comme celle de la femme-objet.

De même, il est difficile de ne pas voir une métaphore ou un symbole dans le petit Kirikou qui grandit d'un coup, suite au baiser de Karaba, la femme aux formes avantageuses, après lui avoir demandé de l'épouser. Elle vient de reconnaître qu'il n'était pas comme les autres hommes et elle exprime alors une sorte de regret à l'idée qu'il pourra plus tard courtiser une jeune fille comme il vient de le faire avec elle. C'est à ce moment-là qu'elle consent à donner un baiser à Kirikou, « réveillant » le petit héros comme il vient, lui, de la « réveiller », dans un bois qui s'est métamorphosé quelques instants plus tôt – un bois qui était bien dormant jusqu'au « baiser » de Kirikou, quand il a retiré, avec les dents, l'épine du dos de Karaba. L'enfant nu se métamorphose alors ou plutôt, après quelques instants, il grandit. La comparaison avec un phallus me semble nettement suggérée par ce baiser au pouvoir prodigieux, et comme confirmée par la réplique de Kirikou devenu un bel homme : « Tu vois ? Tu n'as pas perdu (*un temps*) tous tes pouvoirs... » Karaba demande alors à ne pas retourner *tout de suite* au village, et Kirikou de s'extasier, Karaba dans ses bras, le visage contre sa chevelure : « C'est si doux... »

Évidemment, cette séquence évoque aussi la figure « traditionnelle » de la grenouille, libérée d'un sortilège, qui redevient princesse. La « métamorphose » de Kirikou apparaît d'ailleurs juste après celle de Karaba, transformation qui était soulignée par les changements dans la nature et un chant de femmes. Quand c'est au tour de l'homme de se transformer, nous entendons cette fois un chant similaire, mais lancé par des hommes. Voilà qui souligne d'une autre façon que le sujet du film est bien le rapport homme-femme : Kirikou est à la fois le prince qui délivre et la princesse qui est délivrée – comme Karaba qui, une fois délivrée, réussit cet autre prodige. Cette symétrie, cette égalité de traitement apparaît au spectateur comme la confirmation anticipée de la promesse de Kirikou : l'homme est traité comme la femme, et le héros comme la sorcière, ni mieux, ni moins bien. Une reconnaissance réciproque est possible.

Il y a donc de nombreuses correspondances, dans ce film, divers rapprochements entre deux séries d'objets de pensée, et donc des métaphores. Mais ce sont des métaphores différentes de celles sur lesquelles, jusqu'alors, j'ai pu attirer l'attention : dans le cas de l'épine, du viol, ou de la croissance de Kirikou, le comparé est présent à l'esprit, mais il ne fonctionne pas vraiment comme élément d'une métaphore, il ne « dialogue » pas beaucoup, pas longtemps, avec le(s) comparant(s). La métaphore semble avant tout un moyen de faire passer pudiquement une idée, de la « traduire » sans trop l'exposer : elle apparaît très proche du symbole du rêve, la substitution y joue un rôle important. C'est qu'elle repose sur un symbole ou qu'elle construit un symbole, qu'elle fonctionne sur le mode de l'allusion, et que la richesse est ailleurs, par exemple dans la symétrie entre la libération de Karaba et la croissance de Kirikou. La métamorphose de celui-ci achève de faire apparaître le geste d'ôter l'épine pour ce qu'il était, lui aussi : un acte d'amour. C'est en considérant le réseau de ces différentes métaphores, et notamment cet autre « baiser », que la métamorphose de Kirikou acquiert une vraie richesse. Dans d'autres cas, comme pour les hommes-fétiches, le dialogue entre comparé(s) et comparant(s) se révèle plus immédiatement riche, même si la métaphore reste très proche du symbole. Mais, là encore, la richesse de l'image est démultipliée par son insertion dans le réseau qui lui donne naissance et vie : elle réside notamment dans le paradoxe

d'hommes-objets rendus tels par une femme traitée elle aussi comme un objet, ou dans le paradoxe d'hommes mûrs qui se trouvent réduits à l'impuissance, qui perdent de leur grandeur, à la différence d'un petit garçon qui, lui, se révèle grand et puissant. C'est probablement-là, d'ailleurs, dans cette confrontation entre la puissance de l'enfant nu et l'impuissance des guerriers que réside le cœur du conte – les significations sexuelles venant alors enrichir de quelques clins d'œil le « message » sur la force de l'innocence.

C'est ainsi que, même si les métaphores du film contribuent à former des symboles, si elles donnent apparemment le sentiment de pouvoir être « traduites », elles participent pleinement à la beauté du film. Le symbole des hommes-fétiches, notamment, apparaît plein d'une signification à la fois contrôlée et inépuisable : les hommes sont comme des robots quand ils sont soumis au sortilège d'une femme « fatale », ou quand ils sont obsédés par une telle image, ils ne deviennent beaux que lorsqu'ils sont libres, comme Kirikou, et libres notamment des préjugés. Kirikou apparaît en effet comme le double de la sorcière : lui aussi est mal jugé, dans un premier temps, en l'occurrence par un ancien du village et par des mégères. L'amour n'est possible que dans la reconnaissance – de la femme blessée dans la sorcière, pour Kirikou, et de l'homme aimant dans l'enfant, pour la sorcière qui accepte d'embrasser Kirikou, qui peut alors devenir pleinement homme. Au-delà du récit du viol et de l'interprétation proposée par Véronique Cormon, le film de Michel Ocelot construit donc une lecture autour de la possibilité d'une sexualité heureuse, d'un rapport non seulement apaisé entre les hommes et les femmes mais également refondé, plus heureux parce que davantage égalitaire, fondé sur une reconnaissance mutuelle.

Enfin, s'il y a parfois un certain didactisme dans les métaphores du film, qui font songer aux éléments d'une ou plusieurs allégories, comment le déplorer dans une œuvre qui vise aussi délibérément à combattre les idées reçues ? Je pense notamment à la séquence où Kirikou vient rendre visite à son grand-père, qui apparaît comme un pharaon dans son palais ou son tombeau, ou encore comme un prêtre dans son temple. Les dessins préparatoires au film soulignaient d'ailleurs cette référence à l'Égypte par un trône en forme de pyramide, beaucoup plus clairement que dans la version finale retenue : on perçoit là encore, dans cette référence, un symbole – l'Égypte, civilisation brillante, temple du savoir par exemple ? – et un symbole élaboré à l'aide de métaphores. Kirikou vient de poser le couteau de son père et de dire qu'il est petit, qu'il voudrait devenir grand : il découvre alors que son grand-père ne sait pas tout, lui non plus, qu'il n'est pas un dieu en quelque sorte, puisqu'il ne sait pas le faire grandir tout de suite, autrement dit qu'il sait « peu de choses », comme Socrate. Le grand-père trouve cependant le moyen de lui demander : « quand tu seras grand, voudras-tu être petit ? » C'est à ce moment que l'enfant commence à se rapprocher de lui, qu'il monte sur le soubassement du trône en lui posant des questions visant à comprendre, puis qu'il escalade une marche à partir de son deuxième « pourquoi ? », à chaque « pourquoi » en fait qui réussit à poser correctement une question, qui ne contient pas d'information fausse tenue pour vraie. Le détail possède une évidente portée symbolique : c'est une sorte de petite allégorie, discrète, une analogie agissant imperceptiblement sur le spectateur, sans qu'il perçoive même sa présence. C'est en effet par ses questions que l'enfant grandit et se rapproche du grand-père : le « pourquoi » est un progrès. Le grand-père est d'ailleurs explicite. À son petit fils arrivé au pied du trône, il répond : « tu as raison de demander pourquoi à chaque réponse ». Par cette bonne habitude, l'enfant est arrivé à la cheville du vieillard.

Avec cette dernière image des marches du savoir, plus convenue en apparence mais rénovée par la mise en scène, non seulement celle des questions, l'analogie entre les degrés d'un escalier et les

différents « pourquoi ? », mais aussi celle de la progression vers le grand-père, cette façon pour l'enfant de grandir en même temps qu'il avance, nous avons donc une nouvelle illustration de ces métaphores discrètes qui organisent le discours de *Kirikou et la sorcière*. Si certaines analogies plongent très probablement dans l'inconscient, comme l'épine, la croissance de Kirikou ou les hommes fétiches, elles sont toutes ressaisies par la conscience ou du moins travaillées par « le système conscient-préconscient », pour délivrer une signification d'un extrême richesse, comme dans les meilleurs « contes de fées » – signification qui passe ici par des symboles mais aussi, plus que dans la plupart des contes merveilleux traditionnels, par d'authentiques métaphores, qui relaient et précisent les symboles.

Peut-être pourrait-on noter alors, pour finir, la nécessité de prendre en compte l'histoire du symbole, ou du mythe, avec lequel Ricœur identifie souvent le symbole. Tous les symboles et tous les mythes ne sont pas à la fois régressifs et progressifs en effet, comme *De l'interprétation* semble parfois le laisser entendre, ou plus exactement ils n'ont pas toujours une égale valeur de ce point de vue. Michel Ocelot souligne cela, par exemple lorsqu'il évoque le mythe hindou de Rama et Sita où l'époux abandonne la femme fidèle qui lui a été ravie, lorsqu'il souligne notre besoin d'*autres histoires*. À la différence d'*Œdipe-Roi*, interprété par Ricœur à la suite de Freud, un tel mythe peut encore expliquer mais n'offre plus beaucoup de pistes pour l'avenir. *Kirikou* en revanche offre de telles perspectives, comme la pièce de Sophocle. Si nous avons besoin de « symboles », d'images et de récits sur lesquels exercer notre sagacité et capables d'orienter la réflexion, la rêverie ou l'action, c'est de « symboles » concertés, (ré)inventés, dont la puissance prospective sera d'autant plus grande qu'ils seront soumis à la question, « soupçonnés », interrogés à la façon du conte africain d'origine par Ocelot, comme pouvant porter à la fois l'espoir et l'illusion : pour libérer les fétiches, il n'était plus question d'utiliser des gris-gris par exemple. Un enfant nu pouvait y parvenir aussi bien, sinon mieux.

2.2.7. La métaphore et les formalistes russes

Il importe maintenant, pour comprendre le destin de la théorie de la métaphore, notamment chez les néo-rhétoriciens, de se pencher sur l'aventure « formaliste ». Les liens par Jakobson avec le milieu structuraliste sont connus. En revanche, il peut être utile de souligner la façon dont les travaux dits formalistes s'articulent avec le marxisme, ainsi que la façon dont le rapport entre forme et « contenu » y est posé, sans négliger, bien sûr, la place de la métaphore dans ces théories. Dans sa préface à *Résurrection du mot*, Andreï Nakov souligne par exemple à quel point l'importation du formalisme en Occident, à travers Jakobson et Todorov, s'est faite sur fond d'oublis pour l'un et de méconnaissance pour l'autre – combien il convenait de gommer les liens avec le futurisme notamment, et plus largement avec la nouvelle « philosophie de l'existence » du modernisme russe, avec la promesse d'un « monde nouveau », pour pouvoir conserver au formalisme « son charisme » et « ses qualités “avant-gardistes” et idéologiques ».[570] C'est contre une semblable intemporalité que je proposerai une partie des remarques qui suivent.

570 Andreï Nakov, « La “stratification des hérésies” », dans Victor Chklovski, *Résurrection du mot*, éditions Gérard Lebovici, Paris, 1985, p. 23-24, 46-47.

Chklovski : la pensée et l'image, le prosaïque et le poétique

La charge contre une « pensée par images » qui ouvre « L'art comme procédé » est restée célèbre. Victor Chklovski y présente cette définition de l'art comme une opinion d'écolier. S'il l'observe aussi chez un « savant philologue », Potebnia (« il n'existe pas d'art et en particulier pas de poésie sans image », la poésie et la prose ne seraient qu'« une certaine manière de penser et de connaître »), il dénonce sa reprise servile par son « disciple », l'académicien Ovsianiko-Koulikovski. Pourtant, à y regarder de plus près, on voit bien que la charge est plus précise. Ce qui déplaît à Chklovski, c'est plutôt l'idée de l'image comme « prédicat *constant* pour des sujets variables », l'existence de ce « moyen *constant* d'attraction pour des aperceptions changeantes » (je souligne), ainsi que la recommandation d'user d'une image « beaucoup plus simple et beaucoup plus claire que ce qu'elle explique ». Par ailleurs, l'auteur de *Résurrection du mot* conteste l'idée selon laquelle « sans images, il n'y a pas d'art » et tourne en dérision Ovsianiko-Koulikovski qui, « après un quart de siècles d'efforts », s'est résolu à distinguer un « art sans images » à côté d'un « art par images » : s'il n'y a pas véritablement rupture entre les deux, selon Chklovski, s'il y a un *continuum* entre la poésie lyrique de l'opéra et celle de la littérature, par exemple, c'est parce que l'essentiel est ailleurs. Et de préciser enfin sa cible principale : la définition « l'art est avant tout créateur de symboles », d'images, cette définition qui « a résisté et a survécu à l'effondrement de la théorie sur laquelle elle était fondée » et qui survit « plus qu'ailleurs dans le courant symboliste », « surtout chez ses théoriciens » d'ailleurs.[571]

On le voit, les cibles de Chklovski sont multiples, et mouvantes, dans ce texte de 1917 : sous l'attaque justifiée contre la définition réductrice « l'art, c'est la pensée par images », il s'en prend à toute une série d'affirmations différentes, dont les identifications « l'art = l'image » et « l'art = un moyen de penser » sont les principales. Seulement, si elles paraissent réductrices, elles aussi, elles ne sont pas forcément fausses – je pense notamment à la dernière. Sous le couvert de ces attaques légitimes, on perçoit par moments l'envie d'en découdre avec l'idée même que l'image serait un moment privilégié de l'art pour exprimer des idées. Enfin, dans cet article, Chklovki traite également de la définition de la métaphore, et il vise en particulier la théorie littéraire issue du symbolisme. Pour étayer sa charge, il reprend même, en apparence, la définition de Potebnia de l'image comme prédicat fixe : comme « les images sont presque immobiles », comme « de siècle en siècle, de pays en pays, de poète en poète, elles se transmettent sans être changées », il y voit la preuve que la poésie n'est pas une « pensée par images », puisque l'histoire de la poésie ne consiste pas « en une histoire du changement de l'image » mais bien plutôt en l'« accumulation » et la « révélation de nouveaux procédés pour disposer et élaborer le matériel verbal » et, en l'occurrence, « beaucoup plus en la disposition des images qu'en leur création. » Si la dernière affirmation me semble assez juste, il faut relever néanmoins qu'elle repose sur une identification de l'image au comparant ou, à la rigueur, au seul couple comparant-comparé, et qu'elle ne prouve pas ce qu'elle prétend démontrer. Pourquoi un nouveau tissage d'image, qui met en jeu beaucoup plus qu'un ou deux mot(s), un ou deux signes(s), ne serait pas une création, par exemple ? N'est-ce pas justement par cette attention fine au détail d'un rapprochement que du nouveau surgit au cœur même de l'usuel ? Si l'image du vaisseau de l'État est ancienne, comme l'image du peuple ou d'une foule comme d'une mer agitée, désordonnée, elle n'est pas utilisée de la même façon par Cicéron et par

571 Victor Chklovski, « L'art comme procédé », *Théorie de la littérature*, textes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Le Seuil, Paris, 2001, coll. Points Essais, p. 75-76.

Gance, par exemple : c'est bien en filant celle-ci que le réalisateur de *Napoléon* découvre et invente, dans son film, l'image du drapeau-voile. Sans parler de S. M. Eisenstein qui présente, au début du *Cuirassé Potemkine*, quelques plans sur une mer déchaînée s'abattant sur une digue avec violence, comme pour la renverser, avant de proposer un intertitre qui commence par ces mots de Lénine : « La révolution est une guerre. C'est la seule guerre juste, légitime, nécessaire. » Peut-on ne pas lire ici une métaphore et même, plus précisément, à côté de « la révolution est une guerre », l'énoncé : « la révolution est une tempête, la seule violence qui soit légitime » ? L'image de la tempête est en effet idéale dans ce contexte : c'est une façon de justifier la colère des hommes, de la présenter comme naturelle, de la rendre aussi nécessaire qu'une grande marée qui souhaiterait renverser une digue. Autrement dit, la métaphore traditionnelle est ici renversée, subvertie, le cinéaste supprime l'image du capitaine de navire et propose de considérer plutôt le conflit des éléments, les uns statiques, les autres dynamiques, et notamment le rôle de la digue. Peut-on dire, là encore, qu'il s'agit de la même métaphore – et qu'il n'y a pas une pensée qui s'exprime là ?

De fait, Chklovski lui-même ne semble pas convaincu par sa charge liminaire contre la métaphore. Il conclut d'abord son paragraphe par une affirmation plus nuancée : « Les images sont données, et en poésie on se souvient *beaucoup plus* des images qu'on ne les utilise pour penser » (c'est moi qui souligne). Puis il achève son premier développement sur le sujet par une position prudente, qui ne pose plus du tout problème à mon sens : « La pensée par images n'est pas *en tout cas* le lien qui unit toutes les disciplines de l'art, ou même de l'art littéraire » (je souligne). Et d'ajouter : « le changement des images ne constitue pas l'essence du développement poétique. »[572] Enfin, lorsqu'il revient sur la métaphore, à la fin de l'article, après le long détour par la loi d'économie des forces et le procédé de singularisation, il propose de réfuter l'idée de « prédicat constant » : « le but de l'image » n'est pas de clarifier en substituant du connu à de l'inconnu mais « de créer une perception particulière de l'objet, de créer sa vision et non pas sa reconnaissance. » Et l'admirateur de Maïakovski d'écrire : « je pense que presque partout où il y a image il y a singularisation », c'est-à-dire réalisation de la plus haute ambition de l'art, celle de donner à voir authentiquement le réel, de nous débarrasser des automatismes de la connaissance et de la perception.[573] C'est dire si l'opinion de Chklovski n'est finalement pas si éloignée de celle des poètes que l'on qualifie, trop rapidement parfois, de « symbolistes » : la métaphore est bien, pour lui aussi, la voie royale de l'art.

Chklovski n'est donc pas si opposé que cela à l'idée d'une pensée par image : sa charge initiale porte surtout sur une conception de l'art qui se réduirait à cette idée, et elle se dresse contre une esthétique particulière de l'image, quand le comparant est convenu, usé, presque « transparent ». Il semble même n'y avoir là qu'un simple point de départ maladroit, un choix plus efficace que judicieux, une charge avant tout stratégique. Mais cette ambiguïté est intéressante pour notre généalogie du soupçon : l'opinion qui se devine ici mais qui n'est pas vraiment assumée est bien proche de celle de Genette. Surdéterminée par l'influence historique du symbolisme, voulant réagir aux excès de celui-ci, à son idéalisme parfois naïf, à sa vague spiritualité, elle prend trop rapidement le contre-pied de son « culte de l'image ». Mais la négation est parfois maladroite et, s'il faut souligner la filiation des « formalistes » avec le futurisme, on peut discerner chez eux un très net héritage symboliste. Dans « Les nouvelles voies du mot » par exemple, Kroutchenykh décrit un projet qui fait penser, à plus d'un moment, à celui de Mallarmé ou de Rimbaud. Lorsqu'il s'en prend

572 *Ibid.*, p. 77.
573 *Ibid.*, p. 89.

à ces « symbolistes trop bien léchés » qui « ont une peur bleue de n'être pas compris du public » (des revues) ou à ces « symbolistes bornés » qui redoutent « de proférer une bourde un non-sens », les futuristes apparaissent bien comme les continuateurs des symbolistes, comme des symbolistes « mal léchés », libérés, accomplis, qui radicaliseraient leur projet.[574] Et, sur un point certes secondaire, Chklovski témoigne dans son article d'une ambiguïté intéressante, concernant la métaphore. Pour défendre l'idée que « les images sont presque immobiles », il ajoute : « Les images sont de nulle part, elles sont à Dieu. » Il est clair ici que ce n'est pas du discours rapporté : ce n'est pas le point de vue de Potebnia qui s'exprime mais bien celui de Chklovski, même si l'image est probablement, en partie, ironique. L'auteur de *Résurrection du mot* reformule en effet son idée dans les lignes qui suivent : la *création* des métaphores n'est pour ainsi dire pas, ou très peu, l'apanage de l'homme, « les images sont données ». Les métaphores seraient en quelque sorte des êtres anhistoriques : leur matière serait une donnée préalable, l'homme ne pourrait qu'en travailler la forme. Ce mysticisme du matériau littéraire, qu'on retrouve par exemple dans le texte de Kroutchenykh à propos de chaque lettre, de chaque son des mots, ne me semble renverser qu'en apparence le mysticisme, réel ou supposé selon les cas, des symbolistes. C'est d'ailleurs ce qui rend la critique de la « pensée par image » si ambiguë : même lorsque Chklovski reconnaît à la métaphore le pouvoir de « ressusciter » le mot, ce n'est pas vraiment le pouvoir de créer du sens qu'il lui reconnaît, du moins explicitement, mais surtout celui de rénover la perception – comme Hegel, en quelque sorte, lorsque celui-ci voyait dans la métaphore la possibilité d'une détermination supérieure de son objet. Cependant, à la différence du *Cours d'esthétique*, la « surcharge » est ici valorisée *par principe*, ce qui change tout – puisqu'il n'y pas, par ailleurs, de croyance dans une véritable résurrection, comme chez Hegel cette « grâce » métaphorique largement inexpliquée.

Seulement, si cette affirmation du pouvoir de la métaphore passe parfois inaperçue, dans « L'art comme procédé », c'est entre autres qu'elle est suivie aussitôt par des exemples tirés de la littérature érotique, où les métaphores sont vraiment *in absentia*, reposent sur une dissimulation qui certes ne trompe pas grand monde mais n'illustre pas idéalement l'idée défendue : Chklovski fait lui-même remarquer que beaucoup de ces textes reposent « sur le fait qu'on n'appelle pas l'objet [sexuel] par son propre nom », sur un « jeu de méconnaissance », sur le brouillage du comparé ; leur but « n'est évidemment pas de […] rapprocher de la compréhension » les « objets érotiques ».[575] Le « manque de reconnaissance » évoqué semble d'ailleurs équivoque : il ne renvoie pas seulement à une vision rénovée, authentique de ces objets (la « reconnaissance » est en effet pour Chklovski, un peu comme le préjugé, ce qui s'oppose à la « vision », à la perception authentique). Ce « manque de reconnaissance » fait également songer, par moments du moins, à une façon grivoise de jouer de l'allusion, qui n'implique pas automatiquement une véritable « singularisation », un accès *rénové* à la référence. Quelques années plus tard, dans un contexte semblable, Chklovski reconnaîtra d'ailleurs que l'exemple de la poésie érotique n'est pas le meilleur : « Ici nous avons affaire moins à l'image qu'à ce à quoi je donnerais le nom d'étrangement (du mot étrange). »[576]

C'est pourquoi « Résurrection du mot », publié en 1914, importe tant. Andreï Nakov a raison de souligner à quel point l'omission de ce texte, traduit seulement en 1985, a pu gêner. Pour ce qui nous concerne, il fournit une illustration beaucoup plus claire du rapport de Chklovski à l'image. Il s'ouvre notamment par la beauté des figures contenues dans les mots, « beauté qui avait existé

574 A. Kroutchenykh, « Les nouvelles voies du mot », dans *Résurrection du mot*, *op. cit.*, p. 83.
575 V. Chklovski, « L'art comme procédé », art. cit., p. 93, 90.
576 V. Chklovski, « Littérature et cinématographe », dans *Résurrection du mot*, *op. cit.*, p. 100-101.

autrefois et qui n'existe plus », mais qui nous frappe encore quand nous la (re)découvrons, malgré l'habitude et l'usure du temps. « Actuellement les mots sont morts et la langue est semblable à un cimetière », expose-t-il dès le début, « alors que le mot nouveau-né était vivement imagé. » Et Chklovski d'accumuler alors les exemples de pétrification, d'abord au sein du langage, lorsque celle-ci atteint les noms, les épithètes, ou des phrases entières, puis avec la pétrification des œuvres elles-mêmes et enfin de l'art ancien, qu'il s'agisse de la statuaire grecque pour Rodin ou des arcs encore utilisés dans l'architecture à Saint-Pétersbourg, dont la forme n'est plus *ressentie*. C'est ainsi que Chklovski oppose, plusieurs années avant « L'art comme procédé », la vision et la reconnaissance : « Nous ne ressentons pas ce qui est coutumier, nous ne le voyons pas, nous le reconnaissons. » L'usure est déplorée, comme chez Nietzsche, mais en des termes différents : la métaphore n'est pas présentée comme la vérité du concept, même si l'idée n'est pas loin ; elle reste coupée de lui, réservée à la poésie. La « reconnaissance » n'en est pas moins associée à l'utilitarisme, à la prose, à une « perte de la forme » qui « représente un grand allègement pour la pensée » mais une grande perte pour l'homme : « l'art ne peut se contenter de ce mot érodé » en effet, car c'est la vie même qui est perdue.[577] L'enjeu apparaît peut-être mieux encore dans « L'art comme procédé » :

> Ainsi la vie disparaît, en se transformant en un rien. L'automatisation [de la perception] avale les objets, les habits, les meubles, la femme et la peur de la guerre.
>
> « Si toute la vie complexe de bien des gens se déroule inconsciemment, alors c'est comme si cette vie n'avait pas été. » [note du journal de Tolstoï]
>
> Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce qu'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception.[578]

Seulement, dans « L'art comme procédé », le débat n'est pas autant relié à la question de l'image : il porte plus directement sur l'art. Or, si « Résurrection du mot » prononçait un verdict si sévère et déclarait « la mort de l'art », la pétrification puis la mort n'était pas l'unique destin du mot. L'article s'achevait par un espoir, celui qui était porté par les futuristes, « les poètes, les aveniriens », ces derniers étant clairement présentés, dans le dernier paragraphe, comme réalisant un projet plus ancien : « La prise de conscience des procédés créatifs qu'on trouvait aussi chez les poètes d'hier, les symbolistes, par exemple, mais de façon purement accidentelle, est une grande chose. Et elle est réalisée par les aveniriens. » Et Chklovski de préciser, quelques lignes plus haut : « Il importe de créer une langue nouvelle », « conçue pour voir et non pour reconnaître. Nombreux sont ceux qui ressentent inconsciemment cette nécessité. » Or il est clair, même si la métaphore n'est plus beaucoup mentionnée à la fin de cet article largement consacré à l'image, qu'elle fait partie des principaux moyens à la disposition de l'art pour parvenir à ces fins – comme cela est reconnu aussi, malgré certaines apparences, dans « L'art comme procédé ».

Un autre problème, un véritable problème cette fois, se pose néanmoins : Chklovski ne cesse, dans ses articles, d'utiliser une opposition entre poétique et prosaïque léguée par la tradition et d'y superposer toute une série d'autres oppositions, notamment celle plus personnelle entre voir et reconnaître. C'est d'ailleurs un obstacle possible pour bien percevoir l'opinion de Chklovski sur la métaphore : alors que, dans « Résurrection du mot », il se réclame de Potebnia pour évoquer

577 V. Chklovski, « Résurrection du mot », dans *Résurrection du mot*, *op. cit.*, p. 63-69.
578 V. Chklovski, « L'art comme procédé », art. cit., p. 82.

« l'immuable chemin de la poésie à la prose » que parcourt le mot « en perdant la “forme” », il reproche au même auteur dans « L'art comme procédé » de ne pas distinguer « la langue de la poésie de la langue de la prose » puis il remarque qu'à cause de cela « il ne s'est pas aperçu qu'il existe deux sortes d'images : l'image comme un moyen pratique de penser, moyen de grouper les objets et l'image poétique, moyen de renforcer l'impression ». Et de signaler que « l'image poétique n'a qu'une ressemblance extérieure avec l'image-fable, l'image-pensée, dont un exemple est donné par la fillette qui appelle la boule ronde “petite pastèque” […] L'image prosaïque est un moyen d'abstraction. La pastèque au lieu du globe rond ou la pastèque au lieu de la tête, ce n'est qu'une abstraction d'une qualité de l'objet […]. C'est une pensée, mais elle n'a rien à voir avec la poésie. »[579] Pour nous qui disposons désormais des catégories de métaphores vives et mortes, l'opposition entre métaphores poétiques et prosaïques semble clairement superposer plusieurs ordres de choses. Elle est pertinente en cela qu'elle formule assez clairement, quand on songe à « Résurrection du mot », cette distinction entre langue vivante et langue morte, mais contestable en même temps quand elle place la pensée du côté de la reconnaissance, quand la pensée ou même l'abstraction est réduite à une fonction purement et étroitement utilitaire et que la poésie est ainsi séparée de la pensée, placée du côté du « renforcement de l'impression », d'une beauté inutile finalement très proche de la conception ornementale traditionnelle. Il est pourtant évident, quand Chklovski oppose l'image à la pensée, que c'est surtout *à une certaine pensée*, conformiste, prosaïque dans le mauvais sens du terme, qu'il pense (l'idée d'abstraction est claire, qui peut faire songer à l'idéologie), mais une certaine ambiguïté persiste, qui appartient bien à l'auteur, comme si la promotion du travail de la forme ne pouvait se faire qu'indépendamment du sens, de la promotion de la pensée.

Ce travers-là, qui est aussi le travers futuriste, marqué par son hostilité au symbolisme, entretient des liens étroits avec la pensée matérialiste, marxiste. Il s'agit en quelque sorte de remplacer l'Idée par le Matériau. Même s'il faut évidemment faire la part des préjugés de l'époque, de la provocation nécessaire pour les bousculer et créer du nouveau, le renversement apparaît trop peu dialectique. Le remplacement d'un idéalisme artistique, par moments avéré, dans le mauvais sens du terme, par une telle conception ne témoigne-t-il pas, lui aussi, d'une nouvelle forme d'« idéalisme », paradoxal ? La part d'idéologie est patente quand on considère la quasi absence d'exemples, précisément, pour illustrer ces images poétiques opposées à « l'image-pensée » : quelles métaphores révolutionnaires, « renforçant l'impression », imposant une vision neuve, auraient pu apparaître à la fois belles, puissantes, et dégagées de toute pensée, voire de toute abstraction ? Le seul exemple donné dans ce passage est d'ailleurs curieux : « Eh, vieille chiffe, comment te tiens-tu ? » Comme l'indique Todorov en note, le même mot, en russe, peut se traduire de différentes façons, par « chapeau » mais aussi par « chiffe » (molle), nigaud. Pourquoi cette image est-elle « un trope poétique » alors ? Uniquement parce que le soldat se tient mal, qu'il se néglige, qu'il est comme un chapeau mis négligemment, avec désinvolture, ou comme un vieux chapeau crasseux ? ou parce que le mot *shljapa* possède un double sens ? Si c'était le premier critère seul qui était retenu, il me semble que Chklovski n'aurait pas critiqué l'image de la « petite pastèque » : dans les deux cas, une seule « qualité » est utilisée pour motiver la métaphore (la rondeur ou la négligence). Non, il faut dire, je crois, que l'attribution des deux exemples à des catégories différentes est bien arbitraire, maladroite : nous *voyons* la boule à travers la pastèque comme nous pouvons *reconnaître* la nonchalance du soldat. Si l'image du chapeau permet une meilleure perception, elle est en même

579 *Ibid.*, p. 78-79.

temps convenue, inscrite dans la langue (en français avec *chiffe* comme en russe avec « chapeau ») : ce n'est pas moins une « abstraction » que « petite pastèque ». La seule vraie différence, qui a probablement influencé l'auteur, c'est qu'une image est intentionnelle (celle du sergent) là où l'autre ne l'est pas forcément (les « métaphores » enfantines, on l'a vu, ne reposent pas toujours sur une perception de la différence) : d'où le caractère « purement » utilitaire, intéressant pour Chklovski, de « petite pastèque », de l'image enfantine.

Il s'agit donc de distinguer le cœur de la théorie de Chklovski, la dés-automatisation et ses procédés, de sa gangue plus traditionnelle, la division prosaïque/poétique qui reconduit la vieille opposition entre métaphores usuelles et métaphores d'invention (« moyen pratique de penser » contre « image poétique »), entre *inventio* et ornement (« moyen de grouper les objets » par exemple, comme dans la comparaison, le parallèle ou le concept, contre « moyen de renforcer l'impression ») ou entre rhétorique et poétique. Si la pensée de l'auteur est riche, en effet, quand il évoque « les mots qu'emploie notre pensée » qui « servent, pour ainsi dire, de signes algébriques » et se trouvent « désimagés afin d'être utilisés dans le langage de tous les jours où ils sont incomplètement dits et écoutés », nous ne pouvons en revanche accepter l'idée que « la perte de la forme » dans le mot, la disparition de l'image dans le concept, puisse apparaître, par exemple, « comme la condition *indispensable* d'existence de la science » (je souligne) alors que l'art, lui, « ne peut se contenter de ce mot érodé ».[580] Il y a là une conception séparée des domaines de l'art et du savoir qui n'est pas sans fondement, puisqu'elle est celle du scientisme, mais qu'il ne convient pas de s'approprier : si une certaine science fonctionne en effet sur un tel projet d'épuration du réel, la science véritable, à qui l'on doit les véritables découvertes, et qu'il est parfois difficile de distinguer *en pratique* de la première, ne correspond pas à cette caricature. On ne peut certes reprocher à un texte qui conserve, en 1914, une valeur de manifeste de procéder à de tels raccourcis : l'intention pouvait paraître claire, et les cibles évidentes (le positivisme et la modernité capitaliste qui accordent à la science une place centrale). Néanmoins, l'omission de ce contexte révolutionnaire, dans la réception que l'on peut avoir des textes « formalistes », ne peut qu'aggraver une lacune déjà présente : la distinction poétique/prosaïque, telle que posée ici par Chklovski, perpétue une division art/société, poésie/quotidien qui était pourtant bien loin du projet d'origine des futuristes ou des formalistes (c'est avec la société et le quotidien *en tant qu'aliénés* que l'art doit rompre, mais évidemment pas avec la société, la science ou le quotidien par définition). Posée abstraitement, comme ici, cette opposition participe de la division sociale et la renforce en retour. Or, pour en rester au terrain de la métaphore (et pour reprendre l'un des traits de « l'image prosaïque » selon Chklovski), toute image ne groupe-t-elle pas des objets, implicitement ou explicitement ? Dans « vieille chiffe », même si cela n'aboutit pas à un concept ou à une loi scientifique, nous avons à la fois, sous la même expression, le soldat et le chapeau. Il n'est donc pas possible, on le voit, de séparer « vision » et « pensée », du moins aussi rigoureusement.

Cette double tradition déjà observée ailleurs, celle de la métaphore comme « vision » et celle de la métaphore comme « renforçant l'impression », apparaît donc clairement chez Chklovski. Elle permet d'ailleurs chez lui de rendre compte de l'image ambivalente de la métaphore, tout au long du XXe siècle. Conservatrice, au mauvais sens du terme, perçue parfois comme « réactionnaire », elle perpétue en effet la division sociale lorsqu'elle est conçue comme ornement opposé à la pensée, comme emblème de la poésie qui se *distingue* de la société. En revanche, en cela qu'elle contient matériellement l'idée (qu'elle la « conserve » sans l'épurer), qu'elle associe des éléments différents,

580 V. Chklovski, « Résurrection du mot », *op. cit.*, p. 63-65.

elle est conservatrice et/ou révolutionnaire, au meilleur sens des termes : elle permet une vision neuve, contre les idées reçues et même, pour la nouvelle génération russe comme pour Tolstoï ou les « symbolistes » français, contre la modernité capitaliste. Il s'agit donc pour nous de dépasser l'opposition entre prosaïque et poétique, qui ne peut conduire qu'à des procès – plus ou moins justifiés – en « réaction », quand le souci de dés-automatisation conserve, lui, le plus grand intérêt, en soulignant la vigilance nécessaire pour qu'aucun conformisme ne vienne subjuguer nos consciences. Et, si ce « procédé » ne conduit pas à une recherche de la novation pour elle-même, dans une espèce de nouvel « automatisme » avant-gardiste, comme on en trouve maints exemples, autrement dit quand la tendance « révolutionnaire » de la métaphore ne prend pas l'ascendant sur sa tendance « conservatrice », notamment en jouant avec des associations par trop singulières qui négligeraient leur capacité à porter du sens, la « singularisation » métaphorique permet les meilleurs dépassements, les images les plus riches. C'est ainsi que Chklovski renoue avec la meilleure tradition rhétorique, celle qui court souterrainement, par exemple, chez Aristote ou Cicéron, lorsque le premier défend les métaphores qui peignent les choses en acte, qui tirent d'une illusion, ou le second expose la difficulté de « l'expression propre » « à bien exprimer la chose » quand « au contraire l'expression métaphorique éclaire ce que nous voulons faire comprendre » (ne dit-il pas alors la même chose que Chklovski, son pouvoir de raviver la vision ?).[581] Mais, en inscrivant cette tradition du « talent de voir les ressemblances » dans une autre culture, en l'articulant à une philosophie matérialiste, il permet même d'en dégager le meilleur.

Il faut en effet souligner que Chklovski n'en reste bien sûr pas à une conception ornementale de la métaphore comme opposée à la pensée, dont la novation se situerait surtout dans la forme, dans la rénovation des perceptions. Même si le travers est indéniable qui consiste à renverser trop mécaniquement le primat du sens, de l'idée, en primat du matériau et de la forme, il est également certain que l'auteur de *Résurrection du mot* va au-delà. Je pense par exemple aux annotations, à la fin du développement sur les images érotiques, dans « L'art comme procédé », sur le parallélisme. Elles s'appliquent très nettement à la métaphore et, plus généralement, au domaine de « l'image », et s'achèvent sur la reconnaissance d'un *changement de sens*, même si elles restent tributaire dans leur forme de la théorie substitutive : « Le but du parallélisme, comme en général le but de l'image, représente le transfert d'un objet de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception ; il y a donc changement sémantique spécifique. » Chklovski éprouve d'ailleurs le besoin d'effectuer, dans cet article, le rappel d'une observation faite ailleurs : « ce qui importe dans le parallélisme, c'est la sensation de non-coïncidence dans une ressemblance. » C'est bien ce trait-là qui fait que le « renforcement d'une impression » n'est que le premier effet, superficiel, parmi les effets possibles d'une métaphore vive : la pensée ne s'arrête pas toujours, heureusement, à l'observation d'un unique point commun entre les deux phénomènes. Une nouvelle signification naît de cette ressemblance *et* dissemblance, pour ainsi dire dans tous les cas, du moins si la métaphore n'est pas complètement morte : signification parfois voulue, et parfois non ; nouveau sens parfois ingénieux, authentiquement créateur, dans les meilleurs cas, et parfois conformiste, quand la métaphore est sortie maladroitement de son contexte par exemple.

Dans « Littérature et cinématographe », écrit en 1923, nous ne sommes pas loin non plus de la reconnaissance de la dialectique métaphorique : après avoir indiqué que « le but de l'image est d'appeler l'objet par un nouveau nom » et qu'« à cette fin, pour faire de l'objet un fait artistique », il faut « "secouer" la chose », l'arracher « à la série des associations coutumières », Chklovski

581 Cicéron, *De l'orateur*, XXXVIII, 155, *op. cit.*, p. 61.

souligne qu'il s'agit là, non seulement d'une rénovation d'un concept antérieur, mais plus largement d'« un des procédés de création ». Et de préciser le fonctionnement de l'image : « Nous avons dans l'image : l'objet – le souvenir de son nom antérieur –, le nom nouveau de l'objet et les associations qu'entraîne ce nouveau nom. »[582] Même si la structure n'apparaît pas distinctement comme ternaire, si « l'objet » n'apparaît pas explicitement comme changé, c'est bien d'un nouvel objet que parle cet extrait : entre la série *antérieure*, « la rangée dans laquelle [le concept] se trouve habituellement », désormais contestée (du moins en partie), et la nouvelle série, les nouvelles « associations qu'entraîne ce nouveau nom », un conflit dialectique s'instaure qui débouche sur un nouvel objet, sur une « création » (ou, du moins, une re-création). On voit donc que, si la *création de sens* n'est pas souvent soulignée, probablement pour des raisons idéologiques, le mécanisme en est parfaitement compris, et précisément grâce à une approche matérialiste qui abandonne l'hypothèse d'une existence préalable de l'idée (du moins de l'idée définitive) dans le processus de création d'une œuvre. Car c'est bien cette hypothèse-là que vise sans cesse Chklovski.

On trouve pourtant, dans l'article « Littérature et cinématographe », la confirmation du problème déjà évoqué, les traces insistantes d'une conception de l'art comme un travail plus ou moins ornemental, coupé du sens, de la « pensée ». Il convient d'y insister car, dans leur valorisation du travail de la forme, dans leur prise en compte du matériau, les « formalistes » ont quand même, malgré l'injustice, malgré la simplification, en partie mérité l'étiquette qui leur a été accolée. Dans son chapitre sur la peinture, par exemple, Chklovski souligne la tendance des artistes à traiter la représentation du monde comme un prétexte, à « transformer la représentation […] en arabesques qui ne représentent rien ». Il conclut alors un développement sur les tapis étudiés par Grosse, notamment persans, en présentant leurs « motifs ornementaux dits géométriques » comme une « forme *purement artistique* » (c'est moi qui souligne). L'art réside donc tout entier, ici, dans le refus de la *mimêsis*. L'idée d'une forme « purement artistique » apparaît clairement dans ce passage comme libérée de toute représentation et de toute signification. Il me semble pourtant que tous ses exemples ne prouvent pas cela, que Chkloski est tenté de radicaliser ce que Giotto affirmait, dans une phrase qui est citée plus haut dans son article et qui constituait déjà, elle-même, une provocation : « Un tableau, c'est *avant tout* un assemblage de plans colorés » (je souligne). Dans sa volonté de réagir à certains lieux communs, et notamment à la tyrannie d'un certain réalisme, au « naturalisme » vulgaire, l'article ne ménage aucun espace entre mimétisme pur et pure ornementation. Pourquoi opposer strictement stylisation et représentation, pourtant ? La notion même de figure, avec son lien à l'idée de dessin, souligne déjà l'existence de cet espace mixte où la forme peut s'émanciper du mimétisme et proposer, en même temps qu'une représentation paradoxale, une signification. Évidemment, Chklovski ne l'ignore pas tout à fait : il indique dans le même passage, « en guise d'anticipation », que « les valeurs sémantiques » peuvent servir de matériau, de la même façon qu'il expose, plus loin, que « le peintre a besoin du monde pour faire le tableau ». Seulement, l'article ne reste pas autant qu'il le souhaite « au-dessus de la mêlée » dans le débat qu'il présente, au début, entre ceux qui considèrent que, le « plus important, dans l'art, c'est le contenu, c'est-à-dire ce qu'il dit », et ceux qui prétendent que « l'essentiel » c'est la forme. Il s'achève ainsi, après un long développement sur le cinéma, par la reprise du motif de l'arabesque : « L'art n'est pas une inscription mais un dessin en arabesque. »[583] La métaphore est éloquente. La pensée, le « contenu » est trop strictement identifié à une intention de signification préalable. Le

582 V. Chklovski, « Littérature et cinématographe », *op. cit.*, p. 102-103.
583 *Ibid.*, respectivement p. 95-97, 93 et 146.

sens d'une œuvre n'apparaît pas souvent, en effet, comme le veut pourtant la théorie vulgaire, comme « inscription » d'une idée préconçue : les meilleures œuvres résistent à une telle analyse. Mais faut-il exclure pour autant que le choix du matériau, puis la forme qui lui est conférée, puisse exprimer quelque chose du monde, puisse posséder une signification, un « contenu » en propre ? Chklovski ne dit pas vraiment le contraire mais l'ambiguïté est réelle, chez lui comme chez nombre de « formalistes » d'ailleurs : c'est ainsi que, sous couvert de réagir à une conception « idéaliste » de l'art, ils ont pu contribuer à une réduction inverse.

Il serait injuste pourtant d'en rester là. La position est plus nuancée pour la littérature par exemple : « Littérature et cinématographe » reconnaît que les pensées sont présentes dans une œuvre « mais ces dernières ne sont pas enrobées dans une forme littéraire, c'est la forme littéraire qui est bâtie à partir des pensées, comme à partir d'un matériau », forme qui constitue alors la base, pour le lecteur, de l'effet produit par l'œuvre.[584] Plus largement, c'est le mérite des membres de l'Opoïaz d'avoir souligné le rôle *innovant* du matériau, sa résistance à l'idée préconçue, d'avoir aidé à percevoir l'« action en retour » du matériau sur l'idée, pour la préciser, l'ajuster, voire dans certains cas la contredire. Il est évident par exemple que les développements théoriques ultérieurs de S. M. Eisenstein leur doivent beaucoup, quand il envisage la forme comme possédant un contenu propre, comme donnant en définitive sa signification – ultime et difficilement accessible – à l'œuvre.

L'influence du matérialisme dialectique est certaine pour les aspects précédents, positifs comme négatifs. L'article s'achève par exemple sur une déclaration apparemment fataliste : « l'art coule comme le fleuve et change comme le temps, sans demander l'avis de personne ». D'où la conclusion : « il ne nous reste qu'à prendre note des faits ». Voilà qui témoigne clairement d'une conception mécanique de l'évolution des formes, de l'histoire, et du sujet créateur, du sujet historique. Cette conception trouve de nombreux échos dans « Littérature et cinématographe ». On peut lire par exemple, plus haut : « l'homme-créateur n'est que le lieu d'intersection géométrique des lignes et des forces qui ont pris naissance en dehors de lui. » Et, juste après : « Les ciné-créateurs, innombrables et profondément ignares, coulent au fil d'une route généralement bonne, ainsi que coule la rivière ». Ou encore, juste avant la conclusion : « Ce qui doit s'accomplir s'accomplira ». Seulement, cette impression de fatalisme, qui n'est pas sans écho au ton presque tragique du début de *Résurrection du mot*, est démentie par le projet même de l'article : il s'agit bien de faire tomber les illusions, concernant l'art cinématographique, pour créer du nouveau. C'est bien le sens, même si c'est dit timidement, du passage où intervient la métaphore de la route et de la rivière : certes, il ne s'agit pas de rêver « régler la circulation qui a pris naissance en dehors de nous », mais il est possible de « mettre un terme aux vaines tentatives visant à faire ce qu'il est impossible de faire et qu'il ne faut pas faire », comme faire rentrer de force la littérature ou le théâtre dans les films. Continuant à jouer, mais d'une autre façon, le rôle du gendarme, Chklovski trace en effet des perspectives, indique des routes à suivre : cela apparaît clairement dans le passage sur Chaplin, ou celui sur « l'avenir du cinéma » qui évoque cette « seconde ligne que pourra emprunter le cinématographe », « le film de dessin animé à numéros », qui semble annoncer aujourd'hui Tex Avery. Je pense aussi à cette indication que le cinéma peut jouer de « la sensation de l'illusion », comme le théâtre l'a souvent fait avec profit (on pense alors à *L'Illusion comique* ou à *La Vie est un songe*) : il en offre maints exemples, en effet, comme le théâtre a lui-même continué

584 *Ibid.*, p. 105.

de le faire.[585] Seulement, si l'ambition est certaine de créer du nouveau ou du moins d'y contribuer, elle apparaît en partie inhibée par la conception matérialiste de l'histoire mais aussi, plus largement, occultée par celle-ci : on devine en effet une certaine pudeur à évoquer le rôle créateur de l'artiste. Il convient donc de souligner la dimension « volontariste » de Chklovski, comme d'autres formalistes, dans leur rapport à l'art : cette ambition de créer du nouveau est souvent perdue de vue, comme elle l'a été à l'époque structuraliste, les textes ayant été coupés de leur contexte politique et philosophique.

Le « formalisme » face au « marxisme » triomphant : une ambiguïté redoublée

L'ambiguïté de cette opposition entre poétique et prosaïque, attestée dès les années 1910, avant que le parti bolchevik n'impose progressivement son idéologie, ne disparaît pas ensuite. Elle apparaît même renforcée de la confrontation avec le marxisme : au moment où l'art est invité, non pas vraiment à descendre dans la rue, mais à prendre en compte la nouvelle donne révolutionnaire, et d'une façon de plus en plus étroite, les formalistes continuent de marquer la coupure, de s'opposer au « quotidien », aux automatismes de la perception et de la connaissance. S'ils ne tentent pas un dépassement de l'opposition, c'est clairement que cette forme d'assujettissement désignée chez eux par le prosaïque s'étend désormais au quotidien « révolutionnaire » dont la NEP illustre alors l'ambiguïté.

Les articles de Boris Eikhenbaum soulignent bien cela. Dans « La théorie de la “méthode formelle” » par exemple, écrit en 1925, la revendication d'une autonomie scientifique peut se comprendre comme tournée contre plusieurs adversaires, comme témoignant d'une lutte sur plusieurs fronts : à côté de l'exigence de scientificité accrue, par rapport aux symbolistes, à la « critique impressionniste » et à la « science académique », on lit clairement une exigence d'autonomie accrue par rapport au pouvoir politique, quel qu'il soit, et aux idéologies qui le servent, notamment à travers la sociologie pour le nouveau pouvoir. La seconde exigence ne doit pas être minimisée quand on analyse le positionnement des formalistes : il témoigne d’une stratégie défensive. Il permet d’expliquer les surenchères, qui paraissent parfois excessives aujourd'hui, dans les intentions « scientifiques ». C'est ainsi, par exemple, qu'Eikhenbaum revendique, contre les « éclectiques », un « principe de spécification », de spécialisation pourrait-on dire, qui le mène à reprendre la définition de Jakobson : « L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la “littérarité” ». Derrière l'exigence scientifique, on peut lire l'exigence d'autonomie en effet, une autonomie qui vise à défendre non seulement la discipline, la « science formelle », mais aussi l'objet d'étude : « On concentrera tous les efforts pour mettre un terme à la situation précédente, où la littérature demeurait, selon le mot de A. Vessélovski, *res nullius*. […] Nous posions et nous posons encore comme affirmation fondamentale que l'objet de la science littéraire doit être l'étude des particularités spécifiques des objets littéraires les distinguant de toute autre matière, et ceci indépendamment du fait que, par ses traits secondaires, cette matière peut donner prétexte et droit de l'utiliser dans les autres sciences comme objet auxiliaire. »[586] Il s'agit donc bien de défendre la littérature, de ne pas fondre le fait littéraire dans un ensemble plus vaste qui pourrait lui faire perdre toutes ses spécificités, par exemple dans ce que l'on appelle aujourd'hui la communication.

585 *Ibid.*, p. 111-112, 144, 146.
586 B. Eikhenbaum, « La théorie de la “méthode formelle” », *Théorie de la littérature*, *op. cit.*, p. 31, 33-36.

Seulement, avec la notion de littérarité, c'est une sorte d'essence, d'abstraction de la littérature que l'on court le risque de rechercher, surtout quand on la coupe d'une partie de ses manifestations : « jusqu'à maintenant », poursuit Eikhenbaum, « on pouvait comparer les historiens de la littérature plutôt à cette police qui, se proposant d'arrêter quelqu'un, aurait saisi à tout hasard tout ce qu'elle aurait trouvé dans la chambre, et même les gens qui passeraient dans la rue à côté. Ainsi les historiens de la littérature se servaient de tout : de la vie personnelle, de la psychologie, de la politique, de la philosophie. On composait un conglomérat de recherches artisanales au lieu d'une science littéraire, comme si on avait oublié que chacun de ces objets appartient respectivement à une science : l'histoire de la philosophie, l'histoire de la culture, la psychologie, etc. » Si la charge possède évidemment une pertinence, il faut en même temps la nuancer : le mal n'est pas de se servir de ces éléments mais de mal s'en servir, d'y subordonner la création littéraire, de faire apparaître celle-ci comme un simple document, de négliger sa finalité propre, comme lorsqu'on fait la lecture biographique ou psychanalytique d'une œuvre. La métaphore policière est d'ailleurs éloquente : ce que vise à dénoncer Eikhenbaum, c'est aussi et surtout une enquête pseudo-littéraire qui se distingue mal de l'investigation policière, celle qui fait feu de tout bois pour coincer celui qu'on a déjà reconnu comme criminel, et il est difficile de ne pas voir, dans cette police de la création, certains critiques marxistes. Seulement, en refusant de tomber dans une semblable démarche, Eikhenbaum promeut un modèle « isolationniste » guère défendable non plus. En effet, le mal inverse n'est pas moins vraisemblable, celui qui consiste à couper *réellement* l'œuvre du vécu de l'auteur, de ses options philosophiques, de sa place dans la société, etc. : Eikhenbaum semble par moments l'appeler de ses vœux. Sous prétexte qu'on a pu tout interpréter comme intention de l'auteur, ou qu'on a pu rechercher une signification propre au moindre jeu sur les sonorités d'un poème, à l'époque « symboliste », ou sous prétexte que certains critiques ramènent tout au social, faut-il ne s'intéresser qu'à la forme coupée de l'idée ou coupée, sinon de l'histoire, du moins de la société ? Comme chez Chklovski, dans ce texte qui résume d'ailleurs la position de « L'Art comme procédé », la tentation est patente de promouvoir l'idée d'une « forme pure » : même si l'article indique que « la notion de forme a obtenu un sens nouveau, elle n'est plus une enveloppe », « un récipient sur lequel on verse le liquide (le contenu) », « mais une intégrité dynamique et concrète qui a un contenu en elle-même », Eikhenbaum explique aussi que, selon eux, « la *differentia specifica* de l'art » n'est pas « dans les éléments qui constituent l'œuvre, mais dans l'utilisation particulière qu'on en fait », « la notion de forme » ne réclamant ainsi « aucune autre notion complémentaire, aucune corrélation », et notamment – en l'occurrence – avec une pensée, une signification, ce qui témoigne alors d'une radicalisation maladroite.[587]

Si la forme n'est pas un récipient sélectionné en fonction d'une idée préalable et conservé tel quel, c'est précisément qu'elle n'est pas indifférente à ce qu'on appelle improprement « le fond », « le contenu », qui lui-même n'est pas sélectionné et conservé tel quel pour remplir une forme : forme et signification avancent de conserve, interagissent, comme Tynianov le souligne dans « La notion de construction », où il indique que « les analogies spatiales qu'on applique à la notion de forme », quand on l'oppose au « fond », au « contenu », comme le verre au vin, « ne sont importantes que dans la mesure où elles ne sont pas véritables » : les métaphores traditionnelles sont statiques alors que la forme, dans l'œuvre littéraire, « doit être sentie comme une forme dynamique » et comme une totalité, comme « une intégrité dynamique ».[588]

587 *Ibid.*, p. 36, 41-42.
588 I. Tynianov, « La notion de construction », *Théorie de la littérature*, *op. cit.*, p. 119.

Eikhenbaum reconnaît d'ailleurs que « la notion de forme » était un peu pauvre, dans les premiers travaux formalistes, qu'elle avait besoin de se libérer « peu à peu de son caractère abstrait », lié à « son importance polémique » : il présente cette émancipation comme acquise, et la notion de forme comme s'étant « confondue peu à peu avec la notion de littérature, avec la notion du fait littéraire. » Il souligne d'ailleurs plus loin la dimension de combat du formalisme, même s'il la présente, elle aussi, comme révolue, comme exclusivement tournée contre les symbolistes et l'ancienne critique académique ou impressionniste : « Quand on parle de méthode formelle et de son évolution, il faut toujours tenir compte du fait que bien des principes postulés par les formalistes dans les années de discussion intense avec leurs adversaires avaient une importance, non seulement comme principes scientifiques, mais aussi comme slogans qui, dans un but de propagande et d'opposition, s'accentuaient jusqu'au paradoxe ». Et d'ajouter cette précision, clairement tournée contre ses détracteurs « marxistes » : « Ne pas tenir compte de ce fait et traiter les travaux de l'Opoïaz de 1916 à 1921 comme des travaux académiques, c'est ignorer l'histoire. » Dans la septième partie de l'article, l'insuffisance est même ressentie de « la notion de langage poétique », au « sens trop imprécis », comme de l'opposition entre forme et matériau. Seulement, cette affirmation apparaît par moments davantage comme une tâche à accomplir que comme une réalité. Quand Eikhenbaum présente les travaux de Chklovski sur les romans *Don Quichotte*, *Tristam Shandy* et *Eugène Onéguine*, même s'il précise qu'ils appartiennent à la « première période » du formalisme, on perçoit clairement encore la volonté d'établir « la primauté […] de la construction sur le matériau », sur la fable : or, si l'idée est pertinente pour les exemples analysés, elle deviendrait aussitôt fausse – ou terriblement réductrice – si elle devait être généralisée. Et rien n'indique vraiment, dans ce passage, qu'il faille relativiser la portée de ces observations. De même, à propos du vers, Eikhenbaum prétend-il que « la forme poétique ainsi comprise », quand la conception élargie du rythme dépasse la seule question du mètre et de ses accents, apparaît « comme *le véritable fond* du discours poétique » (je souligne).[589] Si la provocation est évidente, elle n'en trahit pas moins une certaine ambiguïté, plus ou moins assumée comme signe distinctif, persistant, du formalisme.

Pourquoi cette ambiguïté résiduelle ? Il y a de nombreuses causes à cette obstination à creuser le sillon de ce qui pourrait apparaître comme une « forme pure ». La volonté de se singulariser et la stratégie défensive ne suffisent pas à expliquer cet apparent « recentrement » sur la « littérarité », sur « l'arabesque », sur une « essence » poétique qui marginaliserait la signification. Eikhenbaum rappelle dans son article que « la méthode formelle et le futurisme se sont [...] trouvés historiquement liés entre eux ». Le formalisme en garde évidemment la trace : même si cette école est née d'un élargissement des recherches à toutes les formes de création artistiques, elle trouve aussi son origine dans cette proximité avec la pratique artistique de son époque, où « l'art a volontairement pris une forme dépouillée », dans cette volonté de rendre le projet des « avant-gardes » plus accessible, sous une forme davantage « universitaire ». Andreï Nakov souligne bien, par exemple, cette intention de *Résurrection du mot* d'être une défense et illustration du cubo-futurisme et de la poésie transrationnelle, qui venaient de réussir un coup d'éclat, fin 1913, avec l'opéra *Victoire sur le soleil*. Eikhenbaum souligne également, dans son article, ce lien avec les recherches sur la « langue “transmentale” », celles-ci révélant « un fait linguistique » et « un phénomène » importants qui débordent par ailleurs de beaucoup la seule pratique artistique de l'époque, qui s'observent par exemple dans « la langue des enfants ». Même si le rapport au *zaoum*

589 B. Eikhenbaum, « La théorie de la “méthode formelle” », art. cit. respectivement p. 46-47, 51, 62, 52, 59.

n'est pas le même pour tous les formalistes et à toutes les époques, si l'on sent par exemple une certaine distance chez Eikhenbaum avec le « transmental », c'est bien l'un des cœurs de leurs préoccupations, que Chklovski ne distingue pas vraiment de la révolution sociale et où Eikhenbaum perçoit également une révolution décisive, sur le plan théorique et artistique au moins, comme « révélation totale de la valeur autonome des mots », révélation d'un continent inconnu où seraient libérées, selon Chklovski, « la plupart des jouissances apportées par la poésie ».[590] C'est ainsi, en s'émancipant des seules formes futuristes et transmentales, que les formalistes ont pu identifier chez des auteurs plus reconnus, chez Tolstoï exemplairement, des « procédés » visant à rénover la perception, à stimuler la connaissance : dans la défense dans la forme, de la « singularisation » (de « l'étrangisation », autre traduction possible de *ostranenie*), de « l'obscurcissement », ce sont encore les facultés les plus hautes de l'humain qui se trouvent défendues. Cette faculté principale de l'art dont parle Chklovski, en se référant dès 1914 à Tolstoï, est en effet authentiquement révolutionnaire, qui consiste à ne pas s'habituer aux formes de perceptions instituées, à ce qui subjugue les consciences : réveiller les mots, « ressusciter les choses » ne peut évidemment pas se concevoir sans un réveil des consciences, sans le projet d'une rénovation de la société ; s'il s'agit de « rendre à l'homme la sensation du monde », c'est bien pour « tuer le pessimisme », changer le monde.[591]

La dimension polémique du formalisme est constante. Dans l'article d'Eikhenbaum intitulé « Problèmes de ciné-stylistique », publié dans *Poètika kino* en 1927, nous la percevons bien aussi. Contre la tonalité un peu pessimiste de Chklovki en 1923, qui s'appuyait sur Zénon d'Elée et Bergson pour aborder le cinéma, observant dans l'illusion du mouvement qui le caractérise, dans ce mouvement discontinu, une raison de l'apparenter au « monde de la reconnaissance », Boris Eikhenbaum décrit l'émergence de l'art cinématographique, et notamment le surgissement du problème de la forme en son sein, comme un phénomène révolutionnaire, transformant les données statiques du « cadre » en un tout dynamique, notamment grâce au montage.[592] Il poursuit en soulignant, dans un sens explicitement politique cette fois, les fortes potentialités révolutionnaires du cinéma : il semble reprendre alors la ligne du Parti, dont on sait qu'il fondait sur ce nouveau *medium* de grands espoirs (en termes de propagande mais aussi de finances). Seulement, ce n'est pas de la même façon que Trotski qu'il défend « le ciné-art » : la deuxième partie de l'article en particulier évoque ce « nouvel “art primitif” qui s'oppos[e] de façon révolutionnaire aux formes raffinées des arts anciens », cet art qui donne le meilleur de lui-même lorsqu'il est animé par « l'esprit du “primitivisme” révolutionnaire » et surtout, après avoir décrit le cinéma de façon consensuelle comme « grandiose par ses possibilités d'influence sur les masses », comme un art naissant « des profondeurs mêmes de la technique », et après avoir évoqué le rêve d'un « théâtre-communion », Eikhenbaum discute « le caractère de masse du cinéma ». « À bien y réfléchir », écrit-il, c'est « une notion moins qualitative que quantitative, elle n'est pas liée à son essence. » Il convient alors d'y insister : pour lui, ce n'est que par accident qu'il semble posséder ce « caractère de masse ». Il propose même une analogie entre cette notion au cinéma et « les rêves de théâtre-communion », comme si l'idée de cinéma de masse était l'héritière de cette théorie théâtrale qui a fait long feu, et dont le caractère symboliste est marqué. Il souligne alors la dimension individuelle,

590 *Ibid.*, p. 33, 37-38.
591 V. Chklovski, « Résurrection du mot », *op. cit.*, p. 71.
592 *Les Formalistes russes et le cinéma*, *Poétique du film*, recueil de textes présenté par F. Albera et traduits du russe par V. Posener, R. Guyraud et J.-Ch. Peuch, Nathan, Paris, 1996, p. 37-39. La discussion de la position de Bergson et Chklovski est plus apparente dans la partie VI, p. 54.

solitaire, de l'expérience cinématographique : le spectateur « regarde en quelque sorte le rêve d'un autre » ; l'idéal serait celui d'un « tête-à-tête avec le film », comme avec un livre. Il ne manque pas de souligner le « succès commercial insensé » du cinéma, qui correspond à l'enfance de cet art. Il prédit alors pour lui « une crise », qui correspondra à « son adolescence », « difficile mais plus prometteuse ».[593] Le débat est donc clairement posé : les forces politiques et économiques qui souhaiteraient prolonger l'art d'or économique du cinéma, en faire une simple industrie du divertissement qui rapporte autant que l'industrie de la vodka sous le régime tsariste, ou l'instrumentaliser à des fins de pure propagande, se rangeraient d'elles-mêmes du côté des forces réactionnaires, elles s'opposeraient aux potentialités authentiquement révolutionnaires, émancipatrices, du nouvel art. Kirill Choutko n'a d'ailleurs pas manqué de percevoir l'allusion : dans sa préface au recueil, ce chef de la section cinéma au comité central du parti mentionne même une expression qui ne se trouve pas dans l'article d'Eikhenbaum (celui-ci l'a-t-il supprimée après coup ?), celle d'« enfance dorée », qu'il commente lui aussi en faisant apparaître l'idée implicite d'« or » mais pour la défendre, pour revendiquer la prise en compte de cette dimension, rappelant que le cinéma doit « allier l'art et le “business” », et en faisant clairement référence à l'industrie américaine.[594]

Dans « problèmes de ciné-stylistique », le propos d'Eikhenbaum est d'ailleurs d'une singulière finesse. Le cinéma, dont la photogénie vantée par Delluc est comparée « au caractère “transmental” musical, littéraire, pictural, moteur et autre », que nous « observons à l'écran en dehors de tout lien avec le sujet », doit dépasser cette « essence transmentale », ce « ferment » aux « tendances “auto-suffisantes” », et le transformer en « langage », en « expressivité ». L'analogie possible avec les recherches freudiennes justifie de citer plus largement l'extrait :

> La nature première de l'art tient au besoin de libérer les énergies de l'organisme humain qui ne trouvent pas d'usage dans la vie courante ou ne servent que partiellement. C'est là son fondement biologique qui lui communique la force d'une nécessité vitale cherchant à être satisfaite. Ce fondement est par essence ludique et n'est pas lié à un « sens » clairement exprimé, il s'incarne dans les tendances « transmentales », « auto-suffisantes », qui transparaissent dans tout art et en constituent le ferment indissociable. C'est en transformant ce ferment en « expressivité » que l'art se constitue en phénomène social, en langage particulier.[595]

C'est d'ailleurs pour cela que l'expérience du cinéma peut être comparée, comme on l'a vu, tantôt au spectacle d'un rêve, tantôt à l'expérience d'un « tête-à-tête », qui constitue bien « l'idéal », comme cette possibilité de devenir un « art de chambre », une expérience semblable à la lecture : il y a une dimension régressive du cinéma et une possibilité de la sublimer, qui reste à activer, à réaliser pleinement. Si, dans « problèmes de ciné-stylistique », le cinéma remplace le *zaoum* des débuts, c'est donc pour acquérir une certaine maturité révolutionnaire en même temps qu'artistique, pour quitter « ces tendances “autosuffisantes” », « transmentales », qui deviennent parfois « le mot d'ordre d'artistes révolutionnaires », en musique, en poésie, en peinture, et rejoindre un niveau plus élevé d'accomplissement : on le voit, là encore, la théorie de l'art n'est pas séparable de l'idéologie, du projet politique. Autrement dit, si l'art, que ce soit à travers la poésie, la littérature ou le cinéma, est opposé au pouvoir et défendu bec et ongles par les formalistes, c'est qu'il possède, face au

593 *Ibid.*, p. 39-43.
594 K. Choutko, « Préface », dans *Les Formalistes russes et le cinéma*, *Poétique du film*, *op. cit.*, p. 32-33.
595 B. Eikhenbaum, « Problèmes de ciné-stylistique », *Les Formalistes russes et le cinéma*, *Poétique du film*, *op. cit.*, p. 39-40.

changement du personnel politique, le pouvoir de préserver l'essentiel, que ce soit la capacité de se révolter, de s'émerveiller, ou ce que Gérard Conio propose, dans *L'Art contre les masses*, de continuer à nommer « l'âme ».[596] Iouri Tynianov parle de la même chose lorsqu'il s'indigne de la distinction parfois effectuée entre l'art et la vie : « Peut-on parler de “l'art et la vie” quand l'art, c'est aussi la “vie” ? Faut-il réclamer à l'“art” un caractère utilitaire si nous ne réclamons pas ce caractère à la “vie” ? »[597]

C'est donc ainsi que l'opposition entre poétique et prosaïque, dont François Albera[598] relève dans l'introduction aux *Formalistes russes et le cinéma* qu'elle est due aux symbolistes, est conservée, prolongée, défendue avec acharnement par les formalistes, malgré son ambiguïté. En effet, héritée d'une longue tradition dont témoigne, pour le dire vite, l'opposition entre poétique et rhétorique, elle est également réinterprétée, à l'époque moderne, dans le sens d'une opposition de l'art à la « modernité » capitaliste. Les formalistes héritent donc de cette ambiguïté : l'opposition entre poétique et prosaïque exprime une exigence, clairement révolutionnaire à leurs yeux, mais elle prolonge en même temps une dichotomie mal fondée théoriquement, vouée à un grand succès sous la plume des linguistes, à travers l'opposition entre fonction poétique (ou esthétique) et fonction de communication, par exemple. C'est ainsi que « la révolte contre la forme », comme l'appelle Gérard Conio[599] pour désigner la tendance de fond de la modernité artistique, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, passe pour l'Opoïaz par une extrême attention à la forme, et par une apparente défense de celle-ci. C'est que la révolte est multiple : autant qu'aux opinions (« idéalistes »), qu'aux théories (« symbolistes » par exemple), elle s'attaque aux moyens préconisés, usés ou mal cernés (comme les mots « anciens », les métaphores « mortes », pas encore « ressuscitées »). Autrement dit, c'est qu'il y a forme et forme comme il y a idées et idées : si certaines formes sont conformistes, sclérosées, d'autres peuvent (re)devenir révolutionnaires, rénover la sensation du monde. La métaphore, même si cela n'est pas souligné par les formalistes, est au cœur du problème : elle n'est pas, comme le voudront Jakobson ainsi que, d'une certaine façon, le groupe μ et Genette, davantage du côté du poétique que du prosaïque, quelle que soit la définition qu'on donne à ces notions (poésie contre prose, ou « vision » contre « reconnaissance », notamment). Chklovki lui-même le souligne, dans « L'art comme procédé », lui qui semble pourtant avoir inspiré Genette et le groupe μ lorsqu'il s'efforce, dans le même texte, de faire perdre « son rôle dominant dans la théorie » à « la notion d'image », selon le résumé proposé par Eikhenbaum dans « La théorie de la “méthode formelle” ». Seulement, en faisant évoluer l'opposition, les formalistes ont contribué à la faire perdurer, à lui donner un caractère apparemment plus scientifique : si Eikhenbaum reconnaît « le caractère trop sommaire » de la notion de « langage pratique » (comme, par ailleurs, de « langage poétique »), à la suite de Jakobson et Yakoubinski, il n'évoque que « la nécessité de la diversifier », et se satisfait de parler plutôt de « fonctions ».[600] C'est ainsi que Vinokour écrit : « À l'inverse de la fonction de communication qui rend possible l'échange social à travers le mot [*comme signe*], la fonction poétique montre au récepteur la structure même du mot, les éléments dont elle se compose […] ; [elle] nous narre le mot lui-même à travers le mot, tandis que les autres fonctions nous font toujours découvrir d'autres objets, différents dans leur essence du mot, elles visent autre chose à travers le

596 G. Conio, *L'Art contre les masses*, L'Âge d'homme, Lausanne, 2004, p. 114.
597 Iouri Tynianov, « La notion de construction », art. cit., p. 116 (note 1).
598 F. Albera, *Les Formalistes russes et le cinéma*, *Poétique du film*, *op. cit.*, p. 8.
599 G. Conio, *L'Art contre les masses*, *op. cit.*, p. 11-14.
600 B. Eikhenbaum, « Problèmes de ciné-stylistique », art. cit., p. 43, 60, 73.

mot [...] ».[601] Or la métaphore atteste qu'une telle distinction est réductrice, mal opérante, du moins dans les termes où elle est généralement formulée, comme ici : n'est-elle pas, précisément, ce qui « montre sa structure », présente « le mot lui-même à travers le mot », pour mieux « découvrir d'autres objets », viser « autre chose » à travers le mot ?

Notons au passage cet autre problème possible, lié au maintien de cette opposition : l'art, défini comme « déformation » du langage quotidien, du langage pratique, défini comme « obscurcissement », court le risque d'être ramené à la notion traditionnelle d'écart. Si l'on évacue la dimension polémique de la « singularisation » chère à Chklovski, ou celle de la « création décalée » (*sdvig*), cette « dé-figuration » initialement picturale dont parle Conio dans *L'Art contre les masses*, qui toutes deux s'opposent au *byt* (à la « vie quotidienne », notion qui possède en russe, plus encore qu'en français, la nuance de routine aliénante), il ne reste plus grand chose en effet dans les notions avancées par les « avant-gardes » de l'époque, et l'on tombe aisément dans la caricature de « l'art pour l'art », comme Trotski[602] et Lounatcharski[603] dès 1924, ou celle d'un art ne vivant plus que de ruptures conceptuelles, se distinguant sans fin des formes précédentes, dans un mouvement qui se révèle finalement assez vain, comme beaucoup d'artistes occidentaux depuis.

Je serais donc tenté de dire que, si les formalistes s'intéressaient autant à la révolution de la forme, c'est parce qu'elle était indissociable pour eux de la révolution de l'idée. Seulement, pour des raisons diverses et délicates à démêler, ils n'ont pas beaucoup souligné celle-ci – à la différence, par exemple, de S. M. Eisenstein. Puisqu'il faut bien se risquer à sérier ces raisons, disons qu'il s'agissait d'abord, comme on l'a vu, de se démarquer des « symbolistes », qui sacralisaient volontiers la pensée, l'esprit. Ensuite, il faut dégager une autre cause, très paradoxale, qui apparentait d'ailleurs les « formalistes » aux « marxistes » : ils étaient authentiquement marqués, eux aussi, par une approche matérialiste, marxiste – et c'est probablement ce qui les a empêchés, les uns et les autres, de dialectiser leur opposition. Le matérialisme historique pêchait en effet, on le sait, sur cette question de l'art, de la pensée, trop volontiers appréhendés à travers la catégorie de la « superstructure », comme s'ils n'étaient que de simples « reflets » de la « base matérielle » économique et sociale, voire technique. Le piège s'est alors refermé sur les formalistes : devant la montée en puissance du marxisme-léninisme, puis le durcissement du régime, il était encore plus difficile pour eux de proposer une nouvelle approche de la poésie, d'abord parce que, à l'égal des autres, ils n'étaient pas préparés à une meilleure compréhension « marxiste » de l'art, ensuite parce qu'ils avaient eux-mêmes théorisé le refus de « l'éclectisme », la compréhension du fait littéraire à partir d'autres approches, et qu'en outre ils avaient fondé leurs premiers travaux sur la contestation de la théorie réductrice d'une « harmonie du fond et de la forme », enfin parce que l'explicitation de leurs convictions pouvait volontiers passer pour « idéaliste » (par exemple l'idée de *résurrection* du mot ou des choses). Le reproche n'a d'ailleurs pas manqué d'être formulé, dès 1924, dans *Littérature et révolution* : on connaît les phrases de Trotski qui ouvrent et concluent son article sur l'école formaliste de poésie et notamment son accusation d'être en U.R.S.S. le dernier « avorton », insolent, « de l'idéalisme, appliqué aux problèmes de l'art ».

L'ouvrage de Gérard Conio *Le Futurisme et le Formalisme russes devant le marxisme* fourmille d'indications à ce propos. Ses différentes préfaces, les textes traduits et la postface indiquent bien le

601 Cité par F. Albera dans *Les Formalistes russes et le cinéma*, *op. cit.*, p. 8.

602 L. Trotski, « L'école formaliste de poésie et le marxisme », *Littérature et révolution*, René Julliard, Paris, 1964, coll. 10/18, p. 189-213

603 A. V. Lounatcharski, « Le formalisme dans la science de l'art », dans *Le Formalisme et le Futurisme russes devant le marxisme*, textes réunis, traduits et commentés par Gérard Conio, L'Âge d'homme, Lausanne, 1975, p. 47.

problème : les liens des artistes et, en particulier, des formalistes avec le marxisme sont ambigus, faits de proximité et de distance. S'ils partagent la même conviction matérialiste, Eikhenbaum et ses amis refusent l'hégémonie du marxisme-léninisme, de la sociologie, leur dogmatisme, l'ingérence du pouvoir dans l'art et l'écrasement du fait littéraire qui s'ensuit. De son côté, le pouvoir leur reproche de donner dans l'idéalisme, via Trotski d'abord, puis à travers tous ceux qui s'empressent de le seconder, qui les accusent d'art pour l'art – mais pas encore de contre-révolution. Malgré cela, on peut noter chez les formalistes, outre une sympathie pour la révolution sociale, un même idéal ambigu de scientificité et parfois, chez certains d'entre eux, des travers idéologiques communs. Il semble donc bien que l'année 1924, comme le signale Gérard Conio, ait été décisive. Pour ce qui nous concerne, c'est là que l'on peut lire, presque à ciel ouvert, le conflit qui les oppose au pouvoir, grâce à la publication, dans la revue *Presse et Révolution*, d'un débat opposant Eikhenbaum aux tenants d'une méthode jugée par lui éclectique, c'est-à-dire, en l'occurrence, trop marquée par le marxisme. Un an avant « La théorie de la “méthode formelle” », le chef de file d'Opoïaz dénonce en effet la mécompréhension dont souffre son école de pensée, dans des termes très voisins – par exemple lorsqu'il refuse l'étiquette de « méthode formelle » – et il formule déjà l'exigence d'autonomie des formalistes. Seulement, dans cet article de 1924, la charge est tournée de façon beaucoup plus explicite contre une certaine approche marxiste de la littérature : les correctifs prudents de 1925 n'apparaissent pas encore. Eikhenbaum n'y concède pas quelques menus travers, une approche un peu sommaire, abstraite ou polémique de certaines questions par exemple, et surtout il ne présente pas ces travers comme révolus, comme liés à leur opposition à des adversaires du passé... Le cœur de l'article semble d'ailleurs résider dans la réponse à Trotski, qui occupe toute la fin du texte. Malgré les précautions, l'opposition y est assez frontale. Le malheur réside alors, probablement, pour le formalisme mais aussi, finalement, pour la théorie de la métaphore au XXe siècle, dans l'échec de la stratégie formaliste telle qu'elle se dessine ici, dans cette revendication ambiguë d'autonomie.

Reprenons, donc. L'une des données du problème, c'est cette proximité étroite du formalisme à la philosophie matérialiste et même, parfois, au marxisme. Mais, avant de se pencher sur Eikhenbaum, chez qui les travers du matérialisme historique sont moins lisibles, on peut citer le manifeste d'Ossip Brik, « Ce qu'on appelle “La Méthode formelle” ».[604] Certaines contradictions des avant-gardes de l'époque y sont parfaitement lisibles : d'un côté ce texte dénonce, comme Eikhenbaum, la tendance à « comprendre une œuvre poétique comme un “document humain” » mais, de l'autre, il se réclame d'un « système scientifique », d'une entreprise de « connaissance des lois de la production » littéraire qui, visant à remplacer « l'initiation “mystique” aux “mystères” de la création », consisterait en une démarche de « soustraction des valeurs poétiques ». Certes, l'article est clairement polémique : il présente et défend l'Opoïaz comme menacée par les « popes et popillons de la littérature », marxistes « tarés » qui veulent interdire « d'approcher les icônes poétiques d'un point de vue scientifique ». Mais, ce faisant, en s'opposant aux goûts conservateurs du pouvoir en matière littéraire et artistique, ceux que partageait Lénine typiquement, Ossip Brik témoigne d'une conception finalement très proche d'autres marxistes, des « éclectiques » et de leur approche sociologique parfois dangereuse : le poète apparaît ainsi non comme un créateur mais comme « l'artisan de son œuvre ». Il faut « *entreprendre l'étude massive des procédés du métier poétique* », comme s'il s'agissait d'une industrie à développer, d'un secteur d'activité comme un autre. Il n'y a

604 O. Brik, « Ce qu'on appelle “La Méthode formelle” », dans G. Conio *Le Formalisme et le Futurisme russes devant le marxisme*, *op. cit.*, p. 16-17 (fin de la première préface).

d'ailleurs « pas de poètes ni d'hommes de lettres », seulement « la poésie et la littérature ».

On voit comment, dans cette façon de renvoyer l'accusation d'idéalisme au pouvoir, à leurs adversaires de l'école sociologique, certains formalistes pouvaient partager les travers du marxisme. En refusant la sacralisation de l'art, Ossip Brik conteste également le rôle créateur de la subjectivité de l'auteur. C'est ainsi qu'il peut écrire : « Si Pouchkine n'avait pas existé, on aurait quand même écrit *Eugène Onéguine*. » Puis, aussitôt après : « On aurait découvert l'Amérique sans Christophe Colomb ». Cette conception du matérialisme historique qui ramène les individus au second plan, celui des contingences, est évidemment très réductrice, et même franchement discutable, au moins pour la création littéraire (pour les découvertes, le problème se pose *un peu* différemment, au moins en apparence), précisément parce que la personnalité de l'écrivain est à la fois le creuset *et la matière* de l'invention – les deux indistinctement. C'est donc bien la question du sujet qui est posée ici : comme le freudisme, le marxisme a tendance à l'écraser sous les nombreuses déterminations qui l'enserrent effectivement. Or, on le voit ici, cette philosophie de l'histoire non plus individuelle mais collective va parfois, elle aussi, quand elle est mal maniée, trop loin. Cornelius Castoriadis souligne bien cette difficulté de la conception matérialiste de l'histoire, dans *L'Institution imaginaire de la société* : il rappelle combien le déterminisme marxiste n'est pas intégral, combien il distingue dans la réalité « une couche principale où se passe l'essentiel, où les connexions causales peuvent et doivent être établies en avant et en arrière de l'événement considéré, et une couche secondaire, où ces connexions n'existent pas ou n'importent pas ». On peut prendre l'exemple des hommes politiques : leur plus ou moins grande « intelligence » (le « génie » de Napoléon ou la « stupidité » de Kerenski) n'apparaît aux marxistes que comme un épiphénomène, qui ne peut rien changer « hormis le style du discours » ; ces traits-là sont, pour eux, comme « nécessairement "appelés" et engendrés par la situation historique ».[605] Ce que dénonce Castoriadis par là, c'est le peu de latitude que Marx accorde aux agents de l'histoire – quelle que soit leur classe – et finalement la façon dont sa conception prédéterminée de « l'action des forces productives », c'est-à-dire le déterminisme économique de Marx, l'emporte sur la lutte des classes, et donc non seulement sur l'exigence *absolue* d'autonomie des acteurs, pour Castoriadis, mais aussi sur l'idée même que le sujet (individuel, collectif) puisse poursuivre un tel projet d'autonomie.

On le voit, il s'agit chez Brik de la même conception de l'histoire, simplement rapportée au champ littéraire. L'œuvre littéraire *est écrite*, d'avance, de la même façon que, chez Barthes ou Lacan, on dit que l'individu *est parlé* : dans ces moments-là, il n'y a pas pour l'auteur de sujet véritable. La capacité de l'homme à accéder à l'autonomie n'existe pas – capacité qui reste toujours un pari, mais pari qui est bel et bien effectué, qui se matérialise sous la forme d'un projet dont on peut quotidiennement témoigner de l'existence. Même chez les plus farouches opposants à l'hégémonie du marxisme dans les sciences et les arts, on reproduit donc certains des travers du marxisme, on partage la même confiance dans la raison, dans sa capacité à rendre compte de tout, son programme à peine voilé d'épuisement du réel – en l'occurrence, en gommant le rôle de la subjectivité créatrice, en la supprimant du tableau. C'est ainsi qu'Ossip Brik promeut la recherche scientifique d'Opoïaz et l'artisanat littéraire comme une novation purement formelle : le poète « sert sa classe, son groupe social. C'est le consommateur qui lui suggère ce qu'il doit écrire. *Les poètes n'inventent pas leurs thèmes, ils les prennent du milieu environnant*. » On retrouve ici, finalement, l'éternelle hostilité au « contenu » des formalistes : « Pourquoi les poètes ont-ils choisi précisément ces thèmes et non d'autres, cela s'explique par leur appartenance à tel ou tel groupe social, et n'a

605 C. Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Le Seuil, collection Points Essais, Paris, 1999, p. 44-45.

aucun rapport avec le travail poétique. C'est important pour la biographie du poète, mais l'histoire de la poésie n'est pas un livre “des vies” et ne doit pas être tel. » Évidemment, de telles déclarations ne valent pas pour tous les « formalistes », et leur outrance est liée pour partie au genre du manifeste, mais elles montrent bien l'ambiguïté de la démarche formaliste, la problématisation incomplète des questions pourtant les plus centrales pour eux.

Eikhenbaum s'exprime d'ailleurs, sur plusieurs de ces sujets, dans la revue *Presse et Révolution*. Comme en 1925, il commence par récuser l'expression de « méthode formelle », non pas tant pour contester l'adjectif – même s'il le fait aussi – que pour rejeter l'idée d'une méthode : il répète que le formalisme (lui-même abandonne très vite les guillemets) est surtout une science qui se préoccupe d'établir *des principes* pour l'étude de la littérature. Comme plusieurs de ses contradicteurs le lui feront remarquer ensuite, dans le dossier qui est consacré à son article, le « principe » en question est assez flou : il s'agit de « l'étude de la littérature comme série spécifique de phénomènes ». Le flou ne tient pourtant qu'à l'omission de l'adjectif, celui qui est précisément contesté par l'auteur : si cette série de phénomènes est spécifique, c'est qu'il y a une « irréductibilité » de la poésie, certes, qu'elle s'oppose au « quotidien », mais aussi et avant tout que ces phénomènes sont perçus comme formels, comme témoignant d'une élaboration inhabituelle d'un matériau usuel. Nous pouvons d'ailleurs noter que c'est la littérature elle-même qu'Eikhenbaum propose ici, très clairement, en 1924, de (re)définir comme « série spécifique de phénomènes » qu'on peut qualifier de « formels ». Pour justifier cette réduction de l'objet littéraire, cette conception de la « littérarité », l'auteur de « Les “formalistes” en question » avance alors les mêmes raisons qui ne parviennent pas à convaincre, pas plus à l'époque (comme en témoigne l'article assez juste de Sakouline, dans le même numéro de la revue) qu'aujourd'hui : il serait légitime pour Opoïaz d'adopter ce « principe », dans la mesure où d'autres réductions ont eu cours, et perdurent, à savoir ces « principes » incompatibles « selon lesquels on doit étudier la littérature comme un document biographique ou psychologique, comme l'émanation de l'âme d'un poète, ou comme “reflet de la vie”, etc. »[606] On a déjà signalé combien, un an plus tard, Eikhenbaum marquait une évolution et proposait des distinctions qui, pour forcées qu'elle pouvaient paraître, n'en étaient pas moins réelles : en effet, les « formalistes » ne sont pas formalistes au sens qu'on leur donne péjorativement, ils ne défendent pas « l'art pour l'art », ils s'intéressent *quand même* au « contenu », etc. Il n'empêche : c'est bien le geste inaugural d'Opoïaz que la postérité a retenu, que le structuralisme a apprécié et, d'une certaine façon, répété ; c'est bien aussi ce geste inaugural, ce parti pris des mots et de « la forme » qui a défini, pour une large part, ce qu'est réellement Opoïaz et c'est malheureusement là qu'a résidé, trop souvent, l'actualité du « formalisme » en Occident – dans ce parti pris riche mais d'autant plus ambigu qu'il a été coupé de sa dimension polémique la plus féconde.

Pour comprendre ce cruel manque de netteté, donc, il faut rétablir le contexte politique et idéologique. C'est là qu'on perçoit le mieux à quel point les formalistes ont été coincés par leur fidélité à une stratégie un peu réductrice, à des fins polémiques (en gros, la « forme » révolutionnaire contre « le fond » conservateur), et par la logique de l'accusation d'éclectisme, qui renouvelait l'ambiguïté précédente. En effet, la défense et illustration de la « forme » prenait un sens nouveau, mais toujours aussi valable, à l'heure où le nouveau régime prônait, en même temps qu'une attitude de compromis face au capitalisme, avec la NEP, une attitude de compromis avec la tradition culturelle. Céder quelques pouces sur le terrain du « contenu » aurait signifié céder à la

606 B. Eikhenbaum, « Les “formalistes” en question », dans *Le Formalisme et le Futurisme russes devant le marxisme*, *op. cit.*, p. 25.

logique de la « commande sociale », comme le manifeste de Brik l'atteste clairement, logique qui avait déjà de nombreux partisans au sein du LEF (même si le contenu du mot d'ordre a changé, ensuite, avec le RAPP), et finalement céder à tous ces poètes prolétariens chez qui « la forme » était nettement moins « révolutionnaire que le contenu » et trahissait souvent un conformisme politique bien réel, bien que maquillé aux couleurs de la révolution. Accepter de discuter du « contenu », cela serait revenu à accepter de discuter sans fin des éternels mots d'ordre du pouvoir, à se placer sur le terrain du marxisme où les rapports de force risquaient de ne pas être favorables aux « avant-gardes ». Le refuser, c'était rester maître de son propre « contenu ».

Cela se laisse deviner aisément dans l'article de 1924 : au moment d'aborder enfin les rapports du formalisme au marxisme, Eikhenbaum explique qu'il est obligé d'aborder le sujet « avec précaution, car [il se] trouve en milieu étranger. » Avant d'envisager explicitement le cas de Trotski, il évoque différents auteurs qui ont commencé à utiliser les acquis du marxisme à des fins d'étude littéraire, il présente dans cette catégorie de « l'éclectique », du « conciliateur des extrêmes », des auteurs comme Jirmounski ou Sakouline, puis il décrit une étrange stratégie : « les vénérables savants décidèrent d'anéantir la prédominance d'"Opoïaz" d'une autre façon : en se déclarant eux aussi "formalistes", ou au moins en sympathisant avec ce jeune mouvement, et, en même temps, en brouillant les cartes de telle manière qu'il ne reste rien de la méthode formelle. Cette manière finement diplomatique nous est connue par l'histoire d'un autre genre de mouvement. » Les intéressés ne pouvaient évidemment, comme Sakouline, que s'agacer du procès d'intention. Seulement, la référence à la « tactique du bolchevisme » me semble indiquer que la vraie cible n'était pas tant à rechercher du côté de Jirmounski ou Sakouline que du côté du pouvoir, de Trotski notamment. D'ailleurs, dans le développement consacré à celui-ci, Eikhenbaum lui reproche de considérer le formalisme « pas même comme une méthode mais comme un outil techniquement utile », et cite pour cela la deuxième personnalité de l'État soviétique : « leurs méthodes n'ont qu'une valeur accessoire, utilitaire et technique ».[607] Il est difficile de ne pas lire ici le refus d'une instrumentalisation : Trotski est placé du côté de l'approche utilitaire, qui réduit le fait littéraire. Ce faisant, l'intérêt de ses partisans pour le formalisme fait courir au mouvement lui-même, et non plus seulement à la littérature, un risque similaire : accepter l'instrumentalisation ou disparaître.

L'intention est claire en effet, quand on lit l'article de *Littérature et Révolution* : « Dans la mesure où nous avons affaire à une école contemporaine, vivante, et qui continue de se développer, il est nécessaire, à l'époque transitoire que nous vivons, de l'éprouver au moyen de tests sociaux et de mettre à jour ses racines de classe. » Pourquoi ce test ? Le but est déjà fixé : faire capituler l'Opoïaz, « seule théorie qui se soit opposée au marxisme en Russie soviétique » et qui soit encore debout, après la capitulation du futurisme russe, ou alors la placer sous les ordres de la Révolution, ce qui revient d'ailleurs au même, puisqu'il s'agit de tous les cas de hisser le drapeau rouge sur un mouvement qui le refuse. Trotski ne manque pas de relever, à ce propos, la métaphore du drapeau de l'art employée par Chklovski, dont la couleur « n'a jamais reflété la couleur du drapeau qui flotte sur la forteresse de la cité ». Aussi s'emploie-t-il, dans tout son article à pointer les restes d'idéalisme dans l'école formaliste, à inviter l'Opoïaz à reconnaître que « l'art *sert* » : s'il concède que « le besoin d'art n'est pas créé par les conditions économiques », qu'une œuvre « doit, en premier lieu, être jugée selon ses lois propres », c'est l'économique qui a le dernier mot, qui constitue « la force motrice », l'impulsion qui explique les tendances de l'art, en dernière analyse. Ne pas reconnaître cela, c'est témoigner d'une « décadence idéologique », c'est avouer être « au service d'une époque

607 *Ibid.*, p. 29, 31, 35.

révolue et d'une classe qui a fait son temps ».[608] Le propos est donc très clair. Aussi peut-on comprendre Eikhenbaum quand il décèle des arrière-pensées derrière les coups de chapeau de Trotski. N'est-ce pas cela, la tactique du bolchévisme : feindre une alliance avec d'autres courants pour mieux, une fois récupérés leurs slogans, démocratiques, socialistes-révolutionnaires ou anarchistes par exemple, les vider de leur contenu, comme « Tout le pouvoir aux soviets », et se débarrasser des forces en question ? C'est entre autres pour avoir compris cette stratégie – vous vous alliez *et* vous capitulez – que Eikhenbaum défend l'idée d'une autonomie. Et, puisque le marxisme officiel ne suppose pas que le formalisme puisse détenir une part de vérité « révolutionnaire », lui aussi, puisqu'il veut lui appliquer « des tests sociaux », les formalistes se risqueront à éprouver par des tests stylistiques les discours de Lénine.

Le débat avec l'auteur de *Littérature et Révolution* s'engage néanmoins, et de façon extrêmement intéressante pour nous. Eikhenbaum lui-même signale qu'on ne peut pas opposer simplement formalisme et marxisme : il y a entre eux « des points de contact, dans la mesure où ces deux systèmes ont affaire à l'évolution ». Il entre même dans le débat sur la conception de la causalité chez les marxistes, que nous avons rencontré avec Castoriadis : il distingue « la genèse », à savoir une description des phénomènes qui établit des liens entre eux, qui prétend les expliquer dans leur globalité mais sans dégager « le déterminisme qui les explique », de « l'évolution », quand on explique un phénomène en fonction d'une causalité précise et unique. De ce point de vue, il place les formalistes du même côté que les marxistes quand ceux-ci étudient la politique et « ramènent les individus et les contingences individuelles tout à fait au second plan » : « c'est là notre point de contact organique ». Puis il tombe d'accord avec Plekhanov lorsque celui-ci affirme que, sans Raphaël, Michel-Ange et Léonard de Vinci, « l'art italien eût, peut-être, été moins parfait, mais la tendance générale de son développement à l'époque de la Renaissance serait restée la même ». Il reproche alors aux marxistes d'aborder l'étude de l'art et de la littérature d'une mauvaise façon, en quelque sorte de vouloir s'occuper de cette « perfection » dont parle Plekhanov sans être en mesure de l'expliquer : ce faisant, ils « laissent l'évolution de côté », l'approche scientifique des faits, « et se mettent à parler de genèse », ils écrasent « le spécifique, le concret » dans la littérature, « parce qu'on ne parvient pas à leur faire une place dans le système ». La charge est évidemment convaincante. Mais il est frappant de constater qu'Eikhenbaum, au moment où il perçoit clairement le rôle d'un certain matérialisme étroit, ne le rejette pas en lui-même. Il se contente d'établir un cloisonnement entre les sphères de compétences : au marxisme l'analyse de l'histoire en fonction de l'économique et du social, au formalisme l'analyse du fait littéraire en suivant d'autres « bases ». D'ailleurs, ajoute-t-il, « le formalisme ne s'oppose pas au marxisme, mais se contente de refuser la transposition pure et simple des problèmes économiques et sociaux dans le domaine de l'étude de l'art. Les matériaux s'y opposent ».[609] Là est peut-être l'erreur : comme Sakouline, je ne suis pas certain que les matériaux s'opposent réellement à une compréhension matérialiste. Ils ne s'opposent qu'à une compréhension étroite du matérialisme historique, celui qui est incapable de penser la littérature parce qu'il l'insère dans une théorie de « l'infrastructure » et de la « superstructure » où celle-ci sera toujours condamnée à jouer un rôle de second plan. C'est ainsi que, comme l'écrit Eikhenbaum, pour les marxistes, « la littérature devient ou une “illustration” ou un supplément esthétique », un « reflet de la vie », etc.

Cette ambiguïté-là me semble essentielle : Eikhenbaum ne s'est pas émancipé totalement d'un

608 Troski, *Littérature et Révolution*, *op. cit.*, respectivement p. 191, 189, 192, 207-210.
609 B. Eikhenbaum, « Les “formalistes” en question », art. cit., p. 32-33.

certain matérialisme étroit. Aussi reproduit-il, dans le domaine « poétique », le travers même du marxisme : il minore le rôle de la subjectivité créatrice, des « pensées » de l'auteur, de ses représentations. Son opposition à l'idée de Trotski d'étudier « la vision du monde de l'artiste » est éloquente de ce point de vue : ce n'est pas seulement à une certaine critique subjective, impressionniste, qu'il s'oppose. On le sent tenté d'identifier cet objet d'étude avec « la science "idéaliste" » qui l'aimait tant : il justifie donc de ne pas s'en occuper, sous prétexte qu'on ne peut « étudier objectivement la "vision du monde" », qu'« on ne peut l'atteindre qu'"intuitivement". »[610] Cette opposition n'est évidemment pas tenable, et les formalistes ne s'y sont heureusement pas tenus. Que fait Chklovski, par exemple, lorsqu'il étudie les procédés de Tolstoï, sinon étudier le lien qui unit rénovation de la forme et rénovation de la perception, de la compréhension ? On voit bien, seulement, où est le problème : pour révolutionnaire que soit Tolstoï, ce n'est pas exactement la révolution bolchévique qu'il défendait. Étudier la « vision du monde de l'artiste » *in abstracto*, sans l'articuler *constamment* à la matière et à la forme de son œuvre, c'est courir le risque de l'appauvrir, de briser la pointe de nouveauté de l'œuvre, aussi bien sur le « fond » que sur la forme, et ainsi de renouer avec les formes traditionnelles de perception, avec la compréhension ancienne, dont l'œuvre venait tout juste de s'émanciper. C'est pourquoi tant de poètes ont refusé, depuis Rimbaud au moins, de livrer la « traduction », ont insisté sur le fait qu'il faut comprendre ce qu'ils ont dit *tel que cela a été dit*, « littéralement et dans tous les sens » : ce n'est pas qu'ils aient voulu crypter, mais qu'ils n'auraient pas su le dire autrement, c'est que, *dans le langage de tous les jours*, leurs conceptions sont parfois aussi plates que celles de leurs contemporains, que le profit de leur travail ne leur est pas forcément encore assez clair. Il ne faut donc pas comprendre ces déclarations d'artistes comme l'indice que le « contenu » serait le même que chez le premier quidam venu, c'est-à-dire qu'il serait simplement doté d'une plus belle forme, mais comme l'indice que le nouveau ne s'arrache qu'avec les plus grandes difficultés de l'ancien, sans être parfaitement transparent à celui-là même qui l'a accouché. C'est d'ailleurs un problème du même ordre que souligne Tynianov, dans sa préface aux *Œuvres complètes* de Khlebnikov, en évoquant le jugement pessimiste de Dostoïevski sur la langue de *Guerre et Paix* ou sur son propre style : « Les contemporains ont toujours un sentiment d'échec, le sentiment que la littérature aboutit à un échec, et c'est toujours comme un échec particulier qu'est ressentie l'apparition d'un nouveau langage dans la littérature. »[611] On perçoit donc bien avec Eikhenbaum comment, au sein même de la nouveauté, et malgré les avancées des analyses formalistes, la vieille conception du « fond » et de la forme continue d'agir : sous couvert d'opposition à l'idéalisme, c'est le rôle des « effets de sens », comme on dit parfois aujourd'hui, qui se trouve minoré.

Pour autant, il n'y a rien d'idéaliste, au mauvais sens du terme, à considérer que la forme *informe* l'idée. C'est évidemment là que réside la meilleure part des travaux formalistes, souvent résumée par l'expression de Kroutchenykh « la forme détermine le contenu ».[612] Le débat avec Trotski se poursuit d'ailleurs sur ce terrain, dans les lignes qui suivent : Eikhenbaum tombe d'accord avec lui pour considérer que « la forme n'est pas la réflexion passive d'une idée artistique préconçue », qu'elle possède un rôle « actif », qu'elle « influence l'idée elle-même », mais il formule ensuite l'hypothèse – dont on sent qu'elle a sa faveur, contre celle d'une « interaction » – d'un rôle déterminant unique de la forme, « en dernière instance » en quelque sorte. À l'inverse, comme le

610 *Ibid.*, p. 33-34.
611 Tynianov, « Sur Khlebnikov », *Le Formalisme et le Futurisme russes devant le marxisme*, *op. cit.*, p. 122.
612 Kroutchenykh, « Les nouvelles voies du mot », *Résurrection du mot*, *op. cit.*, p. 89.

suggère Eikhenbaum, cette phrase de Trotski ne résume pas non plus toute sa pensée. C'est une concession sans grande portée puisque pour lui, « la force motrice », c'est avant tout « dans l'économie » qu'on la trouve. Nous voilà ainsi au cœur du différend : au lieu de dépasser la conception marxiste traditionnelle de l'art comme superstructure, comme reflet au second degré de l'infrastructure économique et sociale (comme « reflet » de ce premier « reflet » qu'est la pensée, par exemple), comme il en exprime la possibilité dans ces lignes, en tombant d'accord ponctuellement avec Trotski (même si l'idée d'une « interaction » ne supprime pas l'idée qu'il puisse y avoir, « en dernière instance », priorité de l'action d'une « base matérielle », pour l'un comme pour l'autre), au lieu de ce dépassement esquissé, donc, Eikhenbaum préfère concevoir la forme comme « le fond du problème ».[613] Certes, elle n'est pas mentionnée explicitement comme « infrastructure », mais c'est bien elle – avec le matériau – la « base matérielle » de l'œuvre dont l'auteur parle allusivement, une page plus haut, lorsqu'il reconnaît un « point de contact organique » avec le matérialisme marxiste : c'est bien elle qui légitime de ramener « les individus et les contingences individuelles tout à fait au second plan » et de se méfier de « la vision du monde de l'artiste », de refuser toute forme d'éclectisme, de « conciliation » avec la sociologie. Il y a bien chez lui, par moments au moins, comme chez d'autres formalistes, la tentation de voir dans la forme (et/ou dans le matériau, surtout pour d'autres, au début de l'aventure formaliste) la véritable base de l'œuvre, son assise fondamentale qui permet de l'expliquer, de cerner son originalité, son « essence ». Telle est « le principe » autour duquel tourne Eikhenbaum, sans oser vraiment l'expliciter, le plus souvent – à savoir : placer les éléments matériels de l'œuvre à la base, contre l'ancienne conception qui y plaçait les idées. Aussi formalistes et marxistes ne pouvaient-ils que se renvoyer à la figure les accusations d'idéalisme, de conception « mécanique » du matérialisme, sans se comprendre, chacun croyant posséder la clef, le « moteur » ultime de la création, croyant avoir opéré le « renversement » copernicien définitif, à la façon de Marx après Hegel : ni le mot, ni le son, ni le procédé, ni la « forme » ne pouvait passer, aux yeux des marxistes, comme la base matérielle ultime, ne serait-ce qu'au sein de la littérature – pas davantage que les données économiques et sociales ne pouvaient y parvenir, dans leur domaine au moins, pour les formalistes.

Autrement dit, comme l'écrit Trotski à la fin de son article, les formalistes « sont les disciples de saint Jean : pour eux, “au commencement était le Verbe”. Mais, pour nous, “au commencement était l'Action”. » Si l'auteur de *Littérature et révolution* n'avait pas entièrement tort de pointer le réductionnisme des formalistes, il n'en trahit pas moins, comme Eikhenbaum le signale, une autre forme de réductionnisme : « le point de vue social et psychologique » apparaît comme « seul » apte « à donner un sens » au travail sur le matériel verbal, à le déterminer en dernière instance. Pour expliquer l'analogie entre urbanisme et poésie pointée par Jakobson, refusant la priorité que celui-ci accorderait à la poésie, Trotski l'accorde lui à l'urbanisme, qui aurait eu le mérite de « rééduquer » à lui seul « l'œil et l'oreille du poète ». Celui-ci, en effet, « accomplit des tâches qui sont situées *hors* de lui », comme l'illustrerait également la forme poétique du lyrisme, expression de la « superstructure psychique de l'amour », « reflet » au second degré de la sexualité.[614] Le problème, on le voit, est bien celui d'un modèle théorique : au marxiste orthodoxe il ne faut qu'un seul et unique centre de gravité au monde, comme dans la mécanique newtonienne (même si, en apparence, dans l'exemple précédent, Trotski introduit un second centre, celui révélé par Freud – et cela d'une façon tout aussi discutable).

613 Eikhenbaum, « Les “formalistes” en question », art. cit., p. 34.
614 Trotski, *Littérature et Révolution*, *op. cit.*, p. 191-192, 194-195, 213.

Victor Chklovski énonce bien le problème autour duquel tournent les formalistes lorsqu'il écrit, dans *La Corde de l'arc* : « Tynianov commença à travailler sur le livre *Archaïstes et Novateurs*. Je proposais un autre titre qui exprimerait plus clairement sa pensée : *Archaïstes-Novateurs*. Akhmatova était d'accord avec moi. Tyninanov savait où menaient ses travaux. Il étudiait les lois de l'apparition du nouveau – la dialectique de la littérature – le mystère du reflet qui semble retourner l'objet reflété. »[615] C'est la dernière phrase qui m'intéresse le plus, ici, cette façon dont Chklovski associe les mots « mystère » et « reflet », un peu comme l'ancien et le nouveau, corrigeant l'un par l'autre, et probablement en ayant conscience que le plus daté n'est pas celui qu'on croit. Voilà qui indique bien comment le problème pouvait se poser à l'époque : la théorie du reflet est clairement perçue comme une impasse pour la littérature mais les moyens manquent pour en sortir. Aussi le mieux apparaît-il de jouer avec l'idée de mystère, en attendant une compréhension plus complète, matérialiste, de celui-ci. Castoriadis ne procède pas autrement, dans le domaine de la psychanalyse, lorsqu'il propose de parler « de l'âme comme d'une chose », de tenir à la fois ces deux bouts-là, « l'âme » et la matière.

C'est d'ailleurs en articulant lui aussi le problème de la forme et cette question d'une approche matérialiste de l'art que Sakouline émet des réserves, dans son article « De première source » : soulignant que la forme est comprise par Eikhenbaum « comme quelque chose de *fondamental* » (je souligne), il ajoute que « la question du sens qu'il convient de donner à la notion de forme reste encore en suspens ». On le voit, au passage : ce n'est pas seulement la question de la « nature sociale du processus littéraire » qui est posée. Sakouline écrit alors, en revendiquant une bonne connaissance des travaux de l'Opoïaz, que certains formalistes « n'ont pas dépassé cette conception de la forme qui a été suggérée par le premier futurisme » mais qu'ils « ont, *en tout cas*, considérablement élargi la compréhension du concept de “forme” » (je souligne) : c'est en effet, me semble-t-il, ces deux affirmations qu'il faut tenir pour justes *à la fois*. Quant au fond de l'opposition entre Eikhenbaum et Sakouline, elle s'exprime dans les lignes qui suivent, où l'auteur en vient à la question de l'approche marxiste : selon lui, Eikhenbaum « a raison » d'opposer « évolution » et « genèse », « dans la mesure où il lutte contre un déterminisme unilatéral ». Autrement dit, même pour un Sakouline qui fait partie du groupe visé, des « conciliateurs » violemment attaqués, il est clair que, derrière l'accusation d'éclectisme et la revendication d'autonomie, il y a ce refus – commun – d'un écrasement du fait littéraire, il y a une stratégie défensive. Il y a seulement une différence d'appréciation quant au caractère « désespéré » de la situation (le mot est de lui) : il semble à l'auteur « qu'une interprétation sociologique des faits littéraires est possible sans porter atteinte à l'autonomie et à la spécificité de la littérature en sa qualité d'art ». Et d'ajouter : « Si nous, linguistes, nous refusons cette tâche, personne ne s'en chargera et d'ailleurs personne n'est en l'état de l'accomplir ». On le voit donc : pour Eikhenbaum comme pour Sakouline, il s'agit donc de sauver la littérature mais par des moyens différents, l'un en « isol[ant] la littérature du processus général de la vie sociale », l'autre en l'y insérant, mais dans tous les cas avec l'objectif d'en faire mieux apparaître la richesse.[616] Faut-il trancher le débat ? Nous pouvons du moins reconnaître qu'Eikhenbaum avait vu juste, quant au danger, mais qu'il n'a pu l'éviter non plus, et que sa stratégie d'autonomie conduisait à une impasse. De ce point de vue, on peut se demander si la stratégie de Sakouline, partagée plus tard par S. M. Eisenstein, entre autres, n'était pas préférable, sinon à court

615 Cité par Gérard Conio dans la préface à la partie « Formalisme et Futurisme », *op. cit.*, p. 77.

616 P. N. Sakouline, « De première source », *Le Formalisme et le Futurisme russes devant le marxisme*, *op. cit.*, p. 39-40.

terme, du moins sur le long terme.[617] Aussi l'héritage du formalisme est-il très ambigu : faute d'une élaboration théorique conséquente, complètement indépendante du matérialisme historique ou, au contraire, mieux intégrée, la plupart de leurs concepts ont été repris et vidés de leur charge la plus subversive – subjugués, comme le mot chez Chklovski, par la tradition. C'est ainsi qu'on retrouve, par exemple, la contestation du rôle de l'auteur, de la subjectivité créatrice, chez les structuralistes, et que le vieux soupçon sur la littérature comme activité séparée, sur le langage « poétique » comme écart, comme ornement, comme distinction, a pu être rénové, prolongé, grâce à l'opposition entre « poétique » et « prosaïque », et ce malgré la façon dont elle était précisément posée. Pire peut-être : tout cela a pu passer pour subversif. Les conséquences pour la théorie de la métaphore ne sont pas moindres, à travers les travaux de Jakobson notamment, sur lesquels nous aurons à nous pencher. C'est ainsi qu'on pourrait parler, à la façon des situationnistes, d'une amère victoire du formalisme, mais aussi du futurisme russe et du transrationnel. Dans *L'Art contre les masses*, Gérard Conio en donne de nombreux indices, par exemple lorsqu'il observe la proximité paradoxale entre *zaoum* et novlangue, *zaoum* et langue de bois.[618] On pourrait citer aussi comme une amère victoire de la « littérarité », compatible avec les « tendances auto-suffisantes » de l'homme, le recours incessant de la publicité à la métaphore, et à une métaphore qui réussit à « rénover la perception », à montrer sous un nouveau jour les marchandises qu'elle présente, et qui parvient ainsi à créer un « homme nouveau ».

La métaphore ou comment faire parler le muet

Il reste à aborder un dernier point, qui touche moins directement les formalistes, qui trouve des échos chez d'autres théoriciens du cinéma des années 1920 et 1930, mais que l'article d'Eikhenbaum « Problèmes de ciné-stylistique » illustre assez exemplairement. Il s'agit du rapport entre la métaphore et le cinéma, ce dernier étant compris comme art essentiellement visuel.

On connaît la thèse d'Eikhenbaum : le cinéma serait susceptible de constituer un « langage », de posséder des « phrases » (même s'ils ne sont pas systématiques, les guillemets sont de l'auteur, et plus consistants que pour le mot « forme »), pouvant s'organiser en « périodes » ; la mimique et le geste constituant un bagage « trop léger » et « relativement *polysémique* », le plan peut être considéré comme « une sorte de ciné-mot » dont le montage précise le sens, le montage apparaissant comme le principal procédé du cinéma, une « sorte de syntaxe du film » qui permet le style.[619] Les préventions que cette idée a pu susciter sont également connues. Rappelons donc seulement que cette théorie ne prétend pas que le cinéma puisse acquérir (ou, pire, qu'il possède déjà) une structure comparable en tous points à celle de la langue : c'est avant tout un modèle destiné à promouvoir un cinéma plus riche, s'émancipant du plat « naturalisme » ou de la fascination régressive pour la photogénie « spontanée » de certains objets. De ce point de vue, c'est l'illustration parfaite du fait que les formalistes, en défendant la « forme », défendent aussi la possibilité d'un « contenu » plus élevé : c'est très clairement la possibilité de la pensée au cinéma qui est soutenue ici. Autrement dit, cette promotion d'un « ciné-langage » est aussi une façon de se dégager du modèle d'un cinéma commercial où, par exemple, seul compterait l'empathie avec le

617 Voir à ce propos *infra*, p. 853 et suiv.
618 G. Conio, *L'Art contre les masses*, *op. cit.*, p. 145-157.
619 B. Eikhenbaum, « Problèmes de ciné-stylistiques », *op. cit.*, p. 50, 53-56, 60-61.

héros, la « mise en phase » avec l'action, ou ce qu'on appellerait aujourd'hui le spectaculaire : de ce point de vue, la référence aux spectateurs qui « se récrient d'admiration » quand ils aperçoivent un paquebot ou un avion, ou « chaque fois qu'une vue d'actualité évoque un navire ou une flotte », est assez claire. Tout le développement est en fait déterminé par le début de l'article qui présente l'art du cinéma comme une conquête, une victoire de l'invention (artistique) sur la découverte (notamment technique), une victoire de la forme (le montage en particulier, mais aussi le mouvement de l'échelle des plans ou les changements d'angle) sur le matériau (la photogénie « spontanée », le plan large, etc.), ce qui constitue aussi, pour Eikhenbaum, une victoire de l'esprit sur « les tendances "auto-suffisantes" » de l'homme. Le débat liminaire avec la notion de photogénie est éloquent : à travers la fameuse phrase « l'opérateur est l'artiste de la photogénie », il s'agit de promouvoir un cinéma qui ne soit pas un cinéma « stupéfiant », rempli d'attractions, au sens péjoratif contemporain, mais où l'émotion soit instituée par le film, et non pas seulement piégée au sein des formes traditionnelles, déjà instituées, de la sensibilité. C'est dire si, malgré les apparences, un tel article témoigne de l'éminente nécessité d'une subjectivité créatrice.

Autre point important : toute la comparaison des moyens cinématographiques avec le langage verbal est justifiée par la fameuse idée du « discours intérieur ». S'opposant à l'idée d'un cinéma « muet », l'auteur de « Problèmes de ciné-stylistique » ne souligne pas seulement la présence d'intertitres, ou le fait que les acteurs parlent, pour bien interpréter leurs personnages, mais le fait que le discours est présent, pendant la projection, dans chaque spectateur. C'est d'ailleurs par ce biais que la pensée est « réintroduite » dans cet art du mouvement : « si le mot audible est supprimé » au cinéma, et seulement le mot audible, « ce n'est pas le cas de la pensée, autrement dit du discours intérieur ».[620]

Ce dernier point n'est pas le plus évident, et l'ambiguïté – encore une fois – est présente chez Eikhenbaum. L'idée est néanmoins très riche, et justifiée, à la condition de ne pas réduire tout ce qui se passe chez le spectateur à ce « discours intérieur » et surtout à la condition de rejeter la métaphore de la traduction qui intervient à la fin du paragraphe. Concernant la première objection, l'auteur indique lui-même que tout ne passe pas par le langage : il mentionne l'exception des « éléments "transmentaux" du cinéma » qui « peuvent être perçus en dehors de ce processus ». On peut regretter alors qu'Eikhenbaum ne se soit pas prononcé plus clairement sur la question d'une pensée dans et par l'image, d'un moyen d'expression qui serait à la fois purement visuel et véritablement une pensée, ce que semble exclure la référence aux « éléments transmentaux ». Mais il faut noter qu'un tel débat n'est pas non plus hors de son champ, contrairement à ce qui a pu être dit : la distinction posée entre les « éléments transmentaux » et l'« expressivité » permet précisément de penser cette question, dans la mesure où il y a déjà un « langage », mais on ne peut plus équivoque, comme celui de la « mimique », du « geste », dans le premier niveau, autrement dit que celui-ci n'est pas la négation du langage mais un simple « ferment », un point de départ rudimentaire. D'ailleurs, pour en finir avec cette idée d'une origine « transmentale » du cinéma, on pourrait noter que le modèle proposé par Eikhenbaum est conforme à celui que l'on a fait émerger pour la métaphore : il y a dans les deux cas, pour le « ciné-art » comme pour la métaphore authentique, une articulation claire entre une part « inconsciente » de la création, « automatique », ludique, « autosuffisante », et une autre part consciente, où la première est ressaisie et change, idéalement, de nature. Cette présentation « en tension » me semble de loin la plus riche, et permet de souligner, pour l'image cinématographique comme pour la métaphore, la multiplicité

620 *Ibid.*, p. 44-45.

d'interprétations dont elles peuvent relever, ainsi que leur nature, sans suggérer pour autant que l'articulation des deux niveaux soit toujours la même (pour l'une comme pour l'autre, et pour chacune de leurs manifestations).

Par ailleurs, il faut souligner ce que l'idée de traduction, qui apparaît en même temps que la théorie du discours intérieur, possède de réducteur. C'est en effet une idée importante dans l'article, qui apparaît à plusieurs reprises. Elle n'est pourtant pas centrale dans la théorie du discours intérieur mais elle constitue clairement la mauvaise part de l'article, la part de préjugé qui entache indirectement la théorie – celle qu'aujourd'hui nous voyons clairement et qui lui a nui. Il faut donc noter d'abord que, si Boris Eikhenbaum fait intervenir cette métaphore de la traduction, pour dire que le spectateur doit reconstituer le sens du film, c'est en guise de paraphrase : c'est l'objectif du réalisateur que le spectateur « devine le sens de l'épisode ou, en d'autres termes, qu'il le traduise dans le langage de son discours intérieur ». Hélas, l'idée de « deviner » n'est pas moins ambiguë que celle de « traduire » et, si les deux idées se corrigent en partie l'une l'autre, la correction n'est pas totale. En effet, cette « technique particulière dans l'art de deviner » que « le cinéma exige du spectateur », qui se trouve développée ensuite et qui nous rappelle un peu l'image du rébus du rêve qu'il faut déchiffrer, qu'il faut « traduire », n'est pas loin d'évoquer l'art divinatoire, ou du moins une technique hasardeuse, terriblement subjective, qui n'aurait accès au « sens véritable » que par des moyens très fragiles, comme si le sens du film était aussi mystérieux qu'un rêve, aussi impénétrable qu'une langue dont on n'aurait pas la clef. Eikhenbaum n'a pourtant pas tort de signaler l'existence d'un problème. Nous voilà même au cœur de notre sujet : « langage de l'image », le cinéma est comme la métaphore, il nécessite une présence active du spectateur, un travail d'interprétation qui repose toujours, plus ou moins, sur une capacité à projeter des significations qui se révèleront alors, suivant les cas, pertinentes ou non. En fait, le problème n'est pas qu'Eikhenbaum supposerait deux langages constitués, l'un du côté du film, l'autre du côté du spectateur, comme c'est parfois le cas en psychanalyse : pas plus que Freud pour l'inconscient, Eikhenbaum ne suppose vraiment que le film « est structuré comme un langage ». Le problème, c'est qu'il présente la découverte du sens dans un film comme aussi hasardeuse que celle d'un rêve, d'un rébus : comme une sorte de devinette. En réalité, une bonne part de l'article contredit cette opinion, non seulement sur le plan théorique (le montage confère une expressivité au cinéma, réduit l'équivocité), mais aussi sur le plan pratique (les procédés apparaissent nombreux pour que le cinéaste se fasse comprendre). Seulement, dans la réception de l'article, ces idées de traduction ou de devinette ont pu nuire, favoriser la dénégation : prises à la lettre, comme elles le seront dans la dernière partie de l'article par Eikhenbaum lui-même, notamment à propos de la métaphore, elles renforcent trop aisément l'idée que le cinéma *n'est pas* un langage et que l'expérience d'une projection *n'est pas* celle d'un discours intérieur en quelque sorte « dicté » par le film – propositions pourtant étrangères à l'article, caricaturales. C'est ainsi que la métaphore approximative de la traduction a pu jouer contre la thèse de l'auteur.

La métaphore apparaît en effet dans cette théorie du discours intérieur. Elle y joue même un rôle central : c'est l'un des principaux moyens, pour le « ciné-langage », d'exprimer des idées. Mieux encore, elle constitue le premier exemple de ce « processus ininterrompu de discours intérieur » qui accompagne la « ciné-vision » : « les réalisateurs se servent souvent de symboles et de métaphores dont le sens est directement emprunté aux métaphores verbales courantes. » Le travail du spectateur consisterait alors, selon Eikhenbaum, à restituer la métaphore verbale : l'image serait comprise grâce à une clef extérieure, présente dans le code de la langue. On le voit, la devinette n'est alors pas trop difficile : une espèce de traduction est effectivement possible. La métaphore apparaît donc

comme un moyen assez lourd, inélégant mais bien réel, et même solide, d'exprimer une idée. Elle est d'ailleurs, on l'a dit, la première illustration de cette « technique particulière dans l'art de deviner » qu'exige l'art cinématographique. Juste après, Eikhenbaum souligne même que « nous sommes déjà habitués à un grand nombre de clichés typiques du ciné-langage » et que « la plus petite innovation dans ce domaine nous frappe autant que l'apparition d'un mot nouveau dans la langue ». C'est à ce moment-là qu'il rappelle que, si « le mot audible » est « supprimé » du cinéma, « ce n'est pas le cas de la pensée » : la métaphore fait donc partie de ces moyens, pour le cinéma, sinon de parler, du moins de penser. Mais ce n'est pas non plus *explicitement* la métaphore cinématographique qui possède cette éminente qualité : une telle métaphore apparaît plutôt comme un cliché visuel qui se substitue au cliché linguistique, et non comme une de ces formations nouvelles qui frappent le spectateur. Tout au plus apparaît-elle clairement, ici, comme l'illustration d'une tendance annoncée : « avec l'évolution du cinéma, cette technique [l'art de deviner] se compliquera ».[621] Si je souligne cette ambiguïté, somme toute assez discrète, entre « art de deviner » et moyen de penser, c'est qu'elle s'illustre d'une façon encore plus marquée à la fin de l'article, et qu'elle est tout sauf innocente, surtout dans la mesure où elle concerne la métaphore : elle prolonge la division entre « prose » et « poésie », entre « reconnaissance » et « vision ».

En effet, les choses s'aggravent encore au début de la dernière partie de l'article où Eikhenbaum évoque « la ciné-sémantique » et « le ciné-mot », et où il revient longuement, en particulier, sur « la ciné-métaphore » : l'auteur répète cette idée que « le spectateur [a] beaucoup à deviner » et présente « en fin de compte, le cinéma, comme tout art », comme « un système particulier d'allégorie (dans la mesure où il est utilisé comme “langage”) ».[622] Ce sont évidemment de tels passages qui ont pu nuire le plus à la thèse générale défendue par Eikhenbaum. Je ne peux d'ailleurs m'empêcher de noter que l'allégorie est utilisée ici comme chez Freud pour désigner le fonctionnement d'un « langage » particulier : le mode d'expression des arts en général, en l'occurrence, et le mode d'expression des rêves, dans *L'Interprétation*, qui se trouve comparé au « langage » pictural. Autrement dit, la métaphore s'insère dans un développement marqué encore par le problème de l'émergence d'un sens clair à travers un « langage de l'image » nécessairement équivoque, et donc d'un sens compris comme possiblement *crypté* : ici comme là, l'allégorie fait penser au rébus.

Deux pages plus loin, Eikhenbaum développe alors l'exemple de la « ciné-métaphore ». Elle y apparaît d'abord comme l'illustration des « cas où le réalisateur doit commenter un passage du film, voire le film tout entier ». Une comparaison est proposée avec l'intertitre, qui constitue « le moyen le plus facile » d'y parvenir : elle est ainsi rapprochée d'un procédé qui n'est pas condamné mais qui n'est pas toujours recommandé, par moments présenté comme une béquille palliant un défaut d'expressivité. Puis vient l'affirmation que « l'introduction de la métaphore au cinéma est tout à fait intéressante d'un point de vue sémantique, en ce qu'elle permet une fois de plus de vérifier l'importance réelle du discours intérieur, lequel s'affirme non comme un élément occasionnel et psychologique de la ciné-perception mais comme un élément de la construction d'un film. » Impossible ici de se méprendre : la métaphore est reconnue comme un procédé essentiel, un de ces principes constructifs chers aux formalistes. Seulement, il est notable qu'elle est liée aussitôt, à nouveau, et cette fois-ci *nécessairement*, à la métaphore verbale, aux poncifs : « La ciné-métaphore n'est possible que si elle s'appuie sur une métaphore verbale. Le spectateur ne peut la comprendre que s'il possède dans son langage lexical l'expression imagée correspondante. Certes, le

621 *Ibid., p. 45.*
622 *Ibid.*, p. 60.

développement du cinéma rendra possible la formation de poncifs sémantiques spécifiques qui pourront servir de base à la construction de ciné-métaphores autonomes », c'est-à-dire, je pense, à des symboles (le lien de la métaphore au symbole a d'ailleurs été rappelé plus haut), « mais cela ne changera rien au fond de l'affaire. »[623]

Dans tout ce passage, la ciné-métaphore est donc conçue comme illustration, dans un rapport étroit de dépendance au verbal. Si des métaphores spécifiques au cinéma pourront apparaître, c'est encore comme poncifs. Il convient alors de se prononcer sur la métaphore cinématographique, telle que présentée par Eikhenbaum. L'article confond, à mon sens, plusieurs niveaux de problèmes et, pour commencer, celui de la *possible* « traduction » d'une métaphore linguistique en métaphore visuelle (ou vice-versa, pour le spectateur d'un film par exemple) et celui, beaucoup plus large mais qui touche de façon aiguë la métaphore, du langage qui donne forme, consistance à l'idée, qui accouche de celle-ci, qui la réalise, à tel point que nous sommes parfois tenté de dire que l'idée impliquée dans un plan, dans une métaphore, est dans ce plan ou dans cette métaphore, et que l'image elle-même *contient* ces éléments de langage qu'on trouve là. En fait, c'est à ce second niveau, et probablement à lui seul, qu'on peut dire que le langage est lié de façon étroite à la métaphore : il est appelé quasi nécessairement par la métaphore cinématographique, mais d'une façon qui reste à préciser. Un indice en est d'ailleurs que toute métaphore, et pas seulement les métaphores visuelles, exige « une technique particulière dans l'art de deviner », exactement comme le cinéma. La métaphore est donc finalement à la fois un très bon et un très mauvais exemple pour la thèse d'Eikhenbaum : elle illustre parfaitement cet appel à l'élaboration-explicitation d'un discours implicite qu'on trouve en effet au cinéma, elle en constitue peut-être l'un des moments privilégiés, mais elle fournit en même temps des arguments faciles pour contrer cette thèse dans la mesure où, non seulement cet appel au discours n'est pas propre au cinéma, ni à la métaphore d'ailleurs, mais qu'en plus il est confondu avec le modèle stéréotypé de la métaphore usée, lexicalisée, qui peut être « traduite » et « retraduite » selon un code connu à l'avance.

Pour bien comprendre ce rôle du poncif, dans la théorie d'Eikhenbaum sur la métaphore, on peut faire intervenir un exemple qu'il propose lui-même, à la suite de Timochenko, mais qu'il utilise dans l'article comme exemple de montage parallèle pouvant posséder plusieurs fonctions : « Un riche Américain, après un bon repas, s'assoit sur une chaise confortable. Cadre suivant : dans une prison, un ouvrier, dont le riche Américain est le patron, s'assoit sur la chaise électrique. L'Américain appuie sur le bouton électrique : un lustre somptueux s'allume. On presse sur un bouton dans la prison, le courant traverse le corps de l'ouvrier ». Bien sûr, nous n'avons pas affaire là à une métaphore très orthodoxe : elle repose largement sur la dissemblance. Il n'est peut-être même pas certain qu'il y ait métaphore, Eikhenbaum le souligne lui-même : il nous manque le contexte, « le sens d'un procédé dépend de sa fonction ». Reste qu'il est très probable, comme cela est suggéré à la fin du paragraphe, qu'il s'agisse d'« une sorte de procédé oratoire de comparaison ».[624] En effet, même si le parallèle cherche à établir la dissymétrie entre deux situations, entre deux états, ce qui n'est généralement pas reconnu comme métaphorique, il y a bien ici un procédé de rapprochement dont l'intention est de dégager une signification à partir d'une ressemblance ou, plus exactement, à partir de deux analogies, qui se trouvent être, l'une et l'autre, paradoxales. Il y a d'abord une comparaison entre les deux personnages, dont le caractère ironique apparaît nettement par la suite, s'il n'est pas déjà suffisamment attesté à l'image. Puis nous pouvons percevoir un rapprochement,

623 *Ibid.*, p. 62.
624 *Ibid.*, p. 53.

dont le terrible effet d'humour noir n'était peut-être pas voulu, entre le corps du condamné et le lustre : parcouru par l'électricité, comme le luminaire, l'ouvrier est traité comme une chose, son humanité est niée. Cet ensemble de motifs-là est bien au centre du parallèle : même s'il nous manque le contexte, on perçoit bien l'idée que l'ouvrier est un être humain, qu'il mérite des égards comme le patron, mais qu'il n'a pas eu « de chance » et, en outre, que le patron est peut-être le vrai criminel, que c'est un « fautif » en liberté. Or, pour percevoir l'effet de cette analogie, nous n'avons nul besoin, en français du moins, de métaphores verbales. Il suffit de se formuler que les deux hommes font le même geste de s'asseoir, et qu'un même autre geste, les concernant, produit des effets très différents, qu'ils n'ont donc pas les mêmes droits alors qu'ils partagent bien plus que la station assise. Pourquoi un tel exemple n'est-il pas considéré comme une métaphore par Eikhenbaum ? C'est évidemment parce qu'il rentre dans la catégorie traditionnelle de la comparaison, parce que les deux parties de la métaphore sont mentionnées. Autrement dit, la théorie de la métaphore visuelle correspondant à une métaphore linguistique, semblable à une espèce de symbole, voire d'allégorie, semble directement tirée de la définition traditionnelle, de la forme *in absentia*. C'est d'elle que la théorie d'Eikhenbaum se nourrit. C'est en considérant seulement cette forme « pure » qu'une telle théorie peut avoir un semblant de consistance. Sans la présence du comparé, le comparant n'a pas beaucoup de moyens d'être interprété en effet : le stéréotype est son seul recours. Voilà qui explique donc l'insistance à évoquer la métaphore comme un poncif, alors qu'elle contredit en apparence le propos de l'auteur sur un cinéma capable de susciter la pensée : conçue comme nécessairement *in absentia*, la métaphore visuelle a besoin d'une métaphore verbale, d'un autre poncif, d'un code préalable, pour être comprise, pour que le spectateur puisse trouver son thème, « deviner » les éléments qui ne sont pas donnés.

L'article « Problèmes de ciné-stylistique » propose alors deux exemples de métaphores cinématographiques, définies comme « une sorte de réalisation visuelle d'une image verbale » : « le mot “chute” est employé dans le langage pour désigner le chemin qui mène quelqu'un à sa perte ; c'est ce qui rend possible cette métaphore de *La Roue du diable* : dans la taverne où a échoué le marin Chorine, on montre un billard et une boule qui tombe dans le trou. Le caractère tout à fait épisodique de cette scène fait comprendre au spectateur que son sens n'a pas trait à la fable mais au commentaire : c'est le début de la “chute” du héros. Autre exemple tiré du *Manteau* : dans la scène entre Akaki Akakiévitch et le “personnage important”, les angles changent ; les vues sont prises en contre-plongée quand Akakiévitch regarde le “personnage important” et en plongée quand le “personnage important” s'en prend à Akakiévitch. “Plongée-contre-plongée” sont tirées de la métaphore verbale “regarder quelqu'un de haut” ».[625] Il me semble qu'Eikhenbaum introduit ici, avec ces deux exemples et leur commentaire, une troisième question qui complique encore le débat en superposant trois niveaux, trois problèmes différents. Il est d'ailleurs significatif que Nedobrovo, en 1928, cite la même séquence du *Manteau* de Kozintsev et Trauberg, commente le même procédé, mais sans faire appel à la métaphore « regarder de haut », en évoquant plutôt l'impression de « chien battu » pour Akaki Akakiévitch, et le fait que le personnage important est « devenu quelque chose d'énorme, d'insolent, d'indestructible ».[626] L'inscription d'une métaphore verbale, sa découverte sous une métaphore visuelle n'est peut-être pas une nécessité mais une possibilité, très fréquente, liée à la structure même de nos connaissances : pas plus que notre intellection, notre perception n'est « pure », elle est informée par nos représentations préalables. Cela fait partie de ce que Lakoff et

625 *Ibid.*, p. 62-63.
626 *Ibid.*, p. 71, note 85.

Johnson ont popularisé sous le terme de métaphores structurantes et qui prend plus exactement le nom, sous leur plume, de métaphores d'orientation : notre culture, et peut-être même la culture de toute l'humanité, associe spontanément à la dimension verticale, aux notions de haut et de bas, des valeurs respectivement positives et négatives, par exemple. L'idée de chute, ou de « regarder quelqu'un de haut », c'est-à-dire de le dominer, me semble venir de cette structuration symbolique de l'espace, dont l'origine métaphorique ne fait pas de doute même si elle a pu être perdue, naissant de plusieurs métaphores (Lakoff et Johnson distinguent en effet ces métaphores d'orientation des métaphores structurantes, parce qu'elles ne structurent pas « un concept en fonction d'un autre » mais s'organisent en réseau). De ce point de vue, il est difficile en effet de dire que, sous une métaphore visuelle, il n'y a pas d'autres métaphores, c'est-à-dire au moins des métaphores structurantes, des « métaphores d'orientation ». Mais sous quelle métaphore, y compris linguistique, ne pourra-t-on déceler de telles catégories *a priori* ? Ce problème ne semble pas concerner en propre le cinéma et ses métaphores : toutes les métaphores sont susceptibles de comporter cette espèce de structuration sous-jacente, emportée par toute notre culture et, parfois, par toutes les cultures humaines. Il y a donc là un problème encore différent du problème de la « traduction » d'une métaphore d'un support à un autre, ou de la nécessaire explicitation, pour soi-même, d'une métaphore, dès qu'elle est un minimum élaborée. Nous avons affaire à trois problèmes distincts. Aucun, d'ailleurs, n'est spécifique au cinéma, à la métaphore cinématographique : qu'elles soient visuelles ou verbales, les métaphores usées s'emploient d'autant plus facilement, c'est-à-dire sans la présence claire du comparé, qu'elles sont déjà inscrites dans la culture commune, qu'une métaphore plus ou moins lexicalisée les précède ; les métaphores vives, quant à elles, ne se comprennent pas, même lorsqu'elles sont verbales, sans le recours à un « discours intérieur » qui en déploie l'implicite ; il est probable enfin que toute métaphore, qu'elle soit vive ou usée, verbale ou iconique, et peut-être même toute représentation linguistique ou visuelle, ne puisse se comprendre sans s'appuyer sur une symbolique élémentaire, sur des « métaphores d'orientation ».

Les deux exemples proposés par Eikhenbaum sont donc très intéressants en cela qu'ils permettent d'étayer sa thèse d'une « ciné-sémantique » mais sans passer, contrairement à ce qu'il propose, par l'hypothèse d'une étroite dépendance des « ciné-métaphores » au verbal : ils prouvent que l'on peut exprimer des idées au cinéma sans recourir au langage comme à une béquille. Un bon indice qu'il n'y a pas forcément, sous les métaphores cinématographiques, une métaphore préexistante à restituer mais plusieurs métaphores possibles, nous est donc fourni par l'exemple du *Manteau* : nous pouvons placer des métaphores différentes pour formuler ce que nous ressentons, sur la base des données du film, et ce – en l'occurrence – quelle que soit notre langue. La même idée (métaphorique) de surplomb, d'ascendance, est rendue différemment dans le « langage intérieur » de chacun, mais à partir d'une structuration symbolique commune – qui, en l'espèce, transcende probablement toutes les langues. L'expression « regarder de haut » ou les expressions « chien battu », « quelque chose d'énorme », « d'indestructible », relèvent ainsi du second niveau, celui du « langage intérieur », personnel, qui peut recouper celui de l'auteur (ou des auteurs, en l'occurrence). Mais le spectateur n'a pas forcément besoin, pour comprendre l'idée, d'en passer par le premier niveau, par une « métaphore linguistique » qui aurait été sélectionnée par le cinéaste, précisément parce qu'il existe ce troisième niveau, celui de la structuration symbolique, commune à toute une culture : c'est parce que nous avons tous en nous l'idée que le haut « domine » le bas – de même, d'ailleurs, que l'homme, redressé sur ses deux pieds, domine le chien, etc. – que nous comprenons le plan du *Manteau*, et que nous pouvons légitimement y projeter des métaphores.

La question de la « dépendance » au langage se pose donc d'une façon très lâche, pour ces différents niveaux, et en particulier pour le troisième. Des métaphores comme celles que nous venons d'observer, celle de la « chute » ou du regard « d'en haut », passent-elles *tant que cela* par le langage ? Si l'on fait abstraction du « discours intérieur », du ressaisissement presque nécessaire de la métaphore par le langage qui l'explicite, ne pourrait-on pas dire que la langue est, sinon absente de ce type de métaphores, du moins profondément enfouie dans l'expérience du monde qui nous est présenté, et pour ainsi dire indémêlable de cette expérience même ? Il me semble, pour la chute d'une boule de billard par exemple, qu'il y a dans l'expérience même de la pesanteur et plus largement de la boule qui roule et qui tombe dans le trou que quelque chose conduit à ce sens d'une perte. Il n'y a pas besoin de métaphores précises, clairement identifiées, pour percevoir, par exemple à travers un gros plan où elle cheminerait tranquillement, où elle « roulerait sa bosse » avant d'arriver au bout de la table et de tomber, l'image possible d'un piège, ou d'une fatalité, l'idée par exemple que le sol se dérobe sous elle, qu'elle « perd pied », qu'elle lâche prise, et même qu'elle disparaît. Il y a dans l'homme une capacité assez fondamentale à personnifier ce qui l'entoure, ce dont il a l'expérience, y compris ses propres difficultés, à appréhender ce monde intérieur et extérieur à travers ce qu'il connaît déjà, et notamment l'humain, lui-même : c'est ainsi que la boule peut nous évoquer un homme en bout de course, qui « finit sa trajectoire », ou qui bute sur une difficulté, qui « tombe » dans un piège, qui *chute*.

Probablement est-ce à partir de telles idées que les réalisateurs ont conçu l'idée de la séquence du billard. En très gros plan, avec un mouvement de caméra, cela aurait pu suffire à suggérer l'idée. Seulement, il est frappant de noter que la séquence ne repose pas sur un plan unique, isolé du reste, qui par son contraste imposerait une lecture « allégorique » : la description même d'Eikhenbaum, qui laisse supposer cela, est trompeuse. Elle se révèle ainsi, une nouvelle fois, fortement influencée par le modèle rhétorique de la métaphore, comme forme *in absentia* qui se distinguait même à l'origine de cette métaphore continuée qu'on appelait l'allégorie. En effet, si nous interprétons si aisément l'avant-dernier plan de la séquence du billard, avant que Chorine, son amie et les deux malfrats ne sortent de la salle, c'est grâce aux nombreux plans précédents, qui ont associé les personnages principaux, à travers la profondeur du champ, à des boules de billard, et c'est parce que Chorine, voulant faire plaisir à la jeune femme, est tombé d'accord avec les deux compères et parce que nous le voyons, juste avant, serrer la main à l'un d'eux. C'est donc plutôt à une métaphore *in praesentia* ou à une comparaison que nous aurions affaire, si nous voulions reprendre cette terminologie. Toute la petite séquence du billard pourrait même faire penser à la « comparaison oratoire » évoquée à partir de l'exemple de Timochenko : il y a quelque chose du montage parallèle ici, avec cet avant-dernier plan qui fait écho au début de la séquence, où le triangle de boules explose sous le premier coup de canne, à l'image du marin qui a déjà perdu ses amis et qui s'apprête à conclure un marché de dupes avec des malfrats – le thème de l'unité brisée ayant déjà été souligné par le film – et avec les plans intermédiaires où le montage parallèle se fait à l'intérieur même du cadre, en associant les premiers plans aux arrière-plans. C'est dans ces conditions très particulières que nous percevons la boule blanche tomber dans le filet, à l'angle de la table de billard, avant de voir Chorine entraîné hors de la salle, la main d'un malfrat dans le dos, comme s'il était « poussé » hors de la pièce, hors du cabaret, pour devenir gardien d'un squat.

Où y a-t-il du langage, ici ? On est tenté de dire qu'il y en a partout, comme « discours intérieur » qui formule l'expérience visuelle, qui lui donne forme et sens – et en même temps bien peu, dans la mesure où l'expérience de la chute dans le filet se passe de mots, comme celle du mouvement

antérieur de la boule, que l'on devine, et du mouvement analogue qui affecte le personnage poussé par les compères, etc. Seulement, bien sûr, c'est encore une abstraction que de prétendre qu'il n'y a pas de mots dans cette expérience « pure ». La façon dont nous imaginons la boule qui roule doucement sur le tapis, ou le fait qu'elle tombe, qu'elle est en quelque sorte « rattrapée par la pesanteur », sans parler du fait qu'elle est aussitôt saisie dans un filet, comme si elle tombait dans la poche d'un voleur (nous avons d'ailleurs vu un voleur à l'œuvre, au début du film, et l'un des deux malfrats, le magicien, y faisait déjà penser), tout cela est terriblement direct et médiatisé à la fois : les sensations de douceur, de mouvement régulier et de chute sur lesquelles s'appuie la métaphore se mêlent à autant de valeurs symboliques, comme cette chute arrêtée par le filet, cette sensation d'un objet « saisi au vol », ce maillage du filet que nous voyons en gros plan, qui évoque le filet de course mais peut-être aussi le filet de pêcheur, ou les barreaux d'une prison, à travers une symbolique du piège, de l'emprisonnement très claire. Dans l'expérience quotidienne de la chute d'un corps, de la *pesanteur*, on ne sépare pas le fait brut de sa dimension symbolique, par exemple, non plus que dans la perception que nous avons du filet qui enserre un objet, et qui l'enserre d'autant plus violemment que celui-ci est arrêté alors qu'il tombait vers le sol. En ce sens, nous pouvons dire qu'il y a du langage à tous les niveaux, dans la métaphore, *parce qu'il y en a partout*, dans la perception de la chute, du filet ou de la blancheur de la boule par exemple, parce que les objets saisis par nos sens le sont en même temps par notre culture, à tel point que notre perception est peut-être autant informée par celle-ci qu'elle ne l'informe elle-même. Il reste néanmoins ce fait pour nous essentiel : sous une métaphore cinématographique, il n'y a pas une autre métaphore à restituer. Là où Eikhenbaum relève l'idée de chute, avec raison, je relève pour ma part celle du piège, et je serais tenté de parler d'un « coup de filet ». Autrement dit, il n'y a pas forcément un mot caché sous une métaphore visuelle ce sont avant tout des expériences qui sont rapprochées, exactement comme chez Flaubert, dans la scène des Comices agricoles de *Madame Bovary*. Il y a, pour reprendre l'exemple du *Manteau*, dans l'expérience de l'ascendance physique ou, du moins, dans l'expérience d'être dominé physiquement qui en est l'envers, quelque chose qui ne passe pas nécessairement par les mots non plus et qui peut conduire, à l'image, à exprimer directement une sensation, une idée, comme celle d'ascendant psychologique, ou d'écrasement par l'autorité de quelqu'un.

Et ce ne sont pas là des cas isolés : c'est le propre de la métaphore vive. Catherine Détrie le souligne à sa façon, dans *Du sens dans le processus métaphorique* : la métaphore est liée directement à une double expérience. C'est pourquoi, contrairement à ce que toute une tradition veut nous faire croire, la métaphore n'est pas forcément un mot. C'est peut-être, d'ailleurs, ce que signifie ce terme d'*image* qu'on attribue aux figures d'analogie, selon une autre tradition, toute aussi ancienne mais plus discrète, plus enfouie. Rappelons à ce propos que l'image, « l'icône », est le mot qui désigne la comparaison en grec et que c'est dans la *Rhétorique*, après avoir évoqué la comparaison qu'il avait omise dans la *Poétique*, qu'Aristote évoque ces métaphores « qui peignent », qui « font tableau », qui nous enseignent quelque chose. D'ailleurs, les longues comparaisons homériques sont connues pour leur faculté à présenter, comme pour les yeux, des scènes « autonomes ». Et les problèmes qu'elles posent aux critiques, dès l'Antiquité semble-t-il, viennent en partie de là, quand on leur reproche par exemple d'utiliser parfois deux tableaux différents, côte à côte, pour exprimer le caractère d'une même action : ce n'est pas seulement le problème éventuel de la métaphore mal filée qui se pose. Ce qui gêne aussi, ce qu'on reproche alors au poète, indirectement, c'est un excès de figuration, c'est de convoquer trop souvent des univers hétérogènes, exactement comme on reproche à certains cinéastes des plans métaphoriques mal

intégrés au film, à la diégèse, dont le poids visuel détournerait trop l'attention.

Quoi qu'il en soit, le cinéma fourmille de ces métaphores visuelles qui passent « directement » par une expérience, qui n'impliquent aucun traduction préalable par une métaphore verbale, pour le spectateur du moins. Même si un carton vient introduire le thème de la révolution, au début du *Cuirassé Potemkine*, il ne donne pas la clef de la métaphore, par exemple, il aide à déclencher l'interprétation et à préciser les potentialités des plans précédents, comme d'autres plans auraient pu le faire, s'ils nous avaient présenté une foule en révolution notamment. Le carton ne joue pas le rôle d'une béquille : c'est l'un des deux pieds de la métaphore. Une large partie de la signification naît ici des éléments symboliques sélectionnés par les plans qui précèdent : le conflit entre la digue et les flots, l'agitation irrépressible de la mer, liée à des forces élémentaires, son emportement qui submerge l'adversaire, etc. De même, dans *La Mère* de Poudovkine, c'est par l'expérience de la débâcle, présente à l'image, donnée à ressentir au spectateur, que l'idée de révolution est exprimée. Or, même si le mot « débâcle » possède une valeur métaphorique en français aussi, ce n'est pas à travers lui que l'idée apparaît dans le film : c'est bel et bien à travers la matière même des images. Si cette métaphore de l'eau qui coule, des glaces qui fondent, filée à travers la seconde moitié du film, exprime si clairement l'espoir révolutionnaire, l'espoir d'une évasion, d'une libération, d'un avenir où les chaînes se brisent, c'est que ces images s'opposent à l'idée d'enfermement, à la prison où se trouve Pavel : le passage pour l'eau de l'état solide à l'état liquide, avec le mouvement qui l'accompagne, avec son travail de sape souterrain, ne figure pas en soi l'idée de libération mais par son opposition dynamique aux éléments statiques de la prison, et parce qu'on associe ce moment à l'arrivée du printemps, au réveil de la nature. De même, l'idée d'une marche inéluctable de l'histoire est rendue consistante par ces images en plongée, où l'on s'imagine dans un brise-glace filant à toute allure sur le fleuve, sur la mer, dans un mouvement vers l'avant. D'autres images en revanche suggèrent des développements différents, notamment quand l'on devine la glace s'écarteler devant les piles d'un pont : ce mouvement latéral des glaces, vers la droite du cadre, où se trouve l'obstacle, n'a plus la signification euphorique de plans précédents, n'évoque plus la force de la révolution qui va. Clairement déceptifs, inquiétants, ces plans suggèrent davantage la présence d'obstacles sur le chemin de la révolution. Une autre métaphore conforte d'ailleurs cette interprétation : celle du cafard dans de la bouillie, ou dans du lait, semblable à ces prisonniers, ces révolutionnaires toujours maintenus la tête sous l'eau, et finalement à Pavel, qui croit se libérer et qui sombrera. On peut citer enfin ce développement original, surprenant, de la première métaphore, quand le comparé et le comparant se rejoignent : Pavel fuit sur les bancs de glace, sur le fleuve. Ce passage n'est d'ailleurs pas sans rappeler la seconde métaphore : point noir sur fond blanc, il est comme le cafard sur le liquide épais et blanc. Dans tout cela, on peut évidemment relever des métaphores ou des symboles déjà constitués : c'est le cas, outre la débâcle, du cafard. Mais il n'est pas nécessaire d'y faire appel, de les avoir en tête, pour comprendre tous ces plans : ce qui bâtit les métaphores, c'est surtout la structure même des images (l'insecte noir sur la surface blanche, par exemple), la structure de l'expérience convoquée (la fonte de la glace, ou le liquide qui porte l'animal mais qui menace de l'engloutir), et les échos créés (entre la solidité de la glace, qui craque pourtant, et celle des murs, qui peuvent aussi se fissurer, par exemple).

On pourrait enfin noter, à partir de ces exemples qu'Eikenbaum connaissait forcément, une dernière difficulté, un facteur pouvant fausser le jugement, qui intervient dans ces métaphores cinématographiques comme dans la plupart des métaphores : c'est le fait que même les métaphores les plus riches, même celles qui ne se contentent pas d'illustrer une métaphore usuelle, s'appuient

souvent sur d'autres métaphores, usées celles-là, ou sur des symboles. Cela pourrait s'apparenter au troisième niveau indiqué précédemment, en apparence, mais il ne s'agit pas d'une symbolique aussi élémentaire, aussi « universelle », aussi profondément structurante. Cela pourrait aussi faire songer au premier niveau, on pourrait même intégrer cette remarque à ce niveau-là, mais il faudrait alors signaler que cela se distingue des exemples précédents où la métaphore employée, visuelle par exemple, traduirait une métaphore déjà existante, lexicalisée, car cela ne concerne pas le cœur de la métaphore : c'est l'un de ses composants possibles, mais secondaires, l'un de ses relais, l'un des jalons posés par l'auteur, qui participe à l'élaboration du discours de la figure mais n'en constitue pas – ou du moins pas toujours, pas dans les métaphores vives par exemple – le pivot principal, sinon unique, comme dans le modèle proposé par Eikhenbaum. Ces métaphores usées peuvent donc redoubler les problèmes précédents, être interprétées à partir des trois niveaux déjà indiqués, mais ne permettent pas d'en tirer argument pour soutenir la thèse de l'auteur. C'est dans cette catégorie-là que l'on pourrait classer le symbole du filet, de la mer déchaînée ou du printemps : la signification de ces images ou de ces symboles est déjà instituée en effet, ils expriment entre autres l'idée d'emprisonnement, de révolte ou de renouveau, mais ils servent seulement d'auxiliaires à la métaphore originale du film. On peut donc dire, comme Eikhenbaum, que les poncifs aident à constituer le ciné-discours, mais de la même façon qu'ils peuvent soutenir tout discours métaphorique, et sans qu'il y ait nécessairement un poncif sous une métaphore visuelle.

Il ne faudrait pas confondre non plus ces différents exemples avec les symboles que l'on peut déceler à un niveau, non plus « inférieur » à la métaphore cette fois, mais en quelque sorte « supérieur », non plus comme éléments de celle-ci mais comme structures constituées par plusieurs métaphores, ou par la métaphore elle-même si l'on considère qu'il n'y en a qu'une longuement filée. Rentreraient dans cette dernière catégorie les symboles du billard, de la mer déchaînée affrontant la digue ou de la débâcle, compris cette fois comme images construites par le film, images totalement neuves ou simplement rénovées des rapports entre Chorine et les autres, du peuple en révolution ou du processus révolutionnaire lui-même. À cet ultime niveau, et à ce niveau-là seulement, on ne peut plus vraiment – ou alors difficilement, sans grand profit – distinguer le symbole vivant de la métaphore, non plus que la métaphore vive de l'allégorie. Il convient seulement de souligner, si l'on parle de ces « images », de ces symboles, qu'ils sont souvent façonnés par une multitude d'analogies, par diverses métaphores, dont le réseau est parfois tellement serré qu'il n'y a pas toujours grand sens à dire qu'il y a une seule ou plusieurs métaphores. Le symbole du billard par exemple est bâti à partir d'une analogie entre la boule et le marin innocent, Chorine, qui a perdu ses compagnons, qui se perd en même temps qu'il perd les siens, métaphore très sensible quand le triangle des boules vole en éclats. L'élaboration du symbole se poursuit avec le choc des boules entre elles, pendant la partie, qui illustre le conflit *que le personnage ne songe pas à poser* entre lui et les deux « malfaiteurs », voire entre son désir de suivre la jeune femme et sa fidélité au croiseur Aurore, auquel il songe régulièrement – conflit qui se trouve en quelque sorte matérialisé dans son dos, qui n'accède pas, ou pas pleinement, à sa conscience. Et le symbole s'achève avec la poignée de main, doublée par la boule blanche qui tombe dans le trou, dans le filet. Tout cela fait une allégorie, une métaphore filée : les différents éléments présentent une grande homogénéité, liée d'abord au comparant, au niveau « macro » (le billard), mais aussi et surtout liée au comparant et au comparé, au niveau « micro » (Chorine est toujours associé à une boule blanche). Les différents éléments possèdent néanmoins une relative autonomie : ils peuvent par exemple entretenir des liens avec des motifs extérieurs à la séquence, comme le triangle avec le groupe d'amis initial, ou la boule qui

roule avec la « roue du diable » présentée plus tôt, ou encore le filet avec la faculté d'escamotage du voleur et du magicien ; dans ces analogies-là, le billard n'est pas toujours présent à l'esprit comme élément de la comparaison, comme dans les deux derniers cas, et dans d'autres cas il change de sens, l'ensemble des boules renvoie à des comparés différents (tantôt le groupe des amis, tantôt les quatre personnes en présence, dans la salle de billard), comme c'est le propre du symbole.

À vrai dire, cette dernière difficulté, en quelque sorte double, n'est pas nouvelle pour nous : nous avons déjà observé cette proximité et cette distance à la fois entre symbole et métaphore, la première étant liée à cette possibilité de trouver des symboles à un niveau « infra » mais aussi « supra » métaphorique, et la distance apparaissant variable, selon les cas, notamment selon que le symbole est déjà institué, entré dans l'usage, ou que son code est (ré)institué par le discours, qu'il (re)devient pleinement vivant.

L'article d'Eikhenbaum, qui s'achève peu après cette analyse des deux exemples de *La Roue du diable* et du *Manteau*, témoigne donc de la nécessité de dépasser l'opposition entre « langage verbal » et « langage visuel » et de la difficulté à y parvenir. Il constitue pourtant, indéniablement, l'une des pointes avancées de ce possible dépassement. Mais, alors qu'il n'est nullement marqué par cet « arrêt sur l'iconicité » dont parle Christian Metz dans « Au-delà de l'analogie, l'image », par cette tendance à jouer l'image contre le mot, à « établir entre le “langage des images” et le “langage des mots” une infranchissable ligne de démarcation », il est *in fine* menacé par le danger inverse, par un certain parti pris des mots.[627] Il ne faudrait pas s'exagérer celui-ci, pourtant : on a vu combien l'idée de « ciné-phrases », de « ciné-langage », ne visait pas réellement à rapprocher le film d'une langue parlée, il s'agit avant tout de proposer un modèle proche de celui du roman, de défendre une idée du cinéma plus complexe que celle de l'alignement de plans ou de séquences « brique sur brique », « wagon après wagon », pour reprendre des images d'Eisenstein. Cependant, c'est bien d'un certain « arrêt » sur le linguistique, symétrique au travers courant dénoncé par Metz, que souffre la théorie des « ciné-métaphores ». C'est même là, au sein de cette théorie du « discours intérieur », que le « parti pris du linguistique » est peut-être le plus sensible. Pourtant, même ici, le rapprochement avec le langage parlé ou écrit n'est pas sans argument : à travers l'idée de ciné-métaphore, il y a l'idée que le cinéma est capable, comme la parole, d'établir un code. C'est évidemment la raison pour laquelle il insiste sur la métaphore cliché : il songe à la métaphore lexicalisée qui, de phénomène de parole, est devenue un phénomène de langue, qui sédimente les significations. Et il est loin d'avoir complètement tort : c'est bien cette sédimentation sémantique qui nous permet, par exemple, de comprendre la métaphore de la boule dans le filet ; c'est parce que le film est irrigué *entre autres* par des valeurs symboliques que nous la comprenons. Seulement, le malheur est, pour la théorie de la métaphore comme pour celle du cinéma, qu'il identifie la métaphore vive elle-même à ces éléments symboliques sur lesquels elle repose partiellement, et finalement qu'il l'analyse comme un phénomène « de langue » alors qu'elle constitue un phénomène « de parole ». En cela, il témoigne d'un travers de son époque : c'est déjà le tort bien connu de Ferdinand de Saussure, qui pourtant a établi cette distinction. Mikhail Bakhtine le souligne avec une grande netteté, dès 1929-30, dans *Le Marxisme et la Philosophie du langage* : « l'acte individuel de parole-énonciation » est malheureusement « repoussé de façon décisive en lisière de la linguistique » dans le *Cours de linguistique générale*, alors même que Saussure lui reconnaît, marginalement, un rôle « comme facteur indispensable de l'histoire de la langue. »[628] Les

627 Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, éditions Klincksieck, Paris, 1972, p. 152.
628 Mikhail Bakhtine, *Le Marxisme et la Philosophie du langage*, éditions de Minuit, Paris, 2003, p. 92.

contradictions d'Eikhenbaum sont du même ordre mais, il faut le noter, elles ne le conduisent à des conclusions du même type que les néo-rhétoriciens : en comparant la métaphore à un néologisme, en soulignant le rôle qu'elle peut jouer dans une ciné-pensée, il la reconnaît, dans l'essentiel de son propos, comme phénomène « de parole ». Autrement dit, ne voir dans « Problèmes de ciné-stylistique » qu'un « arrêt sur le linguistique » serait tirer l'article dans un sens que le texte, malgré ses ambiguïtés, ne permet pas.

L'avant-dernier paragraphe, le dernier de l'article sur le sujet, confirme néanmoins ce travers d'une façon étrange, avec une exception curieuse : « la métaphore en elle-même ne dépasse pas les limites de la sémantique purement verbale, si l'auteur n'est pas spécialement porté à lui donner un sens comique ». Eikhenbaum relève en effet la possibilité, au cinéma comme en littérature, d'un usage « essentiellement parodique » du procédé de « développement » ou de « réalisation d'une métaphore verbale », comme cela est pratiqué chez Maïakovski. Pourquoi, se demande-t-il alors, ne rions-nous pas quand nous voyons des métaphores au cinéma ? Le fond du problème, pour l'auteur, est intéressant : c'est qu'il perçoit bien qu'il y a souvent quelque chose de visuel dans la métaphore linguistique, au moins quand elle est « mise à nu » de façon satirique. Mais, au lieu d'en conclure que son modèle est incomplet, qu'il y a deux usages au moins de la métaphore, au cinéma comme en littérature, l'un comique, qui démasque la métaphore usée, qui souligne le cliché en filant la métaphore jusqu'à l'absurde, et l'autre qui la prend davantage « au sérieux », qui ne repose pas essentiellement sur un poncif, Eikhenbaum suppose que, dans la métaphore verbale, « le sens littéral » du comparant absurde « est recouvert par le sens métaphorique » et que « la ciné-métaphore, elle, ne se réalise pas dans la conscience du spectateur jusqu'à devenir une proposition entière », que « le discours intérieur suscité par les cadres [les plans] ne se réalise pas sous forme de formulations verbales précises ». Autrement dit, là où il a décelé initialement « réalisation [visuelle] d'une métaphore verbale », il n' y a plus, finalement, de véritable réalisation de la métaphore, de réalisation complète. Et il y a même, selon lui, entre les deux cas littéraire et cinématographique, un « rapport inverse » : « la métaphore verbale ne prend pas corps dans la conscience […] jusqu'à devenir une image visuelle claire » là où la ciné-métaphore reste avant tout visuelle et n'atteint pas complètement le langage.[629] La dernière idée repose évidemment sur des faits, je serais tenté de dire sur des évidences, liées au matériau même employé par la métaphore : elle possède ainsi une large part de vérité. Mais cette conception selon laquelle la métaphore verbale tendrait à imposer une image sans y parvenir tout à fait à l'inverse de la métaphore visuelle qui tendrait à imposer du discours sans complètement réaliser cet objectif nous séduit surtout à cause de nos représentations *a priori*, de ces « arrêts » respectifs sur l'iconique et le linguistique qui se renforcent en fait l'un l'autre. Elle tranche trop dans la réalité des faits : elle se débarrasse par exemple de tous les phénomènes désignés par la notion de « discours intérieur », et néglige tout de ce qu'il y a d'« avant tout visuel » et d'« incomplètement langagier » dans les métaphores linguistiques *aussi* – autrement dit du rôle capital de l'implicite dans les métaphores vives.

La régression, par rapport à la théorie antérieure, est manifeste, en même temps que le rôle joué par la théorie traditionnelle de la métaphore, où « l'image », la face sensible, figurée, *se substitue* au sens : l'une exclurait l'autre, la part matérielle ferait tantôt écran à la part immatérielle et celle-ci empêcherait tantôt celle-là de s'imposer complètement. L'idée d'une dialectique entre deux parts également données manque, de la même façon que l'idée n'est pas envisagée d'un *montage* entre deux expériences – dans un article qui, pourtant, fait du montage la pierre angulaire d'un cinéma

629 B. Eikhenbaum, « Problèmes de ciné-stylistique », *op. cit.*, p. 61.

« adulte ». La ciné-métaphore, pourtant perçue comme l'exemple par excellence d'un possible « ciné-langage », d'un cinéma exprimant des pensées, dans un chapitre où le cinéma est reconnu comme un art où « on a affaire à la sémantique des *cadres* et à la sémantique du *montage* », est *in fine* rapprochée d'un procédé comique, présentée comme une sorte de procédé satirique qui ne ferait pas rire, voire qui masquerait l'idée, à l'inverse du procédé de « mise à nu du procédé » cher aux formalistes.

Malgré ses formidables avancées, l'article « Problèmes de ciné-stylistique » est donc encore une occasion manquée pour la métaphore. Pour autant les travaux des formalistes n'empêcheront pas la prise de conscience, pleine et entière, des pouvoirs de la métaphore par un S. M. Eisenstein, à la différences des néo-rhétoriciens français notamment : c'est sur la base des recherches de Chklovski, Eikhenbaum ou Tynianov, dont on trouve fréquemment la trace chez lui, mais aussi de Potebnia qui est longuement cité, que « Dickens, Griffith et nous » a pu être écrit.

Cet article publié en 1944 et remanié en 46 nous permet, justement, de revenir à la question de la métaphore et du cinéma dans cette première moitié du XXe siècle.

C'est encore une idée reçue, aujourd'hui, qu'il manquerait la parole au cinéma « muet ».

C'est un autre lieu commun que la métaphore a été l'un des moyens favoris du cinéma des années 1920, notamment en U.R.S.S. mais aussi en France, et encore un peu dans les années qui ont suivi l'arrivée du son.

Ces deux idées reçues, qui ont pour elles un certain nombre d'arguments, surtout la seconde, bien qu'elles soient toutes les deux réductrices, font parfois de la métaphore une béquille, une prothèse bien commode qui permettrait de pallier l'infirmité... du « muet ». La métaphore serait une façon, si on me passe cette autre expression, de faire du cinéma un ventriloque, parfois habile, certes, mais finalement assez vain. Ce serait une greffe, témoignant d'un esprit artiste, mais qui ne prendrait pas : le cinéma se serait débarrassé d'elle ensuite, assez naturellement. Le « parlant » mais aussi, par exemple pour l'U.R.S.S., le goût « plus sain » des années 30, délestées des « recherches formalistes », se seraient chargés de faire tomber cet ornement, ce procédé lourd et peu efficace.

Il serait inutile, je crois, de discuter longuement toutes ces affirmations. Le mériteraient-elles, d'ailleurs ? Il faut seulement noter que cette idée de prothèse visant à pallier un handicap est ravageuse. Même dans l'article d'Eikhenbaum, qui témoigne d'une hauteur de vue qui n'a rien de commun avec l'énoncé qui précède, il reste encore quelque chose de cette idée. Cette façon d'élever la métaphore au rang de procédé majeur du ciné-art « muet » mais en la rattachant étroitement au verbal n'est pas sans ambiguïté, en effet. Cela constitue même une indéniable régression par rapport à l'idée d'un discours intérieur, et une régression susceptible de disqualifier injustement celle-ci auprès de lecteurs mal disposés. Pour expliquer cette faiblesse, il faut concéder que le jugement d'Eikhenbaum témoigne aussi d'une certain état bien réel du la production cinématographique. Derrière la question de métaphore visuelle « traduction » de la métaphore linguistique, description qui peut recouvrir tout de même une certaine réalité mais qui généralise indûment et superpose différents niveaux d'analyse, il me semble qu'il y a celle de la lourdeur du procédé métaphorique – dont le problème de la « traduction » n'est qu'un cas particulier, possible mais secondaire.

Par exemple, qui n'a pas éprouvé un certain scepticisme devant les métaphores de Gance ? Qui n'a pas jugé bien lourdes certaines métaphores que l'on peut trouver dans le cinéma soviétique des années 1920, comparant des commères ou des individus tirés du lumpenprolétariat à des animaux, par exemple ? Quant au plan sur les moutons, au début des *Temps modernes*, j'en ferais volontiers le symbole de ces métaphores un peu ratées, en l'occurrence que nous percevons comme trop voyantes

et peu éloquentes, même si on y devine des idées tout à fait riches et intéressantes. Peut-être aussi sommes-nous tentés de voir ici une mauvaise métaphore parce que le début du film de Chaplin *permet*, après une phase de surprise, une traduction par une métaphore verbale (laissons de côté les films où, de toute évidence, les métaphores l'*imposent*) : nous pouvons penser, en l'occurrence, que les ouvriers se comportent « comme des moutons », voire qu'ils vont « se faire tondre », et cela que notre langue soit le français ou l'anglais. Autrement dit, nous y voyons de l'idéologie, l'idée nous semble assénée, ce n'est pas nous qui arrivons à cette conclusion par nos propres moyens, ou plutôt par des éléments matériels présents dans le film. La preuve, d'ailleurs, que la question du langage verbal est, sinon un faux problème, du moins un problème mal posé, me semble apportée par un autre exemple : au début de *Post coïtum, animal triste*, Brigitte Roüan nous fait entendre puis voir une chatte en chaleur, avant de se mettre en scène, elle-même, se tordant sous le désir d'un homme absent, la main au sexe. Le jeu de mots ici est évident, et il produit un effet comique au moment où il est perçu, mais ce n'est pas lui qui prime, comme il l'aurait peut-être fait, platement, si l'image de la chatte était survenue après. Ce qui frappe, c'est tout ensemble la crudité avec laquelle la réalisatrice dépeint le désir, sa désacralisation, et l'idée d'une nature animale de l'homme, la recherche d'une causalité que cela induit. Et ce qui déçoit, ce qui fait que la métaphore n'est pas totalement réussie, me semble-t-il, c'est qu'il y a un effet de « collage », de juxtaposition entre les plans sur la chatte, avec ses miaulements caractéristiques, et ceux sur le personnage joué par Brigitte Roüan, qu'on pourrait imaginer dans le même appartement, mais qui nous font entendre d'autres cris, ceux de la femme, ainsi que le tube mielleux d'Umberto Tozzi « Ti Amo » qui s'impose d'un coup. L'effet de coupure est net. Même si cet effet permet de mieux établir l'analogie entre les différents cris, et si l'ajout d'un cliché musical redouble plaisamment le cliché métaphorique, il me semble que cet effet de brisure est à la source, finalement, du jugement négatif qu'on peut porter sur la métaphore : elle n'est pas assez organique, assez intégrée, dirait S. M. Eisenstein. C'est encore trop « brique » contre « brique », ce qui, dans l'esthétique du film, choque encore plus que dans un film « de montage » des années 1920. Autrement dit, la dépendance d'une métaphore visuelle à une métaphore linguistique ne m'apparaît pas un problème, ici. Ce qui en serait un, ce serait plutôt la forme de l'expression : on a l'impression que les images de la chatte ont été rajoutées après coup, comme un carton ou une voix off maladroite, pour rendre plus claire la métaphore voulue initialement d'une femme « en chaleur ».

S. M. Eisenstein lui-même consacre tout un développement à cette question des mauvaises métaphores au cinéma, à la fin de « Dickens, Griffith et nous ». Il fait sienne l'opinion d'un « historien du cinéma américain » sur *Intolérance* pour déclarer que cette « gigantesque métaphore » de Griffith est une « éblouissante défaite », un « échec complet ». Il distingue même, toutes proportions gardées, des échecs semblables dans *La Terre* de Dovjenko, dans son propre film *Octobre*, dans *Le Palais et la Forteresse* d'Ivanovski ou dans le parallèle avec le cafard qu'on trouve dans *La Mère* de Poudovkine.[630] C'est dire, même s'il faut probablement faire la part des griefs stratégiques et celle des opinions authentiques dans cet article, combien ce sentiment d'un échec relatif était déjà partagé à l'époque.

Seulement, il faut noter que cet article cherche au contraire à défendre la métaphore cinématographique. On pourrait même comprendre la fin de cet article comme une reprise de « Problèmes de ciné-stylistique », où la théorie de la ciné-métaphore, mieux fondée, articulée aux

630 « Dickens, Griffith et nous » (fin), trad. par L. et J. Schnitzer, *Les Cahiers du cinéma* n° 234-235, janvier-février 1972, p. 32-39 (l'article est publié en quatre fois, d'août-septembre 1971 à janvier-février 1972).

notions de plan et de montage, serait ainsi mieux intégrée à celle du discours intérieur, ici nommé « langage intérieur », même si c'est avec des références différentes, et dans un autre cadre théorique. L'hypothèse que Eisenstein propose n'est pas autre chose que l'idée que je viens d'exposer avec Brigitte Roüan : il suffit que la forme repose sur une confrontation statique, non dialectique, pour que la métaphore soit mauvaise. Il commence ainsi par montrer comment D. W. Griffith, avec sa pratique du montage parallèle, a superbement *conçu* un « drame des comparaisons » avec *Intolérance*, avec cet « entrelacement de quatre époques » qui se rapprochent de plus en plus et devaient se fondre comme « quatre rivières », nous dit Griffith, qui « coulent de plus en plus vite », « en un unique et puissant fleuve d'intense émotion ». Seulement, ajoute S. M. Eisenstein, « l'effet ne se produisit pas. »[631] Le réalisateur ne réussit pas à produire une image globale. Les éléments restent juxtaposés, statiques. Il manque la dimension organique, qui dynamiserait les fragments.

Il faut alors signaler une première difficulté. La « fusion » recherchée par Griffith, dont se met également à parler l'auteur d'*Octobre*, peut faire penser au mouvement de synthèse du concept : S. M. Eisenstein évoque la même faille dans *Intolérance* que dans *La Terre* de Dovjenko, « l'incapacité d'abstraire un phénomène qui, faute de cela, ne se prête à aucune transposition autre qu'*étroitement figurative* » (c'est lui qui souligne). Tout ce court passage ne doit pas leurrer néanmoins : dans la dernière expression, par exemple, l'accent porte autant sur l'adverbe « étroitement » que sur l'adjectif « figurative ». Il est question *à la fois* de l'échec à bien métaphoriser et de l'échec à concevoir correctement (en l'occurrence, l'idée de « la lutte de l'amour à travers les âges ») : dans tout son développement, dans tous ses exemples, les deux sont mêlés. Ce n'est pas la métaphore *en elle-même* qui est en cause. La difficulté à « abstraire un phénomène » est avant tout, concrètement, une difficulté à isoler les significations, à produire des éléments aptes à transmettre l'idée. Faute de comparants ou de comparés clairement délimités, comme on en trouve dans *La Roue du diable* par exemple, la métaphore sera pauvre ou confuse, comme dans les premiers plans des *Temps modernes*. Aussi les plans récurrents sur le berceau qui se balance, censé symboliser les flux et reflux de l'Histoire, le mouvement du film qui mêle les périodes historiques, ou encore, selon Eisenstein, « l'éternelle naissance des époques », restent des « tableautin[s] isolé[s] » : le cinéaste n'a pas su extraire l'idée de sa gangue quotidienne, comme Dovjenko, selon Eisenstein, qui discerne dans la femme nue de *La Terre* un symbole mal dégagé, à cause de cadrages n'isolant pas les éléments pertinents, mêlant la femme à des ustensiles de cuisine.[632] Dans un cas, en effet, le spectateur manque d'informations (*Les Temps modernes*), dans l'autre, il en a trop (*La Terre*, telle que lue par Eisenstein). Dans les deux cas, en fait, le problème est le même : nous peinons à sélectionner les traits pertinents. Pour le montage parallèle d'*Intolérance*, il se pourrait bien, d'ailleurs, que le spectateur en ait à la fois trop (la somme d'anecdotes est effarante) et trop peu (on tire peu de chaque anecdote), comme pour le berceau (beaucoup d'intentions différentes mais des cadrages peu éloquents). Signe de cet échec, le film recourt très souvent à des cartons explicatifs. Il signale par exemple les points communs entre les époques : l'hypocrisie des pharisiens et des « bienfaiteurs » d'aujourd'hui, la générosité de certains personnages, la souffrance des enfants, etc.

S. M. Eisenstein indique alors combien l'échec n'est pas seulement technique mais aussi thématique et idéologique : il s'agissait trop, pour Griffith, d'illustrer une idée préconçue – et une idée bien pauvre. L'article signale ainsi que la limitation du réalisateur est aussi celle des États-

631 *Ibid.*, p. 34.
632 *Ibid.*, p. 32-34.

Unis : le problème d'*Intolérance*, c'est d'être étranger à la fois au matérialisme historique et à la dialectique de la métaphore, du montage. Le propos est d'une formidable clarté : c'est à cause de cela que « le cinéma américain n'a guère récolté de lauriers dans le domaine de *l'image créée par le montage* », c'est pour cela que le montage parallèle du film ne débouche sur aucune véritable « image globale », ne constitue pas une métaphore réussie. Et c'est à partir de là que « Dickens, Griffith et nous » entreprend de faire l'inventaire des métaphores réussies puis ratées dans le cinéma soviétique. Évidemment, il faut faire la part, à ce moment-là, du propos convenu, du propos crypté et du propos authentique : je ne vois pourtant, dans cette idée d'une métaphore dialectique, presque aucune trace de pommade soviétique. À la différence de la péroraison finale, où l'idée d'« *unité* socialiste » sonne de façon bien insincère, où la « *lutte des contraires*, imageant et reflétant la lutte des classes », a cédé la place à « *l'unité de ces contraires*, imageant le parachèvement de la voie de cette lutte par la suppression des classes », la dialectique évoquée ici n'a rien d'hégélienne ou de bolchévique : elle repose sur « la confrontation » dynamique des plans, jamais sur l'idée d'une synthèse qui supprimerait les conflits. Certes, S. M. Eisenstein expose ensuite une évolution, qu'il présente comme le passage logique, naturel, d'un montage parallèle métaphorique, « baroque » et maladroit, à une confrontation plus « complexe » et intégrée, « interne », « non lisible extérieurement ».[633] Bien sûr, nous pouvons lire ici la dénonciation attendue du « *stade de l'excès dans le domaine du trope et de la métaphore primitive* », du recours à une « *confrontation primaire dénudée* » qui rappelle les recherches formalistes, mais l'auteur prend soin de casser l'opposition manichéenne entre des années 1920 purement « baroques » et des années 30 et 40 qui témoigneraient d'une maturité plus classique. Ces « confrontations » initiales, « plutôt “baroques” par la forme », ne sont pas condamnées en elles-mêmes, si on lit bien, mais comme « passablement naïves », et comme façon « d'anticiper – avec les moyens palliatifs du cinéma muet – sur le rôle que la musique devait tenir avec tant d'aisance dans le cinéma sonore » et, de plus, comme des procédés baroques qui n'étaient pas utilisés « de la plus heureuse des façons, par-dessus le marché ! ». Notons au passage que nous ne sommes pas obligés de prendre au sérieux la référence au cinéma « muet » : la charge est sans grande conséquence pratique, pour les cinéastes des années 40. Il pouvait être opportun de lui faire porter le chapeau pour promouvoir les recherches plus actuelles sur la musique. Quoi qu'il en soit, il est frappant de noter que, pour le cinéma soviétique, S. M. Eisenstein ne distingue pas nettement les échecs formels des échecs idéologiques, qu'il ne se donne pas la peine d'articuler explicitement les deux comme pour Griffith : les échecs idéologiques restent constamment dans l'ombre, l'auteur suggérant seulement un progrès, qui ne convainc pas, purement auto-proclamé, avec le triomphe final de l'unité – et encore, il s'agit d'une « *unité dans la multiformité* » assez étrange, ce n'est déjà plus tout à fait l'unité « au-delà » de la société de classes, elle ne suggère pas vraiment la disparition des conflits. On se souvient alors que la seconde étape de l'évolution soviétique était marquée par « le système de la confrontation complexe, interne (non lisible extérieurement) ». De là à lire un conflit souterrain, aussi bien sur le plan idéologique que formel, il n'y a qu'un pas, qui ne me semble pas difficile à franchir, surtout que beaucoup d'autres indices viennent conforter cette hypothèse.

D'abord, depuis le début de « Dickens, Griffith et nous », et comme il le fait dans d'autres articles, Eisenstein suggère à maintes reprises une ressemblance paradoxale entre l'U.R.S.S. et son grand rival. Citons par exemple ce passage sur Griffith, héritier du mélodrame théâtral, tel que celui-ci est décrit par William A. Brady. Le lien avec le reste de l'article, avec le thème du montage

633 *Ibid.*, p. 35-36, 42. Quand je n'indique pas le contraire, c'est Eisenstein qui souligne.

chez Griffith, est assez lâche. Aussi peut-on y voir une description du cinéma soviétique tel qu'il est voulu par le pouvoir. Comment comprendre sinon cette insistance sur le spectaculaire de ces mélodrames (flammes, galopades, poursuites), sur leur sentimentalité facile et sur l'éternel « sermon moral » qu'on y trouvait, « capable d'enflammer mille prédicateurs » ?[634] D'ailleurs, ce développement est guidé, en partie, par le titre de la pièce *Way Down East* que Griffith a adaptée, et avec lequel S. M. Eisenstein a joué au tout début de l'article. Soulignant les deux visages de l'Amérique, à la fois moderne et paysanne, ou plutôt son vrai visage, paradoxal, à savoir sa dimension provinciale, étriquée, patriarcale, cachée sous les « merveilles de la technique », il indique précisément qu'« il ne faut pas du tout aller chercher [la cause de tout cela]... *Loin à l'Est*, mais que l'on peut [la] trouver sous le gilet ou le melon de nombreux, nombreux hommes d'affaire de ce siècle super-industrialisé », où normalement l'on trouve un cœur et un cerveau. Or ce tableau des États-Unis ne correspond-il pas aussi à l'image que l'on pouvait avoir de l'U.R.S.S., si on la connaissait bien, comme S. M. Eisenstein ? De même, les points de suspension et la répétition de « nombreux », voire le jeu de mots autour de « melon », apparaissent comme d'autres indices d'une dénégation dont ferait l'objet le titre du film : les mêmes traits peuvent *aussi* être cherchés loin à l'Est. Seulement, ce n'est ni à l'Est ni à l'Ouest que réside en effet la cause de ce double visage commun : c'est dans des formes de domination communes. Le cinéaste s'amuse d'ailleurs, dans le même passage, à présenter Griffith comme un auteur quasi formaliste par son invention de procédés cinématographiques, une sorte de « formaliste » avant la lettre, d'autant plus présentable pour le pouvoir soviétique qu'il est... américain, et S. M. Eisenstein cherche la source de tout cela, aussi bien sa dimension « victorienne » (provinciale et patriarcale) que « montagiste », dans la filiation de Dickens, c'est-à-dire, pour Griffith, bel et bien... à l'Est (et, pour le cinéma soviétique... à l'Ouest).[635]

Ensuite, les exemples de films cités viennent conforter cette impression. En effet, les défauts qui apparaissent pour la première phase soviétique et les qualités de la seconde possèdent une dimension idéologique assez nette, bien qu'elle ne soit pas toujours soulignée. Seulement, et cela explique que Eisenstein soit très allusif, le progrès artistique ne correspond plus, contrairement aux proclamations, à une évolution historique : à la différence du *Cours d'esthétique* de Hegel, les deux se trouvent souterrainement découplés, le « progrès » historique correspond plutôt à une régression dans le concept. Pour la première phase, censément « baroque », l'auteur d'*Ivan le terrible* évoque en effet un cinéma où les confrontations sont « principalement sous le signe... des oppositions », de la « *scission* contemplative », où il s'agit de « constructions d'un *parallélisme sans contact*, type : “ici et là-bas”, “avant et après” ». Il est difficile alors de percevoir en quoi il s'agit d'un « stade intermédiaire » entre Griffith et la seconde phase soviétique, celle des années 30-40 : ce cinéma des oppositions strictes, statiques, ressemble étrangement à ce qui était dénoncé pour *Intolérance*. S. M. Eisenstein propose d'ailleurs, comme exemple type, l'opposition entre « l'ancien » et « le nouveau » qui caractérise *Le Palais et la Forteresse* d'Ivanovski, et souligne son idée par une analogie avec une affiche de propagande soviétique (avant : le servage, aujourd'hui : la construction d'un avenir radieux). Ce dont parle l'auteur de l'article est clair : ce n'est pas seulement d'un problème formel mais bel et bien idéologique. Il s'agit du manichéisme. La propagande bolchévique ne vaut guère mieux, dans ce film, que celle de Griffith avec sa lutte entre Amour et Intolérance. De même, quand S. M. Eisenstein évoque les plans sur les harpes ou les balalaïkas d'*Octobre*, ou le plan sur le cancrelat de *La Mère* (où il semble identifier la main qui enfonce l'animal au discours de

634 « Dickens, Griffith et nous » (3), *Cahiers du cinéma* n° 233, novembre 1971, p. 16.
635 « Dickens, Griffith et nous » (1), *Cahiers du cinéma* n° 231, août-septembre 1971, p. 16-18.

la mère), il se pourrait bien qu'il se reproche aussi, et qu'il reproche à Poudovkine, un certain simplisme politique (peut-être un peu injustement, d'ailleurs, pour Poudovkine par exemple : la force qui « enfonce » le fils n'est pas forcément identifiable à la mère mais plutôt à une force qui traverse la mère et qui « l'enfonce » aussi).[636] Il s'amuse même à noter que l'auteur du *Palais et la Forteresse* a l'air d'appliquer « le principe "opposition" du titre de l'œuvre au style même de cette œuvre », de façon mécanique. Quant à *Octobre*, on sait qu'il y avait un discours de Lénine derrière les images d'instruments de musique : le problème, là encore, n'est pas la dépendance au verbal, mais il se pourrait bien que ce soit la servilité de l'idée, la citation non dynamique, « non repensée », de celle-ci. Ce qui manque à ces films, dans tous ces cas, nous dit Eisenstein, c'est « *la fusion émotionnelle* en une "nouvelle qualité", ce qui caractérisait » pourtant, ajoute-t-il incidemment, « même les toutes premières recherches du langage personnel dans le cinéma soviétique ». Ce qui doit « *unir les représentations* », c'est l'émotion. Il utilise à ce propos une métaphore que l'on a déjà relevée chez Proust : « faute d'être énoncée à un degré suffisant d'émotion, obtenu par une préparation adéquate, "l'image" sonne immanquablement de manière incongrue », la réaction ne se produit pas.

Cette référence à l'émotion ne doit pas tromper ici. Elle fait référence, entre autres, à une notion trouvée chez le linguiste Vendryes qui permet à Eisenstein de souligner combien le langage oral présente des traits communs avec le cinéma, une certaine expressivité liée à une « dislocation » accrue de la syntaxe, à une énonciation où les phrases se raccourcissent et se multiplient en même temps qu'elles omettent certains de leurs constituant essentiels, le verbe, la copule par exemple – comme c'est le cas au cinéma, et comme la métaphore le fait par ailleurs. C'est ainsi que S. M. Eisenstein débouche sur cette idée d'une « *pensée sensible* » qui lui est chère, liée au montage et passant par la métaphore.[637] On voit donc que ce « langage affectif » relevé chez Vendryes ne s'oppose pas à l'idée, par exemple, d'un « langage rationnel », comme on pourrait le penser un peu rapidement. Quand le cinéaste évoque ensuite le rôle de l'émotion dans la confrontation métaphorique des représentations, il en va de même : c'est une sorte de parachèvement de l'idée, c'est en quelque sorte l'élément humain qui doit être présent pour qu'elle produise son effet. Autrement dit, il me semble qu'il faut comprendre cette « émotion » comme une parade contre l'idéologie qui subjugue les perceptions, qui fige les représentations, contre la mauvaise part de la raison, celle qui est capable d'appréhender froidement l'humain, celle qui aliène : liée étroitement à un montage dynamique, l'émotion s'oppose, comme la métaphore vive chez Chklovski, au « quotidien », à la « reconnaissance ». Et, de fait, cette dislocation de la syntaxe, telle qu'elle est décrite ici, ce « montage haché » de l'oral, c'est bien ce qui permet, en même temps qu'une plus grande expressivité, une participation accrue de l'auditeur, comme c'est le cas dans les montages cinématographiques ou métaphoriques, dès qu'ils sont un minimum originaux : cela impose une activité du « discours intérieur », qui n'est pas requis de la même façon quand l'énoncé est parfaitement explicite, quand le plan est « réaliste » ou la métaphore usée. C'est pourquoi ce développement s'achève sur l'idée d'un « langage intérieur », en même temps que sur celle d'une « pensée sensible » : « c'est une troisième espèce de langage qui recèle le véritable fonds commun de ces lois », au delà de « l'écrit » et du « parlé », mais donc aussi au-delà du « langage de l'image » qui ressemble tant à l'oral. Comme on le voit, nous ne sommes pas très loin de la notion d'Eikhenbaum.

636 « Dickens, Griffith et nous » (fin), *op. cit.*, p. 35, 39.
637 *Ibid.*, p. 38-39.

C'est ainsi que S. M. Eisenstein achève son article en mentionnant cette fois quelques métaphores réussies, qui dépassent l'opposition statique entre des éléments. Les trois exemples développés, avant une longue liste plus allusive, sont les « abattoirs humains », à la fin de *La Grève*, les lions qui rugissent dans *Le Cuirassé Potemkine* et l'image des « masses humaines brisant les entraves, s'élançant en irrésistible marée », « dans les scènes finales de *La Mère* de Gorki-Zarkhi-Poudovkine. »[638] Il est frappant que ces trois exemples soient tirés du cinéma des années 1920 et, en outre, pour le premier et le troisième, qu'ils recourent à une forme de « montage parallèle ». Ce ne sont donc pas vraiment les métaphores ostensibles du cinéma « de montage » qui sont montrées du doigt. Ce n'est tant le conflit « à distance » entre des plans qui est dénoncé dans cette critique des « oppositions », de la « *scission* contemplative », du « *parallélisme sans contact* », qu'une certaine façon de l'orchestrer, binaire, manichéenne – où « l'ancien » et « le nouveau », par exemple, ne se dialectisent pas, où la permanence de l'ancien n'est pas reconnue dans le nouveau et où, en même temps, la novation n'est pas reconnue comme ce qui émerge de l'ancien, comme Tynianov le montrait déjà dans *Achaïstes et Novateurs*. C'est dans cette dialectique-là que je vois la raison d'être de l'exemple de *La Grève* : quand Eisenstein évoque « la fusillade de la manifestation s'entrelaçant avec des scènes sanglantes des abattoirs » qui « se fond en cinémétaphore des "abattoirs humains" », quand il écrit qu'« il ne s'agit plus des simples *oppositions* "contemplatives" du *Palais et la Forteresse*, mais d'une tentative – encore fruste, encore lapidaire, soit – mais tentative consciente et conséquente de *confrontation* » et qu'enfin il justifie cette affirmation en disant que cette ciné-métaphore « contient les souvenirs de sanglantes répressions tsaristes », on est autorisé à s'étonner. Nous ne sommes pas très loin, décrit ainsi, des « échecs » de Griffith ou Ivanovski. La précision, tellement évidente, selon laquelle il faut voir là des « souvenirs » de l'époque tsariste pourrait bien en fait posséder une autre fonction : elle semble inciter le lecteur à ne pas songer trop ouvertement à d'autres « abattoirs humains », comme ceux de Kronstadt, qui faisaient suite à une grève eux aussi (ou ceux, pendant la guerre civile, auxquels Chklovski faisait allusion en 1930, en se « rendant »). Le nouveau pouvoir ne se comporte-t-il pas comme l'ancien ? Ne peut-on pas dire la même chose pour l'image suivante, celle des lions ? Pourquoi préciser ici que ces trois plans sont l'« incarnation du cri métaphorique : "Et les pierres ont rugi !" », si ce n'est pour donner des gages au pouvoir ? Pourtant, si l'idée que « les pierres hurleront » était souvent utilisée par Lénine, elle n'en venait pas moins de la Bible. Sans même parler du symbole du lion, ambigu lui aussi, il y a là quelque chose d'équivoque, où le nouveau se dit à travers l'ancien. N'est-ce pas cela, finalement, qui distingue cette métaphore de celle des harpes ou des balalaïkas ? N'est-ce pas cela *aussi* qui distingue la belle image de la débâcle, dans *La Mère*, de l'image du cafard ou du film *Le Palais et la Forteresse* ? Comme dernier indice, je mentionnerais l'exemple tiré des *Marins de Kronstadt*, proposé quelques lignes plus bas, alors même qu'il illustre « plus faiblement » le propos d'Eisenstein, selon celui-ci : pourquoi alors avoir gardé ce titre, alors que les exemples étaient déjà en nombre suffisant dans le paragraphe, sinon pour la référence qu'il permettait de faire, allusivement, à un événement historique décisif ?

Bien sûr, même si cet arrière-plan idéologique me semble crucial, si Eisenstein joue à pointer incidemment le manichéisme à l'œuvre aussi bien en U.R.S.S. qu'aux États-Unis, et donc l'absence d'une dialectique authentique chez le pouvoir soviétique, il n'en reste pas moins que c'est ici une dimension implicite : le réalisateur se garde bien d'attaquer ouvertement la structure idéologique réelle du pouvoir, telle qu'elle s'exprime dans certains films. Il se contente de suggérer que le défaut

638 *Ibid.*, p. 40.

« technique » se double, comme pour Griffith, d'un défaut « thématique », « idéologique », la « *grande unité* propre à notre système socialiste » pouvant alors paraître une régression, un retour à la « fusion » superbement conçue par Griffith mais restée lettre morte. Cette idée d'une possible régression apparaît d'ailleurs nettement plus haut dans l'article, quand S. M. Eisenstein fait du binarisme, de l'opposition frontale entre deux séquences ou deux époques, telle qu'on peut l'apercevoir chez Griffith, le signe d'une pensée sensible aux différences de classe mais incapable de la dialectiser :

> Les structures que reflètent les conceptions du montage griffithien sont des structures de la société bourgeoise. Et ces structures ressemblent vraiment au « bacon entrelardé » dont parle ironiquement Dickens [qui évoquait la vieille technique mélodramatique de faire alterner régulièrement les scènes tragiques et comiques] ; ce n'est pas pour rire, mais bien réellement qu'elles sont faites de couches distinctes et irréconciliables de « blanc » et de « rouge » – de riches et de pauvres. (C'est le thème éternel des romans de Dickens qui ne s'avance jamais au-delà de cette frontière. Son roman *La Petite Dorritt* est carrément divisé en deux parties : « Pauvreté » et « Richesse ».) Et cette société, conçue uniquement comme *l'opposition des possédants et des dépossédés*, s'est reflétée dans la conscience de Griffith en une image sans profondeur – la course ingénieuse de deux lignes parallèles.[639]

Or, ce que S. M. Eisenstein perçoit à la fois comme un progrès et une insuffisance chez Dickens et Griffith, parce que le lien qui unit les deux classes n'est pas perçu, ce défaut change de sens sous le régime soviétique. Il ne peut être appréhendé avec autant d'indulgence par le réalisateur de *La Ligne générale* : le même recours à la dichotomie y devient le signe insupportable d'une arriération idéologique qui perdure, que l'on oppose platement d'autres « rouges » à d'autres « blancs », ou le nouveau à l'ancien. Autrement dit, en même temps qu'il suggère la possibilité d'un progrès de Dickens au cinéma soviétique des années 40, en passant par Griffith et le cinéma de montage des années 20, S. M. Eisenstein pointe le risque d'une permanence sous l'apparence des révolutions. La critique n'est d'ailleurs pas si nouvelle sous sa plume : dès 1928, dans « Notre *Octobre* », il signalait l'apparition d'un procédé, encore « primitif » dans son film de 1927, il énumérait ces métaphores qui en restaient au « persiflage » – parmi lesquelles « la ligne des harpes et de la balalaïka », déjà – qui « pour le moment » ne servaient qu'à « peindre “l'adversaire” » et suggérait clairement que « le dualisme de l'œuvre » et, en particulier, des images en question affaiblissait leur « force percutante ».[640]

Il serait réducteur cependant d'en rester à cette dénonciation du manichéisme soviétique. Malgré cette toile de fond, et bien qu'elle m'apparaisse capitale, les exemples de « fusion accomplie » mentionnés par S. M. Eisenstein sont valables également sur un autre plan, plus immédiat : celui du progrès artistique. Il fallait mettre en place tous les éléments précédents pour pouvoir distinguer les contours exacts de ce « progrès dans le concept » déconnecté du « progrès » historique. En effet, la « boucherie humaine » de *La Grève*, les lions du *Potemkine* ou les plans finaux de *La Mère* apparaissent bel et bien réussis à l'auteur de l'article comme *fusion plastique* achevée. À dire vrai, ce n'est que maintenant que nous pouvons toucher du doigt la difficulté des articles d'Eisenstein : parce qu'ils imposent une lecture à plusieurs niveaux, certaines notions sont tout à la fois louées et condamnées. L'idée de « fusion », en l'occurrence, qui se trouve de toute évidence suspectée lorsqu'il fait allusion à la dialectique marxiste, semble en revanche acceptée pour désigner la

639 « Dickens, Griffith et nous » (3), *op. cit.*, p. 18.

640 S. M. Eisenstein, « Notre *Octobre* », *Œuvres*, vol. 1, *Au-delà des étoiles*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974, coll. 10/18, p. 179-180.

confrontation dynamique des plans dans les belles métaphores, pour caractériser l'effet réussi d'une confrontation « complexe » et parfois « interne (non lisible extérieurement) ». Aussi les exemples donnés ne sont-ils pas forcément les meilleurs : ils illustrent parfois mieux le propos idéologique sous-jacent que le propos esthétique apparent.

Aussi, pour illustrer cette confrontation réussie sur le plan non seulement idéologique mais également artistique, cette confrontation « complexe » et « interne », et pour souligner que la métaphore n'a rien d'un procédé palliatif pour cinéma « muet », je prendrai un second exemple de Brigitte Roüan, tiré cette fois du début de *Travaux, on sait quand ça commence…* Avant de se concentrer sur la vie privée pour le moins compliquée d'une avocate jouée par Carole Bouquet, le film choisit de nous la présenter dans son cadre professionnel. Pour exprimer le brio et l'aisance du personnage qui contraste avec les difficultés de sa vie privée, mais aussi peut-être pour suggérer le caractère facile et superficiel de son art qui ne lui sera d'aucun secours hors du tribunal, le film ne montre pas une plaidoirie classique mais une femme accomplissant – ponctués de quelques mots, quelques tics langagiers – un jeu de jambe d'abord, de délicats et calculés mouvements d'épaule, de bras, puis du corps tout entier et enfin quelques pas de danse, de gymnastique, une roue, après un envol dans la salle d'audience. Ce n'est qu'après, en y réfléchissant, que j'ai pensé à l'expression « effets de manche » ou « acrobaties verbales » : nous ne sommes pas obligés d'y penser pour comprendre la séquence. C'est en effet directement, d'une façon « intégrée », sans le recours à de tels mots, que le film brosse ce portrait ambigu d'une brillante avocate. On a là l'exemple parfait de ce que nous peinons à discerner au cinéma, à *concevoir* : une métaphore par l'image. Comme dans *Post coïtum*, l'effet est comique et la métaphore efficace – elle est aisée à interpréter et permet de caractériser très rapidement le personnage. Mais, à la différence de la métaphore féline, la fusion de l'idée dans le « langage de l'image » semble en effet achevée : nulle juxtaposition maladroite, nul besoin d'ajouter des plans explicatifs. Ici, le comparant qui a pu motiver la création n'est pas connu avec précision. Brigitte Roüan a-t-elle songé à une métaphore verbale déterminée, comme celle d'« acrobaties verbales », celle de « ronds de jambe » ? A-t-elle voulu comparer l'avocate à un paon faisant la roue ? A-t-elle voulu illustrer les mille et une fleurs de rhétorique que l'on emploie parfois en audience ? Il est difficile de le savoir. La progression du mouvement fait également penser à un numéro de ballet réussi, commencé timidement puis imposant progressivement toute sa majesté. Mais l'effet n'en est pas moins réussi, parce que nous percevons directement une analogie entre la chorégraphie des gestes et quelque chose du même ordre qui existe dans les plaidoiries d'avocat.[641]

Nous pourrions aussi, pour illustrer d'une autre façon cette possibilité d'une métaphore non seulement « complexe » mais également « interne », « non lisible extérieurement », et pour l'illustrer cette fois avec une métaphore contemporaine de l'article d'Eisenstein, nous pencher sur un passage de la deuxième partie d'*Ivan le Terrible*. Au cours de la seconde séquence de souvenirs, après l'empoisonnement de la tsarine, sa mère, le film nous montre en gros plan les pieds d'Ivan enfant, trop petit pour le trône où il a été placé. Ses pieds sont pendus dans le vide, l'un d'eux cherche en vain à toucher le sol, pour se dresser peut-être, tandis que les boyards accaparent le

641 Un ou deux passages, dans cette séquence, font néanmoins exception. Je pense en particulier à la fin de l'envol, quand l'avocate caresse le président sous le menton, comme un chat. L'idée de flatterie s'impose alors de façon indirecte, à travers l'ajout dans la bande-son d'un ronronnement un peu trop explicatif, là où la simple caresse aurait probablement suffi. Néanmoins, dans toute la séquence, et même à ce moment-là, c'est bel et bien par les gestes de Carole Bouquet que nous identifions non seulement la stratégie de l'avocate mais aussi le déroulé de sa plaidoirie, depuis son modeste exorde jusqu'au flamboiement de sa péroraison, en passant par les piques à l'avocat de la partie adverse et son souci d'apaiser ostensiblement son propre client.

pouvoir, complotent dans son dos, au propre et au figuré, marchandent et vendent le pays en son nom. La métaphore ne s'impose pas. Ce n'est qu'un gros plan au sein d'un film qui n'en manque pas. Mais, pour peu qu'on s'interroge dessus, qu'on s'y arrête, il ne peut qu'intriguer. Ne s'agit-il pas en effet, à travers lui, de donner à voir d'abord l'impuissance de l'enfant trop jeune pour réagir et ensuite, dans la mesure où il s'agit d'une séquence de souvenirs, l'impuissance du prince adulte, c'est-à-dire de nous faire sentir son isolement passé et présent, l'absence d'assise d'une autorité manquant de relais politiques et donc la « nécessité » pour Ivan enfin couronné d'une garde rapprochée, qui lui permettrait de se mettre à l'abri des boyards et d'exercer vraiment le pouvoir ? C'est l'un des réseau de significations permis en tout cas par ce plan inattendu et insistant : c'est grâce à l'*opritchina*, et plus largement au peuple, qu'Ivan pourra enfin asseoir son pouvoir, c'est sur eux qu'il pourra s'appuyer pour se dresser face aux boyards. C'est d'ailleurs ce qu'Ivan confie au moine Philippe, à l'issue de ce retour en arrière dans son enfance, dans les lieux même où il avait subi cette humiliation : « Je m'appuie sur la volonté du peuple. » Et d'évoquer sa garde qui le protège. C'est tout cela, entre autres, que condense le gros plan sur ces pieds d'enfants pendus dans le vide et ne parvenant pas à toucher le sol – sans compter que de nombreux éléments évoquent la marionnette chez le jeune prince : son silence, son impassibilité, et surtout la façon dont l'un des pieds, sortant d'un très long manteau comme d'une gaine, s'allonge en vain vers le sol. Ce plan est crucial : c'est le moment où le pantin s'éveille, où, après avoir perdu sa mère, après avoir constaté la *manipulation* dont il fait l'objet, il exprime un début de révolte. La séquence suivante le prouvera : il fera livrer aux piqueurs le doyen des boyards. Nous voyons donc combien, là encore, la métaphore peut passer directement « par l'image », même si nous sommes amenés, pour l'expliciter, à utiliser des métaphores verbales, comme « asseoir son autorité », « s'appuyer sur une garde », « être manipulé », et même si la métaphore « dans son dos » sert probablement, ici, de relais indispensable, en russe comme en français. Nous voyons aussi combien le montage entre les deux séries d'idées peut se faire d'une façon intégrée, « non lisible extérieurement », non pas en rapprochant deux plans différents, mais à travers un montage audiovisuel plus global (le jeu sur le premier plan et l'arrière-plan associé à un jeu de regards, qui suggèrent une mise à l'écart, les paroles des boyards auxquelles répond le geste de l'enfant, etc.), voire à travers une citation visuelle (l'effet « marionnette » lié au cadrage). Nous voyons enfin, grâce à la dimension polémique de cette analogie, pourquoi les exemples de métaphores « intégrées », réussies aussi bien sur le plan idéologique qu'esthétique, ne sont pas plus éloquents dans « Dickens, Griffith et nous », pourquoi ils semblent parfois mal choisis : comment exprimer le refus du manichéisme sur le plan politique, à travers des exemples précis, sans exposer une opinion ouvertement dissidente ? Ici, par exemple, souligner que l'enfance d'Ivan peut constituer une clef pour comprendre Ivan adulte mettrait beaucoup trop le pouvoir sur la voie qui intéressait Eisenstein : les traits infantiles des dictateurs et, en l'occurrence, l'autoritarisme de Staline. Aussi, dans cet article, les exemples ne pouvaient-ils qu'apparaître assez semblables, sur le plan idéologique au moins, à ceux de la propagande officielle.

Ces deux exemples de *Travaux, on sait quand ça commence...* et d'*Ivan le Terrible* permettent d'ailleurs, comme ceux de « Dickens, Griffith et nous », de revenir à la question des métaphores verbales « sous » les métaphores visuelles. Même si Eisenstein évoque « l'incarnation d'un cri métaphorique », d'un cri verbal, pour la séquence des lions d'*Octobre*, ou s'il parle, pour la fin de *La Grève*, d'« une "tournure de phrase plastique" généralisante, se rapprochant de l'image verbale : "boucherie, abattoir" », ou s'il mentionne encore l'« unité de l'image "flot humain" » pour *La Mère*, il n'y a aucune raison de soupçonner le même lien étroit chez lui, entre ciné-métaphore et métaphore

verbale, que chez Eikhenbaum. Comme il le dit pour les « abattoirs humain », l'image visuelle *se rapproche* de l'image verbale : cela ne veut pas dire qu'elle en dépend. Comme notre imaginaire est constamment irrigué par des métaphores, comme notre langue en tient des quantités à notre disposition, il est naturel que nous formulions par des images verbales plus ou moins préexistantes les analogies que nous percevons – et ce d'autant plus que les métaphores cinématographiques ont probablement été pensées, pour la plupart sinon pour toutes, à partir de cette bibliothèque d'images, à travers elles. Mais il n'est nul besoin de passer par le détail du cheminement d'un auteur pour interpréter ses métaphores : seuls les jalons posés par lui, dans son œuvre, nous conduisent à la signification de l'image. Ces jalons peuvent être métaphoriques eux-mêmes, comme l'idée d'un complot « dans le dos » d'Ivan, mais rien ne l'impose. C'est ainsi que la danse et les acrobaties de l'avocate, dans *Travaux...*, sont pensées à travers différentes analogies mais n'en imposent aucune précise. On finit alors par se demander, quand on est confronté à des telles images, si ce que nous avons sous les yeux n'est pas – bien loin de la « traduction » d'une métaphore verbale préalable – l'expression directe, en quelque sorte sous sa forme première, retrouvée, réinventée, de ce qui a guidé, de ce qui a inspiré cette métaphore même, comme ce serait le cas aussi pour l'idée d'« assise » du pouvoir, d'un « appui » politique. Les métaphores lexicalisées ne sont pas des conventions totalement arbitraires en effet. Ce n'est pas sans quelque raison, par exemple, qu'on a pu comparer certains « artifices » verbaux à des *mouvements* oratoires, dire qu'ils étaient capables d'*entraîner* l'auditeur quand l'orateur *passait* avec brio d'une idée à une autre, qu'il « jonglait » avec les mots, autrement dit qu'il invitait l'auditeur à le suivre dans un certain mouvement de la pensée ou de la parole, qui peut en effet avoir de la vivacité, de la grâce, etc. De même, l'absence de liberté de mouvement, pour un enfant assis sur une chaise par exemple, à la façon d'Ivan, est quelque chose qui « parle » à tous, indépendamment de tout recours au langage. Nous avons tous pu faire l'expérience du pouvoir dont nous disposions quand nous avons eu les moyens, enfin, de nous appuyer sur nos pieds, et plus largement encore de la *sécurité* que pouvait apporter cette assurance sur la terre ferme ou cette autonomie de l'enfant qui n'a plus besoin d'être soulevé pour se hausser sur une chaise, par exemple.[642] Or, ces expériences-là ne peuvent-elles pas être convoquées directement par un film ? Pourquoi un auteur, aussi bien un cinéaste qu'un écrivain d'ailleurs, ne pourrait pas retrouver la nécessité de ces différentes métaphores, « asseoir son pouvoir » ou « faire des pirouettes verbales » par exemple – en les réinventant pour partie, le plus souvent, bien sûr – et donc transmettre son intuition sans imposer au lecteur, au spectateur, de passer par le filtre d'un cliché lexicalisé ? Il n'y a aucune raison. Les conditions qui ont permis la création de métaphores lexicalisées, qu'elles soient devenues structurantes ou non, sont toujours présentes et permettent donc de percevoir l'idée « directement ».

De même, si nous comprenons la métaphore de « l'emprisonnement » utilisée par de nombreux films, quand on suggère l'enfermement d'un personnage avec un premier plan qui peut rappeler les barreaux d'une cellule par exemple, comme dans *Croyez-moi, hommes !* de Gourine et Berenstein (avec les barreaux du lit d'enfant devant le visage d'Alexeï), ce n'est pas seulement en vertu d'un cliché langagier qui existe pourtant : l'idée de prison vient *aussi* d'une expérience de l'enfermement dont nous avons tous l'idée, d'une angoisse universelle convoquée par certains films (on a déjà cité

642 La dépendance du nourrisson n'est-elle pas, d'ailleurs, ce qui conduit l'enfant à fantasmer la toute puissance de l'adulte ? Et ne peut-on imaginer que le dictateur recherche encore celle-ci ? Cette dernière hypothèse est, sinon évoquée par S. M. Eisenstein lui-même (on la trouve chez Orwell, en revanche, comme on le verra plus loin), du moins très proche de l'idée développée dans « Charlot-le-Kid » (*Réflexions d'un cinéaste*, Éditions du Progrès, Moscou, 1958).

le moine d'*Oncle Boonmee* sous sa moustiquaire), ou d'une expérience de la séparation physique très concrète, matérialisée dans *Croyez-moi, hommes !* par les barreaux, toutes dimensions qui se superposent, pour le spectateur, à la situation réellement vécue par le personnage. Dans le film de Gourine et Berenstein, d'autres éléments apparaissent : le mouvement de caméra devant les barreaux du lit de l'enfant, pendant qu'Alexeï chante une chanson de captivité, joue un rôle décisif par exemple. Mais ce travelling latéral, qui fait apparaître l'idée d'une prison en même temps que celle d'obstacle, avant même que le visage d'Alexeï n'entre visuellement entre les barreaux, aide surtout à l'interprétation : il exprime un sentiment de fatalité. Alexeï n'a pas réussi à s'échapper comme il le souhaitait, pour se livrer à la police ; il est *rattrapé par ses sentiments* en même temps que par la jeune femme qu'il aime, il craint donc de passer désormais pour coupable aux yeux de l'inspecteur qui lui a donné une chance, qui a accepté de le « croire ». Par ailleurs, Alexeï apparaît aussi *prisonnier de son passé* : il veut assumer son rôle de père adoptif, chanter une chanson à l'enfant, mais il ne connaît que celle du camp – c'est comme si ce qu'il voulait oublier refaisait surface, l'envahissait, comme si son destin d'homme maudit reprenait le dessus. De ce point de vue, le mouvement de caméra exprime aussi un mouvement de conscience, contre lequel il se bat en même temps : il donne une épaisseur supplémentaire à la mélancolie de la chanson. Cette idée de destin est d'ailleurs au cœur de l'histoire : fils d'« ennemi du peuple », Alexeï est victime de la suspicion, du regard des autres qui veulent le rendre responsable de son père. Il est vertigineux de penser, alors, que la caméra se place dans le « berceau » : c'est l'amour, le souci de la femme et de l'enfant qui le place derrière les barreaux du lit, c'est en même temps une histoire qui se répète, un « père » qui sera accusé comme le sien, et c'est enfin, d'une certaine façon, le regard de l'enfant qui place le père en prison, comme peut-être le regard d'Alexeï porté sur son propre père.

Notons, pour revenir à la question de la métaphore retrouvée, ou réinventée, qu'il est également possible, pour cette comparaison d'Ivan avec une marionnette manipulée, qui s'émancipe, qu'il est peut-être même probable qu'elle n'a pas traversé l'esprit de S. M. Eisenstein, mais que cela n'invalide en rien le propos précédent : une telle métaphore reformule tout de même une expérience que le film a réussi à transmettre, celle de l'enfant qui n'est pas encore autonome et qui, en l'occurrence, dans ce plan, est comme retenu par des fils ou, si l'on préfère, comme attaché au porte-manteau. Qu'importe, de ce point de vue, si la métaphore de la marionnette n'est pas parfaitement exacte : comme les métaphores verbales de « Dickens, Griffith et nous », elle ne prétend pas faire émerger la métaphore première du réalisateur mais exprimer une sensation ressentie, une impression de nature métaphorique qui, elle, a été voulue – ou, plus exactement encore, ressentie, exprimée. Cette hésitation sur la métaphore à adopter est peut-être même, comme pour *Le Manteau* ou *La Roue du diable*, la meilleure preuve qu'il y a quelque chose de spécifique à la ciné-métaphore, que le langage peut tenter de cerner, d'expliciter, mais qu'il ne peut traduire, parce qu'il faut comprendre la métaphore visuelle, elle aussi, « littéralement et dans tous les sens ».

L'hypothèse d'une ciné-métaphore « traduction » d'une métaphore linguistique n'est donc pas fondée : ce n'est qu'une possibilité, assez rare et assez pauvre. Si lourdeur il y a dans certaines métaphores du cinéma des années 1920, et cela est certain, elle n'a rien de spécifique au cinéma « muet » et/ou à une ciné-métaphore « qui parlerait », une métaphore qui ne serait rien d'autre qu'une métaphore verbale déguisée. Il y a de magnifiques métaphores dès cette époque, comme dans *La Mère*, dans *L'Aurore* de Murnau, pour ne pas évoquer celles de S. M. Eisenstein, dans *La Ligne Générale* par exemple, et il y a des métaphores « lourdes » dans le « parlant », mal intégrées et/ou mal pensées, illustrant platement ou comiquement des métaphores linguistiques, juxtaposant

de façon statique ou redondante des éléments mal délimités, etc. Bien sûr, il est possible qu'il y ait eu tout de même une évolution, plus de naïveté dans les premières décennies de l'histoire du cinéma, comme S. M. Eisenstein le suggère d'ailleurs malgré ses exemples qui paraissent en contredire l'idée. Bien sûr, on peut noter aussi un changement d'esthétique, et pas seulement en U.R.S.S., du « ciné-montage » qui a culminé dans les années 20 au « ciné-réalisme », « ciné-classicisme » ultérieur. Mais, dans tout cela, il n'y a rien qui affecte véritablement la métaphore, dans son essence. De ce point de vue, là encore, l'article de S. M. Eisenstein est d'une grande justesse, il témoigne d'une certaine sagesse : de la métaphore « baroque » à la métaphore « intégrée », mieux fondue, plus discrète, et/ou mieux pensée, plus dialectique, il y a une évolution, et même éventuellement un progrès, une sorte de « progrès dans le concept », du moins si l'on distingue bien le changement d'esthétique, qui ne peut constituer un progrès, de la découverte d'autres possibilités, d'autres « formules » métaphoriques qui, d'ailleurs, n'ont pas surgi si tardivement.

Il peut être intéressant, pour finir, de souligner à quel point la métaphore est au cœur du modèle théorique proposé à la fin de « Dickens, Griffith et nous ». Ce que S. M. Eisenstein appelle, en capitales, « LE TROPE DU MONTAGE », c'est la métaphore. L'invention majeure dont il est question ici, à travers Griffith et le cinéma soviétique, c'est la ciné-métaphore, qui se révèle tout à fait possible, contrairement à ce que pensait l'historien américain qui évoquait l'« éblouissante défaite » d'*Intolérance*, et l'on perçoit nettement ici que la notion d'image globale chère à Eisenstein est une forme aboutie de cette ciné-métaphore. Plus remarquable encore : jamais le réalisateur de *La Ligne Générale* ne se laisse guider par une compréhension substitutive de la métaphore, même s'il emploie ici le terme de « trope », et même s'il cite une définition selon laquelle « le trope est une figure par laquelle un mot est détourné de son sens propre en faveur d'un autre sens ». Alors que ses exemples pourraient évoquer la distinction entre comparaison et métaphore *in absentia*, les deux cas sont traités comme deux phénomènes identiques de montage : aussi bien « l'abattoir humain » de *La Grève* que les lions du *Potemkine*, aussi bien le montage parallèle d'*Intolérance* que l'image du berceau. Et, même lorsqu'il distingue « *la confrontation primaire dénudée* » et « le système de la confrontation complexe, interne (non visible extérieurement) », cela ne recoupe pas vraiment la distinction entre comparaison et métaphore, ou plutôt cela ne se superpose pas complètement, cela contient l'idée que la métaphore est en quelque sorte une comparaison intégrée, davantage fondue dans le discours, que c'est une *évolution* de la comparaison, selon la définition traditionnelle de la « comparaison en raccourci » rappelée par Potebnia, mais cela déborde aussi cette idée, comme en témoignent les exemples. De fait, la véritable définition qui est proposée de la métaphore, de « *l'image créée par le montage* », me semble très juste quand S. M. Eisenstein y voit « *la confrontation* » dialectique de différents « plans » (avec tout ce que la notion de « cadre », en russe, suppose de découpe du réel et tout ce que le plan, comme « signe », comme « idéogramme », suppose d'*index*, d'indice de la réalité), c'est-à-dire un montage dynamique *posant les bases* d'« une nouvelle *notion* ». Aussi son « retour » à Potebnia ne doit pas leurrer : il permet notamment de présenter, à l'instar de Chklovski, la puissance de la métaphore vive, le double processus d'usure et de création/rénovation des images. Eisenstein cite d'ailleurs une réflexion de Potebnia sur l'illusion que le sens propre, « considéré comme primordial », précède le sens figuré « alors qu'il est toujours dérivé » : « cela tient au fait que cet état non imagé constitue un repos temporaire de la pensée », « tandis que l'état imagé est son nouveau pas en avant ». Cette attention à la parole vive, c'est bien ce qui préoccupait Chklovski, en effet. On pourrait citer aussi ce propos de Mautner, qui nous

intéresse de la même façon : « Toute métaphore est, en fait, un trait d'esprit ». C'est ainsi que S. M. Eisenstein, en renouant avec Potebnia tout en poursuivant la compréhension matérialiste de la métaphore, complète le projet d'Eikhenbaum et souligne comment progresse, du simple « coup d'œil » à la « vision », au point de vue, la compréhension du plan, du gros plan notamment, et comment la compréhension du montage, du simple montage parallèle à la confrontation dialectique, progresse également.[643] Dans les deux cas, c'est un profit pour la métaphore, cela permet de faire émerger une authentique ciné-métaphore. La reconnaissance du pouvoir de la métaphore est ainsi faite sur de bonnes bases théoriques : ni linguistique, ni iconique, ni soumission à l'idée préconçue, ni pure rénovation de la forme ou libération du pouvoir du mot, elle est un montage dialectique de représentations dont la double base matérielle est reconnue – ce qui était déjà très apparent dans « Hors cadre », en 1929, mais sans que la métaphore soit aussi nettement évoquée et ainsi rattachée à une dialectique matérialiste.

C'est d'ailleurs à la fin de cette parenthèse sur l'origine métaphorique des mots que S. M. Eisenstein propose l'idée d'une « troisième espèce de langage », ce « langage intérieur » indissoluble « de *la pensée sensible* » qui évoque le « monologue intérieur » de Joyce et qui rappelle le « discours intérieur » du spectateur, chez Eikhenbaum. C'est lui en effet qui constitue « la source primordiale de ces lois internes qui régissent non seulement les structures du montage, mais les structures internes de tout œuvre d'art » – et donc aussi bien du cinéma que de la métaphore. Indépendamment de sa formulation précise par Eisenstein, il nous faut donc reconnaître, nous aussi, la présence d'un tel discours intérieur qui donne forme et sens à notre expérience cinématographique ou littéraire et où, en même temps, « la structure affective est présente sous sa forme la plus pleine et la plus pure ». De ce point de vue, l'idée de « pensée sensible » est extrêmement séduisante, avec la tension que présente cette expression entre ses deux termes. Nous ne sommes alors vraiment pas loin du modèle de « Problèmes de ciné-stylistique ». Pour nuancer ou clarifier le modèle d'Eisenstein (l'idée de « langage affectif » présente quelque chose de gênant : chez Vendryes par exemple, il s'oppose au « langage logique »), il suffirait de réintroduire l'idée d'un double niveau, comme chez Eikhenbaum, le discours intérieur pouvant en rester au stade des « ferments » d'expressivité, qui sont aussi des ferments d'aliénation, ceux des mots, des images ou des métaphores « stupéfiants » par exemple, c'est-à-dire « auto-suffisants », mais ce « discours » pouvant également se présenter comme un langage plus articulé, d'abord dans le « texte » support, et ensuite dans la conscience du lecteur ou du spectateur, si celui-ci ou celui-là est en mesure d'y accéder, ce second niveau réalisant alors pleinement l'expressivité des éléments offerts par l'œuvre, accomplissant la promesse d'une pensée, d'une perception neuve, d'une émotion complexe, etc. En effet, ce n'est pas seulement la métaphore vive ou le film exigeant qui nécessite ce discours intérieur « articulé » pour être reçu à la hauteur de ses promesses, mais aussi le discours écrit ou parlé : la plupart des phrases lues ou entendues, par exemple, ne prennent leur sens complet que lorsqu'on restitue leur cohérence logique qui reste, dans l'immense majorité des cas, en partie implicite ; beaucoup d'articulations logiques « manquent », même dans un texte écrit, pour ne citer que ce phénomène de présupposition. Aussi la métaphore n'est-elle que l'un de ces nombreux cas où, de toute évidence, le discours intérieur est requis.

Il y a donc là, dans l'héritage formaliste, chez S. M. Eisenstein, un trésor inestimable pour la théorie de la métaphore – et un trésor formé dans et par le dialogue avec la théorie cinématographique – mais, hélas, largement négligé, en large partie à cause du climat intellectuel

643 « Dickens, Griffith et nous » (3), art. cit., p. 17-18, et dernière partie, art. cit., p. 30-32, 35-39.

qui régnait en U.R.S.S. et, aujourd'hui, à cause du rideau de fumée que le réalisateur d'*Ivan le Terrible* a été obligé de dresser devant ses idées, pour se prémunir.

Fin du tome I

Théorie et esthétiques de la métaphore

La métaphore et son soupçon,
entre correspondances et dissemblances,
métaphores linguistiques et iconiques

Il faut reprendre à nouveaux frais la question de la métaphore, (re)définir les contours de la figure d'analogie, pour la sortir de la confusion où l'ont jetée la coupure instituée avec la comparaison et, plus largement, sa théorisation comme substitution d'un mot à un autre, mais aussi pour mettre à l'épreuve la notion de métaphore au cinéma. Il s'est donc agi de questionner l'unité du « processus métaphorique », de trouver le bon niveau permettant de rendre compte de ses pouvoirs, de sa dynamique, et pour cela de refuser l'approche mutilante, sans cesse renaissante, de la rhétorique traditionnelle aussi bien que celles qui diluent sa richesse dans les mécanismes de l'inconscient ou les processus interprétatifs des seuls lecteurs ou spectateurs. La métaphore fait alors apparaître des traits qui indiquent à quel point il est légitime de discerner des formes iconiques à côté des formes linguistiques : elle peut notamment être comprise comme un montage d'expériences, de situations éprouvées, au moins fictivement.

Pour arriver à cette conception de la métaphore comme dialogue entre deux séries d'objets de pensée, comme prédication paradoxale, il a paru nécessaire de renverser l'approche traditionnelle qui consiste à faire de la métaphore conventionnelle le modèle de la théorie, et de la métaphore vive un cas particulier, mais aussi d'interroger les liens entre métaphore, symbole et concept et de souligner comment, depuis Aristote, le modèle proportionnel, authentiquement analogique, est systématiquement écrasé par le modèle sémiotique. Ainsi rénovée, cette conception de la métaphore apparaît fructueuse pour l'analyse des œuvres, comme *La Ligne Générale* de S. M. Eisenstein.

Mots clefs : métaphore, comparaison, analogie, cinéma, Eisenstein.

Theory and aesthetics of the metaphor

The metaphor and its suspiciousness,
in between correspondences and dissemblances,
linguistic and iconic metaphors.

The question of the metaphor has to be analysed freshly, the outlines of the figure of analogy (re)defined to escape the confusion arising from its separation from the simile and, more largely, its definition as a substitution of one word by the other, but also to test the notion of metaphor in the context of cinema. Therefore the unity of the “metaphoric process” had to be questioned, to find the right level permitting a recounting of its powers, of its dynamic, and doing so refusing the mutilating, always recurring approach of the traditional rhetoric, as well as those that dissolve its richness in the mechanisms of the unconscious or in the interpretative processes of solely the readers or viewers. The metaphor then lets traits appear that indicate to what extent it is legitimate to discern iconic forms along with linguistic forms : for example, it can be understood as an editing, a joining of experiences, of felt situations, at least in a fictional way.

To reach this conception of the metaphor as a dialogue between two series of objects of thoughts, as the predication of a paradox, it appeared necessary to overturn the traditional approach which consists in setting the conventional metaphor as the model of the theory and the live metaphor as the particular case, but also to think about the links between metaphor, symbol and concept, and to underline how, since Aristotle, the proportional model, the authentic analogical one, is systematically crushed by the semiotic model. Thus renewed, this conception of the metaphor seems fruitful for the analysis of works, for instance *The General Line* by S. M. Eisenstein.

Keywords : metaphor, simile, comparison, analogy, cinéma, Eisenstein.

Cinéma & audiovisuel – ED 267 : Arts & Médias
Centre Bièvre, 3e étage, porte B, 1 rue Censier, 75005 Paris

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 267 – Arts & Médias

Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel

Thèse de doctorat en Cinéma & audiovisuel

Jean-Baptiste Renault

THÉORIE ET ESTHÉTIQUES DE LA MÉTAPHORE

La métaphore et son soupçon,
entre correspondances et dissemblances,
métaphores linguistiques et iconiques

(second tome)

Thèse dirigée par Jacques Aumont

Soutenue le 27 juin 2013

Jury :

Gérard CONIO, professeur émérite à l'université Nancy 2

Jacques GERSTENKORN, professeur à l'université Lumière (Lyon 2)

Guillaume SOULEZ, professeur à l'université Sorbonne nouvelle (Paris 3)

Marc VERNET, professeur à l'université Paris Diderot (Paris 7)

Table des matières

Tome 1

Introduction **11**

1. LE « CHAMP » MÉTAPHORIQUE ET SES FRONTIÈRES **27**

1.1. Le genre et l'espèce : position par rapport aux traditions rhétoriques **27**

Métaphore et métonymie : un vieux couple, des figures très différentes 28
Métaphore et comparaison 33
Comparaisons, métaphore proportionnelle et comparaison « qui est dans l'esprit » 39
L'allégorie, l'énigme et la métaphore 49
Le proverbe, la fable et la parabole 57
La métaphore et les autres figures (personnification, antonomase, ironie...) 63
Métaphore et rhétorique : pour une déconnexion partielle 68

1.2. La métaphore et autres notions voisines **70**

La métaphore, le symbole et le concept *70*

Métaphore et symbole 70
Métaphore et concept 84
Tableau comparatif 96

Métaphores, symboles et concepts à l'œuvre *103*

Les Glaneurs et la Glaneuse : de l'enquête sociale à l'essai poétique 103
2001, l'Odyssée de l'espace : une méditation sur l'homme et la technique 114

1.3. Métaphores projetées, potentielles et réalisées **123**

La métaphore réalisée *124*

La métaphore et l'implicite 124
La métaphore sans copule 126
La métaphore sans comparant 131

La métaphore projetée et la métaphore potentielle *136*

Métaphore projetée, métaphore potentielle et lecture allégorique 137
Digression sur « une métaphore de » : la métaphore comme illustration exemplaire, symptôme, archétype 144
Passages d'une métaphore à l'autre 153

Métaphores in fabula *161*

Vertigo d'Alfred Hitchcock 161
Poetry de Lee Chang-dong 168

2. LA GÉNÉALOGIE D'UN SOUPÇON **173**

2.1. Le procès de la métaphore : les linéaments du soupçon **173**

La métaphore, reine des figures *174*

Survivance d'une couronne 175
Détrôner la métaphore : la comparaison sous le chapeau 178
Détrôner la métaphore : la métonymie et la synecdoque 185

La métaphore comme violence faite au réel : entre erreur, illusion et manipulation *194*

La métaphore comme mensonge, illusion, dissimulation 194
La question du masque (croyance et confusion) 199
Le rôle capital de la substitution 208
La métaphore comme violence contre le langage et le réel 211
La métaphore comme idéologie, comme distinction : une figure bourgeoise ? 225

Conclusion *231*

2.2. La généalogie du soupçon **233**

Introduction (les ruses d'une théorisation) *233*

2.2.1. Le pacte ancien entre la métaphore et le mot *235*

La métaphore comme substitution (Aristote et les autres) 235
La métaphore du mot métaphore 249
Le double modèle d'Aristote (suite) : les métaphores du troisième et quatrième type 253

2.2.2. La métaphore et la rhétorique.....*261*
La rhétorique entre philosophie et sophistique 261
Soupçon sur l'art du style : la coupure entre rhétorique et poétique.....264
À propos du « rétrécissement » de la rhétorique sur l'elocutio (contre l'interprétation des néo-rhétoriciens).....266
Conséquence du découplage inventio / elocutio : l'ornement, source de soupçon.....272
La métaphore et la catachrèse : métaphore par plaisir (ou métaphore d'invention) contre métaphore par nécessité.....282
La propriété et l'impropriété des mots (la métaphore entre clarté et ornement).....290
La métaphore hors de l'ornatio, malgré tout.....295
Rhétorique et esthétique : le bon usage de la métaphore.....305
Métaphore et comparaison : quelle différence, pour quelles conséquences ?.....310
Conséquences de la division métaphore / comparaison : une différence d'esthétique ? d'ontologie ?.....322
2.2.3. Le démon de l'analogie : pensée analogique et correspondances.....*331*
La métaphore, les correspondances et les signes.....331
Proportionnalité et participation : métaphores horizontales et métaphores verticales.....342
Métaphore, allégories et lectures allégoriques.....352
La métaphore, l'équivocité et l'analogie de l'être.....357
2.2.4. La métaphore, la Raison et la folle du logis.....*365*
Métaphore, classicisme et romantisme : la part du préjugé.....365
L'image, l'imagination et la science.....373
Le symbole, la métaphore et le concept chez Hegel.....392
2.2.5. Autour du « triomphe » de la métaphore (la part de la méprise dans le jugement, notamment esthétique, porté sur la figure).....*420*
La belle métaphore selon Proust : à propos de Flaubert.....421
Métaphore, symbolisme et allégorie : liaisons dangereuses au moment du « triomphe ».....433
Le soupçon sur l'allégorie.....444
La métaphore entre « symbolisme » et « réalisme » : autres conséquences.....447
2.2.6. Métaphore et psychologie des profondeurs (Freud et la métaphore).....*458*
L'usage des métaphores par Freud.....458
La place des métaphores dans l'appareil psychique selon Freud : une certaine ambiguïté apparente.....466
L'inconscient produit-il des métaphores ? à quel niveau interviennent-elles ?.....474
La métaphore et le mot d'esprit.....481
Métaphores et symboles dans les contes : *Kirikou et la sorcière* 507
2.2.7. La métaphore et les formalistes russes.....*514*
Chklovski : la pensée et l'image, le prosaïque et le poétique.....515
Le « formalisme » face au « marxisme » triomphant : une ambiguïté redoublée.....524
La métaphore ou comment faire parler le muet.....539

Tome 2

2.2.8. La métaphore stupéfiante : le surréalisme et l'analogie.....*567*
Breton relisant Reverdy.....569
Libérer l'inconscient 574
L'« évidence » de l'analogie : un anti-rationalisme diffus.....579
La métaphore du *Chien andalou* (l'image surréaliste entre théorie et pratique).....594
2.2.9. La métaphore et la linguistique moderne.....*602*
Saussure et le geste fondateur de la sémiotique.....602
Et Jakobson vint : la métaphore paradigmatique.....609
Fonction poétique contre fonction référentielle ?.....618
De quelques attractions structuralistes.....625
2.2.10. Freud relu par Lacan.....*635*
Du syntagme au paradigme : à la recherche du système perdu.....636
Comme un langage : la métaphore et le signifiant.....643
Condensation, déplacement, censure et métaphore.....665
D'un autre mode de tissage du rêve.....674
Le comparant dominant 676
2.2.11. La néo-rhétorique structuraliste : la métaphore et l'écart.....*684*
L'espace de la figure et son « impossible » traduction.....686
La signification mise à l'écart.....696
L'opacité de la figure 706
Le travail d'abstraction de la figure 716
2.2.12. Avant de conclure : l'image.....*747*
Du soupçon sur l'image à celui sur la métaphore ?.....747
Montage interdit et métaphore interdite ?.....757

Pour conclure *777*
L'Imagination, la Science et autres sources de soupçon..... 777
Métaphore scientifique et métaphore littéraire : pour un rapprochement..... 786
Ère du soupçon et pari de l'interprétation..... 793

3. EISENSTEIN ENTRE LES LIGNES..... 813

3.1. MARFA ET LE POT AU LAIT..... 819
La foi, les machines et les rêves..... 824
Un cauchemar soviétique..... 836
Tous ensemble..... 843

3.2. NOTES SUR LES ÉCRITS D'EISENSTEIN..... 850
Les contradictions : la dialectique et le contexte..... 850
Dialectique et ironie : l'art et la révolution..... 857
Points de jonction imprévus : une dialectique négative, « régressive »..... 866

EN GUISE DE CONCLUSION..... 878
Quel positionnement politique pour Eisenstein ?..... 879
Faux revirements théoriques et vrais repentirs..... 885
Fonction de la métaphore chez Eisenstein..... 890

4. QUEL MODÈLE THÉORIQUE POUR LA MÉTAPHORE ? 903

4.1. PAR DELÀ LE VERBAL ET LE NON VERBAL..... 903
Sur la question d'une métaphore étroitement soumise au linguistique..... 904
Problème du décalque et pertinence du rapprochement avec la métaphore au cinéma..... 904
La structure métaphorique « profonde »..... 911
Petite échappée « formaliste » : pour une réhabilitation du discours intérieur 915
Le problème de la trace métaphorique 922
Ressources humaines de Laurent Cantet..... 922
Lumumba de Raoul Peck..... 927
Généralité du problème..... 933
Une prédisposition du cinéma à la métaphore ?..... 941
Impossible abstraction de l'image..... 942
Petite parenthèse sur la nécessité de dépasser l'opposition entre Bazin et Eisenstein..... 951
La métaphore comme montage d'expériences..... 956
Ouverture sur la « poésie des choses »..... 963

4.2. VERS UNE DÉFINITION..... 968
Bilan et nouvelles propositions..... 968
La métaphore comme prédication..... 968
La métaphore comme multiplicité de syntagmes..... 970
L'interaction dans la métaphore..... 975
La métaphore et le linguistique : à quels étages ?..... 981
La métaphore-mot et la métaphore-énoncé : le conflit des théories..... 986
La « véhémence ontologique » chez Ricœur..... 994
L'efficace de la métaphore « morte » ou usée..... 1002
Définition de la métaphore..... 1024
Proposition d'une définition générale..... 1024
La double série de la métaphore et ses unités..... 1028
Le rapport entre les deux séries..... 1031
La ressemblance, l'intuition et les correspondances..... 1033
Ressemblances et dissemblances..... 1035
Les différents niveaux de la métaphore, « en profondeur » et « en surface », et ses trois temps..... 1039
La construction de la métaphore : le contexte, les balises et les nœuds 1041

POUR CONCLURE..... 1045
Modèle « unique » et unique rupture..... 1045
Déviance, écart et dissemblance..... 1051
La métaphore face à l'écart indissoluble des mots et des choses..... 1061
De la nécessité de dépasser l'opposition entre le vrai et le beau, entre l'utile et le poétique..... 1071
La métaphore face à la variété des figures et des esthétiques métaphoriques..... 1081

CORPUS..... 1095

BIBLIOGRAPHIE.....1101

ANNEXE.....1119

INDEX DES ŒUVRES.....1123

INDEX DES AUTEURS.....1125

2.2.8. La métaphore stupéfiante : le surréalisme et l'analogie

La théorie surréaliste de la métaphore est connue, quant à elle, un peu trop connue même :

> C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. Or, il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes.[1]

Dans le même *Manifeste* de 1924, une page plus loin, évoquant « les types innombrables d'images surréalistes » et ajournant leur classement, André Breton ajoute :

> Pour moi, la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas ; celle que l'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification *formelle* dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire.

C'est d'ailleurs toute cette phrase qui est reprise dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, à l'article « Image ».[2] Cette idée de la métaphore comme rapprochement quasi automatique, presque mécanique, de deux réalités distantes a fait date. Elle est depuis longtemps dans tous les esprits. Aussi a-t-elle joué un rôle clef dans les débats ultérieurs, jusqu'aux débats les plus contemporains. C'est évidemment cette conception qui nous retiendra ici. Son lien avec l'écriture automatique est apparent : Breton rejette, juste avant la première citation, l'idée d'une « préméditation » de l'image. *Les Champs magnétiques* sont d'ailleurs cités, une page plus haut encore.

Mais, avant d'entrer dans ce débat-là, quelques précisions.

Il faut d'abord noter que le lien entre la métaphore et l'hallucination n'est pas si anecdotique qu'il en a l'air, dans la seconde citation. La « définition » de la métaphore s'insère en effet dans un développement sur la nature stupéfiante du surréalisme : celui-ci est clairement comparé à l'opium et au haschisch, à travers la référence aux paradis artificiels baudelairiens. Et Breton d'ajouter : « le surréalisme se présente comme un *vice nouveau*, qui ne semble pas devoir être l'apanage de quelques hommes ; il a de quoi satisfaire tous les délicats », avant d'écrire :

> Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, mais qui « s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier ; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés » (Baudelaire). Reste à savoir si l'on a jamais « évoqué » les images. Si l'on s'en tient, comme je le fais, à la définition de Reverdy, il ne semble pas possible de rapprocher volontairement ce qu'il appelle « deux réalités distantes ». Le rapprochement se fait ou ne se fait pas, voilà tout.

1 André Breton, « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1989, p. 49.
2 André Breton, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1992, p. 816-817.

Mieux encore, si l'on peut dire : ce développement sur le caractère stupéfiant du surréalisme et, par voie de conséquence (mais par excellence), de la métaphore, s'insère lui-même dans un développement sur le langage tourné tout entier contre la *fonction de communication* et en particulier contre le dialogue. Contre le « plaisir dialectique » de celui-ci, Breton promeut ainsi le soliloque comme la « vérité absolue » du dialogue. Puisque, dans l'échange verbal, chacun des deux interlocuteurs « poursuit simplement son soliloque », le *Manifeste* fait mine de discerner, dans cet exercice libre de la « discussion », dans ce « langage sans réserve », une libération des plus complètes : libération des enjeux de pouvoir qui peuvent s'exprimer dans le conflit d'idée, quand ils se doublent d'un conflit d'ego, libération de la rationalité ou encore dégagement des contraintes de la politesse. Autrement dit, il y aurait là, dans cette réhabilitation du soliloque, dans cette contestation du dialogue, une pratique révolutionnaire – qui se justifie notamment, mais pas exclusivement, on le voit ici, par une meilleure connaissance de soi-même.[3]

Quant à la différence proposée plus haut entre comparaison et métaphore, je ne crois pas nécessaire de la retenir, même si l'article de Genette y fait écho, par exemple : elle m'apparaît très secondaire chez Breton. Une page plus loin, juste avant la liste « à la Prévert » des différents types d'images surréalistes, celle que nous avons citée plus haut, qui est reprise dans le *Dictionnaire abrégé*, il évoque d'ailleurs la « commune vertu » de ces images, qui incluent de fait la métaphore *in absentia* et la comparaison. En 1947, dans « Signe ascendant », il écrit même :

> Au terme actuel des recherches poétiques il ne saurait être fait grand cas de la distinction purement formelle qui a pu être établi entre la métaphore et la comparaison. Il reste que l'une et l'autre constituent le véhicule interchangeable de la pensée analogique et que si la première offre des ressources de fulgurances, la seconde (qu'on en juge par les « beaux comme » de Lautréamont) présente de considérables avantages de *suspension*. Il est bien entendu qu'auprès de celles-ci les autres « figures » que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dépourvues d'intérêt. Seul le déclic analogique nous passionne : c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. Le mot le plus exaltant dont nous disposions est le mot COMME, que ce mot soit prononcé ou *tu*. C'est à travers lui que l'imagination humaine donne sa mesure et que se joue le plus haut destin de l'esprit. Aussi repoussons-nous dédaigneusement le grief ignare qu'on fait à la poésie de ce temps d'abuser de l'*image* et l'appellerons-nous, sous ce rapport, à une luxuriance toujours plus grande.[4]

Voilà qui est joliment dit. Qu'importe que la métaphore soit une comparaison abrégée ou la comparaison une métaphore étendue, que l'accent soit mis sur l'une ou l'autre figure : c'est leur unité qui doit être reconnue. Je ne peux que souscrire également à cette idée d'un *privilège* de la métaphore – surtout quand il est, comme ici, relié à l'activité de l'esprit. Il est significatif de ce point de vue que Gérard Genette ait surtout retenu de ce paragraphe la petite différence d'esthétique concédée par Breton entre la comparaison et la métaphore, ainsi que la phrase sur le « déclic analogique », capable d'actionner « le moteur du monde ». La phrase suivante rend déjà à cette dernière idée une plus juste portée : l'interrupteur déclenchant l'étincelle n'est pas extérieur à « l'imagination humaine », le déclic comme la lumière trouvent leur source en l'homme. Malgré l'indéniable ambiguïté de Breton, on ne peut congédier cette détermination essentielle de la « rhétorique restreinte » qu'il défend : la métaphore est louée comme instrument essentiel de la pensée. La métaphore du compas, par exemple, est non seulement belle mais éloquente.

Nous voilà ainsi au cœur du problème : l'éloge surréaliste de l'image témoigne d'une très juste

3 A. Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 44-48.
4 André Breton, « Signe ascendant », *Signe ascendant*, Gallimard, Paris, 1999, coll. NRF Poésie, p. 10.

intuition – et même d'une très belle reconnaissance, même si elle reste partielle, du pouvoir de la métaphore et de sa nature – et, en même temps, cet éloge prête le flanc à de légitimes critiques, il y prête même tellement le flanc que la théorie surréaliste de l'image constitue, à certains égards, une régression, qu'elle a empêché la reconnaissance pleine et entière de la métaphore, de sa nature et donc de ses pouvoirs authentiques.

Breton relisant Reverdy

Cette conception de la métaphore n'est pas propre à Breton, bien sûr. On relève chez Kroutchenykh par exemple, en 1913, le conseil de recourir à différents types d'incorrections, et notamment à l'« incorrection d'ordre sémantique », en particulier celle de la « comparaison inattendue », comme dans « ils tapent avec la flamme du tisonnier ».[5] On trouve chez Tzara le même procédé et, plus largement, le recours à une poétique du hasard qui, comme chez Breton, s'applique entre autres à la métaphore. Il y a donc dans la conception surréaliste une dette évidente à l'égard des avant-gardes antérieures : le mouvement *dada* semble avoir joué pour les surréalistes le rôle que le cubo-futurisme a joué pour les avant-gardes russes des années 1920. À la négativité « pure » succède d'ailleurs, dans les deux cas, une certaine « positivité » : Ribemont-Dessaignes relève par exemple, dans *Déjà jadis*, un certain retrait du surréalisme par rapport à la négativité de Dada, comme Gérard Conio le fait pour le suprématisme ou le constructivisme par rapport au cubo-futurisme.[6] De ce point de vue, on pourrait dire que le surréalisme tente de réconcilier ses différents héritages. Il y a en effet, dans l'éloge immodéré de la métaphore, une dette du surréalisme à l'égard du symbolisme. La référence à Baudelaire est assez éloquente. C'est une authentique passion d'époque, une passion qui perdure. On pourrait citer à ce propos l'ultraïsme dont fit partie Jorge Luis Borges. Le jugement rétrospectif de celui-ci est sévère : « Le mieux, c'est d'ignorer totalement l'ultraïsme ». C'est un mouvement littéraire, dit-il, « qui a commencé en Espagne : on voulait imiter des poètes, je ne sais pas, dans le genre de Pierre Reverdy. On voulait imiter Apollinaire, le Chilien Huidobro. Une théorie, théorie que je trouve à présent tout à fait fausse, voulait réduire la poésie à la métaphore et croyait à la possibilité de faire des métaphores nouvelles. Eh bien, j'ai cru, ou j'ai tâché de croire, à ce credo littéraire. Je le trouve maintenant tout à fait faux ! Je ne vois aucune raison pour supposer que la métaphore soit le seul artifice littéraire possible ». Puis le même d'ajouter, toujours dans ses entretiens avec Georges Charbonnier : « On ne voulait trouver que des métaphores nouvelles. Malheureusement pour nous il y avait déjà à Buenos Aires un poète, Leopoldo Lugones », qui avait publié un livre, en 1909, qui « avait prêché et pratiqué la même chose : l'idée de renouveler les métaphores ». Et quelques lignes plus loin encore : « Quand on veut faire des nouvelles métaphores, on invente des affinités qui n'existent pas. On n'a pas d'autre résultat que d'étonner ou d'agacer un peu le lecteur ».[7]

Je ne crois pas nécessaire d'insister, ou de discuter ici le projet ultraïste. Ce qui m'intéresse, c'est surtout cette désillusion rétrospective comparable à celle des avant-gardes russes, désillusion qui peut également saisir le lecteur devant *certaines* métaphores surréalistes, les plus authentiquement stupéfiantes. On voit ainsi combien ces théories littéraires et artistiques des années 20, le

5 A. Kroutchenykh, « Les nouvelles voies du mot », *Résurrection du mot*, *op. cit.*, p. 85.

6 G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, UGE, 10/18, Paris, 1973, p. 168-169, 185-189, et G. Conio, *L'Art contre les masses*, *op. cit.*, p. 67, 69.

7 J. L. Borges, *Enquêtes*, *suivi de Entretiens*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1992, p. 272-273.

surréalisme exemplairement, reposant sur une confiance excessive dans la métaphore, ont pu préparer les critiques ultérieures.

Il y a quelque chose d'évidemment trompeur en effet dans cette recette de la métaphore stupéfiante, dont l'étincelle résulterait du contact « en quelque sorte fortuit » de deux réalités le plus éloignées possible, que l'on perçoit mieux aujourd'hui, avec le recul. Certes, l'image de l'arc électrique, avec ses deux électrodes, exprime clairement la nature double de la métaphore *in absentia*. Mais le danger vient du problème de la motivation métaphorique : sous prétexte que la signification d'une métaphore ne préexiste pas toujours, pas complètement – et l'on retrouve là des préoccupations formalistes – c'est-à-dire, en l'occurrence, qu'elle déborde toujours de sa « traduction », qu'elle possède une charge implicite qui peut surprendre jusqu'à son auteur, Breton suggère que rien n'est concerté dans les métaphores les plus riches, qu'une part majeure de leur signification naît hors du contrôle conscient de l'auteur, que ce soit son inconscient qui parle à sa place, ou que l'interprète y projette ses propres significations. Cette conception provocante, qui visait à libérer la métaphore de sa conception rhétorique traditionnelle, celle de l'illustration expressive mais finalement assez vaine d'une idée préconçue, qui visait à ouvrir de nouvelles voies poétiques, a atteint trop imparfaitement son objectif. Ou, plus exactement, elle a produit des effets pervers assez conséquents, elle a renforcé entre autres l'idée d'un jeu rhétorique plutôt vain, d'un procédé poétique dénué d'enjeu en termes de signification. S'il y a souvent une part de malentendu dans la conception de la métaphore surréaliste, comme l'a montré par exemple Michael Riffaterre dans « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », en soulignant la profonde logique sous-jacente des métaphores dans la poésie de Breton ou d'Éluard, logique essentiellement verbale, formelle, qui ne nécessite pas de faire appel prioritairement à la « logique » de l'inconscient, cela est dû en grande part à de sérieuses ambiguïtés dans le propos même d'André Breton.

Lorsqu'il présente le caractère inopiné de la métaphore, le *Manifeste* confond par exemple, ou feint de confondre, la question de la préméditation et celle de la saisie rationnelle de la métaphore : il glisse de l'une à l'autre. Après avoir contesté que différentes images de Reverdy puissent offrir « le moindre degré de préméditation », il ajoute : « Il est faux, selon moi, que “l'esprit a saisi les rapports” des deux réalités en présence. »[8] Ne peut-il y avoir une saisie rationnelle, pourtant, sans qu'elle soit préméditée, et même sans qu'elle soit tout à fait consciente ? Qu'il y ait une source inconsciente des métaphores, c'est un fait que nous pouvons aisément accorder mais, outre que l'écrivain peut *ensuite*, éventuellement, « saisir les rapports » et préciser, nuancer ou corriger l'image, Breton ne distingue pas le double niveau de l'inconscient, et notamment ce que Freud appelle le préconscient. Or, c'est bien celui-ci qui dispense l'auteur, dans la métaphore comme dans le mot d'esprit ou dans le rêve, de préméditation, et donne néanmoins une forme et un sens au matériau latent, à l'association inconsciente en l'occurrence, en fonction de rapports qui se trouvent ainsi bel et bien ressaisis. Trahissant un repentir, mais sans introduire pour autant cette double distinction entre le conscient et l'inconscient puis entre le préconscient et l'inconscient, le *Manifeste* ajoute néanmoins, aussitôt après ces deux phrases, que l'esprit « n'a, *pour commencer*, rien saisi consciemment » (je souligne).

Il convient donc, quand on envisage cette théorie surréaliste de la métaphore, de signaler le danger d'une conception éminemment réductrice mais aussi d'interroger son statut. Faut-il toujours la prendre au sérieux, au pied de la lettre, comme un programme véritable, en effet ? Il est probable que non. Sans évoquer ce glissement d'une affirmation tranchée à une autre plus nuancée, il n'est

8 A. Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 48-49.

pas difficile de percevoir, quand on lit les auteurs surréalistes, le grand écart entre les déclarations les plus provocantes des manifestes et leurs écrits, rédigés avec plus de souplesse. L'écriture automatique a-t-elle jamais été utilisée, par exemple ? Du moins, a-t-elle jamais été pratiquée telle qu'elle est présentée dans la fameuse définition qui suit ?

> SURRÉALISME, n. m. *Automatisme psychique pur* par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. *Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison,* en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.[9]

Cette « dictée de la pensée » doit évidemment se comprendre en rapport avec l'expérience des *Champs magnétiques*, relatée quelques pages plus haut, tentée à la suite de la méthode freudienne des associations libres. Breton indique d'ailleurs, dans la suite de la définition : « Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. » Autrement dit, il s'agit bien, pour Breton, d'une dictée de l'inconscient ou, du moins, il joue à nous le faire croire – quand il indique, par exemple, que Soupault refusa toute forme de correction de son premier jet, et qu'il ajoute : « Je crois de plus en plus à l'infaillibilité de ma pensée par rapport à moi-même, et c'est trop juste » où « pensée » désigne clairement l'intuition première, un peu comme un rêve qui n'aurait pas subi d'élaboration secondaire. Le *Manifeste* joue ainsi délibérément d'une ambiguïté qui se trouve déjà chez Freud, quand celui-ci nomme « pensées du rêve » le contenu latent, mais au lieu de contrôler cette ambiguïté, comme l'auteur de *L'Interprétation*, Breton s'en amuse et choisit de renverser la perspective habituelle : le spontané et l'automatique deviennent le lieu unique de la pensée et le réfléchi, le maîtrisé, sont renvoyés au faillible, à l'incertain.

Tel est donc le second problème, qui complique le premier : André Breton ne croit pas toujours à ce qu'il dit. Conformément à ses préconisations, il ne corrige pas tout ce qu'il écrit, il ne le rature pas mais l'infléchit par la suite, craignant moins la présence de contradictions dans son texte que cette « perte d'élan » dont le moindre fléchissement est susceptible, prétend-il, de lui être « fatal ».[10] Seulement, face à ces contradictions, le lecteur peut se sentir autorisé à suivre sa pente, à ne retenir que ce qu'il veut, lui aussi, d'autant que, pour la métaphore, la théorie est bel et bien là, énoncée explicitement, en divers endroits, et que la dimension automatique, sinon de l'écriture, du moins de l'inspiration, est régulièrement soulignée et qu'elle redouble l'idée principale du manifeste, celle d'une opposition au « contrôle exercé par la raison ». C'est ainsi que la compréhension surréaliste de la métaphore comme correspondance « arbitraire », sinon « fortuite », du moins non concertée, *agit* et qu'elle possède une descendance théorique et pratique – plus ou moins cohérente, paradoxale, etc., mais réelle.

Aussi, pour dégager nettement cette théorie, ce qui lui appartient en propre, me semble-t-il profitable de la confronter à la définition de Pierre Reverdy. Le *Manifeste du surréalisme* cite d'ailleurs celui-ci à plusieurs reprises mais d'une façon pour le moins curieuse : la volonté d'André Breton de se démarquer de lui n'apparaît pas clairement. Il affirme même s'en tenir à la définition de Reverdy, au moment où il s'apprête à discuter la préméditation des images. Et, en effet, son développement lui est redevable sur beaucoup de points : il reprend l'idée d'une distinction entre métaphore et comparaison par exemple, même si elle se présente un peu différemment chez les deux auteurs, il se préoccupe également de cerner ce qui fait la valeur de l'image, sa « force », et il

9 *Ibid.*, p. 36, souligné par moi.
10 *Ibid.*, p. 45.

reprend le critère du rapprochement de deux réalités lointaines. Le seul point de désaccord qui semble indiqué, c'est cette capacité à « évoquer » les images, à les susciter. Pourtant, à travers cette discussion, c'est un autre trait, décisif pour Reverdy, qui est contesté également : l'idée de justesse. Quand Breton écrit « *pour moi*, la plus forte [des images] est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, *je ne le cache pas* », c'est bien de Reverdy qu'il pense se distinguer. Seulement, étrangement, il ne souligne pas cette dimension polémique-là. Aussi passe-t-elle complètement inaperçue aujourd'hui : on attribue très souvent la valorisation du rapprochement des réalités lointaines à Breton et Reverdy comme si elle se présentait de la même façon chez les deux.

L'article de Pierre Reverdy intitulé « L'image », publié en 1918 dans sa revue *Nord-Sud*, est donc intéressant à plus d'un titre. Il s'agit d'une réflexion sur la nature de la métaphore, d'une tentative de définition de ce qu'est une belle métaphore, une image « forte », qui énonce le principe qui sera repris par Breton mais anticipe en même temps le danger de l'image telle que théorisée dans le *Manifeste*, qui dénonce implicitement les excès dans la pratique de l'image de l'époque. La métaphore y est en effet considérée comme « rapprochement de deux réalités *plus ou moins* éloignées » (je souligne), mais aussi comme « ressemblance de rapports ». L'image forte, précise Reverdy, apparaît quand les « rapports » sont « lointains et justes » ; elle dépend de « la nature de ces rapports ». On voit ainsi comment Breton, en radicalisant l'esthétique de Reverdy, a cassé ce qui faisait l'objet même, ou l'un des objets de son article : pour caractériser une belle métaphore, audacieuse, originale, il ne suffit pas de promouvoir seulement des rapports « lointains », mais aussi « justes », nous dit-il. C'est précisément ce couple de notions, répété dans l'article, qui en constitue le cœur. Cette justesse semble d'ailleurs évoquée ensuite, allusivement, comme cette « ressemblance de rapport » qui caractérise « l'Analogie », ce « moyen de création ».[11]

On devine aisément ce qui a pu motiver la régression de Breton. Reverdy débute son article par la déclaration suivante : « L'Image est une création pure de l'esprit ». Voilà qui ne pouvait que déplaire à Breton, qui pouvait sonner comme idéaliste ou spiritualiste. Pour Reverdy, la qualité de l'image ne vient pas du seul effet produit par le comparant : elle « n'est pas forte parce qu'elle est *brutale* ou *fantastique* », par exemple (en gras dans le texte). Elle n'est pas davantage « inspirée » par l'objet comparé : « elle est née en dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison ». Elle est forte « parce que l'association des idées est lointaine et juste », la qualité vient de la « *ressemblance des rapports* » (en gras dans le texte), et en particulier de « la nature de ces rapports ». Et Reverdy de souligner son idée : « Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'image. » De même, il ne sert à rien, ou presque, de rapprocher « deux réalités contraires » : « on obtient rarement une force de cette opposition. » Enfin, « on ne crée pas d'image en comparant (toujours faiblement) deux réalités disproportionnées », c'est-à-dire en les rapprochant au moyen d'une comparaison, en explicitant leurs rapports : il faut laisser « l'esprit seul » saisir les rapports.

Même si certaines affirmations peuvent sembler ambiguës, comme l'idée d'une image « née en dehors de toute imitation » (mais cela nous rappelle le surréalisme, plus que cela ne s'y oppose), il n'y a rien de particulièrement idéaliste ou spiritualiste ici : la référence à la vieille notion de proportionnalité l'indique bien. C'est elle qui justifie l'exigence de justesse, qui la rend plus précise et plus concrète, et c'est elle qui permet d'intégrer la recommandation d'éloignement des objets, en soulignant ses limites, sa condition de validité. Quant à l'affirmation selon laquelle la métaphore est « une création pure de l'esprit », elle peut se comprendre de façon très « matérialiste », elle aussi :

11 P. Reverdy, « L'image », *Nord-Sud* n°13, mars 1918.

c'est une façon pour Reverdy de souligner que les correspondances n'existent pas dans le monde.

On voit donc combien Breton est proche de Reverdy et, en même temps, combien il s'en démarque. Tout le développement sur la métaphore inopinée, dans le *Manifeste du surréalisme*, peut se comprendre comme tourné contre cette « création pure », cet « esprit seul » qui aurait « saisi les rapports ». Si c'est bien le cas, on peut penser que Breton, en évacuant la justesse en même temps que le modèle proportionnel, aggrave le mal au lieu de résoudre le problème : il ne tient pas compte de la mise en garde de « L'Image » et, radicalisant son opposition à la composante « esprit », il l'exclut totalement et cherche une base matérielle plus sûre selon lui pour la figure, qu'il trouve du côté de l'inconscient, de l'automatisme psychique. Sa métaphore, pour plus matérialiste qu'elle paraisse alors, avec son image de l'arc électrique et la liste des différents « trucs » possibles, est surtout plus arbitraire encore, plus éloignée du réel et donc, par là même, d'un « sur-réel » libérateur, plus menacée d'être subjuguée par l'idéologie, par ce qui englue la perception. *In fine*, l'« idéalisme » de Reverdy semble en fait, non seulement très relatif, mais aussi très proche de celui de Breton, et peut-être même bien moindre. En effet, c'est une conception aliénée de la raison qui se fait jour dans le *Manifeste*, en refusant de distinguer une raison éclairante à côté de la raison mystifiante. En s'opposant à la pensée consciente, construite, qu'elle soit à l'œuvre dans la métaphore ou ailleurs, en rejetant en bloc la raison, Breton donne l'exemple d'une opposition aliénée à celle-ci, qui ne discrimine pas ce qu'elle lui doit et ce en quoi, en la rejetant, elle participe en même temps de ce qu'elle combat. On pourrait résumer le problème avec la belle image qui suit, qui intervient juste après la métaphore de l'arc électrique (où l'écriture surréaliste est décrite comme installant une atmosphère orageuse, de haute tension, propice aux éclairs) : « les images apparaissent, dans cette course vertigineuse, comme les seuls guidons de l'esprit. » Quel est le rapport de l'esprit à ce guidon, en effet ? A-t-il les mains dessus, comme Breton semble reprocher à Reverdy de le penser, ou est-il seulement assis sur la selle, voire sur le porte-bagage ? Dans cette « *nuit des éclairs* », les guidons en question apparaissent plutôt comme des étoiles qui illuminent la nuit de l'homme, sur lesquelles il tente de mettre la main, qui lui brûlent les doigts, mais qui l'aident à s'orienter : ces images, qu'il subit « d'abord », « flattent sa raison » ensuite, « augmentent d'autant sa connaissance », notamment celle de ses désirs, mais « le ravissent » sans cesse, il n'a pas « le temps de souffler sur le feu de ses doigts ».[12] Pour ce qui est des pédales, le doute n'est pas permis en tout cas : c'est évidemment l'inconscient qui mouline. L'article « L'Image » n'offre d'ailleurs pas de prise à la critique là-dessus : Reverdy ne s'y préoccupe pas de savoir d'où vient l'impulsion première, contrairement à ce que peut laisser croire le *Manifeste*.

Le grief évoqué par Borges, celui d'agacer le lecteur en inventant « des affinités qui n'existent pas », est donc déjà formulé par Reverdy : quand il signale que « deux réalités contraires ne se rapprochent pas », qu'on « obtient rarement une force de cette opposition », il signale que la métaphore n'existe pas, qu'elle n'est pas « créée » quand le rapprochement ne produit pas de sens, quand les « rapports » ne sont pas perçus. Cette idée vaut évidemment comme contestation, avant l'heure, des propos d'André Breton pour qui la « production de sens » est une sorte de hasard bienheureux, de plus-value automatique. Reste que la description d'une « mauvaise » métaphore n'est pas entièrement satisfaisante chez Reverdy : l'idée que « deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement » est évidemment discutable – et c'est d'ailleurs ce que Breton apporte, mais de façon encore insatisfaisante, car il soulève d'autres problèmes à son tour. Les « rapports » entre les « réalités » ne préexistent pas à l'acte de les saisir intellectuellement (de même

12 André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 49-50.

que la « structure » de chaque réalité, qui fonde les rapports entre elles, ne préexiste pas) : on ne peut donc poser *a priori* qu'il n'existe « aucun rapport » entre « deux réalités », quelles qu'elles soient. Les rapports appartiennent au tissu de l'énoncé, du texte qui présente l'image : ils participent d'une vision qui met en valeur certaines propriétés des « réalités » et qui en gomme d'autres. C'est d'ailleurs le rôle du contexte de la métaphore, de ces balises, ces jalons et ces relais qui la délimitent, qui interdisent par exemple certaines significations, et qui la construisent, qui posent d'autres significations – qui ouvrent des directions pour l'interprétation et en ferment d'autres.

On peut noter cependant que Reverdy lui-même nuance son propos : « deux réalités contraires » ou sans « aucun rapport » semblent d'abord interdire formellement tout rapprochement, puis il s'avère qu'une « opposition » permet parfois – même si c'est « rarement » – l'obtention d'un effet. De même, l'expression « ressemblance de rapports » va plus loin que l'idée d'une tension entre deux conducteurs, entre deux « réalités » simples. Elle suppose l'existence de trois rapports au moins dans une métaphore : entre deux termes au moins de chaque côté, d'abord, pour définir chacune des deux « réalités » concernées, et entre les deux parts ainsi définies de la métaphore ensuite, pour mettre en tension les deux rapports précédents. C'est ce que l'on paraphrase généralement par A est à B ce que C est à D, où il ne faudrait pas lire trop vite : A/B = C/D, dans la mesure où il y a *ressemblance* de rapports et non identité. À la limite, si l'on veut vraiment le formaliser sous une forme algébrique, il faudrait dire ici A/B = x C/D ; il faudrait au moins introduire un facteur x pour indiquer le « parallélisme », la proportionnalité des rapports, qui n'implique pas nécessairement leur égalité.

Libérer l'inconscient

L'idée d'une régression à l'œuvre chez Breton mérite quelque précision. Cette affirmation ne lui aurait pas déplu, avec raison, quand on songe à ce qu'on nomme communément le progrès, à la condescendance avec laquelle on traitait le « primitif » par exemple, ou même à cette répression forcenée des pulsions dans laquelle Freud discernait un problème pour la civilisation occidentale. Mais ce n'est pas seulement de cela qu'il est question. Pour mieux poser le problème, on pourrait faire intervenir ces jugements de S. M. Eisenstein portés sur le mouvement surréaliste lors de sa conférence à la Sorbonne, en 1930, rappelés par G. Didi-Huberman dans « Bataille avec Eisenstein » : « Le surréalisme travaille de façon diamétralement opposée à la nôtre. [...] Le système d'expression dans le surréalisme et le nôtre travaillent au fond très près l'un de l'autre. Tous deux font appel au subconscient, mais l'utilisent de façon inverse ». Didi-Huberman relève également le résumé de sa position, établi par le cinéaste lui-même dans ses *Mémoires* : « Ils font juste l'inverse de ce qu'il faut faire ». Il est donc intéressant de noter que S.M. Eisenstein a pris soin de souligner qu'il se sentait plus proche de « l'aile gauche du surréalisme », comme il avait appelé la « jeunesse démocratique qui s'est détachée de son groupe », notamment celle de Bataille et de la revue *Documents*, que d'André Breton qu'il tenait pour un « snob "marxisant" de salon », et que cette opposition tourne en particulier autour de l'idée d'inconscient.[13]

13 G. Didi-Huberman, « Bataille avec Eisenstein », *Cinémathèque* n°6, automne 1994, p. 32-33, citations reprises pour l'essentiel dans *La Ressemblance informe*, éditions Macula, Paris, 1995, p. 288-289. S. M. Eisenstein, « Les principes du cinéma muet », compte-rendu de la conférence du 17 février 1930, *La Revue du cinéma* n°9, 1930, p. 26, et *Mémoires*, trad. par J. Aumont, B. Eisenschitz et B. Amengual, Julliard, Paris, 1989, p. 219, 264, 266 et 270.

Il n'est pas difficile de comprendre la parenté et la différence d'approche mentionnées. Le matériau et les centres d'intérêts sont les mêmes en effet : il ne s'agit pas seulement de l'inconscient mais aussi de la question du primitif, du « langage de l'image », d'inventer une nouvelle esthétique du sublime, proche de l'extase, une pensée qui serait « sensible », etc. Seulement, s'ils visent tous deux à une nouvelle expressivité, à la subversion de l'ordre établi dans et par une nouvelle esthétique, ce n'est pas sur les mêmes bases pour le cinéaste. Comme le révèle la déformation apportée au propos de Reverdy, il ne s'agit pas pour Breton, contrairement à Eisenstein, de tenir ensemble le « langage de la logique » et le « langage de l'image ». Comme l'indique « Perspectives » par exemple, écrit en 1929, peu avant son voyage en Europe et aux États-Unis, l'expressivité n'est pas antagoniste pour S. M. Eisenstein avec la conscience la plus aiguë, la plus maîtrisée.[14] Pour Breton, si – ou du moins feint-il de le croire. Voilà pourquoi, de la psychanalyse, Breton a surtout retenu « l'association libre », cette technique qui consiste à « palper la surface de [la] conscience », et bien peu son corollaire pour Freud, l'« art de l'interprétation ». C'est pourtant ensemble que « libre association et art de l'interprétation » remplissent « désormais le même office qu'autrefois la mise sous hypnose ».[15] Après le plongeon dans l'illogique, dans le sensible, dans l'affectif, doit venir le travail de la logique, de la pensée, du négatif, comme le souligne S. M. Eisenstein avec l'importance du conflit.[16] C'est bien en cela, d'ailleurs, que la technique de l'association libre constitue un progrès, en psychanalyse, par rapport à l'hypnose : le patient collabore à sa guérison, elle ne lui est pas imposée de l'extérieur – et c'est pour cela que la promotion du « stupéfiant image », de toutes les formes d'automatisme, constitue une régression, du moins quand ces éléments ne s'accompagnent pas d'un « obscurcissement » lié à la forme, d'un facteur de « ralentissement », pour reprendre des notions de Chklovski, de ce mouvement de recul, de cette prise de conscience que le conflit d'Eisenstein cherche lui aussi à réaliser. L'objectif est de réunifier l'homme, de réconcilier son moi avec sa part inconsciente. Si l'objectif est de lutter contre toute forme de police de la pensée, pour Freud, Bataille et Eisenstein comme pour Breton, il ne s'agit pas pour autant de s'interdire toute dialectique, mais bien au contraire de développer de nouvelles formes d'intelligibilité, de pratiquer par exemple une « dialectique négative », « concrète » ou « extatique », pour reprendre des expressions de Didi-Huberman. Autrement dit, il s'agit d'éviter le grand écart de Breton, capable de promouvoir en apparence, d'une façon peu critique, l'illogique, le refus de la rationalité, la libération des pulsions et, en même temps, de vouer un culte à la dialectique hégélienne.[17] Nouvelle contradiction, qui témoigne du même désir de stupéfier le lecteur – et, en même temps, qui nous invite à dépasser la contradiction, bien sûr, mais sans que les termes du dépassement soient posés et, pire, sans que la contradiction, telle qu'elle est présentée, le permette vraiment.

S'il y a donc, chez S. M. Eisenstein comme chez Breton, comme chez beaucoup d'« avant-gardes » de l'époque, un souci de « libérer » le matériau, de déverrouiller la forme, qui peut rappeler

14 S. M. Eisenstein, « Perspectives », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 185-199.

15 S. Freud, « Petit abrégé de psychanalyse », *Résultats, idées, problèmes, II*, Presses Universitaires de France, 1985, p. 102.

16 Dans « Perspectives » par exemple, après avoir déclaré qu'il n'y a pas moyen de réconcilier le « langage de la logique » et le « langage de l'image » dans le « langage... de la dialectique », c'est-à-dire dans la dialectique marxiste, « officielle », le cinéaste montre en effet, à la fin de l'article, que c'est bel et bien possible, mais dans une autre forme de dialectique, où prime notamment le conflit.

17 Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, *op. cit.*, p. 203, 226-227 par exemple. On voit en effet la référence apparaître, dans *La Révolution surréaliste*, dès le milieu des années 1920, même si elle s'exprime parfois à travers le marxisme, Engels notamment.

l'analyse d'Eikhenbaum concernant les « tendances auto-suffisantes » de l'homme, le rapport à ces « ferments » d'expressivité n'est pas le même dans tous les cas. Cela correspond par exemple, chez les surréalistes, à un souci d'ouvrir les vannes de l'inconscient : il s'agit « d'ouvrir indéfiniment la boîte à plusieurs fonds qui s'appelle l'homme », « d'ouvrir toutes grandes les écluses » pour que « le débit torrentiel de l'écriture automatique » procède au « nettoyage définitif de l'écurie littéraire ».[18] On sait que la théorie de l'écriture automatique n'a pas été beaucoup appliquée, du moins dans toute sa pureté. On sait également que beaucoup d'artistes, même authentiquement surréalistes comme Max Ernst, ont émis de sérieuses réserves à son propos. Mais il faut dire aussi qu'elle se fonde sur une conception erronée de l'association libre, sur un véritable contresens : il s'agit en effet d'une association *contrainte*, « non libre ». Le nom même de cette technique psychanalytique prête à malentendu. L'année du premier *Manifeste du surréalisme*, Freud le souligne dans son « Petit abrégé de psychanalyse » : « l'association dite libre » s'est révélée « en réalité comme non libre », il s'est fait jour « une détermination des idées par le matériel inconscient ». C'est pourquoi « l'association libre » n'est pas défendable, en art non plus, si elle n'est pas maîtrisée, contrôlée par un sujet créateur qui possède l'« art de l'interprétation ». Elle ne vaut pas mieux, sinon, que l'hypnose, ou les drogues tant vantées de Rimbaud à Michaux. L'avantage de la méthode de l'association libre sur l'hypnose, justement, c'est qu'elle permet d'acquérir « une vue sur un jeu de forces qui avait été voilé aux yeux de l'observateur par l'état hypnotique. »[19] Or le projet de Breton est ambigu de ce point de vue : s'il exprime le désir de dévoiler ces forces, il est surtout séduit, dans les faits, par leur expressivité, par ces « figures composites » que l'on peut trouver sans aucune analyse, sans aucune plongée dans les méandres de l'inconscient, par exemple dans les récits de rêve ou, exemplairement, dans les *manifestations* de l'hystérie. Une illustration assez éloquente du même problème nous est offerte par le débat qui oppose à distance les surréalistes à Hans Prinzhorn, l'auteur d'*Expressions de la folie*, essai sur les dessins, peintures et sculptures d'asile, tel qu'il est résumé par Monika Steinhauser dans « "La lumière de l'image". La notion d'image chez les surréalistes », même si tous ceux-ci ne connaissaient pas l'ouvrage du psychiatre allemand, à commencer par Breton. Confrontés à la grande qualité plastique des œuvres de certains psychotiques, les surréalistes ne se contentent pas du projet de dynamiter les représentations traditionnelles de l'art et de la maladie mentale, en effet : ils sont tentés d'identifier, sans restriction, folie et création artistique.[20] C'est dire combien le modèle proposé par Eikhenbaum d'un double niveau de l'art, celui de « ferments d'expressivité » auxquels certains « artistes révolutionnaires » s'arrêtent mais qu'il est possible de transformer en « expressivité » authentique, en « phénomène social », en « langage particulier », par exemple avec un montage qui invite à un « discours intérieur », combien ce modèle qui évoque le « transmental » convient donc pour penser le positionnement des surréalistes, leur ambivalence : s'ils reconnaissent le pouvoir stupéfiant du mot, de l'image ou de la métaphore, ils prétendent parfois s'en contenter, eux aussi, ils ne distinguent pas, dans la théorie du moins, l'insuffisance de ces éléments « auto-suffisants ».

Autrement dit, ce « jeu de forces » que Freud veut dévoiler, c'est ce qui intéresse la plupart des artistes, mais certains sont tentés d'en rester là : le jeu des contraires qui s'entrechoquent offre des ressources artistiques non négligeables, dont participe d'ailleurs la puissance d'évocation du matériau « brut » puisque celui-ci est toujours inséré dans une culture qui lui donne son sens, ne

18 A. Breton, article « Automatique », *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 791.

19 S. Freud, « Petit abrégé de psychanalyse », *op. cit.*, p. 102.

20 Monika Steinhauser, « "La lumière de l'image". La notion d'image chez les surréalistes », *Revue de l'art* n°114, 1996, p. 72-74.

serait-ce que par opposition, en le rejetant comme « art dégénéré ». On pourrait dire que c'est le cas de Breton, qui ne retient pas cette exigence d'une vue analytique – on serait tenté de dire *dialectique* – sur ces forces qui s'affrontent, à la différence de S.M. Eisenstein mais aussi, finalement, de Reverdy, quand celui-ci rétablit l'exigence de justesse à côté de celle d'éloignement, quand il propose d'analyser les différents rapports pour souligner leur cohérence paradoxale. Si le « conflit », l'écart le plus grand entre les éléments rapprochés intéressent ces derniers, c'est bien pour leur puissance *à la fois* émotionnelle et intellectuelle, là où Breton en reste souvent à « palper la surface de la conscience », ou plonge dans les méandres de l'inconscient mais sans se soucier explicitement de libération des « affects bloqués », par exemple, et donc de supprimer ou renforcer l'adversité *en la comprenant*. C'est ainsi, comme le souligne Starobinski à la fin de « Freud, Breton, Myers », que le surréalisme s'est essentiellement contenté de collectionner des spectacles, des images, sans jamais bien cerner la nature de leur pouvoir.[21]

Ouvrir les vannes de l'inconscient, ce n'est pas libérer l'homme. Tel est donc le contresens autour duquel tourne le *Manifeste du surréalisme*. C'est comme si Breton et ses comparses étaient tombés dans le piège de certaines métaphores de Freud, comme s'ils les avaient prises au pied de la lettre, trop heureux d'y trouver une inspiration romantique un peu mieux fondée « scientifiquement » que, par exemple, chez les symbolistes. Il y a bien, en effet, dans *L'Interprétation du rêve* comme dans *Sur le rêve*, l'idée d'une *subordination* de l'inconscient à des impératifs extérieurs : Freud présente par exemple la déformation des « pensées du rêve » comme l'œuvre d'« un individu *dépendant* d'un autre », comme la dissimulation d'une personne devant une autre qui « possède *un certain pouvoir* ».[22] La dimension romantique apparaît plus nettement encore dans la lettre de Schiller, où l'artiste est déjà comparé à un dormeur, à un fou – même si c'est avec des nuances qui disparaîtront chez les surréalistes. Pour le poète allemand, le créateur sait débrider son imagination, ce dont les critiques, ces artistes manqués, seront toujours incapables : chez lui, « l'entendement a retiré la garde des portes, les idées s'y précipitent *pêle-mêle* », indique le poète, même s'il ajoute ensuite : « c'est alors seulement qu'il embrasse du regard et toise ce grand amoncellement. » Sa folie est donc bel et bien « momentanée, passagère » et même, en quelque sorte, maîtrisée.[23] Pour évoquer cette activité de censure du psychisme, Freud élabore encore de nombreuses images où domine la dimension répressive : nous avons déjà rencontré la métaphore du souverain confronté à une opinion hostile, de la censure qui s'exerce contre un écrivain politique, de l'armée lourde et inefficace, ou encore de la politesse comme autre forme de pression sociale intériorisée. Faut-il voir là une source de l'inspiration surréaliste ? Quand on sait l'importance de Freud et de l'inconscient pour les surréalistes, cela paraît très probable. L'idée qui se dégage peu à peu de l'œuvre du maître viennois, c'est pourtant l'inverse, c'est le danger d'une vassalisation du conscient par l'inconscient, du moins chez les sujets malades. Le sujet est « sujet de l'inconscient » confirme Lacan, en radicalisant l'idée freudienne, de façon ambiguë, en jouant avec le mot « sujet » : chez lui non plus, le conscient n'est plus le maître, « Ça parle ». Mais, quoi qu'il en soit de cette influence surréaliste, chez Lacan comme chez Freud, il ne s'agit pas de libérer l'inconscient : il s'agit d'instituer un véritable sujet.

Avec le recul dont nous disposons, il est possible de dire qu'il se joue là, dans le rapport entre le progrès humain et l'interdit, une des questions les plus cruciales pour notre époque, pour la culture.

21 J. Starobinski, « Freud, Breton, Myers », *La Relation critique*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 2001, p. 401-402.
22 S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 177, et *Sur le rêve*, *op. cit.*, p. 123. C'est moi qui souligne.
23 S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 138.

Cette croyance selon laquelle libérer l'homme de l'interdit augmentera sa puissance est un symptôme de notre civilisation, de nos sociétés à la fois sur- et sous-développées. La réponse apportée par Freud, notamment dans *Le Malaise dans la culture*, est très riche par ses ambivalences mais elle dément cette idée : la violence de la répression psychique que l'homme s'inflige est constitutive de l'être humain. C'est la source de ses progrès, même si c'est aussi celle de ses névroses. Seulement, cela ne légitime pas toutes les répressions, et cela peut amener à désirer une régression, y compris collective, le prix à payer pour la « civilisation » pouvant paraître trop lourd à certains. Cela pose d'autant plus problème qu'il est difficile de discerner là où la répression psychique est « aveugle » et là où elle est bénéfique, là où elle réprime une pulsion qui devait l'être, qui aurait constitué une régression authentique. Le problème apparaît bien, par exemple, quand on constate que Freud est tenté d'assimiler le désir de libération qui s'exprime dans le socialisme, dans le communisme, à un fantasme infantile – ce qu'il *peut* être, en effet, ce qu'il est même très largement, sans que cette nature « régressive » soit la seule détermination possible. Peut-être y a-t-il d'ailleurs, dans la rencontre manquée entre Freud et Breton, dans l'incompréhension réciproque de leurs projets, une large part de ces déterminations-là : la révolution surréaliste est probablement apparue au premier comme un contresens complet, et peut-être même comme l'expression d'une régression authentique, alors que pour le second, qui avait bien perçu la dimension révolutionnaire de la psychanalyse, celle-ci ne pouvait pas rester en marge de l'histoire artistique et sociale – aussi a-t-il minimisé, dans un premier temps, les résistances possibles de Freud à la « négativité » du projet d'émancipation porté malgré tout par les surréalistes.

Quoi qu'il en soit, il est frappant de constater à quel point le fondateur de la psychanalyse a pu inspirer Breton. Dans *Le Mot d'esprit* par exemple, à propos des mots d'esprit critiques, qui contiennent une vérité « cachée » derrière une « façade » comique, Freud indique que l'on *consent intérieurement* à « l'automatisme », à cette levée de la censure qui fait apparaître nos pensées dans toute leur vérité, qui nous débarrasse des usages qui nous contraignent.[24] Le surréalisme *consent* de même, et superpose lui aussi répression sociale et répression psychique, mais dans un sens qui se veut *totalement* libérateur, là où Freud ne confond jamais les deux niveaux : d'où l'éloge par Breton, non nuancé, non discriminant, de l'automatisme. À la fin de sa préface à l'*Anthologie de l'humour noir*, l'auteur relève d'ailleurs ce caractère *libérateur* commun au mot d'esprit, au comique et à l'humour noir, auquel s'ajoute, pour ce dernier, « *quelque chose de sublime et d'élevé* ».[25] Mieux encore, dans la partie sur l'économie psychique du mot d'esprit, Freud décrit ce plaisir qui vient d'un « court-circuit » « d'autant plus grand que les deux domaines de représentation mis en relation grâce au même mot sont étrangers l'un à l'autre, éloignés l'un de l'autre ». Plus loin, il évoque la « constellation psychique » présente dans le travail du mot d'esprit, qui produit dans certains cas une « libre décharge ». Il le présente également comme une espèce d'arme, capable de *désarmer* l'instance de répression qui, elle, est comparée à une armée, en la prenant de court. De manière générale, les techniques du mot d'esprit apparaissent ainsi comme des moyens variés « de rétablir d'anciennes libertés et de se soulager des contraintes de l'éducation intellectuelle ».[26]

Avec cette idée d'une puissance inconnue capable de défendre un espace de liberté, mais aussi avec ces images électriques, voire avec la métaphore stellaire, on a vraiment l'impression de trouver ici une source importante de l'inspiration de Breton. Seulement, avec lui, toute l'ambivalence des

24 S. Freud, *Le Mot d'esprit*, *op. cit.*, p. 204.
25 André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, éditions Pauvert, Paris, 1984, p. 15.
26 *Le mot d'esprit*, *op. cit.*, p. 228, 273, 275, 239.

images et des concepts freudiens est perdue : si la répression psychique, chez Freud, est parfois comparée à de véritables forces de maintien de l'ordre, on l'a vu, elle est en même temps émancipatrice, *civilisatrice*, là où la poursuite indéfinie de la jouissance est régressive. Breton aggrave donc ce qui était déjà un peu ambigu chez Freud, il se contente de renverser les valeurs, d'apposer un signe plus là où la société autrichienne en place un moins. Il fait ainsi un pas en arrière, en ignorant ce qui était précisément le plus libérateur chez Freud : la perception de la culture, de la civilisation, comme *chèrement payés*, du progrès, de l'inhibition comme ambivalents, composés d'éléments émancipateurs et d'autres inutilement répressifs. En forçant à peine le trait, on pourrait dire que, là où Freud énonce son projet comme « Où Ça était, Je dois devenir », Breton substitue : *Où Je était, où Je prétend dominer* (un « Je » à la troisième personne, donc, comme dans « Je est un autre »), *Ça doit revenir.*

L'« évidence » de l'analogie : un anti-rationalisme diffus

Bien sûr, la régression apparemment prônée est davantage une posture qu'une réalité. Les surréalistes avaient malgré tout trop d'éducation pour la pousser bien loin, pour aller ne serait-ce que là où en était arrivé Dada, d'où cette espèce de « positivité » paradoxale, déjà signalée. Il n'empêche qu'elle constitue bien l'un des principaux traits du surréalisme, de Breton notamment : même s'il faut comprendre cette royauté du désir comme une provocation, comme une arme contre la société bourgeoise de la première moitié du XXe siècle, contre sa morale étriquée, elle n'en est pas moins une revendication terriblement ambiguë, une affirmation poursuivie aussi pour elle-même, dans l'espoir que le désir prenne réellement le pouvoir, qu'il transfigure le réel. On perçoit peut-être mieux cette ambiguïté aujourd'hui, maintenant que cette revendication de jouissance sans entraves a été récupérée par la société de consommation et de divertissement, récupération qui illustre parfaitement, sur le plan pulsionnel, ce que les situationnistes ont appelé plus largement l'« amère victoire du surréalisme ».[27] En effet, pour reprendre l'exemple de la publicité, n'est-ce pas là que la réconciliation du rêve et de la réalité s'opère le plus fréquemment, aujourd'hui ?

C'est précisément l'objet des *Vases communicants* que d'exposer, avec l'aide de la psychanalyse et du matérialisme, cette réconciliation *possible* du rêve et de la réalité, grâce à l'art et à une transformation sociale à venir. Or, il est intéressant que noter que, dans ce contexte précis, en 1932, Breton reprend sa théorie de l'image. Le développement est d'abord très semblable à celui du premier *Manifeste du surréalisme* en cela qu'il articule étroitement sa conception de la métaphore avec la théorie freudienne : l'auteur glisse de la figuration des rêves, qui se servent indifféremment de tel ou tel motif (qu'ils soient nocturnes ou éveillés), à la figuration poétique, où il existe aussi une incroyable plasticité des symboles, des images. Mais, ce faisant, il ne marque aucune différence : Breton fait comme s'il s'agissait *exactement* de la même chose, en cela conforme au projet du livre, dont l'objet est précisément d'établir le rapprochement du rêve et de la réalité par le biais du désir – du désir *réalisé* – mais sans prendre garde, en évoquant la théorie de la métaphore pour apporter quelque argument à cette proximité, qu'il avait procédé au mouvement inverse dans le *Manifeste*, qu'il avait appuyé cette théorie de l'image surréaliste sur celle de l'inconscient... Quoi qu'il en soit de ces services rendus réciproquement par la psychanalyse et la poétique, l'analogie ne convainc pas : si le rêve se sert indifféremment, « au petit bonheur », de tel ou tel matériau, de tout « ce qui peut

27 *Internationale situationniste*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1997, p. 3-6.

être utile à sa satisfaction », de façon apparemment aveugle, il ne se sert pas *de n'importe quel* matériau, c'est en fonction des investissements que la représentation a subis au préalable qu'il opère. De même, s'il existe une très large plasticité – mais peut-être pas infinie – du symbole, dans la culture comme dans le rêve, si l'on peut, de ce point de vue, avoir le sentiment que « tout *fait image* », que « le moindre objet, auquel n'est pas assigné un rôle symbolique particulier, est susceptible de figurer n'importe quoi », les choses se compliquent dès que l'on quitte les considérations générales sur le symbole. En effet, si l'on peut aussi *en théorie* tout comparer, rapprocher en pensée deux objets, même les plus apparemment éloignés, même « pris au hasard », et établir entre eux « le plus faible rapport qui peut exister », si les poètes peuvent ainsi, « sans crainte de se tromper, dire de l'un qu'il est *comme* l'autre », cela produira-t-il pour autant une belle image, riche, signifiante, sans donner le sentiment d'un vain artifice, sans exiger un effort laborieux ou inutile ? L'expérience nous montre bien que non. Aussi la phrase qui suit apparaît-elle intenable dans sa radicalité : « la seule hiérarchie qu'on puisse établir des poètes ne peut même reposer que sur le plus ou moins de liberté dont ils ont fait preuve à cet égard ».[28] Plus nettement encore que dans le *Manifeste*, Breton expose donc l'idée que l'éloignement de deux réalités est *le seul critère* de qualité, en omettant toujours le critère de la pertinence – que, décidément, il feint continuellement d'ignorer. En effet, dans « Signe ascendant », en 1947, il cite encore la fameuse phrase de Reverdy, où apparaît le couple de facteurs éloignement et justesse, pour n'évoquer ensuite que « *cette* condition, absolument nécessaire » (je souligne), comme si, dans « cette loi capitale », il n'y en avait qu'une, comme si la condition n'était pas double.[29]

Les contradictions dont souffre cette théorie apparaissent nettement dans les deux phrases qui suivent, dans *Les Vases communicants* : « Le désir, lui », à la différence du poète, « s'il est vraiment vital, ne se refuse rien. Toutefois, si la matière première qu'il utilise lui est jusqu'à un certain point indifférente, il n'est pas aussi riche quant à la manière de la traiter » (s'ensuivent alors des considérations sur les différents mécanismes du travail du rêve). Voilà deux phrases qui ruinent toutes celles qui précèdent. D'abord, c'est le désir qui est clairement reconnu comme le moteur du rapprochement, dans la création littéraire comme dans le rêve. Autrement dit, pour la métaphore, cette référence au désir peut se comprendre, sous la plume de Breton, comme la reconnaissance qu'il existe une motivation, un début de signification : le hasard mentionné est loin d'être complet, n'est vraiment pas celui de la loterie ou du tirage au sort dans un dictionnaire, « les yeux fermés ». Ensuite, l'auteur est bien obligé de reconnaître qu'il existe des degrés de qualité, de « richesse » (pour le désir, en apparence, mais en fait, selon toute vraisemblance, pour les productions psychiques aussi), ainsi que des degrés d'indifférence du désir quant à « la matière première » (puisque celle-ci lui est « jusqu'à un certain point indifférente »). Autrement dit, Breton se dédit : « le désir qui, dans son essence, est le même », n'est pas si indifférent aux objets qu'il saisit. Probablement d'ailleurs confond-il ici, sous le terme unique de « désir », la pulsion qui, en effet, est aveugle, et son « représentant », sa « représentation », sur quoi la pulsion se fixe, à quoi elle se lie, mais qui est déjà beaucoup plus déterminé que la pulsion, qui renvoie par exemple à une expérience, à une histoire, qui contient donc une signification, et qui ne s'associera pas indifféremment à n'importe quelle autre représentation (même si l'on tient compte de la « figuration par le contraire », etc.). Aussi, encore une fois, en se focalisant sur l'inconscient, Breton ne distingue-t-il pas, en lui, ses couches les plus profondes, les plus impersonnelles, et celles où une

28 A. Breton, *Les Vases communicants,* Gallimard, coll. Idées, Paris, 1985, p. 128-129.
29 A. Breton, *Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 11.

signification commence à s'élaborer : la notion délibérément floue de « désir », qui n'est pourtant pas sans pertinence, vient unir le disparate. C'est ainsi que les *désirs* inconscients, forcément liés à des représentations, à un projet (le mot choisi par Breton n'est pas innocent), que ces représentations et ces projets soient individuels ou collectifs, bénéficient du caractère « hasardeux » des pulsions – ce qui offre alors la possibilité de réaliser l'apparence d'un « hasard objectif ». C'est sur une telle confusion que la théorie de Breton se fonde, et en particulier l'éloge de la métaphore stupéfiante.

Une note en bas de page, une des rares de l'ouvrage, et la plus longue, vient par ailleurs compléter la théorie de la métaphore : précisant la conception surréaliste héritée de Reverdy, elle peut même apparaître comme une façon de revenir sur le débat avec celui-ci, même s'il n'est pas mentionné. À la différence des lignes évoquées ci-dessus, ce nouveau paragraphe des *Vases communicants* témoigne d'une inspiration nouvelle : assez peu marqué par la psychanalyse, il trahit cette fois nettement une inspiration « hégélienne ». Mais, étrangement, pour évoquer « l'activité la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre », à savoir « comparer deux objets aussi éloignés que possible », Breton ne semble plus considérer des objets vraiment « pris au hasard ». La métaphore illustre ainsi ce pouvoir de l'esprit qui consiste à « faire apparaître l'unité concrète des deux termes mis en rapport ». Elle fait partie de ces procédés permettant de « briser l'opposition toute formelle de ces deux termes ». Elle cherche à avoir raison « de leur apparente disproportion qui ne tient qu'à l'idée imparfaite qu'on se fait de la nature, de l'extériorité du temps et de l'espace ». Mieux encore : « Plus l'élément de dissemblance immédiate paraît fort, plus il doit être surmonté et nié. C'est toute la signification de l'objet qui est en jeu. Ainsi deux corps différents, frottés l'un contre l'autre, atteignent, par l'étincelle, à leur unité suprême dans le feu ; ainsi le fer et l'eau parviennent à leur résolution commune, admirable, dans le sang, etc. »[30] Cette réinterprétation de la métaphore (entre autres phénomènes) comme dépassement dialectique est frappante : au moment où la révolution surréaliste se reconnaît dans le projet communiste, la coloration marxiste de la théorie est apparente. Au conflit presque sans solution – avec le choc métaphorique des contraires – succède apparemment la résolution du conflit sans reste. Si l'on peut reconnaître partiellement une validité à cette idée, notamment lorsque Breton évoque la métaphore comme possibilité de dépasser une « apparente disproportion », il faut souligner que cela suppose bel et bien l'abandon de la thèse précédente : pour qu'un dépassement ait lieu, avec ou sans reste, on ne peut pas rapprocher « n'importe quoi », « au hasard ». Les exemples proposés par Breton le soulignent bien, même s'ils évoquent difficilement la métaphore : ce ne sont pas vraiment n'importe quels « corps différents » qui parviennent à produire une étincelle... De façon symptomatique, le paragraphe s'achève d'ailleurs sur un dernier exemple exotique, le seul qui paraisse vraiment probant, qui réintroduise concrètement l'écart radical mais, s'il nous semble si surprenant en effet que « la décoration architecturale et le beurre se conjuguent parfaitement dans le *torma* thibétain », n'est-ce pas seulement parce que nous sommes parfaitement étrangers à cette culture ?

L'ambiguïté du surréalisme ne s'exprime donc pas seulement sur le plan « psychanalytique », dans son rapport peu dialectique aux pulsions, aux désirs et à l'interdit. Il s'exprime aussi plus largement dans son rapport à la science, à la rationalité. La référence à la dialectique, qu'elle soit hégélienne ou marxiste, ne doit pas tromper de ce point de vue : elle n'irrigue pas en profondeur la réflexion de Breton, elle apparaît surtout ici comme un gage paradoxal de matérialisme historique – et ce sont les considérations sur la nature, sur le temps, sur l'espace, qui sont les plus significatives de sa pensée.

30 A. Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 129, n. 1.

En effet, nous avons déjà relevé cet autre coup, mal porté lui aussi, contre le rationalisme, que l'on devinait déjà à travers l'éloge de l'automatisme psychique. Breton dans son *Manifeste*, comme Max Ernst dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, par exemple, a énoncé clairement son rejet du contrôle exercé par la raison, en plaçant celle-ci sur le même plan que la morale ou les considérations d'ordre esthétique. Jean Starobinski a bien montré par ailleurs que, si Breton n'a pu rencontrer Freud, c'est finalement parce qu'aucun accord ne pouvait être trouvé entre un écrivain aux théories artistiques ambiguës, tenté par les séductions de l'occultisme, et un médecin extrêmement soucieux, trop peut-être, d'établir la scientificité de sa discipline. L'article « Freud, Breton, Myers » indique notamment que certaines notions clefs du surréalisme, comme l'automatisme, quand il est considéré positivement, de « réalité supérieure » ou de « dictée de la pensée » doivent beaucoup, non à Freud, ou même à l'école de psychiatrie française du XIXe siècle, mais au spiritisme, à la parapsychologie de Myers, héritier notamment du magnétisme de Mesmer et de Puységur. Il souligne la filiation, nullement cachée par Breton, entre la théorie surréaliste de « l'inspiration » et la tradition néo-platonicienne de la Renaissance, son lien avec la tradition de l'enthousiasme sacré, théories « sauvées » par le surréalisme qui tente, en les conservant, de les débarrasser du présupposé spiritualiste qui était aussi celui de Myers. Il s'agit pour Breton, selon Starobinski, de sauver tout le merveilleux de ces phénomènes inexpliqués au sein d'un « matérialisme magique », dans l'attente d'une explication scientifique. Seulement, ce faisant, le surréalisme accorde encore du crédit à des « faits » bien incertains, il témoigne finalement d'une croyance authentiquement spirite, même si le jugement reste suspendu quant à leur interprétation.[31]

Cette hésitation, cette tentation se perçoivent évidemment dans l'approche surréaliste de la métaphore. Déjà, dans *Les Vases communicants*, la dialectique hégélienne pouvait apparaître comme une façon maladroite de réconcilier l'art avec l'idée d'une « vérité cachée » en débarrassant celle-ci de ses oripeaux occultistes : il s'agissait de trouver, à travers les conflits les plus singuliers, l'Esprit dissimulé dans les manifestations les plus diverses, comme dans le mariage mystérieux de l'eau et du fer. Sous l'apparence dialectique, nous n'étions pas loin, en fait, de l'inspiration alchimiste – ou, si l'on préfère, des analogies chères à Fourier. Quand Breton revient à nouveau, en 1947, dans « Signe ascendant », sur la théorie esquissée dans le premier *Manifeste du surréalisme*, il n'accorde plus autant d'importance, du moins en apparence, à l'inconscient, à l'automatisme psychique, et plus du tout à la dialectique. Il faut dire que sa rupture avec le Parti Communiste est passée par là : elle se perçoit, par exemple, lorsqu'il déplore cette « aberration » ou cette « impudence » qui consiste à « vouloir “transformer” un monde qu'on ne se soucie plus d'interpréter dans ce qu'il a d'à peu près permanent ». Malgré ces ruptures, il présente toujours, dans cet article très intéressant à valeur de manifeste, consacré à l'analogie, la même volonté de présenter une position tranchée, radicale, là où c’est pourtant difficile. Poussant les paradoxes dans un but polémique, voulant préserver la métaphore des atteintes du rationalisme, il conserve ainsi les ambiguïtés de 1924. L’*évidence* revendiquée au tout début du texte est en effet pour le moins paradoxale :

> Je n’ai jamais éprouvé le plaisir intellectuel que sur le plan analogique. Pour moi la seule *évidence* au monde est commandée par le rapport spontané, extra-lucide, insolent qui s’établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre, que le sens commun retiendrait de confronter. Aussi vrai que le mot le plus haïssable me paraît être le mot *donc*, avec tout ce qu'il entraîne de vanité et de délectation morose, j'aime éperdument tout ce qui, rompant d'aventure le fil de la pensée discursive, part soudain en fusée illuminant une vie de relations autrement féconde, dont tout indique que les hommes des premiers

31 J. Starobinski, « Freud, Breton, Myers », *La Relation critique*, *op. cit.*, p. 388-403

âges eurent le secret. Et certes la fusée retombe vite mais il n'en faut pas davantage pour mesurer à leur échelle funèbre les valeurs d'échange qui se proposent aujourd'hui. Pas de réponse, sinon à des questions utilitaires immédiates.[32]

Impossible de tout relever dans ce très beau texte, pourtant très court. Pour en rester aux premières lignes de cet extrait, notons d'abord que l'« évidence » mentionnée est – bien loin de celle de Descartes – celle de la suggestion, quand l'idée s'impose à travers le plaisir de l'intuition. Aussi le coup de force est-il complet et, à vrai dire, plus stylistique que théorique, tellement l'idée vise prioritairement à provoquer, même si, discrètement, s'affirme l'influence de Charles Fourier. Car où y a-t-il évidence dans la métaphore ? Où y a-t-il certitude dans l'analogie ? La première est toute entière paradoxe. La seconde repose sur les apparences. Comment pourrait-elles donc constituer la *seule* évidence au monde, surtout si le rapport qu'elles établissent se fait « entre telle et telle chose que le sens commun retiendrait de confronter » ? C'est un double ou triple paradoxe que nous propose Breton, dont l'objectif est évidemment d'affirmer, dans le même mouvement, sa passion pour la métaphore et pour le paradoxe, comme pour souligner, pour les *happy few*, leurs affinités secrètes – en même temps qu'il suggère, d'ailleurs, son hostilité au rationalisme, comme si, là aussi, il y avait un lien nécessaire, mais sous la forme, cette fois, d'une relation d'opposition. Ce rapport tellement « évident » est en effet décrit comme « spontané, extra-lucide, insolent »... Le but de tous ces paradoxes, difficilement soutenables, semble bien de retourner, avec Fourier, contre Descartes, l'argument de l'évidence : puisque l'analogie provoque elle aussi un fort sentiment d'évidence, « dans certaines conditions », n'y a-t-il pas moyen de saper la prétention de la raison triomphante, de l'attaquer sur ses propres bases, pour fonder autrement le *cogito*, par exemple sur cette analogie « dont tout indique que les hommes des premiers âges eurent le secret » ?

La démonstration, bien sûr, tourne court – hélas pour nous. Les lignes qui suivent exposent l'aliénation de l'homme contemporain, perdu dans les eaux glacées du calcul égoïste, qui « ne se donne plus guère à tâche que de flotter ». Breton oppose alors à ce détachement hébété qu'il manifeste, indifférent même aux questions les plus fondamentales, « la conviction millénaire qui veut que rien n'existe gratuitement mais que tout au contraire il ne soit pas un être, un phénomène naturel dépourvu pour nous d'une communication chiffrée – conviction qui anime la plupart des cosmogonies ». L'homme, tout à sa passion de la transformation, n'interprète plus le monde, ne le regarde plus, se désole-t-il : « Les contacts primordiaux sont coupés : ces contacts je dis que seul le ressort analogique parvient fugitivement à les rétablir. D'où l'importance que prennent, à longs intervalles, ces brefs éclats du miroir perdu. »

De toute évidence, Breton ne cherche pas à nous convaincre mais à nous entraîner, cohérent avec son parti pris anti-rationaliste. On ne peut néanmoins que se désoler de l'insuffisance, sur le fond, des arguments avancés, car le texte en présente bel et bien. Que pouvons-nous faire, notamment, de cette opposition entre la froide raison-calcul et l'enchantement des correspondances secrètes ? L'auteur de « Signe ascendant » suppose-t-il que nous aurions *réellement* à choisir le moindre de ces deux maux ? Lui-même indique que la fusée retombe vite : son ascension qui correspond à la valeur d'usage de la métaphore vive, qui nous ouvre des mondes merveilleux, est suivie immanquablement par la retombée du rêve, par la valeur d'échange de la métaphore qui s'use, qui se confond ainsi avec « la pensée discursive » honnie, qui la rattrape. L'idée suivante semble néanmoins énoncée : il existerait dans l'analogie quelque chose qui romprait provisoirement avec « le fil de la pensée

32 A. Breton, *Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 7-8.

discursive », avec la « méthode “logique” » évoquée plus loin, avec le rationalisme qui se trouve ici identifié à la logique qui conclut. Mais comment concevoir une « pensée » qui ne soit pas « discursive » ? L’hypothèse semble bel et bien formulée, pourtant : il semble exister pour Breton une zone hors du discours qui serait encore de la pensée, qui fournirait un « plaisir intellectuel ». On se trouve là très près de l’hypothèse de Freud ou d'Eikhenbaum, en fait : Breton évoque lui aussi ces « ferments d'expressivité » proposés par l'inconscient, sous la forme d'images le plus souvent, dont s'empare ensuite la pensée. Seulement, en refusant de distinguer ce double mouvement inverse du travail du rêve et du travail de l'interprétation, ou ce premier temps de l'art « auto-suffisant » et le second temps de la pensée, *où l'expressivité peut s'épanouir*, il n'offre aucune prise pour sortir de la dichotomie dont il se désole. Si la fusée qui rompt « le fil de la pensée discursive » peut se comprendre *aussi* comme une image des pouvoirs de la métaphore, qui propose des fulgurances, qui nous ouvre les espaces d'une *autre* pensée discursive, *apparemment* décousue, non linéaire, c'est de façon bien secrète. Le texte ne nous livre, en surface, pour le lecteur pressé, qu'une opposition statique entre l'image qui libère et le discours qui aliène. Aussi l'exigence qui se fait jour, à la fin du paragraphe, d'interpréter le monde hors d'un rationalisme étroit apparaît volontiers désespérée : « le ressort analogique » nous est présenté comme le dernier contact, bien fragile, et somme toute peu crédible, qui nous reste avec une sorte de « paradis perdu ». La cause de Breton ne semble pas en mesure de l'emporter. Comme chez les symbolistes, elle apparaît volontiers comme une posture, une croyance assez peu raisonnable, dont on se demande à chaque instant si l'auteur y croit lui-même.

Aussi faut-il tendre l'oreille, ouvrir l'esprit, pour percevoir, derrière les ambiguïtés apparentes et, malgré tout, bien réelles, un propos nettement plus riche et pertinent dans ce texte. Le deuxième et le quatrième paragraphe font écho, en effet, à l'opposition liminaire, implicite, entre le « donc » et le « comme ». Breton y expose notamment la nature commune de « l'analogie poétique » et de « l'analogie mystique » : toutes deux « transgressent les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents ». Mais, aussitôt, il souligne que « l'analogie poétique diffère foncièrement de l'analogie mystique en ce qu'elle ne présuppose nullement, à travers la trame du monde visible, un univers invisible qui tend à se manifester. Elle est toute empirique dans sa démarche ». Et d'ajouter : « il est vrai que l'analogie poétique semble, comme l'analogie mystique, militer en faveur de la conception d'un monde ramifié à perte de vue et tout entier parcouru de la même sève mais elle se maintient sans aucune contrainte dans le cadre sensible, voire sensuel, sans marquer aucune propension à verser dans le surnaturel », « elle ne songe un instant à faire tourner ses conquêtes à la gloire d'un quelconque “au-delà”. »[33] Si la dernière affirmation semble pour le moins hasardeuse (la métaphysique *aussi* se nourrit de la métaphore) et si nous pouvons douter que, dans l'analogie poétique, « le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont » entre les différents plans de la comparaison « et s'oppose *a priori* à ce que que toute espèce de pont soit jeté », il faut tomber d'accord avec Breton pour souligner cette différence – mais d'*usage*, non de nature – entre les deux analogies. Il y a une matérialité de l'idée dans la métaphore, qui lui permet de résister aux formes « idéalistes » de la pensée.

« Signe ascendant » recèle donc quelques arguments : « la méthode analogique » s'oppose à « la méthode “logique” » à la façon du « comme » au « donc », de l'induction à la déduction, de l'analyse à la synthèse. Il me semble qu'il y a ici une très belle, une très juste idée (même si Aristote identifie déjà la métaphore, dans ses *Analytiques*, comme un raisonnement par induction). Ne peut-

33 *Signes ascendant*, *op. cit.*, p. 9.

on identifier, dans le dynamisme de la métaphore, le mouvement fertilisant de l'hypothèse, qui n'a rien de commun avec celui, souvent stérilisant, de la conclusion ? N'est-il pas infiniment plus riche, de beaucoup de points de vue, de proposer des observations, comme le fait la métaphore, de poser des questions, de formuler des hypothèses, comme la métaphore nous y invite, que de conclure, ce que l'on fait souvent trop tôt, et toujours trop faiblement ? Bien sûr, l'opposition stricte proposée par Breton n'est pas davantage tenable que la plupart des antinomies qu'il propose dans le premier *Manifeste du surréalisme* : c'est en sortant de la stricte analogie, de la seule quête des ressemblances que les métaphores produisent tout leur suc, en se soumettant à la logique, à la raison qui coupe, qui taille, qui soutient et parfois contient le mouvement de croissance. Et, au sein de ce moment critique, même si l'analyse joue un rôle essentiel dans la dialectique métaphorique, et peut-être même un rôle prédominant, toute synthèse – ne serait-ce que provisoire – n'en est pas exclue : le mouvement questionnant trouve une fin, plus ou moins rapide, selon les cas, mais en quelque sorte programmée, sans quoi la figure ne pourrait énoncer aucune idée, aucune observation (et c'est le propre de la métaphore surréaliste, du moins quand elle est conforme à la théorie, de ne pas programmer cette fin, de la refuser). Plus exactement encore, l'analyse métaphorique ne peut se concevoir sans des synthèses partielles : dans les métaphores les plus riches, chaque observation précise, chaque conclusion d'étape relance le mouvement d'hypothèse, d'interrogation, en ouvrant de nouvelles pistes d'analyse, en précisant la base de l'analogie.

C'est ainsi que, dans ce beau plaidoyer pour l'analogie, pour la métaphore vive, les ambiguïtés l'emportent. Comme souvent chez Breton, toute la nuance qui se trouvait chez ses inspirateurs se perd : comme les romantiques et certains de leurs successeurs symbolistes, il valorise la folie, le rêve, le merveilleux, l'analogie mais il ne conserve pas la nécessité, même exprimée timidement, de ressaisir après coup le matériau fou, les images en liberté, etc. Même si, dans la pratique, il perçoit évidemment la création comme un équilibre entre abandon et maîtrise, entre dessaisissement et ressaisissement, il ne prend presque jamais soin de rappeler qu'il s'agit d'un dérèglement *raisonné* de tous les sens – comme Schiller le faisait, par exemple, dans sa lettre citée par Freud. Il en va de même pour les correspondances : inspiré par Fourier, il retient de celui-ci le goût pour les analogies, l'éloge de l'« évidence » affective, le besoin de répondre à « l'attraction passionnée », mais il délaisse dans « Signe ascendant » tout ce qu'il y avait de scrupules rationnels chez le penseur de l'Harmonie, de volonté de conjuguer « attraction industrielle » et « attraction passionnée », de diviser les différentes sources de certitude pour souligner l'indéfectible unité de l'homme. Aussi « le rapport spontané, extra-lucide, insolent qui s'établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre » peut-il se comprendre de multiples façons. Ce rapport « spontané », qui *s'impose soudain* à la conscience, peut apparaître comme inconscient, ou simplement non concerté, mais il peut aussi apparaître comme un phénomène autonome, mystérieux, auquel le sujet humain – l'auteur – ne participerait pas, ou alors comme simple intermédiaire. L'extra-lucidité renforce cette impression, plus par jeu qu'autre chose, probablement, mais de façon curieuse : qu'il y ait une part de création inconsciente et/ou plus ou moins collective dans la métaphore, nul ne saurait en douter, mais que la métaphore soit complètement *spontanée*, qu'elle repose sur la communication avec un *ailleurs*, comme « extra-lucide » le suggère, voilà qui est infiniment plus douteux – et qu'on ne peut accepter que par un parti pris anti-rationaliste.

De façon plus générale, en renvoyant ainsi à la pratique du voyant, du *medium*, dans un texte qui exprime la nostalgie des correspondances secrètes, de l'époque où tout faisait signe, où tout était « communication chiffrée », Breton nous envoie des signaux étranges, que Genette n'a pas eu tort de

relever. Comment les comprendre ? Il n'y a pas moyen, en l'occurrence, de faire l'économie de l'hypothèse de Jean Starobinski : l'auteur de « Signe ascendant » n'a pas renoncé à une conception vaguement « occultiste » de l'être humain, même s'il ne partage nullement tous les présupposés métaphysiques des auteurs ésotériques. En dernière analyse, c'est bien cela qui détermine les ambiguïtés de son style : pour ce qui nous concerne, par exemple, le cœur secret de la métaphore reste bien, pour lui, enfoui dans les zones les plus profondes, les plus obscures de l'âme, qu'on nomme celles-ci « inconscient » ou, comme Myers, « moi subliminal ».[34] C'est parce que Breton partage la foi dans cet « inconscient valorisé », pour reprendre l'expression de Starobinski, dans une participation de l'homme à quelque chose d'infiniment plus vaste qui le dépasse, qu'il s'en remet si aisément au « hasard » ou au « ressort analogique ». Cette lucidité mystérieuse dont témoigne la métaphore dans « Signes ascendant » trahit l'idée que l'âme pourrait participer à une connaissance secrète, intuitive, dont le principe ne serait pas encore compris – ni dans le cadre d'une philosophie matérialiste ni autrement – mais qui serait bien réel.

Encore une fois, il ne faudrait pas faire l'injure à Breton d'aller trop loin dans cette direction. Il est évident que le scientisme ambiant nous prive d'une attention suffisante à certains phénomènes, jusqu'aux plus quotidiens, comme la compréhension empathique d'autrui. Mais il y a davantage chez Breton, notamment une foi dans certains phénomènes de la para-psychologie qui, réinterprétée dans un sens « immanent », inspire beaucoup de ses développements, qui explique notamment ce projet d'ouvrir en grand les vannes de l'inconscient, ou cette opposition trop tranchée au rationalisme. Les conséquences ne sont pas négligeables quant à la conception de la métaphore. En effet, face à l'impact énorme du surréalisme, nombreux sont les commentateurs à avoir cherché des clefs dans les différents essais du groupe, à avoir analysé les productions surréalistes à la lumière de leurs théories, et à avoir ainsi accordé du crédit à la conception de la métaphore stupéfiante, à lui avoir donné du corps – alors qu'elle est, tout simplement, fausse. Car, si la métaphore plonge dans l'inconscient, elle ne se résume pas à cela, même chez les surréalistes, même chez Breton : sans parler des préoccupations esthétiques, évidentes, des considérations logiques sont aussi de la partie, comme on le voit déjà avec l'image des deux électrodes, du guidon ou de la fusée. Certes, la théorie surréaliste n'est pas pour autant dénuée d'intérêt : grâce à son équivoque, elle a permis de souligner qu'une part non négligeable de la beauté ou de la signification d'une image n'est pas – pas toujours, ou pas entièrement – concertée, qu'elle provient aussi, pour partie, de son interprétation, et que son expressivité peut résulter de certaines « recettes », comme l'éloignement, ou de ses affinités avec des motifs inconscients. Ce profit-là, indéniable, a ainsi occulté la faiblesse théorique du modèle de Breton ou, du moins, il l'a placée au second plan, il a semblé la relativiser. Aussi la théorie n'a-t-elle pas cessé d'agir, sans que l'on fasse la part du cœur malade de celle-ci et de la compréhension plus souple, plus accommodante, proposée ci-dessus, qui permet de la sauver, mais qui n'a plus alors l'originalité prétendue. Seulement, avec le recul, les dégâts paraissent importants. Désormais, quand on écrit sur la métaphore littéraire ou picturale en France, et ce depuis des décennies, la conception surréaliste apparaît, sinon comme la toile de fond du discours, du moins comme une référence obligée et, au lieu d'être mentionnée comme exception, ou comme radicalisation intenable d'une bonne intuition, c'est souvent comme la face trop longtemps cachée de la figure qu'elle est présentée, comme l'une de ses dimensions essentielles. Genette, de ce point de vue, est emblématique – si ce n'est que, dans « La rhétorique restreinte », il va plus loin que dans d'autres articles, il pousse la logique jusqu'au bout en débusquant, derrière l'éloge de la métaphore, un

34 J. Starobinski, « Freud, Breton, Myers », art. cit., p. 394-397.

« retour à la magie » presque nécessaire. Aussi cette théorie, entre autres conséquences néfastes, a-t-elle contribué à minorer le rôle du sujet conscient, en donnant du corps à l'idée d'une production « automatique » des images.

En refusant la fausse objectivité de la culture traditionnelle, celle, répressive, qui évacue les pulsions, l'imagination, le surréalisme a en effet promu une autre forme, paradoxale, intenable, d'évacuation du sujet : à la minoration de l'inconscient ou des désirs du sujet, à la minoration de l'automatisme dans la pensée ou des vertus de l'imagination, répond chez Breton la minoration symétrique du sujet conscient, de la faculté critique qui peut ressaisir les images sans les dessécher. Cette radicalisation, ce renversement trop mécanique de perspective, dont on perçoit bien qu'il est mu avant tout par des considérations d'ordre promotionnel, par des soucis d'affichage, parce qu'il place le groupe surréaliste dans un héritage romantique et symboliste et lui accorde en même temps le mérite d'avoir achevé, par une conscience accrue, leur révolution artistique, ce basculement qui semble parfois conçu sur le modèle du retour de balancier empêche ainsi de percevoir dans toute leur clarté les ressorts réels de la création artistique, de reconnaître la dialectique qui peut s'instaurer entre la raison et l'imagination. Aussi la libération revendiquée par Breton se couvre-t-elle de couleurs étranges, elle peine à s'affirmer, à imposer son contenu exact : le sujet conscient emporte avec lui tout ou partie de son idéal d'autonomie, cet idéal qui n'a rien de commun, malgré ce qu'en a le surréalisme, avec une libération des pulsions ou un retour aux analogies universelles.

C'est d'ailleurs ainsi que la métaphore stupéfiante renoue avec le pire de la rhétorique, en dépit du projet affiché. On connaît le reproche des nombreux déçus du surréalisme, de Bataille à Vaneigem en passant par Ribemont-Dessaignes ou Buñuel : alors que le mouvement prétendait en finir avec l'art séparé de la vie, il a échoué, il est devenu une gloire de la littérature et de la peinture.[35] Il a proposé à l'admiration d'autres « produits culturels ». Vaneigem montre bien qu'il ne pouvait pas en être autrement, que le ver était dans le fruit, dès l'origine.[36] La théorie surréaliste de la métaphore l'indique, à sa façon, dès la conception « automatique » du premier *Manifeste*. De même, on peut s'interroger sur cette opposition proposée au début de « Signe ascendant » entre la métaphore « convulsive », celle « qui, rompant d'aventure le fil de la pensée discursive, part soudain en fusée » mais « retombe vite », et « les valeurs d'échange » du langage : n'y a-t-il pas là comme une façon paradoxale de renouer avec une conception ornementale de l'image, dont la valeur poétique serait d'autant plus grande qu'elle serait étrangère à sa fonction de communication ? Évidemment, le propos est ici plus riche : Breton joue avec la notion marxiste de valeur d'usage ; il y a une perte analogue dans l'échange verbal lorsqu'il est uniquement mû par la nécessité pratique de communiquer, de se faire vite comprendre. De même, on convient volontiers que le discrédit jeté sur les correspondances et, partant, sur la métaphore entretient un rapport étroit avec le développement de cette pensée critique soucieuse jusqu'à l'extrême de (re)fondations rationnelles, qui a notamment permis à la philosophie et aux sciences de s'affranchir de la tutelle des Églises et des religions mais qui a contribué aussi à l'essor de « l'esprit libéral » et du capitalisme, qui a promu l'idéal d'un sujet autonome jusqu'à la figure de l'« électron libre », du sujet atome, « atomisé », détaché de tous ses liens, uniquement mû par l'intérêt. Mais, s'il y a là d'excellentes intuitions, comment superposer sérieusement ces différentes dichotomies ? Il y a aussi une authentique « valeur d'usage » à la logique – parfois nettement plus grande, d'ailleurs, que sa valeur d'échange – de même qu'à cette autre part de la pensée critique qui ne se confond pas avec la raison-

35 Par exemple : Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Robert Laffont, Ramsay poche, Paris, 1986, p. 148-149.
36 Jules-François Dupuis, *Histoire désinvolte du surréalisme*, éditions de L'Instant, Paris, 1988.

calcul, et même à celle-ci, d'ailleurs, lorsqu'elle est couplée à la part réflexive. Quant à l'aliénation, elle n'a pas attendu l'avènement du capitalisme pour se manifester, de même que certaines idées superstitieuses, à la valeur d'échange indéniable. Si je me permets de souligner tout cela, c'est que la métaphore stupéfiante me semble directement concernée : n'est-ce pas, précisément, une métaphore qui possède plus de valeur d'échange que d'usage ? Leur succès, un peu partout, en témoigne. On sait par exemple combien *Un chien andalou* et ses métaphores surprenantes ont plu – et combien la propagande, sous ses différentes formes, s'est servie depuis à cette source du « stupéfiant image ». De plus, nous pouvons noter le peu de prise de ces métaphores sur le réel (ou le surréel), leur faible efficacité à faire émerger le monde *tel qu'il est et n'apparaît pas* – à l'exception de l'univers des pulsions – ou un monde *réellement autre*. Aussi est-il préférable, renonçant à chercher un au-delà ou un en-deçà de la « pensée discursive » (au-delà et en-deçà qui n'entrent nullement en opposition avec la pensée aliénée dénoncée, qui constituent peut-être même une autre forme de pensée aliénée), de distinguer en son sein un usage de la langue qui « se paie de mots », authentiquement, et un autre plus attentif aux mots et aux choses, que ce second usage se manifeste ensuite par l'utopie du *mot juste* ou par l'esthétique de l'obscurcissement, du ralentissement chère à Chklovski. Autrement dit, ne faut-il pas opposer la part d'idéologie du langage, celle qui englue dans des représentations qu'on n'interroge plus, à une autre part qui résiste, qui défie l'engourdissement des mots ou des images ? La métaphore n'apparaît alors nullement comme le recours absolu, qui garantirait de l'idéologie, mais comme un moyen *potentiel* d'interroger les représentations et d'atteindre le réel : ce qui sépare la valeur d'usage du langage de sa valeur d'échange, ce n'est d'ailleurs même pas ce qui distingue la métaphore vive de la métaphore morte, mais plutôt un certain usage de la métaphore vive – celui qui ne se contente pas d'afficher sa nature de métaphore mais interroge véritablement les représentations, conflictuellement par exemple – de tous les autres usages, conformistes par exemple ou stupéfiants.

Cette réconciliation surprenante de la métaphore surréaliste avec la rhétorique, ou avec une poétique traditionnelle, se lit très nettement à la fin de « Signe ascendant ». Pensant probablement se démarquer de Reverdy, Breton indique d'abord « une autre exigence » que celle d'éloignement, exigence qui « pourrait bien être d'ordre éthique » : « l'image analogique, dans la mesure où elle se borne à éclairer, de la plus vive lumière, des *similitudes partielles*, ne saurait se traduire en termes d'équation. Elle se meut, entre les deux réalités en présence, dans un sens déterminé, *qui n'est aucunement réversible*. »[37] Ce faisant, on a l'impression qu'il cherche à préciser ou corriger le facteur « justesse » qu'il vient de mentionner, indirectement, à travers la citation de Reverdy, comme pour le débarrasser de son acception mathématique possible, celle de l'égalité de rapports. Seulement, c'est pour tomber aussitôt dans une conception bien plus pauvre, et même assez étonnante après les paragraphes qui précédaient : l'image analogique « a pour ennemis mortels le dépréciatif et le dépressif. » Conscient de renouer ici avec une très vieille tradition rhétorique, Breton ajoute : « S'il n'existe plus de mots nobles », c'est-à-dire *socialement acceptés* comme nobles, « en revanche les faux poètes n'évitent pas de se signaler par des rapprochements ignobles, dont le type accompli est ce "[Ô] Guitare, bidet qui chante" d'un auteur abondant, du reste, en ces sortes de trouvailles », pour ne pas nommer Cocteau. On ne peut que s'étonner de cet impératif de noblesse : il existerait donc des choses *naturellement* basses, comme le bidet, à l'image du corps humain et de ses fonctions ? Cet impératif peut d'ailleurs se comprendre comme une exigence éthique dévoyée, puisque appliquée à des choses. Cette exigence d'élévation témoigne, dans tous les

37 A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 11-12. C'est Breton qui souligne.

cas, d'une pauvre tentative, désespérée, de ré-enchanter le monde.

Cet éloge du *faux enchantement* se poursuit d'ailleurs avec un dernier paragraphe, où Breton illustre par un apologue zen « le sens général, obligatoire, que doit prendre l'image digne de ce nom » :

> « Par bonté bouddhique, Bashô modifia un jour, avec ingéniosité, un haïkaï cruel composé par son humoristique disciple, Kikakou. Celui-ci ayant dit : "Une libellule rouge – arrachez-lui les ailes – un piment", Bashô y substitua : "Un piment – mettez-lui des ailes – une libellule rouge". »

Voilà qui éclaire rétrospectivement le propos sur la métaphore *non réversible* et donc différente de l'équation, qui en souligne le contresens. Deux arguments se télescopent en effet sous la plume de Breton, réunis d'abord par un commun opprobre pour l'image du bidet, pour tout ce qui est bas : l'argument de la non-réversibilité, qui est liée à la nature prédicative de la métaphore mais qui n'est qu'apparente, comme on le voit avec les deux *haïku*, et celui de la nécessaire noblesse de l'image, qui relève essentiellement du jugement de goût. Ainsi, sous le rejet de l'idée d'équation, c'est surtout l'impératif d'élévation qui prévaut, que l'égalité de rapport ne contient pas, ne peut pas contenir (et peut-être la référence aux mathématiques est-elle d'ailleurs, pour Breton, une autre sorte de déchéance, un « froid rapport »). Si la métaphore est une égalité de rapports, en effet, si elle est réversible, il correspond nécessairement, à chaque métaphore « élevante », une réciproque, une métaphore abaissante. Autrement dit, c'est presque le mauvais sens de l'idée de justesse que retient l'auteur de « Signe ascendant », celui d'une convenance de manières et non d'une convenance de l'idée. Et c'est un véritable éloge de l'*esprit*, on ne peut plus ambigu, que propose ici Breton, proche à la fois de la spiritualité et du bel esprit : comme en témoigne l'exemple de Bashô, la belle métaphore est pour lui de l'ordre du « supplément d'âme ». Contre le bidet chantant de Cocteau, auquel il ressemble pourtant un peu, l'exemple du piment volant ne semble valoir, pour Breton, que parce qu'il témoigne d'une spiritualité – parce qu'il est bouddhique. En effet, violence est faite au réel, dans la métaphore de Cocteau comme dans celle de Kikakou, et même une violence accrue dans le second cas. Aussi, à la cruauté bataillienne ou buñuelienne de celui-ci, Breton préfère-t-il l'illusion d'un piment vivant. Nous retrouvons là un des traits essentiels du sur-réalisme, dont on oublie souvent que son projet est, précisément, d'instaurer une « réalité supérieure ».

Quelques remarques au passage, sur cette double question de la réversibilité et du jugement de valeur. La métaphore de Cocteau ne trouve pas de véritable équivalent dans l'apologue zen, en effet. Certes dépréciative, elle peut également être comprise dans un sens surréaliste, comme une invitation à voir, dans la forme du bidet et dans le bruit de l'eau, un instrument de musique – une source possible d'enchantement quotidien. Autrement dit, il se pourrait bien que Breton lui reproche surtout sa dimension essentiellement *comique*, qu'il ne supporte pas cette indétermination quant à la valeur à accorder respectivement à la guitare et au bidet. Il n'est pas innocent, de ce point de vue, que l'auteur de l'*Anthologie de l'humour noir* se soit précisément intéressé à celui-ci, à la forme la plus « évoluée » du mot d'esprit, la plus « sublime ». Les choix esthétiques de Breton apparaissent ici clairement.

La métaphore de Kikakou ne correspond donc pas vraiment à celle de Cocteau, de même que le haïkaï de Bashô ne correspond pas vraiment à celui d'Apollinaire, pourtant donné en exemple :

Ta langue
Le poisson rouge dans le bocal
De ta voix

Dans les deux haïkus japonais, nous avons une recette, un verbe à l'impératif qui compose une sorte de petit récit, à la différence des métaphores de Cocteau et d'Apollinaire : cela contribue à donner au poème tout son sens. Il s'agit de donner un conseil : mutiler une créature, dans un cas, ou feindre la métamorphose d'un piment, dans l'autre. Le geste est enfantin, dans les deux cas, mais tantôt cruel, tantôt innocent. Il s'agit néanmoins, à chaque fois, d'une invitation explicite au jeu, mais qui peut appeler, de la part de l'adulte, de la part de Bashô en l'occurrence, une intervention dans un sens plus « humain », plus sage, plus respectueux de toutes les formes de vie – ce qui correspond par ailleurs aux exigences du haïku et du bouddhisme, et qui peut se comprendre aussi comme une invitation à s'inspirer de la nature qui transforme la larve en libellule, à la façon de la chenille et du papillon, « renaissances » dont les possibilités symboliques n'ont probablement pas manquées d'être perçues dans une culture bouddhique. Dans les poèmes de Cocteau ou d'Apollinaire, rien de tel : aucune vie n'est en jeu.

De plus, si les deux haïkus japonais semblent plaider contre la réversibilité de la métaphore, c'est qu'ils donnent l'illusion d'être le simple symétrique l'un de l'autre. Or il n'en est rien : Bashô n'a pas remplacé « arrachez-lui les ailes » par « rendez-lui ses ailes », ou « greffez-lui des ailes », même si l'idée est présente, mais par « mettez-lui des ailes », ce qui suggère davantage : à l'idée un peu plate de secours au vivant s'ajoute l'idée de jouer *autrement*. Le poète évite le sermon moralisateur, il réussit à instruire le disciple sans lui faire la leçon, à adopter la position de l'adulte responsable sans quitter l'univers enfantin de Kikakou.

Pour trancher cette question de la réversibilité, il faut donc reconnaître que les exemples de l'apologue zen sont inadéquats : il s'y mêle, à cause de l'histoire, du rapport entre le maître et le disciple, des considérations diverses qui conduisent à retoucher le premier haïku dans un sens plus important que celui d'une simple inversion. Si l'on voulait évoquer le seul problème de la réversibilité, il faudrait plutôt comparer « la libellule, ce piment volant » avec « le piment, cette libellule sans ailes » – ce qui, en fait, ne résout toujours pas le problème, car qu'est-ce qu'une libellule sans ailes ? Une fois les ailes perdues, on ne pense plus à la larve : seule s'impose la ressemblance visuelle avec le piment, très forte dans le cas de certaines espèces de libellules. On aura beau opposer « ce piment à qui l'on a rendu ses ailes » à « cette libellule qui les a perdues », on n'en sortira pas : de tels énoncé se comprennent désormais, pour nous, à travers deux histoires différentes, dont la seconde, celle de Bashô, semble assez absurde à un Occidental. Peut-être, en revanche, si l'on changeait la libellule en papillon, pourrait-on comparer « le piment, cette chrysalide » (ou, si l'on préfère, « cette chenille ») avec « le papillon, ce piment déployé » : dépouillés de tout récit explicite, mais trouvant dans la métamorphose du papillon une base suffisante pour fournir des linéaments d'explication ou d'interprétation, ces énoncés me semblent mieux montrer que la réversibilité est, sinon une loi de la métaphore, du moins une possibilité fréquente. Cette possibilité apparaît davantage quand on quitte la métaphore de Bashô, qui nous apparaît d'autant plus « stupéfiante » qu'il nous manque beaucoup de pistes d'interprétation, à nous Français qui n'appelons pas la libellule *dragonfly* comme les Anglais et qui n'en avons pas fait le symbole de notre pays, comme c'est le cas au Japon en vertu, paraît-il, d'une analogie avec la forme de l'île. Aussi ne reste-t-il plus grand chose à nos yeux dans l'image du « piment ailé », sinon une

sorte d'oxymore, rien qui permette en tout cas de comprendre le paradoxe du rapprochement entre la beauté d'un l'animal au vol doux et élégant et son caractère « piquant », prédateur, double dimension soulignée par la référence aux ailes et au piment. L'écart est maximal entre l'idée de « feu » et celle de légèreté, de grâce, cette douceur de l'élément aérien qui se voit renforcée par celle de l'élément aquatique, et cette tension n'est nullement maîtrisée par une compréhension plus fine des enjeux, par notre connaissance très imparfaite de la libellule et du bouddhisme. Avec « le piment, cette chrysalide » et « le papillon, ce piment déployé », nous voyons plus nettement, par exemple, que nous n'avons pas deux métaphores mais bel et bien une seule, deux énoncés qui, certes, ne suggèrent pas en l'état la même chose mais qui pourraient ne constituer, dans un texte, qu'une métaphore filée unique – les dernières réserves éventuelles ne tenant, en fait, qu'au choix de mots différents. Ainsi, « ce papillon non encore déployé » et « ce piment déployé » achèveraient peut-être de convaincre. Évidemment, même là, il n'y a pas encore identité totale. C'est là que Breton a quand même raison : il y a une différence entre la linéarité de la phrase et celle de l'équation, à cause du phénomène de prédication qui n'existe pas, ou de façon bien moindre, dans l'équation, qui ne trouve pas là de complet équivalent. L'ordre des constituants est beaucoup moins indifférent dans la phrase. Et c'est justement la seule différence qui reste parfois entre les deux formes « symétriques » de métaphore. Elle tient au choix du mot qui occupe la position de sujet, de thème : dire « le piment, ce papillon non encore déployé » suscite davantage l'idée qu'on pourrait le manger, qu'une menace plane sur lui, alors que « le papillon, ce piment déployé » impose en priorité l'effet visuel, l'idée de liberté. Il me semble enfin que nous pourrions obtenir des résultats similaires en gardant la libellule même si, dans notre culture au moins, elle n'impose pas le symbolisme de la métamorphose. Peut-être pourrions-nous jouer alors avec l'idée de danger, de cruauté, présente dans le piment comme dans le jeu de l'enfant et dans l'animal, qui est un prédateur, auquel cas nous aurions, par exemple : « le piment, cette libellule immobile » et « la libellule, ce piment qui attaque ».

Nous pourrions tenter des modifications semblables avec le haïku d'Apollinaire qui, lui aussi, comme les exemples autour du papillon, constitue avant tout une description. Nous pourrions alors noter qu'il ne constitue pas forcément, par exemple, le refus de la métaphore suivante : (1) « Un poisson rouge / Ta langue dans le bocal / Du salon », ou autres variantes qui imposeraient l'image d'une langue tranchée, qui joueraient ainsi le rôle du poème de Kikakou, selon l'interprétation qu'en propose Breton, par rapport à une autre forme qui serait en quelque sorte « corrigée » par Apollinaire. Il n'y a jamais une seule inversion possible en effet. Nous pourrions également trouver : (2) « Ton poisson rouge / Une langue dans le palais / De ton salon » ou, en rétablissant le thème du dernier vers chez Apollinaire, ou du moins un thème voisin, (3) « Ton poisson rouge / Cette langue dans le palais / De ta bouche », ou encore (4) « Ton poisson rouge / Une langue dans le bocal / De ta bouche ». Ces modifications soulignent à chaque fois le rôle déterminant de la syntaxe, et non pas seulement de l'ordre des constituants. De fait, l'élément décisif, dans les quatre changements proposés, ce n'est pas l'inversion de la priorité entre les deux principaux objets de pensée, le fait de commencer par le poisson rouge en l'occurrence. Ce n'est pas non plus, pas exactement, l'absence de verbe, ni le changement de « bocal » par « palais ». En témoigne (5) « Ton poisson rouge / Une langue dans le bocal / Du salon » (comme l'exemple 2 voisin), finalement très proche du premier exemple mais qui n'impose plus l'idée de langue tranchée, parce que le poisson est désormais perçu comme le sujet de la métaphore. C'est donc le déplacement ou non du possessif qui joue le plus grand rôle, avec le complément du troisième vers, qui déterminent ensemble la perception du comparé et du comparant : le possessif pallie l'absence du verbe, il indique le sujet et suggère la

présence d'une copule devant l'autre élément. Le complément joue alors un rôle, pour confirmer la localisation précise de l'organe bucal dans la maison... ou, au contraire, brouiller les pistes et tout remettre en question, comme dans (4) « Ton poisson rouge / Une langue dans le bocal / De ta bouche » (où l'on pourrait considérer que la comparaison fonctionne dans les deux sens, au début du moins, mais qui reste très proche de l'exemple 3 parce que le second possessif actualise « ta bouche » qui apparaît comme la chute) ou encore dans (6) « Ta langue / Le poisson rouge dans le bocal / de ton salon » (où il n'est plus du tout possible de distinguer ni comparé ni comparant, puisque « ta langue » et « ton salon » sont actualisés et que rien ne vient indiquer comment les articuler)...[38]

Il est donc très délicat, on le voit, d'énoncer des généralités sur la question de la réversibilité : outre la réversibilité « théorique » de telle ou telle métaphore, liée à sa structure profonde, double, proportionnelle (entre un poisson dans un bocal et une langue dans la bouche, par exemple), il existe une réversibilité effective *ou non*, liée à sa syntaxe (à la présence d'un possessif devant « langue », par exemple, qui témoigne du choix marqué d'un sujet, chez Apollinaire). Cette réversibilité *effective* est évidemment très rare, surtout si l'on exige qu'elle soit complète, sur un texte entier. Elle apparaît surtout comme une possibilité, rarement actualisée, ne serait-ce que parce que la syntaxe impose d'annoncer un thème avant l'autre. Les solutions pour contourner le problème sont alors très lourdes : le montage parallèle en est une et le choix d'un double sujet pour un prédicat unique en est une autre, mais ils paraissent souvent inélégants, difficilement tenables sur la longueur – sans parler de l'utilité du projet, très discutable. Une autre solution, plus souple mais à l'effet moins évident, consiste à commencer par un thème puis à le brouiller par la suite en adoptant l'autre thème comme sujet, et à continuer en alternant parfois, à la façon du « Bateau ivre ». Aussi est-il curieux que Breton se prononce ainsi sur la réversibilité – et, en quelque sorte, contre elle – en cette première moitié du XXe siècle où non seulement le brouillage du comparé et du comparant a atteint, à plusieurs reprises, depuis Rimbaud ou Mallarmé, de tels sommets, mais où il constitue également un moyen fort commode d'instaurer une nouvelle perception du monde, « surréelle », comme déjà, parfois, chez les symbolistes ou Apollinaire.[39]

Quoi qu'il en soit, l'argument de la réversibilité (ou non-réversibilité) n'a donc rien à voir avec l'impératif d'élévation, de noblesse du comparant : il est dans la nature de la métaphore de *pouvoir* être réversible, parce qu'elle repose précisément sur une analogie, sur une double série d'objets de pensée – même si, ce faisant, on change souvent de métaphore, car rares sont les métaphores conçues pour se lire *jusqu'au bout* dans les deux sens, car l'énoncé lie généralement les deux séries dans un sens déterminé – alors qu'il n'est pas dans sa nature d'interdire le choix de tel ou tel comparant (ou de tel comparé, d'ailleurs), qu'il soit « haut » ou « bas ».

Une telle ambiguïté dans le rapport aux valeurs esthétiques traditionnelles recoupe ce que Raoul Vaneigem, sous le pseudonyme de Jean-François Dupuis, a souligné dans *Histoire désinvolte du surréalisme* : elle se traduit notamment par la recherche du merveilleux, qui vient renforcer et peut-être même « fonder », si l'on veut, « le culte de la métaphore » chez Breton. « Ainsi le système de la métaphore et de l'image en peinture est la ruse idéologique par laquelle le surréalisme a, pour un temps, échappé à la retombée des résidus culturels provoqués par l'explosion des années 1915-1920 » précise Vaneigem en faisant référence à la rupture introduite par Joyce, Malévitch, Duchamp

38 Sans parler de (2) « Ton poisson rouge / Une langue dans le palais / De ton salon », notamment, qui peut susciter une autre lecture, « allégorique », suggérer une autre série d'objets de pensée, à cause du second possessif et du symbolisme possible des différents mots.

39 Je pense à certains poèmes d'*Alcools*, dans les « Rhénanes » par exemple, ou encore dans *Calligrammes*.

et Dada, et ajoutant : « C'est aussi par quoi il *dissimule* la faillite de la culture comme secteur séparé et aliénant et la nécessité de passer de la notion archaïque d'art vivant à un art de vivre. » La théorie surréaliste de la métaphore possède en effet une vertu avant tout spectaculaire : « La métaphore et l'image se suffisent donc à elles-mêmes. Elles fondent un circuit fermé, faussement émancipé de la domination culturelle et qui loin de la menacer la nourrit. Sans relever ici la part que l'art des images fascinantes a pu tenir dans la montée du *voyeurisme* à mesure que l'économie de surconsommation donnait à voir ce qu'elle "offrait" et vendait ce qu'elle donnait à voir, il est bon de signaler que l'explication par le merveilleux du système métaphorique ne pouvait trouver sa cohérence hors d'une idéologie prenant de plus en plus une allure ésotérique et tendant à se confondre avec la doctrine hermétiste. »[40] La métaphore témoigne bien, pour nous aussi, de ce « repli » intenable sur l'art, vaguement appuyé sur la doctrine des analogies universelles, « repli » qui est en même temps un abandon, qui se perçoit mieux avec le temps mais dont les prémisses étaient présentes dès l'origine : « À mesure que l'illusion révolutionnaire se dissipe à l'aube du stalinisme, mais à mesure aussi que s'impose l'inévitable récupération par la société spectaculaire et marchande de tout ce qui porte l'étiquette artistique, le surréalisme se recroqueville sur les hauteurs de l'esprit pur. » Comme les romantiques rêvant du Moyen Âge à l'ombre de la Bourse, il s'agit pour le groupe de Breton d'opposer à la misère du capitalisme « la puissance d'un mythe, purifié de l'idée religieuse, mais qui tiendrait sa force d'une resacralisation des rapports humains sur le modèle de la resacralisation de l'art. » Comme pour le « mythe nouveau » auquel il serait possible de « se laisser aller à croire », celui qui conclut *Prolégomènes à un troisième manifeste*, cette idée d'« êtres hypothétiques » qui existeraient au-dessus de l'homme, que nous ne pourrions pas percevoir, mais qui se manifesteraient « obscurément à nous dans la peur et le sentiment du hasard », il me semble possible de déceler, pour la métaphore, la même « duplicité » de la « subjectivité individuelle » qui, « coupée de ses possibilités matérielles et historiques de réalisation, les invente en feignant de les découvrir ». De même, je suis tenté de suivre Vaneigem lorsqu'il conclut : « À l'analyse, il apparaît aussitôt que Breton postule implicitement l'éternité de l'aliénation humaine, son caractère inextricable. Et sur ce postulat, il fonde l'opposition, le conflit entre la positivité de l'aliénation sacrée, celle que le mythe enroberait de sa cohérence abstraite, et la négativité de l'aliénation présente, comme donné immédiat de notre survie, dans l'organisation spectaculaire. »[41]

L'éloge de la métaphore surréaliste, aussi bien dans sa version de 1924 que de 1947, témoigne d'un rejet similaire, non dialectique, de l'aliénation produite par la rationalité instrumentale : si Fourier a remplacé Freud dans les références proposées, c'est toujours une compréhension mythique de la métaphore qui est finalement avancée et, qui plus est, car tous les mythes ne se valent pas, qui apparaît terriblement ambiguë sous le couvert des fleurs de rhétorique. L'épiphanisation de la métaphore par Breton se donne ainsi comme le témoignage et la conséquence d'un échec, d'une illusion perdue dans la capacité à changer réellement la vie, exactement comme chez certains symbolistes et, d'une certaine manière, à la différence de Fourier et Freud : aussi la théorie de la figure se réfugie-t-elle par moments dans une « magie matérialiste », une « mystique athée », auxquelles elle doit, même si cela reste en creux, une bonne part de ses traits.

40 J.-F. Dupuis, *Histoire désinvolte du surréalisme*, *op. cit.*, p. 117-119.
41 *Ibid.*, p. 132, 139-142.

La métaphore du *Chien andalou* (l'image surréaliste entre théorie et pratique)

Il me semble profitable, après cet examen de la théorie surréaliste de l'image, de nous pencher sur une de ses réalisations, une authentique métaphore stupéfiante. J'ai signalé en effet que les images surréalistes n'obéissaient pas toujours à la théorie – et peut-être même pas souvent, comme il en va de l'écriture automatique, pour laquelle l'entorse est davantage reconnue. Or, la fameuse métaphore qui ouvre le film de Buñuel de 1929, *Un Chien andalou*, ne me paraît pas faire partie de ces nombreuses exceptions. L'analogie saute aux yeux entre, d'une part, ce nuage glissant rapidement devant la Lune et, d'autre part, la lame d'un rasoir, longuement aiguisée par le personnage joué par Buñuel, tranchant l'œil d'une femme que l'on imagine assise sur le balcon (malgré un bout de papier peint aperçu en arrière-plan). Mais, une fois la ressemblance formelle observée, que se passe-t-il ?

Le spectateur, s'il se remet de l'image de l'œil énucléé, ou s'il fait retour sur cette association étonnante, se trouve assez démuni. Il peine tellement à la « traduire en langage pratique » qu'il est effectivement tenté d'y voir une image « arbitraire », peu ou pas motivée sur le plan sémantique. Comme lui, je serais tenté d'y voir une association gratuite, frappante en effet, qui n'est pas totalement dénuée de motifs, certes, mais qui produit tellement peu de signification apparente, ou convaincante, que nous avons tendance à n'en retenir aucune – ou bien toutes, même les plus audacieuses, ce qui est à peine plus satisfaisant. Il n'en va pourtant pas de même pour d'autres métaphores du film : l'association entre les seins et les fesses de la seconde femme, par exemple, ou les curés et les pianos tirés par l'homme, tout cela s'interprète assez aisément. Même le rapprochement entre les fourmis dans la main, les poils d'une aisselle féminine et un oursin produit davantage de signification immédiate, sans parler du portrait sulpicien de l'homme en extase. Aussi est-il possible de s'interroger : s'agit-il réellement d'une métaphore ? Même s'il est couramment admis que nous avons là une comparaison, il me semble qu'une autre interprétation est possible : l'homme, regardant la Lune avant d'agir, et faisant son geste en même temps que le nuage passe, peut apparaître comme soumis à cette influence. Le rapport ne serait donc pas, ou pas seulement, celui d'une analogie, d'une ressemblance, mais plutôt, ou en même temps, un rapport de causalité, l'expression d'un mimétisme. Cette seconde interprétation n'est-elle pas possible ?

En effet, une analogie est d'abord clairement posée entre la femme et la Lune : l'astre apparaît dans un premier temps en insert entre deux plans poitrine sur l'homme qui la regarde, puis la pleine Lune apparaît à nouveau, au moment où nous voyons le nuage glisser, entre un gros plan sur le visage de la femme – où la main de l'homme écarte sa paupière droite et esquisse un geste encore incertain avec son rasoir – et un très gros plan sur l'œil coupé. Quand nous revoyons la Lune pour la seconde fois, ce n'est donc pas à l'œil mais à la femme que nous songeons d'abord, le visage blanc impassible de celle-ci se distinguant nettement, à la différence du globe oculaire où domine l'iris noir, et la blancheur de sa peau tranchant avec sa chevelure brune ou encore avec le visage de l'homme, plongé dans l'obscurité. Ce n'est qu'ensuite, avec le très gros plan, que la Lune est clairement rapprochée de l'œil, et que celui-ci est coupé. Le plan sur la Lune « tranchée » joue donc un rôle déterminant, peut apparaître comme celui qui *décide* de l'action.

Bien entendu, ce plan lunaire peut posséder d'autres significations, servir aussi à caractériser l'action. Le nuage qui glisse sur la Lune pourrait suggérer la douceur de cette étrange opération, apparemment silencieuse. Charles Tesson souligne par exemple l'étrange passivité de la jeune

femme, la dimension de sacrifice consenti de cette scène.[42] Le choix du tango pour accompagner musicalement la séquence – choix effectué par Buñuel dès la première représentation publique – renforce l'idée d'un sacrifice amoureux, à l'image du film tout entier où Éros et Thanatos semblent engager une danse. L'homme a l'air de soupirer d'ailleurs, il est à la fois le condamné qui fume et le bourreau qui aiguise son arme, qui procède à l'exécution, comme s'il exécutait son amour, comme s'il procédait à l'opération de son cœur. Mais, si cette piste d'interprétation est d'une évidente fécondité, il me semble qu'elle ne doit pas grand chose, finalement, à la « métaphore » elle-même : pour retenir l'idée de douceur, liée au nuage qui glisse par une nuit d'été, alors que le spectateur ressent plutôt un haut-le-cœur, il faut surtout tenir compte des autres éléments de la séquence, et rien n'est vraiment assuré. En revanche, il ne fait aucun doute que le symbolisme de la Lune joue à plein pour interpréter l'association : astre féminin, changeant comme la seconde femme du film, image de la passivité comme la première, inspirant l'homme, elle ne peut qu'être rapprochée de la femme. Mais, encore une fois, ce n'est pas cette association avec la femme ou son visage qu'il est de coutume de déceler : l'analogie formelle la plus précise, celle qui semble posée avec certitude par le film, a lieu avec l'œil, et cette analogie repose sur bien peu de choses, à l'exception de cette ressemblance visuelle. La lame du rasoir tranche l'œil, à la différence du nuage qui se contente de glisser, par exemple. Aussi faut-il comprendre l'association entre ces différents plans comme surtout symbolique : autant que dans l'œil, c'est dans le vif de la femme et de l'amour que Buñuel tranche. La séquence a donc valeur programmatique, elle joue dans le prologue le rôle d'un petit manifeste, d'une profession de foi en acte : à travers la violence subie par la femme, associée à la Lune, il s'agit de rompre avec la sentimentalité, avec le romanesque mièvre. Autrement dit, toute la signification du passage repose sur le symbolisme de l'astre nocturne, et bien peu sur l'analogie précise entre l'œil et le rasoir, d'une part, et la Lune et le nuage, d'autre part.

C'est en cela que la « métaphore » liminaire du *Chien andalou* m'apparaît comme un parfait exemple d'image surréaliste. Le plan sur l'œil coupé n'apporte pas grand chose : malgré son succès, malgré son audace, il n'ouvre rien, ou presque rien – il n'est pas porteur de signification, ou bien peu, et que libère-t-il ? en quoi libère-t-il l'homme ? C'est une pure provocation. Il est d'ailleurs significatif que l'on ait surtout retenu et commenté ce plan et si peu les autres, qui pourtant sont ceux qui imposent cette idée d'une « Lune tranchée ». Ce n'est pas la base matérielle de la comparaison, l'analogie visuelle, précise, proportionnelle, entre l'œil coupé et la Lune frôlée qui ouvre la signification de l'image : c'est le symbole traditionnel de la Lune, et le simple geste de retourner le cliché, de le brutaliser – qui, cependant, s'enrichit du geste de Buñuel de trancher. De ce point de vue, nous ne sommes pas loin de la posture « conceptuelle » : la métaphore s'apparente à une forme de « méta-cinéma », à cet art d'« avant-garde » qui vaut avant tout par son commentaire, dont le geste n'est signifiant qu'inséré dans l'histoire de l'art, comme acte de rupture avec le passé. Nous sommes frappés par l'audace – mais somme toute relative, qui n'est pas si éloignée d'un Laforgue lorsqu'il joue avec le motif de la Lune – et c'est presque tout : le rapprochement précis entre l'œil et la Lune, entre le rasoir et le nuage ne nous raconte rien, ne nous dit rien, à la différence d'autres passages du film, plus riches, plus évocateurs. Il n'est « sauvé », précisément, et n'apparaît finalement intéressant, que parce qu'il déborde de ce mécanisme « automatique », que parce qu'il intervient après un rapprochement beaucoup plus construit.

Et pourtant, si la métaphore frappe, si elle plaît, se loge dans la mémoire et acquiert une valeur, c'est malgré tout pour le symbole que constitue l'œil coupé, passible de quantité d'interprétations.

42 Ch. Tesson, *Luis Buñuel*, éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1995, p. 137-140.

C'est en cela aussi que la métaphore est stupéfiante : elle n'ouvre pas beaucoup sur des significations, au sens où elle ne favorise aucun discours intérieur, où nous peinons à en percevoir l'intention, mais elle ouvre néanmoins la signification, au sens où elle est un produit de l'imaginaire qui « parle » à notre imaginaire, qui témoigne d'une certaine expressivité. Nous comprenons alors pourquoi cette « métaphore » a eu tant de succès, et en particulier ce dernier plan de la séquence : il correspond d'assez près à la caricature de la beauté convulsive, et même à l'image que les surréalistes voulaient donner eux-mêmes de la métaphore, ce « rapprochement en quelque sorte fortuit » semblable aux impressions provoquées par la drogue, qui s'offrent « spontanément, despotiquement », qu'on ne peut « congédier » car « la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés ». C'est un coup de revolver qui, en lui-même, ne nous apprend rien – qui, même, peut retenir l'esprit et l'empêcher de remonter à de possibles significations. L'interprétation psychanalytique, si souvent utilisée, parfois décriée comme une facilité, à propos du surréalisme, est alors la meilleure. C'est aussi, notons-le, celle qui se partage le moins : si l'inconscient repose parfois et même souvent sur des motifs universels, il est avant tout intime, ses figures voient le jour dans et par une histoire individuelle. Aussi est-il logique que l'interprétation de l'œil coupé obéisse bien peu, finalement, à la structure du rapprochement, qu'elle la déborde très largement comme la signification de « l'image globale » déborde par ailleurs, elle, la signification du dernier plan qui la compose, autrement dit qu'elles soient dans une large mesure étrangères l'une à l'autre.

Charles Tesson identifie, dans ce prologue, dans ce geste « chirurgical », une citation des *Rapaces* de Stroheim. Il souligne également l'écho que constitue « le geste de Francisco dans *El*, lorsqu'il enfonce sans hésiter une aiguille dans un trou de serrure afin de châtier le voyeur virtuel ».[43] Voilà qui nous rappelle clairement une double confidence de Buñuel, dans *Mon dernier soupir*, lorsqu'il indique d'abord qu'il a toujours trouvé, « pour des raisons qui [lui] échappent », « une certaine similitude » de l'acte sexuel « avec la mort » et qu'il a « tenté de traduire ce sentiment inexplicable en image, dans *Un chien andalou*, quand l'homme caresse les seins nus de la femme, et que tout à coup son visage devient celui d'un cadavre », puis lorsqu'il confie avoir observé à treize ou quatorze ans « les dames qui se déshabillaient » dans les cabines de bain, à travers un petit trou « pratiqué dans la cloison », et qu'à cette époque-là « les dames, se sachant observées », introduisaient dans les trous les épingles de leurs chapeaux, « ne craignant pas de percer l'œil curieux ».[44] S'il ajoute qu'il s'est « souvenu de ce détail, plus tard, dans *El* », il va de soi que nous pouvons aussi songer au *Chien andalou*. C'est la même répression du désir charnel (et peut-être même du voyeurisme) qui s'exprime, plus loin, dans le film, et c'est contre elle que s'insurge le protagoniste principal, contre elle que pourrait bien se dresser aussi le personnage joué par Buñuel, au début, dans le prologue qui nous intéresse – tuant symboliquement, blessant la femme pour se libérer. Quoi qu'il en soit, il est clair qu'il y a dans la fin de cette séquence quelque chose qui ressemble à la « rencontre fortuite » de la Lune et d'un rasoir, sur un balcon qui ressemble à la fameuse « table de dissection » de Lautréamont – une rencontre où le désir se mêle à la mort, où l'amour éthéré symbolisé par la Lune pourrait bien mourir pour laisser la place à « l'âge d'or » d'un amour plus complet. Les fourmis dans la main du second homme, rapprochée des deux plans suivants qui figurent clairement le sexe de la femme, justifient d'ailleurs suffisamment, je crois, une lecture « freudienne » de l'œil coupé. Le motif de l'aveuglement, dont on sait qu'il était cher aux surréalistes, pourrait même rappeler le mythe d'Œdipe : s'il évoque le don de prophétie, « l'œil

43 *Luis Buñuel*, *op. cit.*, p. 54, 140, 223.
44 Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, *op. cit.*, p. 22-23.

intérieur » du voyant, il ne caractérise pas seulement Tirésias mais aussi le fils de Laïos et de Jocaste. Or, le réalisateur de *Cet obscur objet du désir* n'est-il pas marqué par un puissant interdit touchant à la sexualité ? Toute son œuvre n'exprime-t-elle pas la lutte contre ce que son éducation chrétienne lui a indiqué comme un péché ?

C'est pourquoi nous devons lire avec précautions la déclaration de Buñuel selon laquelle « le scénario fut écrit en moins d'une semaine selon une règle très simple adoptée d'un commun accord : n'accepter aucune idée, aucune image qui pût donner lieu à une explication rationnelle, psychologique ou culturelle. Ouvrir toutes les portes à l'irrationnel. N'accueillir que les images qui nous frappaient, sans chercher à savoir pourquoi. » Comme dans les écrits de Breton, il s'agit ici de faire la part de la déclaration d'intention partiellement réalisée et du projet qui ne pouvait qu'être trahi, dont l'énoncé même subit quelques inflexions. De la même façon, la fameuse phrase selon laquelle *Un chien andalou* est « un désespéré, un passionné appel au meurtre » nous semble être une clef très discutable – même si beaucoup prennent l'idée pour argent comptant. Non que Buñuel n'ait pas été sincère, mais que sa sincérité ait peut-être été un peu forcée, comme invite à le penser son témoignage dans *Mon dernier soupir*, où il confie sa mauvaise conscience d'avoir fait là un film à succès, son sentiment de culpabilité, et où il témoigne en même temps d'un certain recul critique face à cette méfiance du groupe surréaliste qui croissait à mesure que le film rencontrait du succès.[45] Il se pourrait donc bien que, face à d'éventuelles contradictions de l'œuvre, à ce qu'il vivait comme une œuvre facile, de compromis, il ait été amené à forcer son sentiment, sinon dans un sens surréaliste, du moins dans un sens provocateur, gommant parfois dans ses déclarations ce qu'il y avait de signification inconsciente, « automatique », et parfois, à l'inverse, de signification consciente, délibérée (et non uniquement morbide, au passage) – double dimension qui se trouve bel et bien présente dans la métaphore de l'œil-Lune tranché.

Tel serait donc le problème de la métaphore surréaliste : liée dès l'origine à l'inconscient, à l'automatique, elle est marquée par la possibilité d'une interprétation psychanalytique qui se révèle d'autant plus pertinente que le projet semble vraiment réalisé, mais aussi par une confiance dans ce qui échappe à l'homme qui ne produit pas « automatiquement », loin de là, des images de qualité. Aussi les auteurs hésitent-ils sans cesse entre reconnaissance et déni du rôle précis joué par cette part inconsciente et entre déni et reconnaissance de la part consciente, de cette intervention active pourtant interdite en principe ou du moins réduite à la portion congrue.

Cela se perçoit bien, par exemple, dans *Les Vases communicants* où Breton, rompant pour une fois avec l'ambiguïté, accepte de « donner les pires éclaircissements sur la signification réelle [qu'il] prête depuis seulement quelques jours à un objet [qu'il avait] conçu au cours du jeu du "Cadavre exquis" ». Décrivant alors un « objet-fantôme », la reproduction par ses soins d'un dessin nommé *Silence* à l'époque de sa création, figurant une enveloppe avec un cachet non gravé, portant des cils et une anse, il commence par reconnaître son absence de « valeur utilitaire », voire d'« intérêt objectif », puis indique qu'il s'agit là « d'un objet *poétique*, qui vaut ou ne vaut pas sur le plan des images *poétiques*, et de rien d'autre. » C'est sur cette valeur esthétique qu'il s'interroge alors, cherchant à la cerner, et découvrant stupéfait qu'elle prend appui sur une grande équivocité sexuelle.[46] Mais, ce qui nous intéresse au premier chef, c'est que cette réflexion sur la beauté *éventuelle* d'une production du hasard a débuté pour Breton « en redessinant il y a quelques jours » *Silence*, dessin qu'il appelle désormais « l'enveloppe-silence ». Il apparaît donc clairement que cette

45 *Ibid.*, p. 125, 130-132.
46 A. Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 66-69.

beauté hasardeuse vient pour partie au moins de son interprétation : si elle n'est pas toujours entièrement concertée, elle peut ensuite *le devenir*, comme Breton lorsqu'il interprète (puis redessine) le cadavre exquis, lorsqu'il sélectionne – maladroitement, en l'occurrence, dans le second dessin – les traits qui l'ont intéressé, ou comme Lautréamont, lorsqu'il rédige son fameux « Beau... comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », dont l'analyse tout aussi célèbre a lieu en plein cœur de ce passage. Il apparaît également que la charge érotique, lorsqu'elle devient trop évidente, comme dans « l'enveloppe-silence », fait peser un soupçon, y compris pour l'auteur des *Vases communicants*, sur le jugement esthétique qu'il est possible de porter sur la production. Breton ne cherche à tromper personne, par exemple, lorsqu'il joue avec l'idée qu'il ne sait pas se servir d'un crayon et qu'il avoue que « l'objet ainsi traité se présentait assez mal » : ce n'est pas de sa maîtrise technique qu'il est vraiment question, mais de son échec à sélectionner les traits pertinents du cadavre exquis – de cette aptitude à conserver ou supprimer les traits d'une idée, d'une signification, ou à leur donner la bonne ampleur, relativement aux autres significations possibles, aptitude entravée en l'occurrence par l'action d'un désir, par un acte *manqué*. Si Breton évoque à la fin de l'extrait « la condensation et le déplacement » qui ont dissimulé à sa conscience le « sens trop clair » qu'il a fini par percevoir, il ne s'agit pas tant des mécanismes « automatiques » qui ont pu présider à l'élaboration du cadavre exquis que des mécanismes de censure de l'interprète, qui a trouvé un charme au montage proposé dans *Silence* et qui a jugé bon de le reproduire, sans bien percevoir tous ses motifs de satisfaction. La création « poétique » est donc reconnue, sinon sur le plan théorique, du moins dans les faits, comme *un compromis* entre des « pulsions » différentes ou, si l'on préfère, entre une pulsion et le processus de défense, comme mise en forme, (ré)interprétation, du matériel fourni par la pulsion.

La réflexion sur le sujet se poursuit d'ailleurs avec un nouvel exemple, celui des « objets aimables à signification érotique » proposés par Dalí, « destinés à procurer, par des moyens indirects, une émotion sexuelle particulière » : Breton concède d'abord une valeur « explosive », une beauté surréaliste, liée à la pulsion, aux premiers objets réalisés, mais il indique aussi « qu'ils livrent à l'interprétation une étendue moins vaste ». Même s'il prend soin d'anticiper la critique, de préciser qu'il ne formule pas de cette façon « la moindre réserve », il est clair qu'il reconnaît là une moindre valeur de ces objets. Seulement, et c'est là ce qui nous retient, la cause n'en est pas clairement déterminée : Breton formule dans un premier temps l'hypothèse très juste d'un moindre compromis avec la pulsion, où la censure n'aurait pas pu effectuer son œuvre de « dramatisation » et de « magnification », à la différence de la phrase de Lautréamont ou de la première « enveloppe-silence », parce que le sens de l'œuvre a été en quelque sorte « arrêté d'avance » par Dalí et ses compagnons, parce que le « contenu latent » a été incorporé volontairement « au contenu manifeste ».[47] Le rôle de la censure, à travers la sublimation, est donc nettement reconnu. Mais Breton revient ensuite à l'hypothèse d'un hasard trop faible, comme s'il y avait là deux hypothèses totalement différentes, étrangères l'une à l'autre, sans émettre l'hypothèse que ce *trop de concertation*, cette intention préalable décidée collectivement qui écrase la réalisation, n'est pas – ou pas seulement – mauvais comme compromis avec le hasard mais aussi et surtout comme un mauvais compromis avec la pulsion, le second compromis accompagnant forcément, que ce soit en bien ou en mal, le premier. C'est ainsi que la pulsion, en quelque sorte assignée à résidence, même si c'est pour y être adorée, devient la seule et pauvre réalité apparente de l'objet. Cette pulsion bêtement flattée, caressée dans le sens du poil, à la fois révérée et encadrée, pourrait même

47 *Ibid.*, p. 69-70.

apparaître comme l'emblème d'un improbable surréalisme intégral : elle témoigne de la « monstrueuse » chimère d'une sublimation à la fois implicitement exigée et formellement interdite.

Les rapports avec les pulsions apparaissent donc autrement plus compliqués qu'ils ne l'étaient en théorie. C'est à chacun qu'il revient de se débrouiller avec ces impératifs contradictoires. Le « complexe métaphorique » du *Chien andalou* illustre bien cette difficulté, avec son caractère légèrement inorganique, cette articulation incomplète de l'image stupéfiante de l'œil-Lune, qui ouvre à quantité d'interprétations, qui déborde dans tous les sens, avec l'idée plus maîtrisée, plus concertée, de l'amour tranché vif – comme si la seconde était là pour ressaisir la première sans y parvenir tout à fait, en faisant courir sur elle le double risque, contradictoire d'un point de vue non surréaliste, de l'appauvrir et de la rendre plus rigoureuse.

Michael Riffaterre s'est penché à sa façon sur cette question. Dans l'article déjà cité « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », il adopte le parti pris de comprendre les métaphores d'Éluard ou de Breton sans recourir à l'explication par l'inconscient ou l'irrationnel. Il s'agit pour lui de contester l'idée d'un « arbitraire » élevé de ces images. Il signale ainsi que, la plupart du temps, elles possèdent un sens qui peut être aisément retrouvé, en suivant le fil métaphorique, en considérant la première association dont les suivantes procèdent, soit que l'image apparaisse filée de manière « traditionnelle », soit qu'elle obéisse à « l'*écriture automatique* ». C'est le second point qui nous intéressera ici : ce que Riffaterre appelle « écriture automatique » ne fait pas appel à la totalité de ce que Freud entend par « association libre », c'est « un processus d'association verbale formelle », qui peut se produire « en vertu d'une similitude formelle, laquelle l'emporte sur le sens s'il y a conflit » ou « en vertu [des] associations stéréotypées » d'un mot, c'est-à-dire, pour résumer, en fonction d'une homophonie, paronymie ou polysémie – d'une association qui repose sur un jeu de mot, sur le rapprochement entre deux sens ou deux mots qui se trouvent unis par une ressemblance sonore.[48] L'hypothèse est extrêmement fructueuse et nous semble même pouvoir être appliquée au film de Buñuel : c'est une même analogie de surface qui se produit entre la Lune frôlée et l'œil tranché, et l'on sent bien ici qu'elle prime sur le sens qu'il est possible d'en tirer, qui n'est pas négligeable pour autant. De même, pour la main « qui démange » l'homme, pleine de fourmis, est-il possible de supposer qu'elle a été dictée par un idiomatisme, quelle qu'en soit la langue, même si d'autres déterminations sont également possibles (il existe même un verbe en espagnol, *hormiguear*, pour dire « avoir des fourmis » dans les mains, les bras, les pieds). Autrement dit, nous aurions là un procédé possible, un mécanisme important de l'image surréaliste, celui précisément qu'il semblait réducteur de trop prendre en compte pour la ciné-métaphore en général, chez Eikhenbaum. C'est d'ailleurs cette même « règle » qui permet de réduire le sentiment d'absurdité évoqué par Riffaterre, à la fin de l'analyse du poème d'Éluard qui suit : les « poissons » du « bel arbre » qui « chantent comme des perles » doivent en fait « chanter comme des merles », animaux dont le chant n'est pas toujours moqueur, en effet, bien au contraire. De là à voir un nouvel exemple du brouillage du comparé et du comparant, il n'y a qu'un pas : les poissons, de comparants qu'ils semblaient d'abord (et qu'ils restent, d'une certaine façon), deviendraient comparés. Selon le syntagme considéré, ils paraissent donc appartenir tantôt au « sujet » (les poissons comme des merles) tantôt « au propos » (les branches qui ressemblent à des rivières présentent, « sous leurs feuilles », des poissons). N'y a-t-il pas, ici, un bon de réversibilité ?

La fréquence de ce procédé d'« associations verbales » est instructive. Comme le concède Riffaterre en note, on peut encore attribuer ces associations formelles à des associations

48 M. Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », art. cit., p. 49-50.

« subconscientes ».[49] L'arbitraire y est donc réel, dans la mesure où le principe premier de l'association n'est pas motivé sémantiquement, mais il n'en est pas moins relatif, dans la mesure où il y a bien une « règle », une « loi », un mécanisme explicatif qui permet de comprendre le poème, et qu'en outre il se double très souvent d'une signification plus acceptable. Quoi qu'il en soit, l'écriture surréaliste apparaît bien, sous la plume de Riffaterre, comme une démarche quasi délibérée d'obscurcissement : sentiment qui doit pour une part à la formalisation de l'auteur, à ses références théoriques, structuralistes, mais aussi au corpus lui-même, aux ambiguïtés du surréalisme. Si la spécificité de Breton et d'Éluard dans la structuration des métaphores, ce que Riffaterre nomme l'automatique, se réduit presque au jeu de mot, peut être lue par certains lecteurs comme « une manipulation grossière de la réalité », sans grand enjeu, débouchant difficilement sur une « mimésis du surréel », « un exercice pratique de poésie visionnaire », sur un « dépaysement » correspondant à une vision authentique[50], c'est notamment parce que le surréalisme s'est retrouvé piégé par sa théorisation de la métaphore, et qu'il est ainsi resté largement tributaire d'une conception quasi ornementale de la littérature, où celle-ci ne peut œuvrer qu'à ré-enchanter le monde, à lui apporter un « supplément d'âme », des émotions nouvelles.

Aussi Riffaterre peut-il décrire la métaphore surréaliste en ces termes : elle associe « des signifiants dont les signifiés sont incompatibles », « la représentation de la réalité en est bouleversée ; ce bouleversement suscite chez le lecteur diverses rationalisations (il essaie, par exemple, de s'expliquer le texte par l'inspiration onirique, comme mimésis du fantastique, etc.). Le mécanisme de sélection réciproque [le mécanisme de base de la métaphore, la recherche des similitudes] déforme les systèmes au lieu de les ajuster. » De même, plus loin, écrit-il : « Toutes les caractéristiques propres à la métaphore filée surréaliste ont ceci en commun qu'elles remplacent la fonction référentielle du langage par une *référence à la forme* même du message linguistique (par ce que Jakobson appelle la fonction poétique). Nous tenons là le mécanisme par lequel se réalise dans l'écriture cette analogie poétique qui doit, selon Breton, “faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose *a priori* à ce que toute espèce de pont soit jeté”. »[51] Terrible réduction de l'apport surréaliste à un pur jeu sur les formes, dénué de signification, où celle-ci ne vient qu'après coup, éventuellement, comme un hasard heureux, voire comme un effet de lecture, un travail de projection du lecteur : l'interprétation est cruelle, involontairement, en cela qu'elle passe sous silence la dialectique voulue par Breton entre les deux pôles opposés de la métaphore, l'ambition de produire de la sorte une véritable « lumière de l'image » qui puisse guider l'esprit et de communiquer celle-ci, de la transmettre, malgré tout. Elle est même d'autant plus cruelle qu'elle intervient dans un article visant à contester l'obscurité et la gratuité des métaphores surréalistes. Mais elle n'est pas vraiment injuste pour autant, elle apparaît même logique, puisque préparée par les nombreuses ambiguïtés de Breton, par son refus de penser le travail conscient de l'auteur, la création délibérée de sens dans l'image.

La métaphore surréaliste qui « déforme les systèmes au lieu de les ajuster » et bouleverse « la représentation de la réalité » peut alors apparaître comme une infraction, dans la mesure où la fonction de communication est apparemment suspendue ou, pour mieux dire, dans la mesure où cette fonction est en effet minorée, placée au second plan – autrement dit, l'image surréaliste

49 *Ibid.*, p. 49, n. 13.
50 *Ibid.*, p. 59-60.
51 *Ibid.*, p. 50, 51.

constitue plutôt une *exception*, un peu comme la poésie pour les formalistes – et, en même temps, il faut souligner qu'elle n'a rien de l'infraction, qu'elle est surtout la *radicalisation* d'un bon principe, une radicalisation un peu absurde, certes, mais surtout effectuée sur le plan théorique, qu'on ne gagne pas à trop prendre en compte – le principe étant peu ou prou celui de Reverdy, on pourrait dire que c'est la vertu dialectique de la métaphore. Or, il est frappant que Riffaterre ne prend pas du tout en compte cette dimension, ne perçoit pas la part de pertinence que présente la théorie surréaliste de la métaphore. S'appuyant sur Max Black, il évoque la règle de la « sélection réciproque », traduction qu'il propose de l'anglais *interaction* : « la superposition d'un système à l'autre met en relief par addition ce qu'ils ont en commun, minimise leurs différences ». « Par conséquent » ajoute-t-il, « le déroulement du système V », de la série des « véhicules », des comparants, « se fait en utilisant seulement celles de ses composantes qui ont des homologues dans l'autre système », celui des comparés : « toute composante sans homologue, étant inutile ou contraire à l'établissement du rapport métaphorique, est exclue. » Adoptant l'exemple d'Achille, il souligne notamment que « tout ce qu'il y a d'exclusivement *fauve* dans le lion, son pelage, par exemple, sera éliminé » pour ne dégager que l'aspect « héros » courageux et féroce.[52] Pourtant, nous avons vu qu'il n'en est rien : il y a quelque chose du rugissement du lion chez le Péléide, par exemple, ainsi que de l'aspect visuel de l'animal, sinon une abondante chevelure, ou des peaux de bête, du moins un « casque à crins de cheval », cette « crinière d'or » soulignée par Homère. Et même, plus largement, nous avons vu que la ressemblance entre les deux réalités ne préexistait pas à leur appréhension, que les contours de la ressemblance sont mouvants dans la métaphore, que certains éléments dissemblables peuvent parfois être réinterprétés, dans un second temps, dans un sens contraire – comme ici le casque d'Achille mais parfois des éléments autrement paradoxaux, comme les miracles profanes d'une écrémeuse, dans *La Ligne Générale*, ou comme la Lune quand elle se trouve rapprochée d'une pomme dans une équation. N'est-ce pas sur ce dynamisme de la métaphore que Breton fonde tous ses espoirs, cette capacité à repousser les frontières de la dissemblance qui n'est autre que l'essence même de la métaphore, qui ne « produit » jamais du semblable qu'à partir du dissemblable ? C'est ce principe-là qui est omis par Riffaterre, omission qui n'est autre que celle de la rhétorique, ou de la poétique traditionnelle, renforcée par le modèle de Breton qui met l'accent sur la seule distance au détriment de la justesse, d'une pensée de la ressemblance paradoxale, lacune ensuite démultipliée par le modèle de Jakobson, très présent chez Riffaterre, où la fonction poétique est pensée indépendamment de la fonction référentielle.

Avant de nous pencher sur cette théorisation linguistique, aux conséquences décisives pour la métaphore, il faut donc souligner que Breton s'intéresse à la même chose que nous, à ce formidable pouvoir de l'image, ce pouvoir de « re-description » du réel qui est aussi un pouvoir heuristique, un pouvoir de découverte et d'invention, un pouvoir de re-création. Seulement, le surréalisme ne s'arrête pas là. Par souci de radicaliser sa position, de souligner sa dimension « révolutionnaire », mais aussi de promouvoir une compréhension à la fois matérialiste et « spiritualiste », en quelque sorte « matérialiste-idéaliste » de l'image, de corriger le défaut d'un matérialisme étroit – comme Bataille ou Eisenstein, mais hélas différemment – il met l'accent sur autre chose *aussi*, sur une dimension « automatique » et/ou « ésotérique » intenable. Et cet accent n'est pas qu'une concession à la polémique, qu'un emballement de propagandiste sans lendemain : il est constitutif de l'aventure surréaliste même. À travers lui on peut juger de ce que disent Ribemont-Dessaignes, Bataille, Vaneigem et bien d'autres encore du surréalisme, de sa meilleure et de sa mauvaise part, de son

52 *Ibid.*, p. 49.

ambition et de son échec, ou de son « amère victoire », car il en va de même pour la métaphore : au lieu d'être utilisée pour percevoir le monde sous des aspects inédits *afin de le soulever*, l'image surréaliste n'a servi, souvent, qu'à stupéfier l'artiste et ses lecteurs, ou ses spectateurs, qu'à « changer la langue », renouveler ses effets, sans nullement « transformer le monde ». Aussi Breton a-t-il prolongé le culte dont la métaphore a fait l'objet, en démultipliant les ambiguïtés à son propos, et contribué à vider son éloge d'une grande part de sa substance possible. C'est d'ailleurs pourquoi nous devons tant nous méfier, aujourd'hui, de la tentation de lire la réhabilitation de l'imagination par les romantiques ou le culte de la métaphore chez les symbolistes à travers le prisme surréaliste.[53] La référence aux trop fameuses « correspondances baudelairiennes », ou aux analogies de Fourier, par exemple, n'aide pas à percevoir les avancées qui se sont opérées au XIXe siècle sur la question, qui se trouvent bien éloignées d'un quelconque « retour » aux analogies universelles, et que la sympathie pour les idées de Swedenborg ou de Lavater, qui s'en distinguent également, n'en occulte pas moins. Je pense à cette reconnaissance du rôle créateur de l'imagination qui se fait jour, non sans ambiguïtés certes, y compris chez les philosophes, comme on le voit avec Kant ou Nietzsche, mais dont *l'égale dignité* se dégage enfin, progressivement, et qui se révèle d'autant plus intéressante qu'elle est paradoxale, qu'elle se place désormais à côté d'un entendement lui aussi soupçonné.

2.2.9. La métaphore et la linguistique moderne

Une autre source d'erreur, pour appréhender le fait métaphorique, nous est fourni par le modèle linguistique dominant, tel qu'il s'est développé en France du moins. Le *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure a joué de ce point de vue, par son succès, par sa postérité, un rôle de tout premier plan.

Saussure et le geste fondateur de la sémiotique

Le problème est suffisamment connu pour qu'on ne s'y attarde pas. Nous avons déjà signalé comment Ricœur, par exemple, à partir de Benveniste, soulignait l'extériorité du signe linguistique et, par là, de la sémiotique à une sémantique de la phrase. C'est la phrase, « unité linguistique » d'ordre supérieur, qui permet l'accès à une référence.[54] C'est dans le discours que la signification apparaît véritablement, qu'elle est actualisée, et que le mot acquiert de plein droit une référence. Or, on le sait, Ferdinand de Saussure fait un choix inverse, aidé en cela par une vieille tradition : chez lui, le mot prime sur la phrase, de même que le paradigme et le syntagme (de préférence figé) sur la syntaxe. Cohérent avec ce principe, il privilégie une compréhension synchronique à l'approche diachronique souvent pratiquée, dans la philologie par exemple, et il déclare dès l'abord qu'il se penchera en priorité sur « la langue », comme fait social, corpus aisé à établir, qu'il oppose à « la parole », comme phénomène individuel (nous dirions aujourd'hui le discours).[55] Ces choix lui

53 On retrouve cette tendance jusque chez Starobinski, dans l'article pourtant riche d'indications « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », *La relation critique*, *op. cit.*, p. 220-222 notamment.

54 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 90-91, 97-98.

55 F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éditions Payot, Paris, 1972, introduction, chap. 3, § 1-2, p. 25-27, 30-32.

permettent un gain de scientificité : à la critique « impressionniste », aux étymologies fantaisistes et aux faits grammaticaux incertains, il peut opposer l'étude d'un système linguistique stable, tel qu'il s'offre à l'observation à une époque donnée, idéalement à travers un dictionnaire. Seulement, le niveau d'étude de la phrase est évacué : si elle est envisagée, c'est pour préciser qu'elle relève de « la parole » et être aussitôt négligée. Jamais une véritable sémantique de la phrase, du discours, n'est proposée. Aussi Ricœur décrit-il cette linguistique comme marquée par le « monisme sémiotique », comme étant essentiellement une « sémantique du mot », par opposition aux linguistiques qui reconnaissent « deux sortes d'unités, les unités de discours ou phrases, et les unités de langue ou mots ».[56]

Il est d'ailleurs intéressant de noter comment Saussure conclut la discussion sur les unités qu'il faut adopter en linguistique : « Dans la plupart des domaines qui sont objets de science, la question des unités ne se pose même pas : elles sont données d'emblée. Ainsi, en zoologie, c'est l'animal qui s'offre dès le premier instant. L'astronomie opère aussi sur des unités séparées dans l'espace : les astres ». Puis, après l'exemple nettement moins probant de la chimie, il note : « Lorsqu'une science ne présente pas d'unités concrètes immédiatement reconnaissables, c'est qu'elles n'y sont pas essentielles. » Et de proposer deux nouvelles analogies, instructives elles aussi : l'une avec l'histoire, où « on peut faire œuvre historique sans être au clair » sur la question de savoir quelle est cette unité, si c'est l'individu, l'époque ou la nation par exemple, et l'autre avec les échecs, déjà utilisée mais dans un contexte un peu différent, où c'est « la combinaison des différentes pièces », le système des relations qui importe.[57] Si l'image de l'histoire assimile la phrase à la nation, autrement dit à une réalité assez discutable, une espèce de fiction, la comparaison avec le jeu d'échecs est autrement intéressante, elle nuance un peu l'effet négatif du jugement sur le mot, seule « unité concrète » essentielle. Seulement, dans l'échiquier en question, la place du verbe est tout aussi incertaine que celle de la phrase : est-il roi, reine, fou ou pion ? Sa place n'est de toute évidence pas centrale. Dans ce modèle, la notion de prédication ne joue pas davantage de rôle. Il y a donc bien une lacune importante chez Ferdinand de Saussure : son gain de rigueur s'obtient sur le dos de la sémantique de phrase, en renouant *de fait* avec le mot, sous prétexte qu'un syntagme nominal peut être placé en position d'adjectif ou qu'une phrase peut contenir plusieurs propositions.

De plus, si la phrase n'est pas reconnue comme unité à côté du signe linguistique, celui-ci se trouve coupé de sa référence. Ce signe « à deux faces » qui unit étroitement mais de façon conventionnelle « concept » et « image acoustique » n'est plus à présenter. Il faut seulement rappeler qu'il manque chez Saussure la notion de référent, que réintroduit Benveniste en signalant au passage que cela explique la confusion autour de la notion d'« arbitraire » du signe : c'est par rapport à l'objet qu'il y a de l'arbitraire, et non dans le lien signifié/signifiant qui, lui, est « nécessaire ».[58] Ricœur revient lui aussi au début de sa septième étude sur les lacunes de la sémiotique. Il rappelle d'abord « le caractère essentiellement synthétique de l'opération centrale du discours, à savoir la prédication » : la phrase qui « constitue un tout, qui ne se réduit pas à la somme de ses parties », selon Benveniste, s'oppose donc au système *fermé* de la sémiotique, au « simple jeu de différences et d'oppositions entre signifiants et entre signifiés dans le code phonologique et dans le code lexical d'une langue donnée ». Puis il précise que « l'*intenté* du discours, corrélat de la phrase entière », n'est pas réductible « à ce qu'on appelle en sémiotique le signifié, qui n'est que la

56 P. Ricœur, *op. cit.*, p. 130-133.
57 F. de Saussure, *op. cit.*, partie II, chap. 2, § 4, p. 149.
58 É. Benveniste, « Nature du signe linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 49-55.

contrepartie du signifiant d'un signe à l'intérieur du code de la langue ». Il souligne enfin que, « sur la base de l'acte prédicatif, l'intenté du discours vise un réel extra-linguistique qui est son référent ».[59] Autrement dit, la sémiotique n'est pas seulement différente de la sémantique de phrase : c'est une abstraction de celle-ci, puisque c'est dans le discours que le « signifiant » reçoit un « signifié » et que le mot renvoie à un référent.

On ne peut d'ailleurs que s'étonner de cette lacune. Si Ferdinand de Saussure insiste sur « l'arbitraire » du signe, il l'indique expressément, c'est pour le distinguer du symbole qui, lui, n'est jamais totalement immotivé, qui présente un mélange de motivation et de convention : « le symbole a pour caractéristique de n'être jamais tout à fait arbitraire ; il n'est pas vide, il y a un rudiment de lien naturel entre le signifiant et le signifié. Le symbole de la justice, la balance, ne pourrait pas être remplacé par n'importe quoi, un char, par exemple. »[60] Cette idée de « rudiment de lien naturel », cette expression surtout, frappe chez un auteur épris de scientificité : l'arbitraire du signe ne s'opposerait donc pas seulement, *pas exactement*, à l'idée de motivation, mais aussi à un « lien naturel » ? De là à voir une « nostalgie » propre à l'époque pour le monde plein des « correspondances » symboliques, d'un « lien naturel » entre les mots et les choses, il n'y a qu'un pas, qu'il me semble possible de franchir. Benveniste, pour sa part, s'interrogeant sur cette idée d'un arbitraire du signe, y voit « un trait distinctif de la pensée historique et relativiste de la fin du XIXe siècle, une démarche habituelle à cette forme de la réflexion philosophique qu'est l'intelligence comparative ». Devant « l'universelle dissemblance » des réactions suscitées, dans les différents peuples, par le même phénomène, devant « l'infinie diversité des attitudes et des jugements », « on conclut à l'universelle contingence ». Et d'ajouter : « La conception saussurienne est encore solidaire en quelque mesure de ce système de pensée. » Benveniste indique alors, à propos de cette « anomalie » de l'arbitraire du signe chez Saussure, qui ne lui semble pas imputable « à un relâchement de son attention critique » : « arbitraire, oui, mais seulement sous le regard impassible de Sirius ».[61] On sait enfin que l'auteur du *Cours* s'intéressait au spiritisme, à l'idée d'un « langage sous le langage », d'un nom caché dans la poésie sacrée de l'Inde et de Rome par exemple.[62] Ce « deuxième Saussure » se devinerait donc derrière le premier, jusque dans son œuvre linguistique.

Cette éventuelle nostalgie d'un « lien naturel » entre les mots et les choses, d'un monde rempli de signes, ne conduit évidemment pas le sémiologue au même point que Cratyle ou Baudelaire : son système est au contraire tout entier tourné contre cette idée. Saussure s'en défend avec la plus extrême des vigueurs. Il se situerait en quelque sorte, face au même problème, à l'exact opposé de Breton – on sait que ce dernier n'a jamais su se positionner par rapport à Baudelaire, par exemple.[63] D'où non seulement cette idée d'arbitraire mais aussi, probablement, cette évacuation du référent, cette omission du lien entre le signe et la chose. Ses remarques insistantes sur la langue qui « est une forme et non une substance » témoignent de la même préoccupation : le fait linguistique s'élabore en associant « deux masses amorphes », confuses, le « royaume flottant de la pensée » et

59 P. Ricœur, *op. cit.*, p. 273 mais aussi p. 90.
60 F. de Saussure, *op. cit.*, partie I, chap. 1, § 2, p. 101.
61 É. Benveniste, « Nature du signe linguistique », *op. cit.*, p. 50-51.
62 F. Dosse, *Histoire du structuralisme*, tome I, La Découverte, Paris, 1992, p. 69-70.
63 En 1929, il indique que « le temps des "correspondances" baudelairiennes […] est passé » mais dénonce en même temps l'« odieux lieu commun critique » qu'on a réussi à en faire. Ajoutant qu'il se « refuse à y voir autre chose que l'expression d'une idée transitionnelle », il précise aussitôt « d'ailleurs assez timide », comme s'il allait faire mieux, en se concentrant pour sa part sur les seules « valeurs oniriques », se distinguant donc de Baudelaire tout en marquant une filiation sur la base d'une « idée transitionnelle » qui reste indéterminée (André Breton, « Exposition X..., Y... », *Œuvres complètes*, tome II, NRF Gallimard, La Pléiade, Paris, 1992, p. 300-301).

celui de la « substance phonique », qui « n'est pas plus fixe ni plus rigide ». Un dessin suggère même une analogie où le signifiant serait la mer et le signifié l'air, qui provoque des vagues, qui dessine des ondes. Aussi le linguiste, ne pouvant appuyer le langage sur une intention, une référence, une visée, se raccroche-t-il à l'*unité* indéfectible du mot – cette « feuille de papier » dont « la pensée est le recto et le son le verso » – comme à une bouée, à un radeau.[64] Saussure va ainsi jusqu'à prétendre qu'« on ne peut découper le recto [des mots] sans découper en même temps le verso », malgré des exemples contraires. Sans parler de la polysémie ou de la métaphore qui compliquent sérieusement le modèle de la feuille, le phénomène de l'abréviation témoigne pourtant que des mots *non identiques* du point de vue « acoustique » peuvent être compris, comme ce fut le cas de « cinéma » puis de « ciné » par exemple, grâce au système de la langue mais aussi grâce au contexte, avant même de rentrer dans le code. Et il en va de même, du côté du signifié, avec la synecdoque. Seulement, comme pour toute création, probablement rangerait-il ces innovations du côté de la parole, de la diachronie.[65] Cette conception du mot comme alliage indestructible, liée à la langue, à une approche synchronique, me semble donc terriblement significative de l'évacuation réalisée. Quitte à promouvoir une abstraction, il s'agissait de trouver une assise stable au langage, contre l'idée d'une « lien naturel » mais aussi contre une approche historique, où le pouvoir du sujet créateur serait pleinement reconnu, les deux refus se trouvant ainsi, de fait, mêlés.

En fait, d'une façon générale, Saussure congédie aussitôt ce qui pourrait intéresser le poète, alors qu'il travaille parfois sur un matériau bien proche. Je pense par exemple à la fameuse description de la langue comme une partie d'échecs, lorsqu'il oppose synchronie et diachronie. Après avoir longuement développé l'analogie, il signale, avec un souci de rigueur qui rappelle Freud, le seul « point où la comparaison soit en défaut », même si celui-ci ne convainc qu'à moitié : « le joueur d'échecs *a l'intention* d'opérer le déplacement et d'exercer une action sur le système ; tandis que la langue ne prémédite rien ; c'est spontanément et fortuitement que ses pièces à elle se déplacent – ou plutôt se modifient ». Et d'ajouter, quelques lignes plus loin : « Pour que la langue ressemblât en tout point au jeu de la langue, il faudrait supposer un joueur inconscient ou inintelligent. »[66] Breton aurait adoré la remarque et nous savons combien elle a plu aux structuralistes. François Dosse souligne d'ailleurs le lien qui existe entre cette « clôture de la langue » qui se coupe du référent, du sujet, « de ses conditions d'apparition », cet « immanentisme » qui permet description, formalisation, science, et la théorie lacanienne (pour ne pas parler de l'anthropologie) : « Si Ferdinand de Saussure n'accorde aucune prévalence au signifiant par rapport au signifié, qui sont pour lui indissociables comme deux faces d'une feuille de papier, le signifiant se définit par sa présence sensible alors que le signifié se caractérise par son absence ».[67] Ce rapport inégal, qui fait du signe à la fois une « marque » et un « manque », permet en effet à Lacan de poursuivre dans la même direction, de minorer le signifié et de placer le signifiant « au-dessus de la barre » du signe. Il est symptomatique par exemple que Saussure décrive la différenciation de « chaise » et de « chaire » comme un cas « où l'altération du signifiant amène l'altération de l'idée », comme si le signifiant jouait le rôle de « base matérielle » unique ou principale de la pensée, comme si la différenciation de deux mots n'était pas également l'occasion de concrétiser une différence conçue

64 F. de Saussure, *op. cit.*, partie II, chap. 4, § 1 et 4, respectivement p. 169, 155-157. On peut même se demander si le dessin, qui oppose des masses d'eau furieuses et le « chaos » des nuées, ne figure pas le conflit primordial d'où sortirait la glaise des mots, fruit de « l'accouplement de la pensée avec la matière phonique ».

65 *Ibid.*, partie II, chap. 4, § 4, p. 157, et partie III, chap. 4, § 3, p. 227.

66 F. de Saussure, *op. cit.*, partie I, chap. 3, § 4, p. 127.

67 F. Dosse, *op. cit.*, p. 68.

préalablement, comme si cette possibilité n'était pas saisie par des sujets conscients qui l'actualisent ou non.[68]

Néanmoins, comme le souligne François Dosse, il ne s'agit pas vraiment de défendre une telle prévalence du signifiant, pour Ferdinand de Saussure. Ce n'est là qu'une tendance qui s'exprime. Comme pour les formalistes russes, par exemple, il s'agit surtout de souligner l'importance de « l'image acoustique », d'attirer l'attention sur des phénomènes minorés, mais il est clair en même temps que sa réflexion sur le signe linguistique est conçue comme devant s'inscrire dans une discipline plus large, qui prendrait en compte les faits sémantiques mais aussi toutes les formes de signes – et peut-être pas seulement ceux, « arbitraires », de la langue. La linguistique est d'ailleurs clairement présentée comme incluse dans « la sémiologie », comme n'étant « qu'une partie de cette science générale ».[69] Seulement, comme Roland Barthes en a émis l'hypothèse plus tard, cette inclusion-là n'est peut-être la bonne. Pour nous, en tout cas, elle a le gros défaut de faire disparaître le niveau sémantique de la phrase ou du moins de le placer, très loin, à l'arrière-plan. Aussi est-il significatif que Christian Metz, à la fin de « Le cinéma : langue ou langage ? », au moment où il propose un rapprochement entre le plan de cinéma et la phrase, esquisse la promotion d'« une *linguistique de la parole* ».[70]

Un autre fait me semble intéressant : Saussure ne cesse d'utiliser des métaphores. On le voit souvent s'exprimer par analogies, penser grâce à elles (et parfois céder à leur *tendance*). Voilà qui pouvait l'informer que certaines « images » sont moins « arbitraires » que le signe, voire que le symbole, et non pas pour des raisons mystérieuses, en raison d'un quelconque « lien naturel », mais tout simplement parce qu'elles s'émancipent du signe. Hélas, cette piste de réflexion n'est pas explorée dans le *Cours de linguistique générale* – peut-être, entre autres raisons, parce que la métaphore est encore pensée comme un symbole. Elle aurait sinon fissuré le système. La métaphore en effet, l'un des plus fameux exemples d'innovation lexicale, ne constitue-t-elle pas un changement de pièce *conscient*, sur l'échiquier de la langue, et n'impose-t-elle pas, du moins quand elle est vive, de sortir d'un modèle sémiotique ? Il est nécessaire avec elle de considérer la signification, de même que la référence d'ailleurs, comme un phénomène dialectique qui fait appel non seulement à de l'extra-linguistique mais également à plusieurs signes. Pour reprendre l'exemple de Ricœur, quand nous disons « A = B » et que A et B ont des sens différents, comme quand nous parlons d'Aristote pour rappeler qu'il est « le maître d'Alexandre » et en même temps « l'élève de Platon », nous ne pouvons résoudre la difficulté qu'en distinguant sens et référence : il n'y a qu'un seul référent pour deux signifiés différents. Il en va de même pour la métaphore : A n'est B que d'un certain point de vue, qu'en fonction d'une intention de signification, A est B *tel que je le vois*. Le modèle sémiotique est mis en difficulté pour appréhender ce type d'énoncé, qu'il soit implicite dans la métaphore *in absentia* ou explicite : aucun code préalable ni même aucun système linguistique ne règle la correspondance du bon « concept » à l'« image acoustique » (ou visuelle) du comparant. Nous sommes alors obligés de faire intervenir tout ce que Ferdinand de Saussure a pris soin d'écarter : la « parole », l'individu, le sujet conscient, l'intention de signification, la référence, voire la diachronie.

Sans cela, en effet, la métaphore est vouée à rester un simple changement de sens qui affecte le mot. Si Saussure a bel et bien contribué à faire perdurer cette conception de la métaphore, à cause de son « monisme sémiotique », il ne faudrait pas la lui imputer toute entière, d'ailleurs. D'abord

68 F. de Saussure, *op. cit.*, partie II, chap. 4, § 4, p. 167.

69 *Ibid.*, intro., chap. 3, § 3, p. 33.

70 Ch. Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications* n°4, 1964, Seuil, Paris, p. 88. C'est l'auteur qui souligne.

parce que la métaphore brille par son absence dans le *Cours de linguistique générale*, ce qui peut sembler logique, en fait : en synchronie, dans une langue coupée de toute histoire, de toute énonciation vive, il n'y a pas de métaphore, à proprement parler – ou, si l'on préfère, que des métaphores mortes, déjà réglées par l'existence d'un code lexicologique. Ensuite, la tradition est ancienne qui consiste à voir dans les mots comme dans la métaphore des signes. Sans remonter à la rhétorique antique et à son primat du mot, ou à la proto-grammaire telle qu'elle apparaît dans la *Poétique*, on peut rappeler que la métaphore est également conçue comme un signe chez Hegel : le comparé de la métaphore est son signifié. La cause en est d'ailleurs la même : on raisonne à partir de métaphores usées, sur le modèle pour ainsi dire des métaphores mortes. Chez Fontanier, il en va presque de même : les mots sont les signes des idées. En conséquence, la catachrèse « consiste en ce qu'un signe déjà affecté à une première idée le soit aussi à une idée nouvelle… » et la métaphore consiste à « présenter une idée sous le signe d'une autre idée… »[71] On ne sort donc pas du signe ou, ce qui revient presque au même, du symbole – ce dernier étant conçu comme signe mis à la place d'un autre signe pour exprimer son idée, en apportant quelque chose en plus, certes, mais dans un rapport prédéfini, en vertu d'un code déjà existant.

Il est à noter cependant que Fontanier joue de l'ambiguïté dans sa définition de la métaphore : sous sa plume, l'expression « sous le signe de » ne se limite pas à dire « à l'aide de tel autre signe, sous lequel on peut lire telle idée ». Mais faut-il y voir pour autant l'idée d'« influence », d'être soumis à l'action d'une puissance supérieure ? Cela ne me semble pas impossible, même si le mot « signe » doit se comprendre d'abord comme exprimant l'idée d'une apparence significative, d'un trait caractéristique, voire d'un emblème. Nous aurions alors l'exemple d'une sortie de la théorie sémiotique de la métaphore – mais une sortie timide car vite corrigée par l'idée d'un rapport qui « ne tient », dans l'image, « par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie », la restriction étant par ailleurs assez ambiguë elle-même. Il y a, quoi qu'il en soit, « une influence » indéniable du comparant dans la métaphore (du signifiant, si l'on veut parler comme Lacan) mais il faut noter alors que cette sortie de la théorie ornementale, qui intervient régulièrement dans l'histoire de la figure, en particulier dans la tradition rhétorique, se fait presque toujours pour s'inquiéter du pouvoir de suggestion de la métaphore, comme si son pouvoir d'innovation ne pouvait jamais être porté à son crédit, comme si on ne le percevait qu'au moment où il nous indispose. Pour le dire autrement, on ne se plaint jamais d'une « influence » du comparé sur le comparant, par exemple, autrement dit de la forme instituée par laquelle une idée nous est imposée : cela nous semble presque impossible de le faire tellement cette forme passe inaperçue, nous semble normale, tellement elle appartient à « l'ordre des choses », alors que la forme métaphorique, lorsqu'elle s'impose à notre conscience, est perçue comme un écart, comme une forme « contre-nature », par notre esprit qui *croit* volontiers aux mots. Sauf pour quelques-uns qui la connaissent, comme les poètes ou les philosophes, la métaphore doit se contenter d'illustrer l'idée. Et, quand elle est amenée à jouer un plus grand rôle, elle disparaît à leur regard dans le concept.

La sémiotique constitue donc une obstacle de choix à la reconnaissance des pouvoirs de la métaphore, celle de Ferdinand de Saussure en particulier, même si elle ne fait, d'une certaine façon, que systématiser la conception du mot comme signe qui préexistait et renforcer indirectement le soupçon porté depuis longtemps à l'encontre de la figure. L'apport de la linguistique, de ce point de vue, est surtout celui d'une caution scientifique : l'accusation d'erreur, de mensonge ou de tromperie en est sortie décuplée. Comment comprendre la novation métaphorique, « en linguistique statique »,

71 P. Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 44, 213, 99.

en effet ? Elle n'est au mieux qu'une illusion : un nouveau signe a remplacé l'ancien. Mais elle peut apparaître aussi comme une imposture, une manipulation, une volonté de donner quelque chose pour autre chose, pour ce que cette chose n'est pas, comme le groupe μ ou Genette en ont plus que suggéré l'idée. Autrement dit, le problème viendrait de l'instrument « optique » employé, qui *écrase* la métaphore.

Le jugement de Martine Joly, déjà cité, illustre bien le problème : nous avons noté comment, s'appuyant sur Eco, dans *L'image et les signes*, elle donnait corps à l'idée d'un « mensonge de la métaphore ». De fait, ce jugement sur la figure est solidaire de sa définition : plus tôt, pour justifier d'inclure la métaphore parmi les signes – en l'occurrence comme sous-partie de l'icône – elle fait appel à la définition de Peirce, selon laquelle ce serait « un procédé de substitution », et plus largement elle interprète cette conception du signe dans une approche saussurienne corrigée par Eco. Martine Joly relève en effet, un peu plus tôt, « cette caractéristique élémentaire du signe d'être à *la place de quelque chose d'autre*, d'être *un tenant lieu de* ».[72] Cette idée de substitution est centrale chez Peirce, pour la compréhension du signe et en particulier de l'« icône ». Celle-ci est définie comme substitution « complète », presque sans aucune différence : « les icônes se substituent si complètement à leurs objets qu'ils s'en distinguent à peine ». C'est la relation de similitude qui domine, à la différence du « symbole », où c'est l'aspect conventionnel du signe, et de l'« indice », où c'est la relation de causalité. Néanmoins, si cette idée de substitution est rappelée, l'attention est attirée aussitôt chez Peirce sur la particularité de la notion : « la conception du "substitut" implique celle d'un projet [*purpose*] et donc d'une vraie tiercéité ». De fait, le *tenir lieu* du signe ne gêne plus beaucoup chez lui, quand il inclut la métaphore dans l'icône, dans la mesure où non seulement il précise que la métaphore implique un parallélisme mais où, en plus, il apparaît que la phrase elle-même peut constituer un signe, ou qu'un seul signe peut impliquer une proposition et renvoyer à « un ensemble d'objets ».[73] Il est donc impossible d'assimiler le modèle de Peirce à celui de la sémiotique genevoise ou à d'autres qui se sont développées à la suite de celle-ci. Malgré cette réserve essentielle, la métaphore n'en est pas moins comprise comme un signe, en l'occurrence sur la base d'un modèle substitutif qui reste gênant parce qu'il minimise la tension propre à l'énoncé métaphorique – d'où l'accent, qui lui fut tant reproché, mis sur la ressemblance. Ce trait-là ne peut convenir, surtout quand il est compris dans le cadre d'une linguistique saussurienne : même si l'on réintroduit le troisième terme du signe, le « référent » ou « l'objet », comme le font Eco et Joly, la métaphore reste comprise dans un cadre théorique qui privilégie la forme *in absentia*, qui évacue ou place au second plan la tension entre les deux lignes d'objets de pensée. D'ailleurs, si la plupart des limitations du modèle sémiotique européen sont parfaitement perçues par Umberto Eco, c'est le projet même d'inclure la métaphore dans une « sémiotique générale » qui continue de gêner, dans *Sémiotique et philosophie du langage*. En effet, malgré les nombreuses et éloquentes mises au point de l'auteur, la métaphore y reste conçue comme « un mécanisme sémiotique ». C'est peut-être même la principale raison pour laquelle, comme le dit Eco, « la métaphore a des airs de scandale pour toute linguistique » ou, du moins, pour toute linguistique du mot. Ce n'est pas seulement parce qu'il faut élargir « l'explication linguistique à des mécanismes sémiotiques qui ne sont pas propres à la langue parlée », aux métaphores visuelles par exemple. C'est surtout que, pensée à l'intérieur d'un modèle qui privilégie non seulement le mot mais également le signe, à

72 M. Joly, *L'image et les signes*, *op. cit.*, p. 35, 27.

73 Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Le Seuil, Paris, 1978, p. 123, 142-144, 148-149 (fragments 2.230, 2.95, 3.362, 2.276-278).

l'intérieur de ce « monisme sémiotique » pointé par Ricœur, la métaphore n'est pas assez nettement reconnue comme impliquant *plusieurs* signes, au sein d'une ou plusieurs propositions souvent implicites. Le sémiologue italien peut écrire que « la condition d'un signe » n'est « pas seulement celle de la substitution (*aliquid stat pro aliquo*) mais aussi celle de l'existence d'une *interprétation* possible », son modèle reste marqué par une conception substitutive qui, même considérablement élargie au contact de Peirce, reste inféodée à une conception sémiotique ancienne, qui ne peut convenir pour la métaphore.[74]

Contre cette tendance, il faut donc rappeler qu'il est infiniment plus profitable de considérer la métaphore *in absentia* comme un énoncé paradoxal dont l'un des deux pôles au moins est omis, un prédicat sans sujet, car cela permet d'intégrer au même modèle métaphorique les autres formes que constituent la métaphore *in praesentia* et la comparaison. Faute de ce changement de perspective, dont les prémisses sont anciennes, on l'a vu, et qui poussent Umberto Eco à se revendiquer de la tradition aristotélicienne, on répète *ad libitum* les mêmes errements quant au classement des figures, les mêmes débats taxinomiques. Autrement dit, il faut tenir compte du repentir de Roland Barthes, du renversement proposé dans sa présentation du numéro 4 de la revue *Communications*, en 1964, à partir d'arguments qui rappellent ceux d'Eikhenbaum et Christian Metz : non plus inclure la linguistique dans la sémiologie, mais en quelque sorte procéder au geste inverse – malgré ce qu'un tel « renversement » peut encore avoir de réducteur, évidemment. De fait, même si la métaphore n'était pas directement concernée par son raisonnement, sa forme *in absentia* apparaît plus aisément comme impliquée dans un modèle métaphorique large, reposant sur une relation de prédication, que ses formes *in praesentia* dans un modèle sémiotique – même si, encore une fois, sous une forme large comme celle proposée par Peirce, cela ne semble pas interdit à toute sémiotique. C'est d'ailleurs dans cette optique-là que Christian Metz propose de considérer le plan de cinéma comme une phrase : il nous fait penser à la métaphore lorsqu'il cite J. Fourquet et le problème de la phrase nominale. Il souligne en effet que les gros plans au cinéma fonctionnent souvent comme les enseignes ou panonceaux : de même que certains panneaux de signalisation disent « Défense de doubler », « la croix verte ne veut pas dire “pharmacie” (unité lexicale pure) mais : “ICI pharmacie”. C'est un énoncé qui se suffit [...], c'est donc tout le contraire d'un mot. »[75]

Et Jakobson vint : la métaphore paradigmatique

Le problème de la sémiotique, appliqué à la métaphore, apparaît nettement à travers l'œuvre de Roman Jakobson. Ayant joué un rôle de tout premier plan au sein du « formalisme » russe, à travers le cercle de linguistique de Moscou, l'autre grand foyer de réflexion avec l'Opoïaz de Saint-Pétersbourg, ayant joué un rôle non moins important dans la fondation du cercle linguistique de Prague, avec Troubetzkoy, puis dans la naissance du structuralisme, pendant la Seconde Guerre mondiale, en se liant avec Claude Lévi-Strauss, l'auteur de « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie » a contribué de façon décisive à une compréhension de la métaphore que je serais tenté de qualifier de post-moderne mais qui se révèle essentiellement, à l'analyse, malgré un degré de scientificité accru, une actualisation de la conception rhétorique traditionnelle, parée des atours de la linguistique structurale. Dans cet article de 1956 en effet, qui connut un retentissement énorme,

74 U. Eco, *op. cit.*, p. 141, 59.
75 Ch. Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », art. cit., p. 87.

qui fut traduit en français en 1963, Jakobson propose de comprendre le couple métonymie / métaphore sur le modèle de l'opposition saussurienne entre syntagme et paradigme.

Il faut revenir sur cette superposition de notions, car elle a eu d'énormes conséquences. Dans « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », Jakobson commence par observer les troubles du langage des aphasiques, tels qu'ils ont été décrits, notamment, par Goldstein mais aussi tels qu'ils ont commencé à être théorisés, au XIXe siècle, par Jackson. Or, on peut déjà douter qu'il applique à son propre cas toutes les recommandations qu'il formule à la fin de la première partie de son article, notamment la dernière, celle d'une connaissance directe des cas d'aphasie, dans la mesure où lui aussi « réinterprète » des « observations déjà faites », et ce alors qu'il présente l'ensemble de ses recommandations comme une condition pour obtenir des résultats sérieux.[76] Ensuite, si les deux grandes familles d'aphasies relevées semblent relativement convaincantes, dans l'ensemble, à savoir « le trouble de la similarité » et « le trouble de la contiguïté », il faut indiquer que c'est en vertu de *différentes* oppositions qui les séparent : ce n'est pas seulement une forte coordination ou subordination des termes entre eux, ou le recours à la périphrase, pour le premier type d'aphasie, et une parataxe appuyée, des « tas de mots », voire un simple mot qui surnage, pour le second. C'est aussi en vertu d'oppositions qui ne recoupent pas bien les précédentes : Jakobson signale par exemple que, dans le premier cas, « le principal agent subordonnant de la phrase, à savoir le sujet, tend à être omis » là où, dans le second cas, « le sujet, “mot noyau” » est « le moins destructible ». L'« agrammatisme », placé dans la seconde catégorie, celle des « troubles de la contiguïté », semble donc dans les faits traverser le schéma bipolaire : n'est-ce pas un trouble syntagmatique aussi que d'omettre le sujet ? Mais là n'est pas le plus troublant. C'est également en vertu d'oppositions qui n'ont pas grand chose à voir avec les précédentes, et d'oppositions parfois discutables, que Jakobson parvient à présenter ces deux grands types d'aphasies : le linguiste superpose aux distinctions entre les opérations de sélection (ou de substitution) et de combinaison (ou de « contexture »), entre « une relation interne » au code et « une relation externe » au message (ou au contexte), autrement dit entre le paradigme et le syntagme, une distinction entre des figures, entre la métaphore et la métonymie.[77] Or, qu'il y a-t-il de *réellement commun* entre la contiguïté spatiale du trope et le phénomène de renvoi au contexte tel qu'il se manifeste avec les pronoms, par exemple, ou le souci de charpenter le discours avec divers « chaînons de connexion de la communication » ? En quoi cette dimension « syntagmatique », ce renvoi au contexte, sont-ils plus présents dans la métonymie que dans la métaphore ? Quant aux exemples, ils ne convainquent pas davantage : comment évoquer la « nature métaphorique » d'une identification lorsqu'un malade désigne un microscope comme une longue-vue, ou quand il nomme « feu » la « lumière du gaz » ? Jakobson, qui s'appuie pour cela sur des intuitions de Jackson, relève que ce dernier a raison de parler d'« expressions quasi métaphoriques » puisque, « par opposition aux métaphores rhétoriques ou poétiques, elles ne présentent aucun transfert de sens », mais il ne prend pas pour autant la moindre distance avec l'idée qu'il y aurait là des « similitudes » et une « nature métaphorique », il les inclut dans les troubles de la contiguïté, qui n'affecteraient donc pas, ou pas autant, la fonction « métaphorique », la sélection en fonction de la « similarité ». Pourtant, la distance ne me paraît pas bien grande avec d'autres cas évoqués comme métonymiques, comme le fait d'employer « mort » pour évoquer la couleur « noir » ou « ciel » pour dire « Dieu ». Et plus largement, s'il y a, de toute évidence, trouble de la *sélection*, dans ces derniers cas « métonymiques », faut-il évoquer pour autant un trouble de la similarité ? Au

76 R. Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », art. cit.., p. 44-45.
77 *Ibid.*, p. 48-60.

contraire, le malade qui remplace un signe verbal par un signe pictural me semble témoigner encore, lui aussi, d'une certaine faculté à substituer, d'autant plus grande même qu'il n'arrive pas à nommer. Bien sûr, s'il parvient à substituer, c'est sans grande souplesse ou, comme cet autre aphasique qui remplace « gens non mariés » par « célibataires », sans grande précision, mais il me semble que tous ces exemples indiquent bien le problème, la confusion introduite par la superposition de notions qui ne se recoupent pas si bien.

Jakobson jouerait donc avec les mots. Sous le terme de « contiguïté », il entend des choses différentes, tantôt la continuité phonique ou spatiale du syntagme, qui unit les mots selon l'opération de combinaison, tantôt la continuité spatiale qui unit les mots dans la métonymie, mais sur le plan des référents cette fois, et non plus des « signifiants », selon une opération de sélection, de franche substitution d'un signe par un autre. Il en va de même pour la « similarité » : sous ce terme, il entend à la fois la très vague « ressemblance » de mots qui peuvent occuper la même position dans la phrase, qui peuvent même être des antonymes, comme il le signale lui-même, avec « hutte » et « palais », et la notion de ressemblance qu'on emploie généralement pour désigner ce qui unit deux mots dans une métaphore. L'auteur de l'article n'ignore pas ce risque de la confusion : il s'en explique même dans la cinquième partie consacrée aux « pôles métaphorique et métonymique ».[78] Analysant les réponses données, dans « un test psychologique bien connu », au stimulus « hutte », il analyse la réponse « est une pauvre petite maison » : « il y a une double connexion avec le sujet *hutte* », « d'une part une contiguïté positionnelle (à savoir syntaxique), d'autre part une similarité sémantique. » L'exemple est intéressant car ce cas de description, de définition, correspond de très près au cas de la métaphore *in praesentia*, où il y a aussi « similarité sémantique » et « contiguïté positionnelle » (la forme *in absentia* pouvant être définie par ailleurs comme « similarité positionnelle »). Autrement dit, percevant un risque de simplification abusive dans le choix de ses termes, trop ambigus, Jakobson choisit de ne pas invalider son modèle (« contiguïté » contre « similarité ») mais de le complexifier, en introduisant une seconde distinction, deux types de contiguïté et de similarité : il souligne lui-même la possibilité d'une « similarité positionnelle », dans le cas de la réponse « *palais* » au stimulus « *hutte* » (ou pour les réponses présentées comme « les métaphores *antre* et *terrier* »), et la possibilité d'une « contiguïté sémantique », dans le cas des « réponses métonymiques au même stimulus, telles que *chaume*, *paille* ou *pauvreté* ». De la sorte, en effet, le modèle est nettement moins gênant – si ce n'est que la « contiguïté » intervient plus au niveau du référent que du signifié, dans la métonymie, l'indistinction trahissant ici l'influence saussurienne. Jakobson précise alors qu'« en manipulant ces deux types de connexion (similarité et contiguïté) dans leurs deux aspects (positionnel et sémantique) », « un individu révèle son style personnel, ses goûts et préférences verbales ». Il ajoute même qu'« à chaque niveau du langage – morphologique, lexical, syntaxique, et phraséologique – l'une ou l'autre de ces deux relations (similarité et contiguïté) peut apparaître – et chacune dans l'un ou l'autre de ses deux aspects » : ainsi « une gamme impressionnante de configurations possibles est créée ». Seulement, tout le reste de l'article se situe en deçà d'un tel programme. Ce qui apparaît volontiers comme un correctif n'est pour ainsi dit pas pris en compte par ailleurs, ou presque pas : Jakobson ne s'intéresse qu'aux cas où les deux « aspects » se recoupent.

Un autre indice du trouble est apporté une page plus haut, au début de cette nouvelle section de l'article. Après avoir présenté les deux grandes espèces de troubles du langage comme antinomiques, après avoir indiqué leur opposition, le plus souvent terme à terme, Jakobson nuance

78 *Ibid.*, p. 62.

soudain son propos : « les variétés d'aphasie sont nombreuses et diverses, mais toutes oscillent entre les deux types polaires que nous venons de décrire ». Puis d'ajouter, ce qui correspond bien davantage à ce qui précède : « Toute forme de trouble aphasique consiste en quelque altération, plus ou moins grave, soit de la faculté de sélection et de substitution, soit de celle de combinaison et de contexture. »[79] La même hésitation se lit dans le paragraphe qui suit, qui illustre le titre de la section « les pôles métaphorique et métonymique » : le « développement d'un discours » peut se faire selon un « procès métaphorique » ou « métonymique », ceux-ci trouvant « leur expression la plus condensée, l'un dans la métaphore, l'autre dans la métonymie ». Et de conclure en notant : « Dans le comportement verbal normal, les deux procédés sont continuellement à l'œuvre, mais une observation attentive montre que, sous l'influence des modèles culturels, de la personnalité et du style, tantôt l'un tantôt l'autre procédé a la préférence », cette dernière affirmation résumant le mieux la position de Jakobson mais dissimulant son caractère largement arbitraire, subjectif, qui apparaît mieux quand on se souvient que l'auteur ne cesse de souligner lui-même, dans son article, le caractère prospectif d'une telle conviction, faute d'une étude vraiment méthodique, le fait par exemple que « le problème central des deux procédés primaires attend toujours d'être étudié systématiquement ».[80] Quoi qu'il en soit, nous voyons bien ici comment l'idée d'une oscillation entre deux « pôles » permet d'entretenir la confusion : l'auteur laisse entendre avec cette métaphore que les faits pourraient se répartir entre eux comme la limaille de fer entre deux aimants, qu'ils pourraient dessiner un arc où tout un dégradé de possibilités apparaîtrait, autrement dit il laisse ouverte la question d'une possible double influence ou d'un continuum mais, dans les faits, il témoigne de sa préférence pour le modèle d'une alternative tranchée, d'une attraction qui prendrait le pas sur une autre influence. La régularité avec laquelle Nicolas Ruwet, le traducteur de Jakobson, utilise la tournure alternative « soit... soit... » ou « tantôt... tantôt... » est éloquente. Nous pouvons lire, par exemple, peu après que l'idée d'une oscillation a été énoncée, que s'il existe une « structure bipolaire du langage (ou d'autres systèmes sémiologiques) », on peut parler « dans le cas de l'aphasie » d'une « fixation à l'un de ces pôles à l'exclusion de l'autre ». Puis, juste après, alors qu'une « étude comparative systématique » est demandée, « le maintien de l'un ou l'autre de ces pôles dans les deux types d'aphasie doit être mis en rapport avec la prédominance du même pôle dans certains styles, habitudes personnelles, modes courantes, etc. » : « la dichotomie que nous étudions ici s'avère d'une signification et d'une portée primordiale pour comprendre le comportement verbal et le comportement humain en général ». Et de conclure peu après, sur la base d'une « étude de Anatole Kamegulov, qui a analysé le style d'Uspensky », qu'elle confirme l'« hypothèse théorique » formulée plus haut, autrement dit qu'une *tendance* métonymique pourrait être opposée, elle aussi, à une *tendance* métaphorique.[81]

C'est là, évidemment, le point qui nous intéresse le plus. L'article s'achève d'ailleurs sur un très net désir de réhabiliter la métonymie qui rappelle l'esprit de *Rhétorique générale* ou de « La rhétorique restreinte » même s'il s'agit, pour Genette, non plus de rétablir « deux pôles » mais de défendre une conception encore plus « multipolaire ». S'étonnant de la « négligence » qui conduit à ignorer « le problème des deux pôles », Jakobson indique en effet qu'elle touche surtout la métonymie, ne proposant pour expliquer le privilège de la métaphore que deux hypothèses : cela tiendrait d'abord à l'outil, au fonctionnement même de la métaphore, plus apte au métalangage que

79 *Ibid.*, p. 61.
80 *Ibid.*, p. 63, note 1 notamment.
81 *Ibid.*, p. 63-65.

l'autre figure, et cela viendrait ensuite de l'objet d'étude, la poésie ayant davantage été étudiée que la prose, qui serait plus métonymique. Sans discuter encore le second argument, on peut noter, avec le premier, que l'auteur approche d'une cause réelle de la « négligence » dont souffre la métonymie mais qu'il passe à côté, faute de reconnaître dans la métaphore une faculté « supérieure », une aptitude spécifique à faire émerger de nouvelles représentations signifiantes, qui n'a rien de commun avec l'autre figure, qui déborde largement d'une compréhension comme trope, faculté qui seule peut suffire à expliquer l'attention privilégiée dont elle a depuis longtemps fait l'objet, et dont l'aptitude au métalangage n'est qu'un versant, que la trace, dans la langue, de cette possibilité de ressaisir un objet de pensée, de le (re)considérer. Faute de cette hypothèse, qui témoigne de la prévalence d'un modèle sémiotique, saussurien, où le niveau du discours, certes réintroduit, n'est pas beaucoup reconnu, Jakobson peut conclure ainsi son article : « La structure bipolaire effective », celle de la contiguïté et de la similarité, « a été artificiellement remplacée, dans ces recherches » centrées sur les tropes poétiques, « par un schème unipolaire amputé, qui, de manière assez frappante, coïncide avec l'une des formes d'aphasie, en l'occurrence, le trouble de la contiguïté. » L'accusation, sous une forme savante, n'en est pas moins d'une violence étonnante : les recherches poétiques centrées sur la métaphore ou sur la rime, sur « le principe de similarité », sont disqualifiées au nom de la psychopathologie. Elles trahiraient un trouble mental, symétrique à celui « métonymique » dont souffrait Uspensky, alors que la reconnaissance pleine et entière de la métonymie témoignerait, elle, d'un bon équilibre psychique. Loin de moi l'idée d'évacuer toute hypothèse d'une personnalité psychique différente selon nos appétences théoriques ou stylistiques. Mais une telle position, ici, n'est évidemment pas tenable, dans la mesure où elle prend pour acquis que la métonymie témoignerait d'une faculté essentielle de l'être humain, sur la foi de bien peu d'indices, et alors que la réévaluation de la métonymie repose sur une confusion avec la fonction syntagmatique, avec la capacité à combiner, à coordonner ou subordonner – qui est loin d'être absente dans la métaphore. Hélas, c'est précisément cette confusion qui va offrir, dans les deux décennies qui vont suivre, la base d'une condamnation de la métaphore, le substrat d'un soupçon larvé mais on ne peut plus insistant. C'est ainsi que Jakobson renoue avec le geste maladroit de Chklovski, au début de « L'art comme procédé », avec cette opposition ambiguë au triomphe de la métaphore reprise par Eikhenbaum en 1925, mais avec une ambiguïté redoublée puisqu'elle se fait cette fois au nom de la prose, au nom d'un « réalisme » généralement honni par les formalistes, et qu'elle se débarrasse ainsi du paradoxe présent en 1917 où c'était surtout l'approche *prosaïque* de la métaphore qui était dénoncé.

Il convient donc de souligner le contresens commis par Jakobson, d'autant que le cœur de son argumentation, où la confusion apparaît le mieux, repose sur des analyses d'œuvres littéraires, picturales et cinématographiques que nous n'avons pas encore observées. L'idée est en effet développée qu'à « la primauté du procédé métaphorique dans les écoles romantiques et symbolistes » correspondrait « la prédominance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire qu'on appelle “réaliste”, qui appartient à une période intermédiaire entre le déclin du romantisme et la naissance du symbolisme et qui s'oppose à l'un comme à l'autre. » Suggérant même l'idée d'une alternance dans l'histoire des mouvements littéraires et artistiques, bien éloignée de la subtilité de la « marche du cheval » sur l'échiquier, de l'héritage « d'oncle à neveu » mis en évidence par Chklovski, il indique « la même oscillation » dans « l'histoire de la peinture », avec « l'orientation manifestement métonymique du cubisme, qui transforme l'objet en une série de synecdoques » à laquelle « les peintres surréalistes ont réagi par

une conception visiblement métaphorique ». De même, au cinéma métonymique de Griffith aurait succédé le « nouveau type, métaphorique, de montage » des films de Charlie Chaplin.[82] On s'étonne d'ailleurs que Jakobson ne mentionne pas vraiment le cinéma soviétique des années 1920 et l'on pense, à travers son texte, à quantité d'autres oppositions, comme celle, devenue cliché, entre les films des Lumière et ceux de Méliès. Je ne compte pas renouveler ici les remarques déjà formulées sur le simplisme de l'opposition entre des courants classiques et/ou réalistes, d'une part, et d'autres baroques, romantiques, symbolistes et/ou surréalistes, d'autre part. De même, j'ai déjà signalé ce qu'une telle opposition devait à une conception extrêmement pauvre de la *mimêsis* et je ne compte pas rappeler que les métaphores sont abondantes, non seulement chez Balzac, mais aussi chez Flaubert, Maupassant et Zola – elles y sont seulement plus discrètes parfois, mieux intégrées, comme chez Gustave Flaubert, exemplairement, mais aussi chez Maupassant, voire chez Zola. On pourrait seulement ajouter, puisque l'argumentation de Jakobson repose essentiellement sur une nature « métonymique » du réalisme, que ces métaphores réalistes, plus discrètes en général que chez Chateaubriand, Hugo, Proust ou Breton, sont précisément moins « stupéfiantes » pour cette raison qu'elles participent d'une esthétique où la narrateur s'efforce d'être un Dieu caché, un créateur invisible, et qu'il ne recourt donc pas à des métaphores où « l'écart » est maximal. Encore une fois, le clivage ne passe donc pas entre les figures mais entre les différents usages des mêmes figures : seulement, ce qui aurait dû sauter aux yeux se perçoit moins, semble-t-il, à partir du moment où sont valorisés les seuls usages « surréalistes » de l'image. Pour exprimer leur idée, les auteurs « réalistes » ne puisent pas dans un domaine de référence lointain, étrange, ni même étranger, en effet. Ils recourent quand ils le peuvent à des comparants découpés dans le milieu même où évoluent leurs personnages : ainsi des métaphores qui *semblent* tirées des rêveries d'Emma, des pensées de Rodolphe, du discours intérieur de Léon. Ainsi du parallèle entre la jeune Bovary séduite dans la mairie de Yonville et les paysans bercés de mots creux par les officiels, pendant les Comices. Il faut alors relever le raisonnement suivi par Jakobson : « Suivant la voie des relations de contiguïté, l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel. Il est friand des détails synecdochiques. Dans la scène du suicide d'Anna Karénine, l'attention artistique de Tolstoï est concentrée sur le sac à main de l'héroïne ». Même si deux exemples authentiques de synecdoques suivent alors, ces lignes témoignent d'un authentique contresens, de la confusion possible entre deux formes de « contiguïté », entre un déplacement « sémantique », pour parler comme le linguiste, et un déplacement *purement géographique*, nullement « tropologique », qui n'affecte pas les signes, du moins pas de la même façon. C'est le même raisonnement qui conduit Jakobson à classer Picasso dans la tendance « métonymique ». De même pour Griffith : « le cinéma, avec sa capacité hautement développée de varier les angles, perspectives et réglages de prises de vue, a rompu avec la tradition du théâtre et employé une gamme sans précédent de gros plan synecdochiques et de montages métonymiques en général. » Plus loin, Kamegulov est cité pour illustrer le « penchant particulier pour la métonymie, spécialement pour la synecdoque », poussé si loin chez Uspensky que « le lecteur est écrasé par la multitude des détails dont on l'accable dans un espace verbal limité, et se trouve incapable de saisir le tout, si bien que le portrait est souvent perdu ».[83] Bien loin de « confirmer » l'« hypothèse théorique » de Jakobson, cette dernière citation, qui joue pourtant exactement ce rôle, illustre la méprise : en quoi attirer l'attention sur un détail serait-il un procédé

82 *Ibid.*, p. 62-63.
83 *Ibid.*, p. 63, 65.

métonymique ? C'est encore jouer avec les mots, avec l'idée de contiguïté : la métonymie ou la synecdoque ne se limitent pas à ce seul trait. Ce sont des tropes, des procédés par lesquels le tout, par exemple, est *désigné* à travers la partie. Or, ici, Kamegulov exprime exactement l'idée contraire : le détail dissout la totalité, le portrait « est perdu ».

Évidemment, d'autres exemples sont moins caricaturaux. Quand un auteur cherche à exprimer la personnalité d'un individu à travers un détail significatif, cela peut davantage évoquer la synecdoque ou la métonymie, mais s'agit-il bien de cela, à proprement parler ? *Madame Bovary* est rempli de semblables détails, à commencer par la trop fameuse casquette de Charles enfant, dans l'incipit, « dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile », en continuant par la pièce montée du mariage d'Emma, en passant par la description de la main de la servante récompensée aux Comices, et en finissant, par exemple, par la description de la nature lors de la scène de la « baisade », lors de la promenade à cheval avec Rodolphe. On ne peut pas nier que ces détails ont une valeur réaliste, qu'ils apportent un « effet de réel ». Ils visent bien, en outre, à décrire autre chose à travers un objet, la partie d'un corps ou des éléments du paysage, autrement dit ils jouent doublement le rôle d'indices – un peu à la façon dont, toujours dans *Madame Bovary*, le narrateur décrit la course du fiacre loué par Léon pour nous faire deviner les ébats à l'intérieur, avec Emma, sans nous les donner à voir. Qu'il y ait là un procédé réaliste est fort probable. Cela se comprend d'ailleurs aisément : il permet aux meilleurs auteurs « réalistes » de contourner l'interdit qu'ils se sont eux-mêmes imposé, cet impératif de s'effacer devant la diégèse, limitation comparable à celle du cinéma sans cartons ni voix off qui se trouve contraint de transmettre des idées, comme Christian Metz l'a déjà souligné, à travers une énonciation apparemment impersonnelle. Mais il faut noter que les détails en question ne sont pas de véritables métonymies, d'abord puisqu'ils ne se donnent pas comme de simples signes *mis à la place* d'une autre réalité *clairement désignée*, comme lorsqu'on dit « Passe-moi ton Jakobson » et, ensuite, parce qu'ils ont clairement une valeur symbolique, où la part d'énonciation métaphorique même n'est pas absente – ce qui les différencie alors de l'exemple du fiacre, qui en reste à sa dimension d'indice. La première raison me paraît déjà, à elle seule, valable : la métonymie n'exprime jamais d'idée, elle se contente de désigner quelque chose de façon économe et, parfois, suggestive. À travers cette énonciation indirecte, un début d'idée, à la rigueur, peut se percevoir, une représentation singulière peut s'imposer à l'auditeur ou au lecteur, mais rien de comparable à la métaphore, à cause du sentiment d'évidence qui s'impose avec le lien de contiguïté, qui semble presque « naturel », fondé sur des faits, où la dissemblance ne provoque donc aucune activité poussée d'interprétation. On pourrait dire en quelque sorte que dans la métonymie il n'y a pas de « double sens », comme dans ces détails exemplaires où « la partie » vaut pour elle-même, attire l'attention indépendamment du « tout » dont elle fait partie. C'est là qu'intervient le second argument, le plus décisif à mon sens : le symbole de la casquette est compris parce que celle-ci est comparée à un imbécile, parce qu'elle présente des traits communs avec Charles, comme son mutisme, etc. Il en va de même des mains de Catherine Nicaise Elisabeth Leroux lorsqu'elle reçoit sa médaille pour son « demi-siècle de servitude » : celles-ci ne valent pas seulement comme « témoignage de tant de souffrances subies » mais aussi comme symbole, celui du monde du travail, qui se trouve réactivé et complété par des références discrètes à la religion, qui font de l'humble servante muette à la « rigidité monacale », dévouée à ses maîtres, présentant ses mains entr'ouvertes, l'équivalent du Christ ou d'un saint présentant ses stigmates (même si, par ailleurs, cette « béguine » est également comparée à un animal hébété). Peut-on vraiment dire, dans ces conditions, qu'il y a davantage métonymie que métaphore ou symbole, dans ces détails

exemplaires ?

Il apparaît donc que, pour Jakobson, le simple fait de décrire des détails, de déplacer le regard comme on fait un panoramique, ou comme l'on recadre avec un gros plan, serait métonymique – comme si la métonymie, c'était la simple continuité spatiale, ou l'intégration d'un détail dans un ensemble, indépendamment du sens que cela peut représenter. La présence de nombreux détails exemplaires, symboliques, comme le sac à main dans *Anna Karénine*, semble alors conforter l'hypothèse à ses yeux. C'est ainsi que le réalisme, et par extension la prose, peut passer pour métonymique, en vertu d'une nouvelle opposition, à la toute fin de l'article, entre prose et poésie, comme si la poésie épique, dramatique ou lyrique n'avait pas fourni aux traités de rhétorique quantité de métonymies et de synecdoques. Que l'on songe seulement à « croiser le fer », à « Rodrigue, as-tu du cœur ? » ou à ces « voiles » qui descendent, dans *Les Contemplations*, vers Harfleur. Le premier Fontanier venu permet de noter que la poésie en est pleine, surtout s'il a été écrit avant que le triomphe du roman puis de la linguistique ne vienne renouveler un peu le corpus. On pourrait signaler enfin que le détail n'est pas plus apparenté à la métonymie qu'à la métaphore : on a vu comment Eisenstein discernait dans le gros plan, tel qu'il est pratiqué chez Griffith, un outil majeur pour élaborer des métaphores.

Le contresens de Jakobson, comme l'usage extensif d'une figure de rhétorique, n'est donc pas limité à la métaphore : la métonymie en souffre également. Mais, pour ce qui est de la figure qui nous intéresse, il me semble que le préjudice est plus grand : la « similarité sémantique » et la « similarité positionnelle » n'étant presque pas distinguées dans les faits, la métaphore se trouve coupée de l'opération de combinaison, de la syntaxe, d'où procède l'essentiel de la signification, et rapprochée de l'opération de sélection, beaucoup plus abstraite, qui unit des termes en fonction d'une classe grammaticale, d'une simple position dans la phrase – alors que, comme nous l'avons vu, la métonymie obéit bien davantage à la définition du trope, relève bien davantage de la substitution simple, et que la métaphore, elle, ressemble beaucoup plus à une phrase dont « le sujet tend à être omis » qu'à un sujet sans prédicat. Dans la lecture implicite qu'il propose de la métaphore, l'auteur de « Deux aspects du langage... » néglige donc la nature essentiellement syntagmatique de la métaphore. Il interprète le lien entre les deux fils de la métaphore, les rapports d'analogie, comme un lien de substitution, comme des rapports de *sélection* – ce qu'ils ne sont *surtout pas*, même s'ils reposent par ailleurs, comme tout syntagme, sur une sélection d'éléments « paradigmatiques ». D'où le sentiment, au mieux, que la métaphore est « un paradigme déployé en syntagme », comme l'écrira le groupe μ, en indiquant que « la définition du paradigme est, structurellement, identique à celle de la métaphore ».[84] On ne peut alors que souscrire à l'analyse de Ricœur pour qui la notion de paradigme est étroitement liée à la sémiotique, pour qui « la métaphore, traitée en discours – l'énoncé métaphorique – est une sorte de syntagme » et qui en conclut qu'on ne peut plus, alors, « mettre le procès métaphorique du côté paradigmatique ».[85] Davantage qu'un « paradigme déployé en syntagme », c'est tout au plus un paradigme à fonctionnement syntagmatique qu'il faudrait dire, pour la métaphore vive *in absentia* – ce qui n'est pas beaucoup mieux, en fait, car cela revient encore à écraser la métaphore sous la notion de paradigme qui, au moins pour la métaphore, ne paraît avoir aucune valeur. D'ailleurs, si la métaphore déborde de ce schéma qui n'est pas bâti pour elle, ce n'est pas seulement pour sa forme *in absentia*, pas seulement parce qu'elle associe implicitement deux termes par l'intermédiaire d'un verbe comme dans sa forme *in praesentia*.

84 Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 116.
85 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 99-100.

Certaines comparaisons suggèrent déjà qu'il faut introduire d'autres syntagmes encore : quand on dit qu'une personne est *bête comme ses pieds*, on veut exprimer qu'elle est bête à la façon dont les pieds sont, eux-mêmes, dépourvus de réflexion, c'est-à-dire qu'on suggère, en vertu d'une vieille perception symbolique du corps humain, que les pieds s'opposent à la tête et – par exemple, si l'on a une forte conscience de la dimension figurée de l'expression – qu'ils n'ont aucune hauteur de vue, qu'ils sont « terre à terre », qu'ils adhèrent aux choses sans aucun recul, peut-être même qu'ils sont aveugles, qu'ils ne voient pas plus loin que le bout de leurs orteils, enfermés qu'ils sont dans leur chaussure. La métaphore est constituée de la sorte d'une foule d'énoncés implicites qui ne s'expriment que partiellement, qu'imparfaitement. Le modèle proportionnel souligne déjà cette « prolifération syntagmatique », pour reprendre une formulation qui m'a été proposée par Francis Ramirez. Dans « A est à B ce que C est à D », il est difficile de dénombrer les propositions : il manque encore un verbe pour bien percevoir qu'il y a là deux subordonnées enchâssées en cascade (A entretient avec B un rapport qui ressemble à celui que C entretient avec D). Mais, si l'on réveille l'image contenue dans une comparaison comme « il est bête comme ses pieds », du moins si l'on tient compte de tout ce qu'évoque à la fois la personnification du pied et la « géographie » symbolique sous-jacente qui oppose le pied et la tête, combien aurons-nous de syntagmes ? Enfin, si l'on se met à analyser une métaphore vive tirée d'un texte bien établi, typiquement un roman, on découvre un foisonnement encore plus grand qui, certes, varie selon les lecteurs, selon l'interprétation que l'on peut faire de l'image, mais qui, dans certains cas, se révèle authentiquement vertigineux, ne serait-ce que parce que la métaphore unit deux fils dont l'un au moins est susceptible de se déployer sur toute la longueur de l'œuvre et dont l'autre peut avoir été ressaisi à maintes reprises et, même sans cela, peut continuer d'irradier, par une cohérence d'ensemble, implicite, qui aurait été maintenue, que ce soit en toute conscience ou non.

Pour toutes ces raisons, il vaut mieux considérer ce modèle issu d'une linguistique sémiotique tout simplement comme inopérant pour la métaphore : Jakobson plaque un schéma à deux dimensions (paradigme et syntagme) sur une structure qui en possède bien davantage. Tout au plus pourrait-on constater que l'effort de réinterpréter ce modèle permet, éventuellement, de souligner la singularité de la figure, sa double dimension « horizontale » écrasée par la linéarité de la phrase, avec ses deux fils comme deux syntagmes implicites qui s'entrecroisent, sous l'effet d'une aiguille faussement paradigmatique, qui sélectionne et combine à la fois : il y a dans la métaphore, en effet, un univers convoqué par l'image qui « troue » le tissu le texte, qui apparaît par intermittence, un fil qui passe par dessus l'autre avant de repasser par dessous.

En revanche, s'il convient d'oublier le paradigme, il s'agit de mettre en évidence les liens de ce modèle, lorsqu'il est appliqué à la métaphore, avec la théorie de la métaphore-ornement, via l'idée réactualisée d'une métaphore-substitution. Mettre la métaphore du côté du paradigme, autrement dit la distinguer de l'opération de combinaison propre au syntagme, c'est lui ôter tout pouvoir de prédiquer, d'innover. C'est généraliser indûment ce qui se présente, effectivement, dans le cas de la métaphore lexicalisée, mais dans celui-là seulement, où l'on a le choix de dire « Bossuet » ou « l'aigle de Meaux » sans que cela change grand chose. C'est donc généraliser dans le mauvais sens, du moins si l'on se préoccupe d'une parole vive, car la métaphore lexicalisée rentre bien, elle, dans la théorie syntagmatique : elle apparaît seulement comme un cas particulier de « syntagme figé », dont l'un des termes peut être omis. Jakobson a raison de rappeler ce fait dont, selon lui, on n'a pas souvent tenu compte, quand on oppose la syntaxe à la sémantique : « la concaténation », la relation syntaxique, syntagmatique, d'enchaînement « implique la substitution », c'est-à-dire la relation

sémantique, paradigmatique.[86] Mais, avec la métaphore, c'est l'inverse qu'il conviendrait de préciser : dans son cas, la substitution implique la concaténation, la relation sémantique suppose une relation syntagmatique, d'ordre syntaxique. Nous revoilà donc dans le débat entre langue et parole, entre synchronie et diachronie : il est d'ailleurs significatif que, pour défendre les droits d'une sémantique du mot, dans le paragraphe dont cette citation est extrait, Jakobson se place encore, explicitement, dans un cadre synchronique. Ricœur souligne d'ailleurs, en analysant le même article, la façon dont Jakobson parvient à rapprocher « sélection et substitution », à en faire « les deux faces d'une même opération », avant de rapprocher également la notion de « similarité ». « Le coup de génie » évoqué au début de sa sixième étude, dans *La Métaphore vive*, est donc de pure forme : « la distinction tropologique » entre métaphore et métonymie fournit « le vocabulaire, mais non la clé ; les deux tropes sont réinterprétés à la lumière d'une distinction qui règne au niveau le plus abstrait que l'analyse linguistique puisse concevoir, celui d'identités ou d'unités linguistiques *quelconques* », la combinaison dans un cas, la sélection dans l'autre, ou si l'on préfère la « contiguïté » et la « substitution-similarité ». Comme l'indique élégamment Ricœur, « ce qui fait la force du schéma de Roman Jakobson fait aussi sa faiblesse » : « La force du schéma bipolaire réside dans son caractère d'extrême généralité et d'extrême simplicité », autrement dit dans une pure vue de l'esprit.[87]

Fonction poétique contre fonction référentielle ?

Hélas, ce n'est pas seulement la notion de paradigme qui nuit à la métaphore, dans la théorie linguistique de Jakobson. Son pouvoir de nuisance se trouve démultiplié par le concept, non moins fameux, de fonction poétique, avec lequel elle entre en résonance. Là encore, le père de la linguistique structurale manie des distinctions, voire des oppositions, qui semblent se superposer mais qui ne se superposent pas. En fait, Jakobson fonctionne par approximations mais sans toujours présenter celles-ci comme telles. En l'occurrence, il invite à superposer aux « pôles » syntagmatique et paradigmatique les deux fonctions référentielle et poétique, telles que les définit l'article « Linguistique et poétique ».

Abordant lui aussi cette question, Ricœur rappelle d'abord que, pour Jakobson lui-même, s'il y a dans la communication des différences de hiérarchie, s'il y a toujours une fonction prédominante dans un message, aucune n'est exclusive. Il indique de même que la notion de fonction poétique ne concerne pas exclusivement le poème comme genre littéraire, puisque des énoncés comme « I like Ike » ou « l'affreux Alfred » illustrent parfaitement la fonction poétique.[88] Ces précautions sont en effet indispensables si l'on veut user de ces concepts linguistiques. Seulement, faut-il s'y arrêter ? Il me semble que c'est encore bien indulgent. Certes, nous ne rencontrons plus ici le simplisme de « Deux aspects du langage... ». Les notions semblent davantage opérantes. Jakobson ne les présente d'ailleurs pas comme siennes, pour la plupart : il reconnaît une dette aux recherches contemporaines. Mais, si le schéma n'est plus bipolaire, nous retrouvons encore cette hésitation sur la question de savoir s'il y a « oscillation » ou non entre les dominantes, bien qu'atténuée en l'occurrence. Jakobson indique que la prévalence d'une fonction ne signifie pas l'abolition des

86 « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 40.
87 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 222-224, 227.
88 *Ibid.*, p. 280.

autres : très bien. Il précise aussi que, dans les messages poétiques, seule la hiérarchie est altérée : pourquoi pas ? Seulement, s'il y a diversité des fonctions, pourquoi supposer que « la structure verbale d'un message dépend avant tout d'une fonction prédominante » ?[89] Pourquoi cette hypothèse, non d'une domination totale, certes, mais d'une « prédominance » constante d'une fonction sur les autres, d'une domination en quelque sorte relative mais néanmoins marquée ? Rien ne permet de corroborer cette hypothèse, sinon un vague sentiment statistique. Il souligne d'ailleurs lui-même, au début de son exposé, qu'« il serait difficile de trouver des messages qui rempliraient seulement une seule fonction » et, si certains mots, certains signes sont en effet attribuables en priorité, voire exclusivement, à une fonction, comme « Allo ? », « Tu vois ? », les marques du vocatif, de l'impératif ou de l'émotion du locuteur, il n'en va pas souvent de même de phrases toutes entières. La clef est fournie par « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », tourné plus explicitement contre « la fonction dite “dénotative”, “cognitive”, référentielle ».[90] Dans « Linguistique et poétique », Jakobson se montre plus prudent : ses cibles sont la critique littéraire, trop peu scientifique, les études littéraires qui n'intègrent pas les apports de la linguistique, voire, sur le plan linguistique lui-même, le « réductionnisme » de Sapir qui évacue « les éléments émotifs de la science du langage ».[91] On perçoit donc moins nettement que l'apport principal de Jakobson consiste dans une défense et illustration de la fonction poétique, telle qu'il la conçoit, *contre* la fonction référentielle – dans une logique qui n'est pas sans rappeler celle des formalistes russes, jusque dans son ambiguïté.

Aussi est-ce sur ce plan de l'opposition entre fonctions poétique et cognitive que le modèle de Jakobson me paraît problématique. Pourquoi, donc, cette insistance à dégager une fonction prédominante au sein de tous les messages, non exclusive certes mais qui chamboulerait néanmoins la hiérarchie des fonctions ? J'y vois pour ma part l'indice d'une hésitation du linguiste, qui perçoit bien le caractère approximatif de ses notions mais ne se résout pas à les abandonner, parce que toute son originalité en la matière vient de cette attaque contre la préséance du référent, parce qu'il a conscience de tenir, comme déjà Chklovski et Eikhenbaum, un champ d'étude particulièrement riche et fécond, mais qu'il souhaite l'utiliser, dans un renversement stratégique assez malvenu, pour contester la primauté du « référentiel » – d'une façon assez curieuse, d'ailleurs, puisque dans « Deux aspects du langage... » il est tenté *in fine* de faire l'inverse, de jouer la métonymie, le syntagmatique, contre la métaphore, le paradigmatique. Quoi qu'il en soit, n'ayant pas le souci d'articuler précisément les deux fonctions référentielle et poétique, il fait le choix de cette étrange « préséance » de l'une sur l'autre, qui a le mérite de présenter une apparence statistique et d'avancer, sans nuire à l'idée d'un « faisceau de fonctions », une idée plutôt contraire. Autrement dit, ce serait une façon d'anticiper la critique, de poser des affirmations radicales et d'empêcher en même temps toute réfutation sérieuse, toute vérification « expérimentale ». C’est en quelque sorte une théorie qui a prévu par avance les moyens de ne pas être pris en faute, en flagrant délit d’approximation. Mais, si les six fonctions relevées par Jakobson n'ont de valeur que « moyenne », « statistique », présentant des messages « plus » poétiques « que » référentiels, ou plus référentiels que poétiques, et selon une prédominance *à la fois* avérée et non exclusive, marquée et non mesurable, autant dire que la description ne tient pas, qu'elle appelle une correction – en l'occurrence, que la définition de la fonction poétique ne vaut pas, qu'elle est éminemment réductrice.

89 R. Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 214.
90 « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », art. cit., p. 28-29.
91 « Linguistique et poétique », art. cit., p. 210-213.

Cette idée d'une hiérarchie des fonctions apparaît aussi dans « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », publié en 1953 : Jakobson signale que l'accent traditionnel « mis par le message sur le référent », appelé ailleurs le contexte, « est loin d'être la seule possibilité » et il pose qu'il « est toujours très important de savoir quelle est la fonction primaire et les fonctions secondaires ». On ne peut que souscrire au principe. Mais est-ce toujours possible ? Est-ce que ça l'est notamment avec un énoncé métaphorique, contenant une métaphore vive, riche ? La fonction cognitive et la fonction poétique y vont complètement de pair. Jakobson parle dans ces situations-là de cas limites : étudiant « la mise en relief du message par lui-même » qui « caractérise la fonction poétique », il évoque par exemple le « cas-frontière » du proverbe, qui constitue « à la fois une unité phraséologique » (c'est-à-dire une assez « haute *unité linguistique codée* » pouvant s'intégrer dans un discours) « et une œuvre poétique » (un « petit *tout poétique* » constituant une fin en soi). Il remarque que, dans ces cas-là, « le langage prosaïque de tous les jours » rencontre la fonction poétique : celle-ci y trouve « nécessairement une place et joue un rôle tangible du point de vue synchronique comme du point de vue diachronique ». La métaphore fait évidemment partie de ces « cas-frontières instructifs ». Le seul malheur, c'est que ces phénomènes restent perçus, précisément, comme des cas limites, comme des exceptions. Ainsi, quand Jakobson fait la remarque, dans ce même paragraphe, que la fonction poétique peut être « la fonction centrale, organisatrice, du message » et, par ailleurs, qu'elle peut apparaître dans le langage prosaïque, il prend soin de souligner que, dans le second cas, « la hiérarchie des fonctions est différente », ce qui apparaît bien comme une façon de sauver son idée d'une prédominance d'une fonction sur les autres, là où il faudrait conclure à son caractère beaucoup trop approximatif, voire erroné.[92]

Il en va de même dans l'article « Linguistique et poétique », en 1960. On connaît sa définition de la fonction poétique, intéressante sur le fond mais pour le moins confuse, comme projection du « principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison », c'est-à-dire comme marquée par le procédé de la répétition, du parallélisme – celui-ci, qui n'est autre que la « similarité », étant toujours perçu comme paradigmatique au moment même où il s'affirme comme nettement syntagmatique. S'appuyant à plusieurs reprises sur Hopkins, il cite sa conception de « l'art de la prose » : c'est une forme où « les parallélismes sont moins strictement marqués » que dans la poésie, ce « parallélisme continuel ». Mais, loin d'en tirer parti pour conclure à un *continuum*, à un affaiblissement du critère, il évoque une étrange « transition » entre « le langage strictement poétique et le langage strictement référentiel », mentionnant d'ailleurs, à partir de là, à propos de cette difficulté à analyser la prose, la dualité métaphore / métonymie, telle qu'il l'a posée dans « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie ». Cette illusion d'un langage transparent, épuré du poétique, vient d'ailleurs après une intéressante discussion des styles « haut » et « bas », dans l'Inde ancienne et le Moyen-Age, où l'*ornatus facilis*, le style bas, apparaît comme « beaucoup plus difficile à analyser linguistiquement » que l'*ornatus difficilis*. Mais, tournant autour de l'idée que tout est forme, tout est figure, Jakobson s'en remet de façon ambigüe à la belle idée de Peirce, selon lequel « on ne peut jamais [se] dépouiller complètement » du vêtement de la langue, même transparent comme il l'est dans la prose, « mais seulement l'échanger contre un autre plus diaphane », avant de conclure, *à l'encontre de toutes ces références*, à la fiction d'un « langage strictement référentiel », purifié du poétique.[93]

C'est ici qu'on peut toucher du doigt une certaine ruse perverse de la « raison » dans l'histoire :

92 « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », art. cit., p. 29-31.
93 « Linguistique et poétique », art. cit., p. 220, 243-244.

alors que Jakobson a forgé ses premières armes au sein du formalisme russe, à partir de l'expérience des avant-gardes cubo-futuristes, à travers l'opposition militante de la poésie à la prose, il en vient à théoriser, malgré lui, l'impuissance de la poésie à partir des mêmes matériaux – car on perçoit bien tout ce que cette théorie de la fonction poétique, « auto-référentielle », auto-centrée, comme tournée sur le nombril de sa forme, doit aux slogans futuristes comme « LE MOT DÉPASSE LE SENS ».[94] Hélas, c'est dépouillés de leur signification initiale que de tels slogans ont pu fournir une telle inspiration : comme Breton, Kroutchenykh se laisse entraîner à des déclarations provocantes, mais ce n'est pas la vacuité du sens que son manifeste défend, c'est surtout l'exigence d'une nouvelle forme qu'il promeut, d'une forme « plus révolutionnaire que le contenu », c'est-à-dire qu'un contenu préconçu, formaté par les préjugés. En théorisant la fonction poétique sur la base idéale d'un pur jeu avec les signifiants, à partir de l'exemple du slogan politique « I like Ike », Jakobson rappelle une vérité mise en évidence par les travaux formalistes mais il achève de débarrasser ceux-ci de toute leur dimension polémique initiale. Il propose ainsi une très nette régression par rapport au modèle d'un Eikhenbaum, qui distinguait les mêmes « ferments » d'expressivité, « transmentaux », de la forme artistique plus aboutie, plus authentiquement expressive, qui se dégage à partir d'eux. Il fait perdre du même coup à l'opposition entre le poétique et le prosaïque une grande part de sa pertinence, qui résidait depuis Chklovski dans la dimension d'obscurcissement, de ralentissement de la forme : l'idée disparaît complètement d'une *complication* du message (comme meilleur accès au référent), d'un *enrayage* des automatismes (que ce soit de perception ou d'intellection), qui peut en effet donner le sentiment d'une moindre fonction référentielle, mais à tort, le plus souvent, dans un premier temps seulement. Quand l'auteur de « Résurrection du mot » s'appuie sur une note du journal de Tolstoï, c'est bien l'art qui permet de « rendre la sensation de la vie », de ne pas faire disparaître « la femme et la peur de la guerre », de maintenir vives la beauté de l'une et l'horreur de l'autre. Autrement dit, pour Chklovski, c'est là où la poésie s'affirme que le réel est le plus haut. Cette idée-là est bel et bien perdue.

En abandonnant toute cette réflexion sur le ralentissement de la forme, Jakobson participe d'un mouvement qui, en revanche, est sensible à d'autres aspects, à la dimension « automatique » de la poésie notamment, à sa part de surgissement inconscient. Il est évident de ce point de vue que les avant-gardes des années 1910 et 1920 y sont pour beaucoup, le surréalisme en particulier qui n'a cessé d'exploiter – dans les discours plus encore que dans les actes – ce filon. Ce caractère du signifiant non seulement « plus révolutionnaire que le contenu » mais agissant aussi d'une façon inconsciente est sensible chez Jakobson, par exemple lorsqu'il mentionne les lois auxquelles des énoncés comme « Jeanne et Marguerite » ou « l'affreux Alfred » se soumettent. Les locuteurs en subissent l'effet inconsciemment. C'est en cela que son étude de la fonction poétique présente d'indéniables mérites. Et, même s'il consacre les plus longs développements au signifiant sonore, il ne manque pas de souligner, plus que les formalistes du début, que le travail phonétique trouve des échos sur le plan sémantique – ou, pour reprendre ses mots, que « l'équivalence des sons » implique ou entraîne nécessairement « l'équivalence sémantique », c'est-à-dire possède un plus large impact sémantique qu'on ne veut bien l'admettre, qu'il suggère parfois des rapprochements de sens. Seulement, un certain flou apparaît ici, qui est fortement préjudiciable : la notion même d'« équivalence sémantique », paraphrasée ci-dessus, l'illustre bien. Elle couvre un spectre très large qui va de la rime grammaticale, où la rime associe des mots de même classe grammaticale, à la métaphore et à la comparaison, en passant par le parallélisme de structure. On sent même que

94 A. Kroutchenykh, « Les nouvelles voies du mot », *Résurrection du mot*, *op cit.*, p. 79 (en capitales dans le texte).

Jakobson est tenté d'appeler métaphoriques cette « poésie de la grammaire » et cette « grammaire de la poésie », qui se révèlent tout de même très « formelles », notamment quand il écrit que « les manuels croient à l'existence de poèmes dépourvus d'images » alors que « la pauvreté en tropes lexicaux est contrebalancée par des somptueux tropes et figures grammaticaux », mais il ne franchit pas ce dernier pas. Quoi qu'il en soit, il apparaît donc bien que le linguiste, en réagissant à une réduction, celle du langage à sa « fonction référentielle », trahit une tentation inverse, celle de réduire la fonction poétique à une dimension strictement auto-référentielle, « auto-suffisante ».

La postérité d'une telle conception, également réductrice, et notamment de cette distinction entre fonctions poétique et référentielle – souvent perçue, non sans raisons, comme une opposition – est énorme. Paul Ricœur mentionne un certain nombre d'héritiers, de Todorov à Cohen et du groupe μ à Le Guern, qui partagent le positivisme de Jakobson. Dans son développement, il s'appuie sur l'opposition entre le descriptif et l'émotionnel, entre le « dénotatif » et le « connotatif », mais il est clair que l'analyse vaut aussi pour le référentiel et le poétique, qu'elle recoupe presque intégralement cette distinction-là aussi.[95] C'est d'ailleurs de façon significative que Jakobson se penche sur la fonction poétique, dans « Linguistique et poétique », après avoir dénoncé le réductionnisme de Sapir, accusé d'évacuer l'émotif comme, ailleurs, il l'est de privilégier le cognitif au détriment du poétique. Je n'y reviendrai donc pas. Je me contenterai de signaler la façon dont le groupe μ évoque le langage poétique, qui « n'est référentiel que dans la mesure où il n'est pas poétique », en s'appuyant sur la « fonction de substitut » du signe, c'est-à-dire sur sa dimension paradigmatique, pour dénoncer l'obscurité des images, et en concluant sur la parole poétique qui « se disqualifie en tant qu'acte de communication », qui « ne communique rien, ou plutôt […] ne communique qu'elle-même », voire qu'« avec elle-même ». Dans cette description de la « fermeture » de l'œuvre littéraire, poétique, la dimension référentielle entre donc dans un rapport d'opposition strict, non dialectique, avec le poétique, comme Jakobson ne le fait pas toujours, certes, mais y invite. C'est ainsi que les auteurs de *Rhétorique générale* citent la belle formule d'Étienne Gilson : « Le vers est là pour empêcher le poète de parler ». Seulement, l'interprétation que le groupe μ en propose est très réductrice : l'idée d'« entraves au discours », en l'occurrence à travers la métrique et la prosodie, ne signifie pas forcément qu'il s'agit d'obstacles insurmontables. On peut penser au contraire qu'il s'agit de stimulants, pour aller plus vite à l'essentiel, pour se débarrasser du bavardage. Voltaire, auquel Gilson fait référence juste après, l'illustre bien, qui maîtrise lui aussi, au plus haut point, l'art de parler, mais échoue justement dans la poésie. Il faut reconnaître néanmoins que la phrase citée par le groupe μ est d'une grande ambiguïté : le philosophe, spécialiste de la pensée médiévale, thomiste en particulier, expose dans *Matières et formes* une conception très traditionnelle de l'esthétique, malgré le titre de l'ouvrage. Un peu comme le groupe de Liège, il oppose le beau au vrai, et superpose cette distinction à celle de la poésie et de la prose, à tel point qu'il peut noter que « la poésie use abondamment de l'erreur » mais qu'« il ne faut pas l'y condamner », précisément parce que la vérité n'est pas son domaine.[96] Heureusement, même si c'est là le fond de sa position, tout n'est pas aussi tranché, et Gilson se montre sensible à d'autres conceptions plus riches. La phrase citée l'illustre, justement, et il n'est pas innocent que ce soit un énoncé équivoque qui ait retenu l'attention du groupe μ. Dans cette phrase, en effet, il y a *aussi* l'idée que la vraie poésie, en s'encombrant d'une complexe « arithmétique verbale », en s'interdisant ainsi de « parler » (pour ne rien dire), se montrera davantage apte à *dire* l'expérience du monde et de la vie. Le philosophe écrit

95 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 285-288.
96 E. Gilson, *Matières et formes*, librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1964, p. 218, 221.

d'ailleurs, plus haut, que ces « contraintes du vers » « ont pour objet de créer un mode d'expression qui ne soit pas celui de la parole ordinaire ». Et d'indiquer, plus loin, que la beauté y est supérieure à la vérité, car incarnée, avant de citer, mais avec quelques réserves, John Middleton Murray : « En dépit de nous-mêmes, nous assimilons ainsi la pensée poétique à la pensée ordinaire » ; pourtant « en poésie l'appréhension et la compréhension sont d'une espèce totalement différente des processus auxquels ces noms nous font penser d'ordinaire », « c'est là un point d'importance capitale ».[97] Nous ne sommes donc pas si loin de l'idée de Chklovski, même si elle prend place dans une théorie davantage marquée, par exemple, par celles de Hegel. Toujours est-il que cette ambiguïté est éloquente et que *Rhétorique générale*, marquée par Jakobson, l'écrase, sous couvert de modernisme, sous une compréhension beaucoup plus traditionnelle. Au début du *Traité du signe visuel*, si le groupe µ infléchit un peu sa position, il n'en reste pas moins, très clairement, dans cette tradition jakobsonienne : pour décrire ces « emplois du langage dans lesquels la fonction référentielle cesse d'être primaire », il évoque cette « attention de l'utilisateur » qui « *se détourne* vers le facteur qu'est le message lui-même » (je souligne). Éloquente ambiguïté du verbe, qui conserve l'idée d'une *déviance*, évoquée d'ailleurs juste après, et joue sur les mots : sans refuser complètement l'idée d'un détour du langage pour mieux accéder – parfois – à la référence, elle énonce surtout l'idée contraire d'un refus d'affronter la réalité en face, d'un *divertissement*, que les éternels exemples félins viennent alors illustrer.[98]

Malgré les déclarations contraires, l'idée apparaît donc bien, chez Jakobson et après lui, d'une opposition entre fonction poétique et fonction référentielle. S'il en fallait un dernier indice, chez le maître lui-même, on pourrait mentionner l'affirmation selon laquelle « la fonction poétique », « qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie des signes et des objets », elle qui se montre « dominante, déterminante » dans l'art du langage, mais qui « ne joue qu'un rôle subsidiaire, accessoire » dans les autres activités verbales.[99] Si la conception n'est pas ouvertement décorative, ornementale, les prémisses sont bel et bien là. Jakobson a d'ailleurs l'honnêteté de rapporter un échange avec Maïakovski, qui reprocha au cercle linguistique de Moscou, dès 1919, de chercher à « délimiter le champ des *epitheta ornantia* », « disant que pour lui, dès qu'on était dans le domaine de la poésie, n'importe quel adjectif devenait par le fait même une épithète poétique ». Il a beau, ensuite, déclarer que « la poésie ne consiste pas à ajouter au discours des ornements rhétoriques », le bel apologue qu'il raconte ensuite ne convainc pas :

> En Afrique, un missionnaire blâmait ses ouailles de ne pas porter de vêtements. « Et toi-même », dirent les indigènes, en montrant sa figure, « n'es-tu pas, toi aussi, nu quelque part ? » « Bien sûr, mais c'est là mon visage ». « Eh bien », répliquèrent-ils, « chez nous, c'est partout le visage. » Il en va de même en poésie : tout élément linguistique s'y trouve converti en figure du langage poétique.[100]

La concession à Maïakovski est étrange, en effet : si l'on suit le raisonnement, il n'y a pas d'ornement, en poésie, parce que tout y est figure, mais cela ne vaut... que pour la poésie. L'écart n'est plus entre des expressions figurées et d'autres non figurées, mais entre un langage tout entier figuré et un langage tout entier transparent. Y gagne-t-on vraiment ? Ce n'est là qu'une belle façon de dire la même chose, qu'en poésie (ou dans la fonction poétique, la fin de l'article n'est plus très

97 *Ibid.*, p. 217, 221, 223.
98 Groupe µ, *Traité du signe visuel*, Seuil, Paris, 1992, p. 9.
99 R. Jakobson, « Linguistique et poétique », art. cit., p. 218.
100 *Ibid.*, p. 248.

nette sur ce point) tout est ornement. Là où la prose est nue, ou quasi transparente, d'où la difficulté à l'analyser selon lui, la poésie est toute entière vêtement, selon la logique de la métaphore du vêtement évoquée plus haut, issue de la tradition rhétorique. L'apologue est donc de l'ordre de la dénégation : si tout est figure, pour Jakobson, dans la poésie, rien n'y est comme le visage. La vérité du poétique, c'est le jeu sur le signe – où tout est *converti* en masque et figure – là où, pour la prose, c'est la référence à l'objet.

À cette essence de la poésie, qui serait purement ludique, auto-centrée, ne répond pas seulement la position d'un Chklovski ou celle d'un Eikhenbaum, mais aussi – plus faiblement – celle d'un Ossip Brik. Sur des matériaux très proches de ceux de Jakobson, il conclut son article « Rythme et syntaxe » par des idées apparemment voisines. Il souligne qu'on ne peut traiter « le fond de la langue poétique » comme un « appendice extérieur ». Mais il invite également à se méfier de l'opinion inverse, qui est volontiers celle des « poètes et [des] investigateurs modernes », selon laquelle « la valeur sémantique du complexe rythmique est sinon un [autre] appendice extérieur, du moins une concession inévitable à la mentalité poétique ». Jakobson se garde bien de défendre cette thèse mais il n'en est pourtant pas loin. Lui aussi semble considérer, comme les partisans des deux travers ci-dessus mentionnés, « le complexe rythmique et syntaxique comme composé de deux éléments dont l'un est soumis à l'autre », selon une hiérarchie variable mais constante. On ne peut alors que souscrire à cette conclusion d'Ossip Brik : « aborder le vers à partir de l'image générale du rythme sans réaliser qu'il s'agit non d'un matériau indifférent, mais des éléments de la parole humaine, est une démarche aussi fautive que de croire qu'il s'agit de la langue parlée affublée d'une décoration extérieure. » Cette position n'est pourtant pas exempte d'ambiguïté, elle aussi, lorsqu'il déclare, peu auparavant, que « le vers n'est que le résultat du conflit entre le non-sens et la sémantique quotidienne, c'est une sémantique particulière qui existe de manière indépendante et qui se développe selon ses propres lois. »[101] Nous voyons bien, d'ailleurs, avec cette dernière phrase, comment Jakobson a pu développer, sur la base des travaux formalistes, une théorie comme la sienne : face à la présence clairement perçue d'éléments structurants au sein même de la matière verbale, d'éléments inconscients porteurs d'harmonie, la tentation est forte de généraliser tantôt dans le sens d'une action « transrationnelle », d'une puissance de « non-sens » avec laquelle « la sémantique quotidienne » devrait faire, tantôt dans le sens d'une forme invitant à une novation sémantique, porteuse par elle-même d'une signification authentique (mais, dans les faits, forcément limitée). Ossip Brik et, par exemple, André Breton illustreraient ces tendances, Jakobson hésitant entre les deux, se refusant à l'idée d'une puissance de non-sens, mais ne cédant pas non plus à la confiance aveugle dans la puissance du matériau. Dans tous les cas, le malheur est alors de ne pas reconnaître cette influence du matériau comme une donnée brute, livrée par le psychisme, en large partie inconscient, mais destinée à être ressaisie, assumée ou rejetée par une intuition et une volonté créatrices, de façon consciente ou préconsciente. La métaphore illustre bien ce double niveau de la création, cette impulsion première, qui échappe à la préméditation, suivie d'un ressaisissement qui lui donne, quand elle est réussie, son sens plein et entier, qui témoigne d'un possible équilibre entre abandon et maîtrise. Or, si le premier niveau correspond bien à la dimension « auto-suffisante » du transrationnel, le second témoigne d'une capacité *renouvelée* à accéder à une référence. C'est cela que la fonction poétique omet de rappeler, à cause de son objet privilégié d'étude, le signifiant phonique, mais que la métaphore, par exemple, permet de mieux souligner – même si, comme l'indique Ricœur, une piste est néanmoins fournie par Jakobson, mais de façon imprécise, avec sa

101 O. Brik, « Rythme et syntaxe », *Théorie de la littérature*, *op. cit.*, p. 153-155.

réflexion sur « l'ambiguïté » de la poésie, son message « à double sens », et son destinataire, son destinateur et sa référence dédoublés.[102] Il faut donc affirmer, avec la plus grande netteté, que les deux fonctions poétique et « cognitive » ne s'opposent pas et même, dans un certain nombre de cas au moins, ne se hiérarchisent pas – sauf à vouloir défendre une conception exclusivement régressive de la fonction poétique, qui minimiserait délibérément la force de la parole vive, et à promouvoir une conception abstraite de la fonction référentielle, où l'accès à l'idée, à la référence, ne passerait pas par la matière de l'expression.

De quelques attractions structuralistes

À travers Jakobson et la notion de paradigme ou de fonction poétique, c'est donc le système linguistique saussurien, qui coupe la langue de la parole, les signes de leur référent, qui constitue l'une des clefs du soupçon sur la métaphore, notamment quand elle est perçue comme « mensonge » ou comme « aliénation », voire comme « exploitation », comme une figure « charognard » se nourrissant des autres mots : empêchant d'apprécier la métaphore, il la rend monstrueuse, en raison de son modèle même, davantage adapté à la description formelle, abstraite, de l'échange verbal, plus qu'aux vertus concrètes du langage, aux gains quotidiens qui peuvent naître de son usage.

Derrida apporte à ce propos un éclairage intéressant, dans « La Mythologie blanche », en relevant un passage du *Cours de linguistique générale* et en le plaçant dans un contexte non seulement nietzschéen mais également marxiste.[103] Il rappelle en effet l'analogie que Ferdinand de Saussure établit entre valeur linguistique et valeur monétaire : pour le linguiste genevois, on ne peut établir « un système d'équivalence entre des choses différentes », attribuer une valeur, que dans une linguistique synchronique, comme il en va de la valeur marchande dans l'« économie politique », coupée de la dimension historique. La comparaison est poussée assez loin, chez Ferdinand de Saussure lui-même, et Derrida souligne le lien que l'on peut établir avec la théorie de la métaphore, même si cette analogie est absente du *Cours de linguistique générale* : la langue procède à un *échange* entre des choses *dissemblables* mais que l'on peut *comparer.* Or, s'il en va de même dans le cas de la métaphore, comme le suggère Derrida, ce n'est en réalité que pour la métaphore morte, ou usée, qui seule est susceptible d'un fonctionnement paradigmatique. La comparaison avec l'économie n'en est pas moins très intéressante : ici aussi, la valeur d'usage, cette dimension hélas souvent négligée, est supérieure à la valeur d'échange – valeur d'échange qui n'en est pas moins une autre forme de valeur d'usage, dégradée, et qui, chez Derrida, se confond avec une valeur d'usure, elle aussi souvent négligée, ce qui résume une bonne part de l'ambiguïté de son article.

Ce rapprochement entre le linguistique et l'économique apporte, me semble-t-il, une grande part de la clef du problème. Les structuralistes eux aussi sont marqués par une conception de la langue où domine la valeur d'échange, soulignée comme telle par Ferdinand de Saussure. Le *Cours de linguistique générale* est d'une éloquence incroyable de ce point de vue. Pour faire comprendre la valeur linguistique, il indique d'abord qu'« un mot peut être échangé contre quelque chose de dissemblable : une idée ». En cela, sa valeur n'est pas encore précisée : c'est en quelque sorte le premier niveau de la valeur du mot, c'est une pauvre valeur, une valeur d'usage qui ressemble encore à du troc. Mais, « en outre, il peut être comparé avec quelque chose de même nature : un

102 R. Jakobson, « Linguistique et poétique », art. cit., p. 238-239.
103 J. Derrida, « La Mythologie blanche », *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, p. 256-260.

autre mot », et c'est là qu'il acquiert sa véritable valeur dans l'économie de la langue, une seconde valeur, une valeur d'échange. Le propos est net : « Sa valeur n'est pas fixée tant qu'on se borne à constater qu'il peut être "échangé" contre tel ou tel concept, c'est-à-dire qu'il a telle ou telle signification ; il faut encore le comparer avec des valeurs similaires, avec les autres mots qui lui sont opposables. » Au sein du système de la langue, le mot est alors « revêtu, non seulement d'une signification, mais aussi et surtout d'une valeur, et c'est tout autre chose. »[104] La signification est donc présentée comme une valeur d'usage rudimentaire, qui se distinguerait de la véritable valeur, la valeur d'échange.

S'ensuivent un certain nombre d'exemples discutables où des mots sont présentés comme pouvant avoir la même signification, à la façon de *mouton* en français et de *sheep* en anglais, ou à la façon des synonymes, mais pas la même valeur, parce que ces mots ne sont pas toujours susceptibles des mêmes emplois. Ainsi l'anglais distingue le mouton comme animal (*sheep*) et comme viande (*mutton*). Cette distinction entre signification (préalable) et valeur du mot (en contexte) correspond, peu ou prou, à celle entre dénotation et connotation. Mais, si l'observation d'un décalage apparaît très pertinente, pourquoi opposer les deux, pourquoi dénier à cette seconde valeur – la valeur « véritable » – la dénomination de signification ? C'est là que l'observation commence à être biaisée. Dira-t-on, en français, que la morue et le cabillaud sont la même chose, sous prétexte qu'une part importante de leur signification est commune ? Pourquoi décider qu'un mot polysémique, comme « mouton » en français, a le même sens qu'un autre qui ne l'est pas ? Il n'est pas innocent que nous mangions du bœuf et que, dans les champs, nous voyions des vaches et des taureaux, un peu à la façon des Anglais qui élèvent en quelque sorte des moutons sans les manger. De même, si des mots sont compris comme parfaitement synonymes, des nuances apparaissent dès lors qu'ils sont rapprochés et opposés : Saussure a raison, mais ces différences de valeur ne sont rien d'autre que des différences de signification, réactivées ou produites par le contexte. La valeur des synonymes n'est pas la même selon leurs usages, par exemple : associés dans un même groupe nominal, comme « fort et puissant », « lumineux et brillant », ils n'ont pas celle qui peut apparaître quand ils sont rapportés à des personnes ou à des choses différentes, ou distingués explicitement, comme dans « fort mais rarement puissant », « lumineux mais pas brillant ». Autrement dit, s'il faut souligner que la signification n'est pas seulement ce qui est codé d'avance, hors système, comme le fait Saussure, il est tendancieux de présenter cette valeur « ajoutée » comme produite par l'échange au sein du paradigme, comme « émanant du système » : elle provient aussi et surtout des rapports au sein du syntagme. C'est d'ailleurs le sens du schéma proposé avant l'analogie monétaire, qui souligne le lien horizontal entre des signes linguistiques faisant système.[105] Mais, en évoquant la valeur d'échange, en ne s'intéressant qu'au système abstrait de la langue, Saussure gomme cette dimension, la relativise, attire l'attention sur la dimension paradigmatique. C'est d'ailleurs le défaut aussi de la notion de connotation, qui ramène au signe linguistique ce qui est produit, en grande part, hors de lui.[106] C'est ainsi que cette *valeur* du mot *en contexte* est ramenée à la seule valeur différentielle, à ce qui distingue le mot de son synonyme, au sein de la langue.

L'intuition de Derrida, qui rapproche implicitement ce développement de la théorie marxiste de la valeur, me semble donc très juste. Elle se justifie d'ailleurs par une précision de Ferdinand de

104 F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, partie II, chap. 4, p. 160.
105 *Ibid.*, p. 159-162.
106 Voir par exemple C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 109-111, 115-121.

Saussure effectuée dans la première partie de son *Cours*, pour fonder son système linguistique, et notamment cette fameuse séparation entre synchronie et diachronie. Remarquant que « la plupart des autres sciences ignorent cette dualité radicale », que « l'intervention du facteur temps est propre à créer à la linguistique des difficultés particulières et qu'elle place [la science des linguistes] devant deux routes absolument divergentes », il choisit de ne pas prendre modèle sur l'astronomie, la géologie, le droit ou la science politique, mais sur les sciences économiques où cette dualité « s'impose déjà impérieusement » : « l'économie politique et l'histoire économique constituent deux disciplines nettement séparées au sein d'une même science ». Et ce n'est pas un hasard s'il choisit cette analogie pour la linguistique : c'est que, en linguistique statique « comme en économie politique, on est en face de la notion de *valeur* ».[107] Même si la phrase suivante semble sujette à caution, le *Cours* n'étant pas écrit par Ferdinand de Saussure lui-même (elle compare l'échange entre un signifié et un signifiant à celui d'un travail contre un salaire), il apparaît clairement que, ce qui fonde l'analogie entre les deux « sciences », c'est l'existence d'un système d'équivalence entre des choses différentes mais « comparables », susceptibles d'être échangées. C'est donc cette notion de valeur, opposée à la signification et définie par analogie avec la valeur d'échange monétaire, qui fonde la division centrale entre diachronie et synchronie.

Cette valeur se comprend enfin à travers la notion d'identité, qui se trouve définie dans la deuxième partie, juste avant le chapitre où l'analogie monétaire se trouve longuement développée. Le caractère négatif, insuffisant, abstrait, de la notion de valeur, quand elle est fondée sur l'échange, y apparaît de façon saisissante. Pour décrire ce « mécanisme linguistique » qui repose « tout entier » sur la capacité à échanger des choses semblables par leur position mais qui n'ont rien de commun quant à leur matérialité, à leur valeur intrinsèque, Ferdinand de Saussure choisit deux métaphores, celle de l'express « Genève-Paris 8 h. 45 du soir » qui nous paraît être le même chaque jour alors que, peut-être, « locomotive, wagons, personnel, tout est différent », et celui d'une rue « démolie, puis rebâtie » dont nous disons encore que c'est la même, « alors que matériellement il ne subsiste peut-être rien de l'ancienne. » Et d'ajouter qu'on peut donc « reconstruire une rue de fond en comble sans qu'elle cesse d'être la même » parce qu'elle conserve une utilité pratique, autrement dit parce qu'on peut l'emprunter sans égard pour son histoire, pour ses anciens habitants, pour tout le reste. Telle est donc l'« *identité* synchronique », linguistique, qui se confond avec la notion de « valeur » et s'oppose à l'« entité matérielle », selon Ferdinand de Saussure. Il ne s'agit pas ici de contester la pertinence du trait relevé par le linguiste, ni le fait que, pour vivre, nous sommes parfois obligés de négliger ainsi l'histoire de ce qui nous entoure. Mais nous ne pouvons manquer de percevoir tout ce qu'une telle « valeur » possède de puissance réifiante, aliénante. La métaphore de la rue « démolie » puis reconstruite « à l'identique » évoque par contraste tout ce que la poésie refuse, de tout son être : que l'on songe à Baudelaire et aux chamboulements haussmanniens, ou à Chklovski et à la peur de la guerre, à la sensation vive de la femme, que l'habitude peut faire disparaître. Voilà qui me semble terriblement éloquent : nous touchons du doigt ici ce que les concepts liés à la langue ont de *réellement antinomiques* avec la parole vive. C'est une valeur abstraite, desséchée, qui se trouve ici promue. Et c'est évidemment la limite de ce passage : ce qui est évident avec l'argent, avec la « pièce de cinq francs » prise en exemple par Saussure, à savoir qu'il ne sert qu'à l'échange – du moins quand la face sensible de la pièce, trop effacée, n'est pas regardée... – n'est plus qu'une *possibilité* pour le mot et, plus encore, pour le train, la rue ou la métaphore. Pour en rester au mot, précisément parce qu'il a une histoire, il vaut bien davantage : même en synchronie, certains sont

107 F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, partie I, chapitre 3, p. 114-115.

plus aptes que d'autres à saisir le réel, à agir dessus, à cerner des émotions, des idées ou des sentiments. Dira-t-on que c'est, précisément, une valeur « émanant du système » et non du mot lui-même ? Si l'on veut, mais cela reste une abstraction : ce n'est pas seulement du système tel qu'il est codifié dans le dictionnaire qu'il tire ses traits parfois les plus pertinents, c'est aussi et surtout de ses usages passés, des intentions de signification qu'il a portées par exemple, qui échappent aux seules valeurs différentielles de la langue. Comme le signale Catherine Détrie, aujourd'hui « nul ne s'oppose vraiment à l'idée que le sens textuel n'est pas donné d'emblée mais se construit dans / par le cotexte et le contexte, et qu'il n'est pas définitif », mais « il n'en va pas encore de même pour ce qui est du sens lexical ». Or « le processus de production est identique : le sens lexical procède d'une situation concrète extralinguistique (les conditions matérielles de son apparition dans le discours), et linguistique (son positionnement au sein du discours), d'une visée référentielle spécifique, celle du locuteur, autant de médiations qui dénoncent l'inadéquation du signe saussurien pour décrire le fonctionnement pratique du mot en discours. »[108] Si le modèle de la « pièce de cinq francs » n'est pas bon pour le mot, c'est évidemment pire encore pour la métaphore : comment une linguistique fondée sur la langue, sur le mot déjà codé ou dont les virtualités de significations sont déjà prévues par le système, coupée à la fois de l'histoire et de la parole, pourrait être sensible à la *valeur d'usage* de l'image qui, à la différence de « l'usager » d'une pièce de monnaie, n'est pas le moins du monde indifférente à la matérialité de l'idée, à son véhicule, au chemin qu'elle emprunte ? Avec elle, l'incompatibilité éclate au grand jour.

Je ne crois pas utile de pousser plus loin l'intuition de Jacques Derrida. Mais je tiens pour acquis qu'un certain tour d'esprit, trop sensible à la valeur d'échange des choses, au sens qu'elle possède dans une économie marchande, a pu nuire à la considération des métaphores, du moins quand elles ne sont pas mortes, complètement lexicalisées. Nous avons bien affaire ici, avec Ferdinand de Saussure, à un système radicalement opposé à celui de Victor Chklovski, et pour ainsi dire présenté en toute connaissance de cause comme tel. C'est ainsi qu'une métaphore peut être considérée comme paradigmatique, comme simple échange de signes, ou définie comme « poétique », comme signe opaque, perdant sur tous les tableaux à la fois, celui de la valeur d'usage, puisqu'elle se détourne du référent, et celui de l'échange avec autrui, puisqu'elle complique inutilement la communication, qu'elle constitue un choix étonnant sur l'axe de la sélection. C'est bien de cette façon que l'axe paradigmatique est concerné, chez Jakobson par exemple : malgré son souci de réintroduire une certaine valeur d'usage du signe, une authentique valeur poétique, tout son modèle théorique le pousse à privilégier la valeur d'échange. L'idée même d'une fonction poétique auto-référentielle, s'occupant essentiellement de la matérialité du signe, peut se comprendre comme témoignant d'une faible préoccupation pour cette valeur d'échange des mots contre des idées ou des référents, qui se trouve mieux incarnée par la fonction référentielle, tournée vers l'objet. De ce point de vue, la fréquente confusion entre cette dernière fonction et la fonction de communication, qui les englobe toutes en théorie, peut se comprendre comme un acte manqué, comme le révélateur d'une tendance effectivement à l'œuvre chez Jakobson, déjà bien perceptible chez lui. Il faut donc se tourner vers une fonction poétique mieux comprise, comme Ricœur en a décelé les prémisses chez le maître de la linguistique structuraliste, en a élaboré les contours dans sa septième étude, qui permettrait à la fonction référentielle de sortir du stéréotype, d'accéder à une référence rénovée, et en même temps de réconcilier *par le haut* valeur d'échange et valeur d'usage.

De façon générale, l'influence de la linguistique saussurienne sur le structuralisme est désormais

108 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 119.

un lieu commun. Je ne m'attacherai donc pas à le souligner davantage. De nombreux auteurs ont déjà indiqué, chez Lévi-Strauss par exemple, le déplacement « de l'attention aux termes des relations » aux « relations elles-mêmes entre ces termes, indépendamment de leur contenu ».[109] C'est le fameux coup de force « structuraliste » que d'avoir importé une méthode linguistique, d'inspiration saussurienne mais aussi « formaliste », dans les sciences sociales, coup de force qui repose déjà sur une généralisation audacieuse, dès le départ, puisqu'elle s'appuie essentiellement sur les acquis de la phonologie. Jakobson lui-même, en faisant de la métaphore une simple relation-type, fonctionnant par ailleurs de façon « bipolaire » avec la métonymie, s'émancipe de toute réflexion sur le contenu des différents termes de la figure, sur la signification impliquée par la mise en relation de ces termes. Or, pour la métaphore, cette démarche-là est catastrophique : elle ne s'appuie que sur l'idée de substitution, déjà discutable, et vide la figure de tout ce qui en fait le sel, la tension entre ses éléments – tension toujours changeante, suivant la nature des termes, de l'ensemble des termes, et pas seulement les deux qui en constituent le noyau éventuel. On s'éloigne ainsi des débats qui agitaient les avant-gardes des années 1910 et 1920 en U.R.S.S., par exemple, ou du moins des réponses les plus justes qui ont pu être apportées à l'occasion, concernant le montage et le gros plan notamment : contrairement à la façon dont on mentionne parfois l'expérience de Koulechov, l'effet final n'est pas produit par le miracle du seul montage, pour ne citer que cet exemple. La signification qui en résulte est *permise* par les différents plans : ceux-ci la construisent également, comme Eisenstein l'a souligné à plusieurs reprises.

Les objections formulées par Ricœur, dans « Structure et herméneutique », apparaissent donc parfaitement justifiées. Nous pouvons noter, concernant la métaphore, la même généralisation abusive que celle qu'il relève dans *L'Anthropologie structurale* de Claude Levi-Strauss puis dans *La Pensée sauvage*.[110] Le problème des limites du modèle structural se pose avec la même acuité chez Jakobson, la considération des « conditions de validité » étant parfois insuffisante, là aussi, dans une démarche qui n'est rien d'autre, notons-le, chez Levi-Strauss d'abord, qu'une métaphore mal maîtrisée, qu'un abandon progressif à une analogie partiellement opérante mais qui finit par apparaître fausse, étant poussée trop loin – exactement comme chez Jakobson qui, ayant observé des similitudes entre certaines notions de linguistique, de rhétorique, d'histoire littéraire et certains cas de psychopathologie, pense pouvoir établir un signe égal entre des oppositions binaires qui traverseraient ces disciplines. Cette évacuation relative de la signification consciente, cette prévalence de la structure sur le sujet historique, nous savons que Ricœur l'a qualifiée d'ébauche de philosophie, de « kantisme sans sujet transcendantal », voire de « formalisme absolu ». Dès 1951, Claude Lefort a lui aussi décelé un « scientisme sous-jacent » dans le projet de Levi-Srauss, « les traces d'un idéalisme kantien qui sous le terme d'inconscient signifie pour l'essentiel la conscience transcendantale au sens kantien ».[111] François Dosse rappelle à ce propos que Levi-Strauss, répondant à Ricœur dans la revue *Esprit*, s'est reconnu dans l'idée d'un « kantisme sans sujet transcendantal », suivant la logique d'un malentendu significatif, probablement délibéré : ne voulant retenir que l'idée de transcendance du sujet, évidemment refusée, l'anthropologue présente une fin de non recevoir à la critique concernant les conditions d'apparition des catégories structurales, étrangement *a priori*.[112] On peut penser qu'il en va de même de Jakobson, de tout le « projet » structuraliste : malgré les précautions oratoires de Ricœur, ce n'est pas seulement la « philosophie

109 F. Dosse, *Histoire du structuralisme*, tome I, *op. cit.*, p. 40.
110 P. Ricœur, « Structure et herméneutique », *Lectures 2*, le Seuil, collection Points, Paris, 1999, p. 352-363, 372-378.
111 F. Dosse, *Histoire du structuralisme*, tome I, *op. cit.*, p. 48-49.
112 F. Dosse, *Paul Ricœur, le sens d'une vie*, éditions La Découverte, Paris, 2001, p. 352.

structuraliste » mais la « science structuraliste » elle-même qui est en cause, en tant qu'elle porte constamment la trace de cette philosophie, qu'elle n'est pas seulement couronnée par elle mais aussi informée par elle. L'obstination à séparer synchronie et diachronie, langue et parole, en est la meilleure preuve, pour le domaine qui nous intéresse : elle produit toute une série d'analyses où la présence du sujet historique devient indétectable – et, quand il parvient néanmoins à pointer le bout de son nez, il apparaît aussitôt défiguré, à l'image de la métaphore ou, pour ce qui concerne le propos de Ricœur, du mythe. Il est d'ailleurs frappant de noter que, tout ce que le philosophe dit du mythe, on peut le dire aussi de la métaphore : si, en synchronie, elle peut être lue comme code, mais alors « ne fournit qu'une sorte de squelette », cela n'est plus vrai en diachronie où s'impose une « surdétermination des contenus » et, si on la lit comme structure, on écrase sa dimension d'événement, on perd son inscription dans une tradition (qui permet de percevoir l'intention de sens), on perd son invitation à reprendre un sens ancien, celui de l'auteur, dans un sens nouveau, celui de l'herméneute.[113] Aussi peut-on lire le structuralisme, dans ses tendances les plus marquées, comme une machine de guerre dirigée, sinon contre la parole vive, du moins contre ce qui la fonde ou permet d'en rendre compte.

Ferdinand de Saussure n'est évidemment pas la seule attraction à laquelle les structuralistes ont cédé. Il me semble qu'une autre influence a joué un grand rôle, qu'elle vienne de Jakobson, de Troubetzkoy ou de Levi-Strauss : celle que pouvait représenter la théorie marxiste de l'infrastructure et des superstructures. Sans qu'il soit possible de présenter, de façon unifiée, le rapport des structuralistes à cette question, il apparaît nettement que ses partisans ont été marqués par l'idée de « superstructures », c'est-à-dire de structures, qu'elles soient sociales, culturelles ou autres, puissamment déterminées par une infrastructure, la plupart du temps économique – avec l'idée, souvent, d'y répondre ou de la corriger. Mais, s'il s'agissait pour certains de la contester, ou du moins de réagir à son défaut le plus apparent, cette fameuse conception trop « mécanique » de la « base matérielle » qui conduit à négliger l'action « en retour » des autres structures, il s'agissait probablement, pour d'autres, d'une influence plus diffuse, sans que la question d'une articulation se pose nettement. Aussi, la plupart du temps, semble-t-il y avoir adhésion et rejet à la fois. De ce point de vue, l'ambition de Lévi-Strauss est éloquente, jusque dans ses ambiguïtés : distinguer une structure anthropologique permanente ne semble pas avoir été perçu comme une négation de la théorie « marxiste » mais comme une relativisation de sa portée, grâce la mise en relief d'invariants. François Dosse fournit là aussi de précieuses indications : Lévi-Strauss avoue clairement une passion pour Marx – c'est l'une de ses « trois maîtresses » – et reconnaît, dans *La Pensée sauvage*, un lien entre structuralisme et superstructure, d'une façon très fidèle à l'orthodoxie marxiste : « Nous n'entendons nullement insinuer que des transformations idéologiques engendrent des transformations sociales. L'ordre inverse est seul vrai. »[114] Mais, dans les faits, on peut dire qu'il cesse d'être marxiste, il cède à l'influence de Lowie, de Boas, des anthropologues héritiers de l'école historique allemande, « tenants du relativisme culturel », qui se détournent eux aussi de l'histoire et s'intéressent à la nature inconsciente des phénomènes culturels, aux lois inconscientes du langage.[115] Ricœur qui étudie la question dans « Structure et herméneutique », quand il se penche sur les « ébauches de philosophie » du structuralisme philosophique, parvient également à la conclusion qu'il y a chez Levi-Strauss, un marxisme... introuvable : si l'anthropologue déclare qu'il souhaite

113 P. Ricœur, « Structure et herméneutique », art. cit., p. 365-366, 372-374.
114 Cl. Levi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, Paris, 1966, chap. IV, p. 155.
115 F. Dosse, *Histoire du structuralisme*, tome I, *op. cit.*, p. 30-32.

contribuer à une « théorie des superstructures », où la langue jouerait le rôle de médiateur entre l'infrastructure et les superstructures, « entre *praxis* et pratiques », il n'en va pas de même dans les faits.[116] Il semblerait plutôt qu'elle joue le rôle d'une authentique infrastructure, déterminante « en dernière instance », à égalité ou non avec la *praxis*, permettant ainsi de faire l'économie de celle-là, dans la description comme dans l'explication des phénomènes. La dénégation relevée par Ricœur dans *La Pensée sauvage*, qui répète la première dénégation, rencontrée vingt pages plus tôt, est déjà assez éloquente : si Levis-Strauss observe avec raison que « le marxisme – sinon Marx lui-même – a trop souvent raisonné comme si les pratiques découlaient immédiatement de la *praxis* », il n'ose remettre en cause frontalement le dogme de l'infrastructure, et trouve une solution intermédiaire qui cache mal – et de façon peu satisfaisante, sur le plan théorique – son désir d'en finir avec le primat d'*une certaine* infrastructure. Telle est bien la façon dont on peut comprendre, à la fin du livre, cette « téléologie inconsciente qui, bien qu'historique, échappe complètement à l'histoire humaine : celle dont la linguistique et la psychanalyse nous dévoilent certains aspects. » Cette nouvelle « infrastructure », c'est la langue : « La linguistique nous met en présence d'un être dialectique et totalisant, mais extérieur (ou inférieur) à la conscience et à la volonté. Totalisation non réflexive, la langue est une raison humaine qui a ses raisons, et que l'homme ne connaît pas. »[117] De même, si Jakobson a quitté l'U.R.S.S. très tôt, si ses rapports au marxisme sont également complexes, ils n'en sont pas moins apparents. Au début de « Linguistique et poétique » par exemple, refusant « une grammaire normative », il se défend d'une politique du *laissez-faire*, d'une conception libérale du langage qui, comme « toute culture verbale », « implique des entreprises normatives, des programmes, des plans », même si ce dernier point apparaît clairement comme une concession. Puis il précise que « la poétique historique, tout comme l'histoire du langage, si elle se veut compréhensive, doit être conçue comme une superstructure, bâtie sur une série de descriptions synchroniques successives. »[118] La langue joue donc clairement le rôle d'infrastructure ici : elle détermine même l'histoire, d'une façon curieuse puisque l'inverse ne semble pas vrai, du moins « en dernière instance ».

Aussi le structuralisme n'est-il pas né de la seule rencontre entre l'anthropologie et la linguistique sémiotique. La fascination pour le modèle théorique de l'infrastructure et des superstructures, lui-même inspiré par la mécanique newtonienne, semble avoir joué un rôle important qui, pour être extérieur à la théorie de Marx – celui-ci n'emploie ces termes qu'une fois, dans une préface – n'en est pas moins essentiel au marxisme. Aussi la langue a-t-elle pu jouer le rôle d'infrastructure, et en particulier d'infrastructure inconsciente, comme cela apparaît dans *Anthropologie structurale* puis, plus nettement encore, dans *La Pensée sauvage*. C'est de cette façon que Saussure a pu constituer une référence commode : il fournissait un modèle d'une grande séduction, d'une grande rigueur apparente, un modèle scientifique, anhistorique et abstrait qui permettait de mettre entre parenthèses diverses questions, celle du sujet notamment, et celle de la diachronie – problématique en linguistique et qui, sous l'étiquette d'histoire littéraire, avait été combattue, entre autres, par les formalistes en quête d'autonomie. Cela était d'autant plus aisé que la théorie de l'infrastructure présentait les mêmes « avantages », les mêmes travers que le modèle saussurien : négligeant l'action du sujet conscient, de même que les forces antagonistes qui s'opposent dans la lutte des classes, qui compliquent considérablement l'analyse historique, elle se contente en général de mentionner,

116 P. Ricœur, « Structure et herméneutique », art. cit., p. 376-377.
117 Cl. Levi-Strauss, *La Pensée sauvage*, *op. cit.*, chap. IV, p. 173-174, et chap. IX, p. 333-334.
118 R. Jakobson, « Linguistique et poétique », art. cit., p. 212.

comme l'a relevé Castoriadis, la « base matérielle » économique et/ou technique pour tout expliquer, « en dernière instance ». Aussi, à la différence d'une linguistique d'inspiration bakhtinienne par exemple, le mot n'est pas perçu dans sa polyphonie, dans sa « *pluriaccentuation* sociale » ou autre, dans un rapport d'homologie avec un sujet diversement déterminé, susceptible de faire « dialoguer » les significations : la « *dialectique interne* du signe » n'est pas reconnue.[119]

Les conséquences de cette conjonction ne sont pas moindres : les différents modèles théoriques, du plus évident au moins apparent, se confortent les uns les autres, encore renforcés par l'influence évidente de la psychanalyse qui, elle aussi, peut faire porter un soupçon sur l'action consciente du sujet. Voilà qui donne le sentiment accru d'une « révolution copernicienne » en marche, pour reprendre l'expression assumée par Claude Levi-Strauss.[120] Le sujet peut être renversé de son piédestal, en linguistique et en anthropologie comme ce fut le cas chez Marx et Freud. Dans « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », Jakobson s'en prend par exemple à la notion d'idiolecte, sous prétexte que « le discours individuel » n'est pas « la seule réalité », que « tout discours individuel suppose un échange ». Comment ne pas voir ici la revendication d'une évacuation de l'individualité, de la singularité, voire du « style » du champ de la linguistique ? L'auteur de l'article conclut : « l'idiolecte [la notion d'idiolecte] n'est donc, en fin de compte, qu'une fiction, quelque peu perverse » car « la propriété privée, en matière de langage, ça n'existe pas : tout est socialisé. »[121] On voit, ici encore, comment le binarisme de Jakobson peut frapper. Ne peut-on penser quelque chose qui ne serait ni « propriété » privée ni « propriété » collective ? Chacun d'entre nous « possède » des mots même s'il les partage avec d'autres en même temps : ceux dont il use spontanément, qui sont à sa disposition, qu'il comprend et maîtrise. Où est la fiction là-dedans, sans parler de la perversité ? Toute notion non opérante dans un domaine donné n'est pas une fiction. Le fait même que Jakobson n'emploie jamais le mot d'idiolecte, comme il s'en vante, mais qu'il soit contraint de le faire pour répondre à son « vieil ami Hockett » ne constitue en rien une objection. Cela pourrait même confirmer la pertinence de la notion : *idiolecte* est un mot qui ne fait pas partie de l'idiolecte de Jakobson. Autrement dit, on peut considérer qu'il y a un usage individuel possible d'une « propriété collective », selon qu'elle nous agrée, nous indiffère ou qu'on la refuse, et nous la marquons ainsi de notre sceau, de même qu'il y a un usage collectif de mots forgés à l'origine par des individus, mots qui ne cessent d'être marqués par la diversité de leurs usages – et c'est précisément là le point aveugle de la linguistique structurale, ce que tout son système a pris soin d'occulter, en systématisant d'autres faits importants, comme la détermination du sujet, de la parole, par la structure de la langue. Bakhtine, pourtant soucieux lui aussi de souligner la dimension sociale du langage, en 1929, n'avait pas eu besoin de contester cette nature du mot, « pont jeté entre moi et les autres » : même s'il dénonce lui aussi « le subjectivisme individualiste », s'il promeut « l'interaction du locuteur et de l'auditeur », et s'il va probablement trop loin en soulignant par moments la détermination complète de la langue par « la situation sociale », il ne conteste pas que « tout mot comporte *deux faces* », qu'il n'« appartient pas complètement » au locuteur mais qu'« il lui en revient néanmoins une bonne moitié ».[122]

Cette détermination du sujet par la langue est assez bien résumée par la fameuse phrase de l'« Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », écrite en 1950 : « les symboles sont plus réels que ce qu'ils symbolisent, le signifiant précède et détermine le signifié », qu'il faut replacer dans le cadre

119 M. Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 44.
120 Cl. Levi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1974, p. 95.
121 R. Jakobson, « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », art. cit., p. 32-33.
122 M. Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 123-124.

d'une hésitation sur la question de savoir si le système symbolique de l'inconscient est « inné » ou « acquis », la seconde solution que Levi-Strauss semble préférer, celle de « l'hérédité d'un inconscient acquis », ne lui apparaissant finalement « pas moins redoutable » que la première. C'est ainsi qu'intervient la fameuse profession de foi sur la *réalité supérieure* des symboles, où le langage apparaît comme « une réalité autonome ».[123] On sait ce que doit à la phonologie cette idée d'un langage réduit à sa part de structure inconsciente : les relations entre les termes, entre les phonèmes, y priment sur le sens, et ne tiennent pas compte, là non plus, de la conscience du locuteur – pour un Français, on pourrait d'ailleurs signaler l'influence adjuvante du surréalisme. On indique moins souvent, en revanche, le lien paradoxal avec le marxisme, même s'il est frappant de noter que Levi-Strauss suggère l'existence d'une « base » linguistique aux différentes structures et réclame par ailleurs la même « autonomie » pour les structures linguistiques, sociales ou anthropologiques que les formalistes pour la littérature. Mais il est encore moins souvent noté, me semble-t-il, l'influence de *l'économisme*, comme agissant à la fois chez Saussure et dans le marxisme. Elle est pourtant sensible quand Levi-Strauss cite le manifeste de Troubetzkoy, dans *Anthropologie structurale* : les principaux mérites de la phonologie, déclare-t-il, sont d'abord d'être passée « de l'étude des phénomènes linguistiques *conscients* à celle de leur infrastructure *inconsciente* » et ensuite d'avoir refusé « de traiter les *termes* comme des entités indépendantes, prenant au contraire comme base de son analyse les *relations* entre les termes », introduisant ainsi la notion de système.[124] Or, sur quel modèle se fonde cette prévalence des relations, cette existence *collective* des « entités », sinon celui d'une « infrastructure » économique, si possible socialisée ? Dans sa postface aux chapitres III et IV, l'anthropologue présente d'ailleurs ainsi la « révolution copernicienne » réalisée par la linguistique moderne : il est désormais possible d'« interpréter la société, dans son ensemble, en fonction d'une théorie de la communication », et ce « à trois niveaux : car les règles de la parenté et du mariage servent à assurer la communication des femmes entre les groupes, *comme les règles économiques servent à assurer la communication des biens et des services*, et les règles linguistiques, la communication des messages » (je souligne). Et d'appuyer encore l'idée, aussitôt après : « ces trois formes de communication sont, en même temps, des formes d'échange ».[125] On voit ainsi comment le modèle des structures de parenté et de mariage n'est pas seulement celui de la langue mais aussi celui de l'échange marchand de biens et de services : une activité essentielle du structuralisme consiste en effet à décrire, dans les champs qui sont les siens, ces codes qui permettent d'échanger des choses différentes comme si elles étaient équivalentes – ce qui ne peut manquer de faire penser à la loi de l'offre et de la demande, à la valeur d'échange qui prime sur celle d'usage. Tel pourrait bien être le problème du structuralisme d'ailleurs : pour élargir le propos de Ricœur tout en en conservant la lettre et l'esprit, cette « science objective des échanges » semble trouver sa « zone de validité optimale » dans les secteurs d'activité humaine présentant une forte homologie avec l'échange marchand.[126] Le problème de Levi-Strauss, quand il se met à élargir son propos, mais aussi celui de Jakobson et d'autres quand ils appliquent à la métaphore une conception saussurienne du signe, c'est précisément de penser tout autre chose que la langue, l'art notamment, à partir d'un modèle d'échange particulier, où les relations possèdent une valeur indépendamment des contenus mis en jeu.

123 Cl. Levi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 2002, coll. Quadrige, p. XXXII.
124 Cl. Levi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, p. 40.
125 *Ibid.*, p. 95-96.
126 P. Ricœur, « Structure et herméneutique », art. cit., p. 359, 362, 372-373.

En suivant le fil de cette conception des formes et des structures, une dernière « attraction » se dégage alors, particulièrement favorable pour cette compréhension abstraite de la langue : celle qu'a pu constituer la théorie de l'information. Là aussi, le code précède le message, il en est indépendant. Après Lefebvre, Merleau-Ponty et Ricœur, et dans le prolongement du travail de François Dosse, Céline Lafontaine a relevé dans *L'Empire cybernétique* les points de convergence qui existent entre le modèle phonologique de Jakobson, qui a inspiré Levi-Strauss, et les théories de Wiener, qui se trouve cité dans la fameuse « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », pour ne pas mentionner d'autres auteurs comme Bateson.[127] On sait l'espoir paradoxal que Levi-Strauss place dans la cybernétique, dans *La Pensée sauvage* par exemple. Dans « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », Roman Jakobson fait lui aussi l'éloge des « ingénieurs des communications » et des concepts introduits par eux, notamment de code et de message, pouvant avantageusement remplacer les notions traditionnelles, par exemple de langue et de parole, ces nouveaux concepts étant « beaucoup plus clairs, beaucoup moins ambigus, beaucoup plus opérationnels » pour formuler « la même dichotomie ». Le rôle que les mathématiques sont invitées à jouer, rappelé par le linguiste comme par l'anthropologue, est un indice très sûr du scientisme que l'on peut trouver à la base du projet structuraliste. Jakobson évoque ainsi « ces concepts bien définis, *mesurables* et analysables » de la « théorie de la communication » (je souligne).[128] On connaît mieux encore la passion du linguiste pour les oppositions binaires, dont les douze « traits de sonorités », dans « Phonologie et phonétique » constituent l'illustration exemplaire, et l'on a vu où ce goût l'a conduit dans « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie » : si les oppositions binaires semblent véritables, entières, en phonologie, soumises au principe de non-contradiction, il n'en va pas de même dans cet article. L'opposition entre contiguïté et similarité ne l'est pas, par exemple, là où *en théorie* c'était le cas de syntagme et paradigme. Fonction poétique et fonction cognitive n'obéissent pas davantage au principe de non-contradiction. La métaphore, dans tous ces cas, indique parfaitement le problème, qui se trouve traversée par toutes ces distinctions. Aussi, séduits par la cybernétique et la théorie de l'information, Jakobson espère-t-il voir ses différents travaux, depuis l'époque du cercle linguistique de Moscou, confirmés, et Levi-Strauss pense-t-il ses travaux sur les structures de la parenté à cette lumière : l'idée s'impose d'un code supérieur, déterminant puissamment le message, dominant le sujet et ne pouvant être atteint. Comme le linguiste le souligne dans son article « Linguistique et théorie de la communication », « le mot-clé de la communication, c'est la notion de possibilités préconçues » ; or, « la linguistique dit la même chose. Dans aucune des deux disciplines il n'y a eu le moindre doute sur le rôle fondamental joué par les opérations de sélection dans les activités verbales. » La métaphore, qui ne peut alors constituer qu'un scandale, est néanmoins mentionnée ensuite : refusant d'y voir une « déviation », il souligne que « ce sont des procédés réguliers, relevant de certaines variétés stylistiques qui sont des sous-codes du code total ». Réintégrant la figure dans le code, il souligne qu'elle est « douée de sens » et « peut être soumise à une épreuve de vérité » puisque « l'affirmation : "Pierre est un vieux renard" pourrait s'attirer la réplique : "Ce n'est pas vrai ; Pierre n'est pas un renard mais un cochon, c'est Jean qui est un renard." »[129] On voit alors à quel prix la métaphore est « régulière » : c'est dans la mesure où elle est usée, lexicalisée, où elle n'est pas neuve, où la liberté, l'originalité du sujet est

127 Céline Lafontaine, *L'Empire cybernétique, des machines à penser à la pensée machine*, le Seuil, Paris, 2004, p. 93-100.

128 R. Jakobson, « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », art. cit., p. 31-32.

129 R. Jakobson, « Linguistique et théorie de la communication », *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 90-91, 98.

sérieusement encadrée, limitée – où le message n'interroge pas le code, n'impose pas une redéfinition de l'objet.

2.2.10. Freud relu par Lacan

Cette idée que le langage obéirait, en dernière analyse, à un centre de gravité unique, à un code, la langue, conçu comme une infrastructure, apparaît donc bien comme une réduction positiviste qui écrase, au profit d'un système souvent binaire, la complexité des phénomènes.

Christian Metz a bien perçu cet appauvrissement, dans *Le Signifiant imaginaire*, où il interroge la théorie rhétorique, linguistique et psychanalytique à propos de la métaphore, et regrette l'abandon du couple paradigme / syntagme, qui « perd de sa force » en psychanalyse mais qui aurait permis des éclaircissements bienvenus. Il conclut à ce propos au « non recouvrement de catégories venues d'horizons divers (linguistique, rhétorique, psychanalyse) ».[130] Si nous ne pouvons que souscrire, dans les grandes lignes, à son propos, et en particulier à ce constat – qui est formulé à plusieurs reprises – il convient de souligner précisément la responsabilité de Lacan quant à cette confusion, qui n'apparaît pas toujours nettement dans l'ouvrage, dont le titre avoue même un reste d'allégeance. Il en va de même, d'ailleurs, pour la plupart des auteurs structuralistes et néo-rhétoriciens cités par Christian Metz, qui ont bel et bien continué à brouiller les cartes, à superposer des couples de notions incompatibles, même s'ils ont pu *sentir* que les notions ne « s'alignaient » pas, ou avoir des remords, et corriger en partie leur propos. C'est le cas de Lacan lui-même, qui reprend la réflexion où Jakobson l'a laissée à la fin de l'article « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies », où le linguiste esquissait un rapprochement avec les notions freudiennes de condensation et de déplacement : alors qu'il éprouve des réticences perceptibles face au modèle linguistique, il ne conteste pas frontalement le modèle jakobsonnien, c'est le moins que l'on puisse dire, et il ajoute même à celui-ci d'autres couples de notions, d'origine nettement psychanalytique, dont les deux premiers procédés à l'œuvre dans le travail de transformation du rêve, confortant ainsi le modèle binaire initial, même pour ceux qui n'auraient pas été convaincus – et Lacan sembler indiquer lui-même, au cours de son séminaire du 9 mai 1956, qu'il y en a au sein de son public.[131]

Malgré la complexité du propos lacanien, malgré son style volontiers déroutant, de toute évidence à dessein, il faut donc se pencher sur cette psychanalyse structuraliste, qui vaut mieux que le mépris désinvolte où il est facile de la tenir, mais qui n'en agace pas moins, assez souvent, comme on devine que ce fut le cas pour Ricœur, qui se résolut à ne pas parler de Lacan dans son ouvrage sur Freud, faute d'avoir pu le comprendre.[132] Aussi éviterai-je de taxer de « délire », comme le fait Nanine Charbonnel à la suite de François Roustang, la prose d'un auteur fertile en associations pour le moins hasardeuses.[133] Il ne s'agit pas pour moi de contester cette appréciation : que le « délire » en question ait été largement partagé ne saurait constituer une objection et le délire n'empêche pas le raisonnement de présenter une certaine rigueur ou d'excellentes intuitions. Mais, si l'on veut expliquer pourquoi des auteurs si nombreux, parfois même critiques à l'endroit de Lacan, et dans tous les cas rarement perçus comme délirants, à l'instar du groupe μ, de Genette ou de Pierre

130 Ch. Metz, *op. cit.*, p. 370, 350.
131 Jacques Lacan, *Le Séminaire* sur *Les Psychoses*, livre III, le Seuil, Paris, 1981, p. 253.
132 Lire, à ce propos, les pages consacrées par François Dosse au différend avec Lacan, dans *Paul Ricœur*, *op. cit.*, notamment p. 327 et 332.
133 Nanine Charbonnel, *La tâche aveugle*, tome I (*Les aventures de la métaphore*), *op. cit.*, p. 222.

Legendre, ont pu s'approprier des conceptions trouvées chez lui ou confortées par lui, être inspirés par certaines de ses intuitions, il faut entrer dans le détail de cette équivoque relevée à juste titre par François Roustang.[134]

Du syntagme au paradigme : à la recherche du système perdu

Ce qui frappe en effet, dans la théorie de la métaphore proposée par Jacques Lacan, c'est l'extrême diversité des sources auxquelles il puise. Sans même évoquer les sources anthropologiques ou l'inspiration philosophique (Hegel, Marx, Heidegger), le croisement des influences est impressionnant : aux références rhétoriques et linguistiques toujours mentionnées, qui viennent donc se greffer tant bien que mal sur des notions psychanalytiques, il ne faudrait pas omettre l'influence surréaliste, de toute évidence déterminante. Mais, au sein même de ces domaines, des chemins de traverse apparaissent encore, des bifurcations inattendues, qui mettent en danger tout l'édifice. Le problème n'est pas que le psychanalyste fasse subir une énorme torsion aux concepts de Ferdinand de Saussure, par exemple, comme le suggère Nanine Charbonnel, présupposant par là que Saussure aurait raison contre Lacan ou Jakobson, mais bien plutôt que les concepts forgés n'ont, en réalité, aucune consistance véritable, aucune stabilité. Ce ne sont pas non plus, pas vraiment, des « coques creuses », dans la mesure où chaque affirmation est soutenue par une intuition, assez juste en général d'ailleurs, souvent intéressante : le problème, c'est que rien ne signale que le concept de la page suivante, qui porte le même nom que celui de la page précédente, a changé. Aussi, en assumant un certain jeu sur les mots, conçu notamment comme un jeu avec les lecteurs, une forme d'humour, et en assumant par ailleurs un certain hermétisme, privilégiant ainsi la « porte étroite » du discours, Lacan prend-il le risque de tomber lui-même dans le piège qu'il tend à ses détracteurs, celui de perdre le fil d'un raisonnement sous-jacent qui serait, lui, parfaitement tendu.[135] Dans cette écriture « entre les lignes », on devine en particulier une stratégie délibérée de pousser le lecteur, en permanence, à rechercher la pertinence de ses affirmations, l'esprit derrière la lettre du discours, pour maintenir la réflexion à son plus haut niveau, pour que la pensée soit vive, qu'elle procède toujours d'une expérience vivante. Mais, derrière l'intention louable, on perçoit également des profits moins avouables, qui recoupent les observations de François Roustang dans *Lacan, de l'équivoque à l'impasse* : celui de s'épargner en retour l'exigence d'une rigueur accrue et constante, ou de profiter des effets de l'équivoque, en permettant au lecteur de collaborer au-delà du raisonnable à l'établissement du sens.

Qu'en est-il, donc, concernant la métaphore ? Avant d'étudier ses rapports avec la théorie du « signifiant », très vaguement inspirée de Saussure, et plus largement avec celle de l'inconscient « structuré comme un langage », il faut noter ce fait que l'usage des notions de syntagme et de paradigme, pour aborder la figure de style, est assez particulier. Nous savons en effet que Lacan forge ses concepts de métaphore et de métonymie sur une référence appuyée à Jakobson, à son article sur les aphasies, aussi bien dans les cours du 2 et 9 mai 1956 qui sont consacrés aux deux figures que dans l'intervention de 1957 publiée sous le nom de « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud ».[136] Or, cette assimilation même du couple métonymie /

134 F. Roustang, *Lacan, de l'équivoque à l'impasse*, éditions de Minuit, Paris, 1986.

135 On trouve mention de cette stratégie d'écriture « entre les lignes », à la limite de l'imposture, par exemple dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *op. cit.*, p. 262.

136 *Le Séminaire*, livre III, *op. cit.*, p. 248-249, et *Ecrits I*, *op. cit.*, p. 251-252, note 5, et p. 263-264, note 13. La

métaphore aux mécanismes de contiguïté / similarité ne se pose pas vraiment de la même façon chez Lacan que chez le linguiste, même si celui-ci inspire une énorme partie des développements.

C'est dans le séminaire de 1956 que cela apparaît le plus nettement. On peut d'ailleurs noter la façon dont cette réflexion sur les figures s'inscrit dans la question des psychoses, qui faisait l'objet du séminaire cette année-là, même si l'articulation n'est pas beaucoup soulignée. L'indication donnée par Lacan est d'un grand intérêt pour nous : à la lecture d'une série de « textes qui se répètent » d'un psychotique, le président Schreber (textes qu'il ne juge pas utile de livrer), le psychanalyste se dit frappé par le constat qu'« on n'y rencontre jamais rien qui ressemble à une métaphore. » Il s'agit pour Lacan de montrer que la métaphore constitue une dimension essentielle du symbolique, cette fonction entravée, selon lui, dans les psychoses. Suit alors une tentative de définition de la figure, présentée comme nécessairement impliquée par le style poétique : très intéressante, elle n'est pas déterminée par la seule idée de substitution, elle est même tournée vers l'idée de prédication. Seulement, elle débute par un exemple devenu fameux, le vers suivant de Victor Hugo, extrait de « Booz endormi » : « Sa gerbe n'était point avare ni haineuse ». Aussi Lacan est-il partiellement fondé à noter qu'il n'y a pas là de « comparaison latente » : la figure déborde de beaucoup le parallélisme proposé. Il ne faut pas comprendre, en effet – ou plutôt il ne faut pas comprendre *seulement* – « *de même que* la gerbe s'éparpillait volontiers entre les nécessiteux, *de même* notre personnage n'était point avare, ni haineux. » Et Lacan de conclure : « Il n'y a pas là comparaison, mais identification. »[137] Du danger, une nouvelle fois illustré, de théoriser sur un échantillon trop réduit : comme cela a été maintes fois souligné, la « métaphore » de Hugo est aussi, et même avant tout, une métonymie. C'est ainsi que Lacan peut tirer la métaphore du côté de l'identification : qu'il y ait une « identification » entre la « gerbe » qui s'abandonne et Booz endormi, qui d'habitude donne volontiers des épis aux pauvres, ne pose pourtant pas problème, mais l'évidence que Lacan croit tirer de son exemple lui vient précisément d'une évacuation trop rapide de la « comparaison » et, s'il peut se permettre cette évacuation-là, s'il croit pouvoir déceler une « identification » sans comparaison, c'est que l'identification repose en large partie sur un « glissement » du propriétaire à son bien, le blé. Il ne considère dans un premier temps que le travail de nomination, la simple substitution de « gerbe » à « Booz », comme si Hugo avait voulu se contenter de stupéfier le lecteur par une association inhabituelle, la clef étant fournie par les deux vers suivants (les vers 11 et 12) : « Quand il voyait passer quelque pauvre glaneuse / – Laissez tomber exprès des épis, disait-il. ». On devine d'ailleurs que l'idée est venue à Hugo par le vers précédent (le vers 9), comparant sa barbe à la nature, même si ce n'est pas à un champ ou à une prairie fleurie mais à un ruisseau argenté. C'est donc à ce prix, en mettant entre parenthèses le parallélisme, que Lacan introduit la notion de métaphore. Il n'en reste pas là, cependant. Il a même conscience de la réduction : « l'usage que nous faisons du terme de symbolique nous amène en fait à en réduire le sens ». Hélas, pour dénoncer celle-ci, qu'il perçoit dans son analyse de « Booz endormi », il précise qu'il ne faut pas se contenter de « désigner la *seule* dimension métaphorique du symbole » (je souligne). Néanmoins, pour évoquer « l'articulation prédicative », la syntaxe de la phrase hugolienne, il ne fait pas encore intervenir la métonymie : il se contente de souligner qu'on ne peut s'arrêter à l'ordre signifiant du dictionnaire, qu'il existe un usage de la langue « où la signification arrache le signifiant à ses connexions lexicales ». Pour décrire le phénomène de la

dernière note est néanmoins curieuse, qui semble indiquer que Lacan revendique la co-paternité de la « découverte » de Jakobson, suggérant que celui-ci se serait approprié une invention collective.

137 Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre III, *ibid.*, p. 247.

métaphore vive, il souligne qu'on ne peut se passer de « la distance maintenue entre le sujet et ses attributs », ajoutant qu'« il est tout à fait exclu qu'un animal fasse une métaphore » : n'ayant pas accès au discursif, « la métaphore est impensable dans la psychologie animale de l'attraction, de l'appétit, et du désir. »[138]

Voilà, à mon sens, l'essentiel perçu : la métaphore achève de se former dans le discours, dans l'élaboration secondaire. Seulement, plaçant l'action du symbolique – incluant, pour lui, langage et figures de rhétorique, là est le hic – dès l'élaboration primaire, Lacan ne s'est pas donné les moyens de faire le départ entre une association première et une (ré)élaboration seconde, authentiquement métaphorique. Le problème est bien la place du langage dans l'appareil psychique, question structuraliste par excellence. Il n'en reste pas moins que Lacan propose ici une lecture de la métaphore très acceptable : « Cette phase du symbolisme qui s'exprime dans la métaphore suppose la similarité », écrit-il par exemple, « laquelle est manifestée uniquement par la position », du moins dans le cas de la gerbe généreuse. Et de souligner que cette « dimension de similarité est assurément ce qu'il y a de plus saisissant dans l'usage significatif du langage, qui domine tellement l'appréhension du jeu du symbolisme que cela nous masque l'existence de l'autre dimension, la syntaxique ». Malgré les apparences, nous sommes donc très loin de Jakobson : il serait bien difficile ici de déceler une opposition entre la similarité et l'ordre syntaxique de la phrase. Certes, ce séminaire conserve encore timidement les traces de la distinction entre sémantique et positionnel, qui redoublait et précisait celle de métaphore et métonymie, chez le linguiste : cela lui permet de conserver une apparence de cohérence avec lui. On pourrait même deviner l'idée qu'il n'existe pas de similarité sémantique, seulement de position, observation rapportée à la métaphore alors qu'elle concerne la métonymie hugolienne : pour Lacan, ici du moins, le sémantique est lié au positionnel, fondement du « propositionnel », ce qui complique toute distinction entre métaphore et métonymie. Mais il n'en formule pas moins l'idée que la similarité *devient* sémantique par l'action de de syntaxe, qu'elle se nourrit d'elle, ce qui constitue une correction d'importance apportée à Jakobson qui distinguait similarité sémantique, avec ou sans contiguïté positionnelle, et similarité de position. Seulement, ce qu'il gagne par là, il le perd de l'autre côté, et c'est là que le modèle structuraliste le rattrape : on le verra tenté de dépouiller la métaphore de sa capacité à porter des idées, d'attribuer cette faculté à la seule syntaxe « métonymique ». Dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient... », par exemple, il écrit : « Dans le vers de Hugo, il est manifeste qu'il ne jaillit pas la moindre lumière de l'attestation qu'une gerbe ne soit pas avare ni haineuse [...] ».[139] Quoi qu'il en soit, le « pôle » métaphorique ne subsisterait plus, nous dit-il ici, « sans la structure signifiante », sans « l'organisation du signifiant » : « voilà ce qu'on néglige quand on parle de symbolisme », et nous ne pouvons qu'en convenir.

Hélas, sous la double influence du modèle linguistique de Jakobson, qui se trouve exposé juste après, et de son exemple métaphorico-métonymique, que viendront renforcer d'autres exemples tendancieux, cette intuition première cède le pas, et apparaît progressivement, de façon de plus en plus nette, au second plan.

Il reste qu'il n'est pas exact d'affirmer, comme Nanine Charbonnel le fait, que Lacan ajoute aux « imprécisions » de Jakobson et aux « errements freudiens » « cette cécité particulière » « de vouloir définir la métaphore en excluant totalement la question de la ressemblance ». Si, sur certains points, il radicalise encore la position de Jakobson, sur d'autres, il apporte des nuances bienvenues,

138 *Ibid.*, p. 248.
139 J. Lacan, *Écrits I*, *op. cit.*, p. 265.

on vient de le voir : en l'occurrence, cette gêne devant la question de la ressemblance ne lui est pas propre, elle recoupe parfaitement celle du théoricien de la « fonction poétique ». Même dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient... », où la part accordée à la syntaxe est plus réduite, la fameuse définition substitutive « *Un mot pour un autre*, telle est la formule de la métaphore » ne doit évidemment pas être prise isolément : si elle caractérise effectivement l'approche néo-rhétoricienne, structuraliste, Nanine Charbonnel a tort d'y réduire la structure métaphorique selon Lacan – même si, bien sûr, « définir ainsi la métaphore », ou du moins insister sur ce trait-là, « c'est la manquer ».[140] Elle n'est d'ailleurs pas la seule : on retrouve la même idée chez Marie-Claire Ropars-Wuilleumier par exemple.[141] C'est là un véritable *topos* du commentaire lacanien, qui n'est pas dénué de fondement mais qui simplifie le texte même de Lacan : nous le lisons trop facilement comme s'alignant sur celui de Jakobson ou, du moins, à travers le filtre de celui-ci. Nous pouvons noter par exemple que la métaphore s'oppose chez lui à « trente voiles », métonymie proposée deux pages plus haut, où le mot « navire » n'est pas moins omis que dans *Un mot pour un autre*.[142] La métonymie est même définie plus loin comme un manque d'être, ce qui souligne assez son caractère *également* substitutif. À la fin du cours du 2 mai 1956, Lacan précise d'ailleurs, pour ce qui touche au « côté » métonymique, « celui de l'articulation et de la contiguïté, avec ce qui s'y ébauche d'initial et de structurant dans la notion de causalité », que la métonymie... « concerne la substitution à quelque chose qu'il s'agit de nommer – nous sommes en effet au niveau du nom. »

En fait, ce que révèlent ces lignes, qui nous apparaissent volontiers contradictoires, c'est d'abord que métonymie et métaphore sont englobées dans une notion commune, celle de « signifiant », conçu sur le modèle paradigmatique du trope, lui-même rapproché des mécanismes de déplacement et de condensation, le « signifiant » étant ainsi « l'instrument avec lequel s'exprime le signifié disparu ».[143] Par ailleurs, les deux figures sont assez souvent comprises comme deux « phases » différentes de la même opération, la symbolisation, notamment dans le séminaire de 1956, la métonymie pouvant s'emboîter dans la métaphore, comme c'est le cas dans le vers de Victor Hugo – Lacan le concède dans le cours suivant du 9 mai, suggérant avoir accepté cette objection d'un auditeur – mais aussi comme le déplacement se combine avec la condensation, en est parfois l'un des moments. Cette articulation des deux figures fait même l'objet de la troisième partie du séminaire, ce jour-là. L'idée est développée, avec d'autres exemples, à partir de cette observation : « la métonymie est au départ, et c'est elle qui rend possible la métaphore. Mais la métaphore est d'un autre degré que la métonymie ». Et Lacan de reprendre la discussion proposée par Jakobson des formes artistiques : les enfants « n'en sont pas encore à la métaphore », au Picasso seconde manière ou aux surréalistes, « mais à la métonymie », au réalisme. Cependant, « la promotion du détail » qui caractérise « le style dit réaliste » « n'a rien de plus réaliste que quoi ce soit » : un détail peut devenir « le guide de la fonction désirante », « promu comme l'équivalent » du tout, *mais pas n'importe lequel*. De même, dans le développement de l'enfant, Lacan distingue un moment où « en fonction de ses précoces capacités métonymiques », un objet comme les fesses pourra « devenir pour lui une équivalent maternel ».[144]

On le voit donc : il y a substitution dans la métonymie, chez Lacan. De même, il y a du syntagme dans la métaphore, et même de la ressemblance, bien que l'idée ne soit pas soulignée : la notion de

140 N. Charbonnel, *Les Aventures de la métaphore*, *op. cit.*, p. 230.
141 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein », art. cit., p. 109.
142 J. Lacan, *Écrits I*, *op. cit.*, p. 263, 265.
143 J. Lacan, *Le Séminaire*, III, *op. cit.*, p. 250-251.
144 J. Lacan, *ibid.*, p. 259-261.

similarité n'est pas toujours abstraite, liée à la seule position, la dimension sémantique est *de fait* impliquée. C'est bien en vertu de cette ressemblance très concrète que l'enfant peut découvrir des « équivalents maternels » et non pas seulement des « substituts », par exemple. La reprise du vers hugolien, son analyse plus approfondie dans « l'instance de la lettre... » nous le montre, lui aussi : on y voit comment, après un commentaire de la métonymie *qui ne se donne pas comme tel* (« c'est de Booz que la gerbe a fait place nette »), Lacan en vient à réellement commenter la métaphore. La personnification de la gerbe, cette façon indirecte de souligner la générosité de Booz par son bien, lui apparaît comme une façon de suggérer le « retour d'un titre de possession » (« *sa* gerbe »), sa propre générosité se voyant « réduire à *moins que rien* par la munificience de la gerbe », « prise à la nature », qui « ne connaît pas notre réserve et nos rejets ». Seulement, après cette négation par la « profusion » de la nature – encore un peu « métonymique » peut-être, mais pouvant aussi s'analyser comme métaphore ironique – le psychanalyste indique que Booz resurgit dans « le rayonnement de la fécondité », à travers la promesse d'une paternité.[145] Et, en effet, le poème ne cesse de tisser des liens pour penser l'analogie du vieillard avec la gerbe : comme le blé fauché ploie sous l'effet de la pesanteur, lorsqu'il est saisi par le bras d'un homme, le patriarche peut s'écrier « Et je courbe, mon Dieu ! mon âme vers la tombe » et, à la fin, l'idée d'une résurrection est suggérée par l'analogie avec Dieu, cet autre « moissonneur » généreux, peut-être parti dormir lui aussi, ayant jeté négligemment une « faucille d'or dans le champ des étoiles ». Quoi qu'il en soit de la pertinence du commentaire lacanien, il faut donc souligner qu'il repose sur l'idée d'une analogie, d'une ressemblance, entre la « profusion » de la gerbe et la « fécondité » de Booz – Lacan mentionne même, dans son cours du 9 mai, une interprétation phallique de la gerbe qui n'est pas sans fondement quand on considère le poème entier, où Hugo évoque l'idée de puissance, le rêve d'une procréation et tourne plus nettement encore, à la fin, autour de l'acte sexuel sans jamais en parler vraiment.

Il faut noter aussi que la métaphore de Hugo *réalise* « la signification de la paternité ». Un peu comme la gerbe de Booz, et surtout comme Œdipe, selon Lacan, elle tue symboliquement le père (elle « abolit métaphoriquement » le « signifiant du nom propre d'un homme »), elle « reconstruit le cheminement » qui mène le fils de Laïos à affirmer sa royauté, à procréer et à s'avancer vers la vérité (elle « produit l'étincelle poétique » en l'occurrence, et réalise le « mystère » d'une signification). Conformément à la métaphore paternelle chez Lacan, au « Nom-du-Père », la métaphore consiste donc en un refoulement, une « substitution signifiante », une « dialectique de l'être ».[146] S'il convient d'y insister, c'est que « la métaphore moderne n'a pas une autre structure », selon Lacan. La définition de la figure n'est donc pas la simple substitution d'un mot à un autre, mais une « substitution signifiante », décrite ici sur le modèle de Booz et d'Œdipe d'une façon quasi dialectique, avec négation et dépassement. Dans son cours du 19 juin 1957, il reprend l'exemple en des termes encore plus nets : « nous retrouvons le schéma du symbole en tant qu'il est la mort de la chose ». Mais, avec la métaphore, « c'est encore bien mieux » : il y a résurrection, « Booz, après avoir été éclipsé, occulté, aboli, reparaît dans le rayonnement fécond de la gerbe. » Comme le Christ, « il ne connaît ni avarice ni haine, il est purement et simplement fécondité naturelle. »[147] Il est aisé de voir comment, à travers ce modèle « dialectique », à travers les métaphores choisies par Lacan, celles du meurtre et du mystère, ou de la mort et de la résurrection, tout un imaginaire de la

145 J. Lacan, *Écrits I, op. cit.*, p. 265-266.
146 Joël Dor, *Introduction à la lecture de Lacan*, Denoël, Paris, 2002, p. 116.
147 J. Lacan, *Le Séminaire*, livre IV, *La relation d'objet*, Seuil, Paris, 1994, p. 377.

métaphore se met en place ou se voit conforté, qui triomphe chez les néo-rhétoriciens, d'autant plus qu'on retrouve chez ces derniers, chez Cohen de façon exemplaire, ce mécanisme « à double détente », comme Lacan le nomme, d'abord négateur, voire destructeur, et ensuite sublimant, quasi épiphanique. Avec l'idée d'une métaphore-condensation, qui inclurait la métonymie-déplacement, nous ne sommes pas loin non plus de la définition de la métaphore par le groupe μ comme double synecdoque : après un premier temps « métonymique », un nouveau signifié apparaît, « glisse » sous le « signifiant » d'une façon autrement plus créative mais aussi, parfois, proche de l'imposture.

Le modèle paradigmatique ne résume donc pas la pensée de Lacan sur la question. Mais, s'il ne règne pas sans partage, s'il n'est pas coupé de toute idée de ressemblance, il n'en est pas moins très présent, bien sûr. C'est lui qui délivre ses effets les plus néfastes – dont cette idée, par exemple, d'un surgissement miraculeux du sens, dans la métaphore. La dimension syntaxique de la métaphore étant gommée, placée au second plan, l'apparition du sens, toujours davantage pensée au niveau du mot, ne peut qu'apparaître mystérieuse. La métonymie « sous-jacente » cesse d'ailleurs, assez fréquemment, d'être comprise elle-même comme prédication, et même souvent, dans les faits, comme syntaxe, devenant le simple nom du réel (via l'idée de syntaxe, de contiguïté, sa définition comme « mot à mot ») ou le nom du désir (via le manque d'être, l'idée de déplacement). Ainsi, dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient... », Lacan reprend-il le deuxième exemple de métaphore utilisé dans le séminaire sur les psychoses : « L'amour est un caillou riant dans le soleil », alors qu'il contrevient à la définition substitutive qui vient tout juste d'être avancée. Où le signifiant « amour » est-il « aboli », en effet, dans cette phrase ? Malgré son *insistance*, on voit donc que ce trait-là n'est pas si définitif pour Lacan, qu'il ne dit pas le tout de la métaphore, même si, dans les différentes formules « mathématiques » proposées, le signifiant du comparé passe toujours « sous la barre » : jamais la dimension *in praesentia* ne disparaît tout à fait dans la compréhension métaphorique, même quand elle semble se réduire à une approche *in absentia*.

Une belle métaphore l'indique d'ailleurs, jusque dans son ambiguïté, dans l'intervention de 1957. Évoquant « la linéarité que F. de Saussure tient pour constituante de la chaîne du discours, conformément à son émission par une seule voix et à l'horizontale où elle s'inscrit dans notre écriture », Lacan précise que, « si elle est nécessaire en effet », elle « n'est pas suffisante ». Aussi, après un rappel sur le rôle de cette orientation « dans le temps » de « la chaîne du discours », écrit-il :

> Mais il suffit d'écouter la poésie, ce qui sans doute était le cas de F. de Saussure, pour que s'y fasse entendre une polyphonie et que tout discours s'avère s'aligner sur les plusieurs portées d'une partition.
>
> Nulle chaîne signifiante en effet qui ne soutienne comme appendu à la ponctuation de chacune de ses unités tout ce qui s'articule de contextes attestés, à la verticale, si l'on peut dire, de ce point.[148]

Même si Lacan joue ici avec l'idée de paradigme, avec l'imaginaire issu de Saussure d'une « articulation » à la fois horizontale et verticale du langage, il serait difficile de rapporter cette métaphore à Jakobson ou à son maître genevois : la poésie y fournit le modèle, extensible au langage « ordinaire », d'une certaine « prolifération syntagmatique ». Un mot ne veut jamais dire seulement ce qu'il a l'air de dire : il emporte avec lui tout un monde. Cette idée, qui se trouve déjà au cœur de la poésie symboliste, malgré leurs théorisations hasardeuses, mais qui n'est pas davantage étrangère aux avant-gardes russes, trouvant ainsi des échos du côté d'Eisenstein ou de

148 J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », art. cit., p. 260-261.

Bakhtine, est bien une idée lacanienne aussi. Elle indique dans quelle tradition, entre autres, il s'inscrit – combien ses efforts, pour donner des gages structuralistes, et parfois même positivistes, ne résument pas son propos. En effet, quelle que soit la façon de comprendre cette métaphore, et il y en a plusieurs, elle relativise sérieusement l'opposition entre syntagme et paradigme. La logique du second paragraphe est différente du premier, en effet : faut-il supposer un jeu concerté de plusieurs couches de langage, de plusieurs instruments, « à l'horizontale », ou une progression d'un « contexte » paradigmatique à l'autre, en sautant d'une « portée » verticale à une autre en quelque sorte, sans les jouer vraiment et/ou simultanément ? Tout cela n'est pas parfaitement clair, le modèle linguistique traditionnel n'associant pas *en différents points* les différents contextes paradigmatiques entre eux. Il semblerait donc qu'il faille pencher pour le premier modèle, le moins jakobsonnien. Cela se complique encore, en apparence du moins, si l'on fait intervenir les fameux « points de capiton » mentionnés peu avant, dont la présence est ici suggérée. Mais, à bien les considérer, ils confirmeraient plutôt l'idée d'une polyphonie : leur graphe cherche lui aussi à rompre la « linéarité du signifiant ». On pourrait dire qu'au « flux » initial de « signifiants », en effet linéaire, s'adjoint une relecture *a posteriori*, une seconde ligne signifiante qui en arrête le sens mais qui se révèle ainsi susceptible d'apporter, plus qu'une harmonique, un nouveau sens.[149] Tout cela indique bien, plus simplement, l'absolue nécessité d'intégrer l'idée de *signifiance*, d'une dialectique entre le mot, avec son histoire, ses significations sédimentées, et le discours, comme prise de position au sein de la tradition, comme pratique signifiante : entre le noyau de sens clairement visé et les significations potentiellement concernées, il y a un espace que la linguistique doit prendre en compte, que les poètes ont depuis longtemps évoqué, même s'ils l'ont souvent associé au mot, et que la linguistique structurale échoue à cerner dès lors qu'elle se coupe du discours, voire de la syntaxe, quand elle le décrit à travers des notions comme la connotation.

On perçoit donc ici à quel point Lacan, pour le meilleur et pour le pire, se trouve à la croisée des influences. Et, dans cette diversité des héritages, la linguistique n'est pas forcément la meilleure part : elle embrouille ici le schéma de la polyphonie, en lui imposant la référence à la notion de paradigme, où l'idée de sélection n'implique pas vraiment celle de signification « littéralement et dans tous les sens ». De même, on l'a vu, elle conduit à une appréhension substitutive de la métaphore, alors que l'impulsion première est de l'articuler au syntagme. Si la fidélité de Lacan est très variable à l'égard de Ferdinand de Saussure, comme on l'a souvent relevé, il faut donc souligner qu'elle l'est aussi à l'égard de Jakobson, et non seulement quant aux notions de paradigme et de syntagme, mais aussi quant à l'articulation de la métonymie et de la métaphore. L'idée d'une métaphore « à double détente », reposant sur la métonymie, apparaît bien meilleure que celle de Jakobson en effet : même si elle présente un certain nombre de défauts – et des défauts graves – parce que liée à une conception sémiotique, elle permet bien davantage de décrire les phénomènes observés, qu'ils soient artistiques ou psychopathologiques, voire rhétoriques. L'idée d'une métaphore incluant une métonymie de cause à effet, par exemple, peut faire songer à la valeur indicielle du gros plan chez Eisenstein, qui permet grâce au montage de construire une métaphore cinématographique. On perçoit bien d'ailleurs, à travers les exemples liés à l'enfance, ce que ce modèle à deux étages doit à l'expérience psychanalytique, à la théorie du jeu du *fort-da* notamment, où la bobine permet de symboliser la mère, où la « métaphore » est une conquête de l'enfant.

149 J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Écrits II*, Seuil, Paris, 1971, p. 164-165, où Lacan mentionne autrement l'épaisseur de la signification, par l'image d'un poisson croché par le langage, et où il donne l'exemple de la métaphore « en tant que s'y constitue l'attribution première », qui permet d'affecter un nouveau sens à un mot déjà existant.

Comme le dit Christian Metz à la fin du *Signifiant imaginaire*, l'analyste « a un patient » à transformer : « l'enjeu est fort, on ne parle pas de rien ».[150] Voilà qui pourrait bien expliquer, en effet, les nécessaires distorsions opérées sur le modèle de Jakobson.

Comme un langage : la métaphore et le signifiant

Hélas, l'inspiration psychanalytique n'est pas la seule. La réflexion ne se fait pas toujours sur des « pierres vives ». L'idée d'un emboîtement de la métonymie dans la métaphore est, par exemple, introduite par cette étrange « observation », dont les partisans de la rhétorique générale auraient pu faire des gorges chaudes : « Quand on lit les rhétoriciens, on s'aperçoit que jamais ils n'arrivent à une définition complètement satisfaisante de la métaphore, et de la métonymie. D'où résulte par exemple cette formule, que la métonymie est une métaphore pauvre. » L'idée est étrange. On aimerait en connaître l'auteur. Probablement s'agit-il d'une équivoque sur le terme grec *metaphora* : la métonymie peut en effet apparaître, comparée à la « métaphore par analogie », comme un trope du pauvre – mais ce serait alors jouer avec le mot grec, qui désignait précisément le trope en général. Et Lacan d'ajouter, ce qui achève de poser problème : « On pourrait dire que la chose est à prendre dans le sens contraire ».[151] Et, de fait, ce passage possède une véritable ambiguïté, qui résume bien l'incertitude plus générale de l'auteur sur la question de la métaphore : il expose clairement le souhait de faire apparaître la métaphore comme une pauvre métonymie, probablement parce que, plus encore que celle-ci, elle substitue une chose à une autre, elle manquerait donc le réel par excellence – à cela, on reconnaît le Lacan néo-rhétoricien, structuraliste – mais, confronté à la question du symbolique, il est invité régulièrement à abandonner ce soupçon, à percevoir dans la métaphore le témoignage d'une capacité supérieure de l'être humain, certes ambivalente, mais digne d'être distinguée – et là, on reconnaît davantage le thérapeute, malgré l'ambiguïté qui se déplace, qui affecte aussi la notion de symbolique.

Ce balancement, on l'observe constamment. Dans l'extrait sur le « point de capiton » cité plus haut, la métaphore est à la fois ce par quoi l'enfant « élève le signe à la fonction de signifiant, et la réalité à la sophistique de la signification ».[152] S'il n'y avait là qu'un rappel sur la difficulté à atteindre le réel, sur la capacité de la métaphore à guider mais aussi à aveugler, ce ne serait pas gênant. Mais de telles phrases témoignent d'un refus fréquent, chez Lacan, de *situer* le langage, d'articuler de façon précise et nuancée la métaphore à l'inconscient et au « système préconscient-conscient ». Aussi la métaphore, outil reconnu d'une conquête, moyen avéré d'autonomie, retombe-t-elle aussitôt dans la menace de l'aliénation, sans qu'apparaisse clairement le chemin d'une émancipation, celle-ci se donnant volontiers pour une illusion. Ce trait-là nous parle évidemment de Lacan, de ce « complexe » touché du doigt par Roustang dans son dernier chapitre, lorsque la psychanalyse est comparée à un « délire scientifique » et que l'analyste se reconnaît « un essai de rigueur » comparable à celui du psychotique.[153] Mais il nous parle aussi d'un travers plus large, collectif, qui s'incarne avec suffisamment de netteté dans le structuralisme. Comment penser une émancipation du système quand la théorie a exclu la diachronie ou, plus exactement, quand elle s'est bâtie sur des concepts qui font système avec cette exclusion, qui n'aident pas à repérer les

150 Ch. Metz, *op. cit.*, p. 370.
151 J. Lacan, *Le Séminaire*, III, p. 259.
152 J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *op. cit.*, p. 165.
153 F. Roustang, *Lacan, de l'équivoque à l'impasse*, *op. cit.,* p. 105-108 notamment.

événements de sens, qui les écrasent sous des constantes ? C'est ainsi, par exemple, que Levi-Strauss peut nommer « contradiction », dans *La Pensée sauvage*, ce qui apparaît comme un paradoxe : alors que, dans « le système mythique », un certain nombre d'éléments « masculins » sont valorisés, l'homme entrant en correspondance avec l'initié, le sacré, ce qui fertilise, ce qui purifie, il s'étonne de les voir en même temps « posés comme homologues à la saison des pluies qui est celle de la famine, de l'isolement, et du danger ». Autrement dit, au moment même où l'anthropologue est invité à sortir de sa « loi d'équivalence entre des contrastes significatifs », où il décèle une complexité irréductible au code, relevant d'un réseau de discours, il s'y accroche en proposant l'idée d'un double système : « le primat de l'infrastructure », ici naturelle (« la géographie, le climat »), briserait le système « idéologique », où prévaut « le rapport inverse » entre les hommes et les femmes, mais serait régulé et « masqué » par les autres dichotomies.[154] Il en va de même chez Lacan, du moins dans ses grandes lignes : confronté à une « contradiction », à un paradoxe, il est tenté de l'écraser sous le système, du moins quand il cède au modèle structuraliste que nous avons vu émerger à propos de la métaphore, qui l'invite à négliger la nuance, les « exceptions » – en l'occurrence la possibilité pour le discours de s'émanciper, à des degrés divers, de la logique inconsciente. Car, évidemment, il ne s'agit pas de nier l'existence d'un système dominant dans la pensée lacanienne – même si, comme j'ai cherché à le montrer jusqu'alors, Lacan résiste à ce système, ce qui donne précisément à sa prose ce caractère particulier, qui lui a conféré une aura incroyable, une apparence de nuance, de richesse inouïe, d'intégration dialectique des contradictions.

C'est à ce niveau-là que Nanine Charbonnel a raison : la ressemblance ne joue pas, en apparence, un grand rôle pour Lacan, et la substitution en joue un trop grand. Mais il faut alors aller plus loin : ce n'est pas la « contrefaçon de Ferdinand de Saussure » et la « contrebande sur la rhétorique » qui posent le plus problème chez lui. Ces contrefaçon et contrebande sont même plutôt bienvenues, et nous devons plutôt regretter qu'il ne soit pas allé plus loin dans ce sens, qu'il soit resté *malgré tout* si fidèle à Saussure et Jakobson. Non, ce qui est le plus déterminant, me semble-t-il, c'est la fameuse théorie de la prévalence du signifiant – qui, en radicalisant certains aspects de ses inspirateurs, en a justement accentué la mauvaise part. C'est elle qui rend compte le mieux, qui explique l'ensemble des distorsions, dans la théorie de la métaphore. Pour l'exposer, il n'est d'ailleurs pas besoin de faire intervenir tout de suite la théorie du signe, ni celle de la figure. On peut se contenter de l'exposé proposé par Jean Laplanche, dans son cours du 24 janvier 1978 : il s'appuie pour cela sur un développement de Freud, dans *Projet de psychologie scientifique*, consacré à l'obsession hystérique. Expliquant les pleurs de l'hystérique par la formation d'un « symbole mnésique », l'analyste viennois établit un rapprochement avec la symbolisation « normale » : dans les deux cas, un déplacement s'opère, c'est un autre objet qui se met à porter les affects liés à une circonstance, à une personne, à une patrie, etc. Comme le souligne Freud, le symbole s'est « complètement substitué à l'objet ». Voilà le cœur de la théorie de Jacques Lacan. Seulement, comme Laplanche le souligne après Freud, cette substitution n'est complète que dans les cas pathologiques, celui de l'hystérie en l'occurrence : le soldat qui « se sacrifie pour un morceau d'étoffe multicolore » et le chevalier « pour le gant de sa Dame » ont *pleinement conscience* de la « substitution », à tel point que j'ajouterais que cette dernière notion n'est plus nécessaire – *ils font le lien* entre le symbole et ce qui est symbolisé. Jean Laplanche ajoute : « le symptôme, le gant, ne fait pas écran ».[155] Comme à son

154 Cl. Levi-Strauss, *La Pensée sauvage*, *op. cit.*, chap. III, p. 123-125.
155 J. Laplanche, *Problématiques IV*, PUF, Quadrige, Paris, 1998, p. 108-109.

habitude, lorsqu'il utilise une comparaison, Freud prend donc soin de distinguer avec une égale netteté les points de convergence et de divergence : il souligne à la fois la proximité entre l'état pathologique et l'état « normal » et la différence qui subsiste entre eux. C'est ici que Lacan intervient, qu'il s'autorise quelques libertés : puisque rien n'est extérieur à la juridiction de l'inconscient, ne peut-on affirmer que le symbole, ou le « signifiant », pour parler comme lui, impose toujours sa loi à la conscience ? L'idée n'est évidemment pas illégitime : Freud a suffisamment montré qu'il n'existait pas de frontière stable entre le « normal » et le « pathologique », que nous étions constamment soumis à l'action de l'inconscient. Seulement, Lacan s'abstient de considérer *à quel degré* nous le sommes et c'est là, par moments, que la généralisation du propos freudien devient intenable, que l'homme n'est plus considéré comme le maître de son destin, comme pouvant le devenir du moins, que la conscience est réduite à une illusion.

Pour donner une idée de la puissance de trouble d'une telle extension du « symbolique », on peut mentionner cette réflexion, dans la fameuse intervention de Laplanche et Leclaire, au colloque de Bonneval, en 1959, pourtant remarquable : « À vrai dire, la question ne nous semble pas résolue facilement de savoir s'il existe des métaphores purement conscientes ». Comment une telle question a-t-elle seulement été possible, de la part d'analystes dont l'activité consiste précisément *dans l'extrême limite de leurs moyens* à rendre conscient ce qui ne l'est pas ? Mieux que quiconque, ils savent que la pleine conscience de soi, de ses facultés, est un pari, un défi, une tâche infinie. Comment refuser à la métaphore ce qu'on accepte d'un patient ? N'est-ce pas que, pour eux, la métaphore est un être à part ? Là où ils ont accepté la possibilité d'une émancipation pour l'homme, là où ils sont obligés de le faire, par leur travail, ils ne reconnaissent pas la même possibilité à une figure de rhétorique, à un outil de la langue parce que, précisément, à cause de tout le corpus structuraliste, ils ont placé celle-ci trop loin dans l'inconscient.

On sait en effet que, pour Lacan, depuis le discours de Rome de 1953, « l'inconscient est structuré comme un langage » et que c'est essentiellement à la métaphore et à la métonymie qu'il revient, en psychanalyse, à partir de 1956, de l'attester, en vertu d'une association entre ces figures de rhétorique et le langage qui, pourtant, va d'autant moins de soi qu'elles sont rapprochées par ailleurs de la condensation et du déplacement, à savoir des deux principaux mécanismes du « processus primaire ». C'est évidemment Jakobson qui fournit la clef, grâce à son étude des aphasies, qui semble corroborer la présence des deux tropes à un niveau inférieur à la conscience vigile. Jacques Lacan, en reprenant l'idée, en l'appuyant lui aussi sur la description des aphasies, la conforte à son tour de son autorité propre. Et il ne s'arrête pas là : il importe les notions de métaphore et de métonymie au moment même où il étudie les psychoses.

Ce geste-là me paraît significatif. Il témoigne une nouvelle fois de l'ambivalence de Lacan à l'égard de la figure qui nous intéresse. Un peu comme dans « Deux aspects du langage... », où Jakobson proposait l'idéal d'un équilibre entre les deux pôles mais suggérait en même temps l'existence d'une pathologie propre à la métaphore, on ne sait au juste les rapports de la métaphore à la maladie mentale chez Lacan. Si ce dernier commence par relever, en mai 1956, l'absence de la moindre métaphore chez le président Schreber, c'est-à-dire cette incapacité du patient à mettre à distance ses représentations, la façon dont il revient à cette articulation entre la métaphore, telle qu'il l'a définie, et la psychose est confuse : il se contente de noter que « le phénomène délirant dénude […] à tous les niveaux la fonction signifiante comme telle » et il relève des « équivalences » dans le discours du malade, marquées par une certaine absurdité et une forte « assonance », une *recherche* « de l'ordre du signifiant, c'est-à-dire de la coordination phonématique ». Il indique d'ailleurs un

symbole : « les oiseaux du ciel », sans cervelle, qui correspondraient selon Freud à des jeunes filles. On le sent fortement séduit par l'idée que les états pathologiques sont marqués par l'absence de coordination et, partant, que la métaphore serait impossible pour le psychotique *à cause de « cette sous-structure cachée qu'est la métonymie* ». Autrement dit, l'idée apparaît, discrètement, que la métaphore pourrait être une sorte de retour – mais « cultivé », « poétique » ou autre – à la folie dont la métonymie aurait extrait le patient.[156] C'est probablement ainsi que l'on pourrait expliquer l'ambivalence persistante de la métaphore chez Lacan, alors même qu'elle est censée témoigner du triomphe du symbolique. Bien sûr, nous sommes là dans le « sous-texte », dans ce qui est suggéré. La thèse explicite est plus prudente, le symbole englobe les deux figures : la psychose est un envahissement du sujet par « le signifiant », un affranchissement du « signifié », où le symbole incompris prend toute la place.

Mais les exemples choisis par Lacan sont éloquents. Ils illustrent à merveille une certaine proximité, certes paradoxale, et inavouée comme telle, entre la métaphore et la psychose. Dans les deux textes fondateurs consacrés à la figure, il adopte d'ailleurs les mêmes : il s'agit d'abord du vers de Hugo, tiré de *La Légende des siècles*, puis de la phrase sur l'amour semblable à « un caillou riant dans le soleil », qui n'est rapportée à personne, et enfin de deux répliques de la pièce de Jean Tardieu, *Un mot pour un autre*, dont le titre lui fournit un début de définition pour la métaphore. La dette à l'égard du surréalisme et plus largement de « la poésie moderne » est reconnue clairement dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient... » mais, comme dans le cours de 1956, elle s'accompagne d'une volonté de démarcation, pour pouvoir mieux en généraliser la leçon. « Allons jusqu'à la limite de la métaphore poétique », propose-t-il dans son séminaire après l'exemple de Hugo, « que vous n'hésiterez pas, vous, à qualifier de surréaliste, encore qu'on n'ait pas attendu les surréalistes pour faire des métaphores. Vous ne pouvez pas dire si c'est sensé ou insensé. Je ne dirai pas que c'est la meilleure façon d'exprimer les choses, mais, en tous les cas, ça porte. » Et de proposer l'exemple de l'amour-caillou qu'on attribue parfois à Aragon ou à Éluard mais qui pourrait bien être de son fait. Incontestablement surréaliste dans l'esprit, il présente même un de ces jeux de mots où Riffaterre voit l'un des traits de « l'écriture automatique », en l'occurrence sur « riant » que l'on peut comprendre comme une correction de « brillant ». Lacan se plaît alors à identifier métaphore et non-sens : « C'est incontestablement une métaphore. » Mais, s'il est « probable » qu'elle a un sens, « quant à lui en trouver un... » De même, pour introduire l'exemple de « Booz endormi », il déclare : « Ce qui est au principe de la métaphore n'est pas la signification ». On ne peut donc pas être plus clair : le fondement de la métaphore n'est pas une intention de signification. Si, avec la métaphore, comme le fait remarquer Lacan en 1957, il y a « sens dans le non-sens », comme dans certains mots d'esprit, c'est en quelque sorte parce qu'il y a métonymie dans la métaphore, parce qu'il y a une « chaîne signifiante », comme c'est formulé clairement dans ce cours de 1956. L'exemple de Tardieu achève d'illustrer ce qu'il veut montrer : n'importe quel mot, ou presque, peut être doté d'un sens, pourvu qu'il soit soutenu, comme la métaphore, « par un articulation positionnelle », par une phrase qui lui en confère un.[157]

On le voit : les exemples de Lacan sont un peu trop favorables, il le sent lui-même, pour être parfaitement innocents. Aussi cherche-t-il à atténuer leur dimension surréaliste, « stupéfiante », à brouiller les cartes : il déclare tantôt qu'il va « à la limite de la métaphore poétique » ou, en 1957, qu'il parle de « la métaphore moderne » mais « on n'[a] pas attendu les surréalistes pour faire des

156 J. Lacan, *Le Séminaire*, III, p. 261-262.
157 J. Lacan, *Le Séminaire*, III, *op. cit.*, p. 257-258.

métaphores », ajoute-t-il aussitôt. Il prétend donc prouver quelque chose d'un peu général sur la métaphore à travers ces exemples, esquivant la question de savoir s'il s'agit de verres simplement grossissants ou un peu déformants : « L'important n'est pas que la similarité soit soutenue par le signifié – nous faisons tout le temps cette erreur –, c'est que le transfert du signifié n'est possible qu'en raison de la structure même du langage. […] Le transfert du signifié, tellement essentiel à la vie humaine, n'est possible qu'en raison de la structure du signifiant », c'est-à-dire ici de la chaîne des mots. C'est ainsi qu'il conclut sur « la mythologie significative » : « il y a verbalisme là on on fait l'erreur d'accorder trop de poids au signifié ». Lacan se retrouve ainsi à défendre une position très proche de celle de Breton, dans le *Manifeste* de 1924 : s'il ne fait pas l'éloge du monologue à deux, il invite à se débarrasser de « la peur du langage », qui susciterait un effroi à cause du sens ; « c'est en poussant plus loin dans le sens de l'indépendance du signifiant et du signifié » que tout s'arrange, on retombe toujours sur une certaine « construction logique », comme dans les mathématiques qui, d'ailleurs, « utilisent un langage de pur signifiant, un métalangage par excellence »... Sans parler de la dernière association, le besoin de généraliser indûment se lit parfaitement dans cette deuxième partie du cours du 9 mai 1956 : sous couvert qu'une partie du sens est créé par la métaphore, qu'il ne préexiste pas, ou que certains discours procèdent par corrections successives, Lacan laisse entendre que la signification des termes mis en relation dans une métaphore ou une phrase est accessoire – suivant en cela la pente du structuralisme. C'est ainsi, en forçant le cours « normal » du langage dans un sens « surréaliste », que les « métaphores » des aphasiques, voire les « équivalences » du président Schreber, peuvent prendre place à côté des métaphores littéraires, celles-ci étant seulement un peu mieux soutenues par la syntaxe que chez les aphasiques ou par la « sous-structure » de la métonymie que chez Schreber. Par un tour de passe-passe, la figure d'analogie apparaît « dans son principe » comme un pur produit du « signifiant », confortant au passage l'idée d'une opposition entre fonction référentielle et fonction poétique, puisque la poésie peut utiliser « un mot pour un autre », *riant* à la place de *brillant* par exemple ou, chez Tardieu, *galets* à la place de *jours*. Il convient donc d'y insister, le système de Lacan repose sur un renversement de perspective d'une ampleur inédite, du moins dans un discours à prétention scientifique : l'exception devient ici la règle. Dans un cas, le « caillou riant dans le soleil » n'est compris qu'en y projetant une interprétation, comme le reconnaît Lacan lui-même. Dans un autre, le mot « galets » est complètement déconnecté de son sens habituel, celui-ci n'a plus *aucune importance*, sinon pour provoquer un effet comique. Voilà qui achève donc de vider la métaphore de tout contenu, comme « l'échec » du premier exemple y invitait, celui de « Booz endormi », où Lacan était bien obligé de reconnaître non seulement que le vers délivre une certaine signification mais aussi que, s'il n'y a pas beaucoup de sens « au principe de [cette] métaphore », c'est probablement parce qu'il y a là une métonymie audacieuse – ce qui lui fournit, au passage, l'idée d'une autre généralisation, discutable mais intéressante. Avec de tels exemples, surtout si l'on en reste à celui du caillou ou de Tardieu, une signification peut émerger, grâce à la syntaxe, en effet, mais la métaphore ne produit jamais beaucoup de sens partageable, « objectif » : si l'on s'en tient à ces deux exemples du XXe siècle, la métaphore n'apporte pas grand chose ou dépend intégralement du commentaire qu'il est possible de porter dessus.

Hors du surréalisme, le propos lacanien n'est pas totalement dénué de sens, pourtant. Si nous prenons le problème par l'autre bout, non plus du côté de la métaphore littéraire mais comme processus psychique, du côté de l'inconscient, nous devons reconnaître un certain « primat du signifiant » là aussi, et peut-être même là surtout. Comme Jean Laplanche l'indique, « du côté de ce

qu'on peut nommer, en première approximation, le “signifiant” dans l'inconscient, nous avons souligné qu'il comporte des différences essentielles avec le signifiant d'une langue […] en ce qu'il paraît exclu de définir un rapport fixe avec le “signifié”, quelle que soit la façon dont on conçoive cette fixité » : c'est précisément cette différence radicale avec Ferdinand de Saussure qui donne, d'une certaine façon, raison à Lacan. Si « l'inconscient n'est pas bruissant de paroles ou de phrases, au sens du langage verbal », on y trouve quand même des « *morceaux* de langage, qui peuvent se trouver dans un complexe inconscient ».[158] Traités « comme des “choses”, *sans respect pour la structure langagière* », ils peuvent dominer le sujet, dicter une partie de son comportement. Un exemple proposé par Laplanche et Leclaire, dans l'analyse du fameux rêve à la licorne, nous intéresse d'autant plus que sa polysémie est clairement métaphorique : il s'agit de l'expression « j'ai soif » et particulièrement du mot « soif » où les auteurs voient l'illustration du refoulement originaire. « C'est à partir du signifiant soif que se développe le complexe libidinal “soif de Lili” » écrivent-ils par exemple, après avoir distingué le « besoin de boire » du « désir de boire » : « avoir soif n'était plus simplement béer en criant, c'était dès lors être reconnu comme subissant une *pulsion définie* par le mot soif », le mot ayant été non seulement prononcé pour définir l'enfant de trois ans (« Philippe a toujours soif »), mais aussi assumé par la fameuse Lili, à travers l'ambiguïté de l'expression « Philippe, j'ai soif », pour exprimer quelque chose qui renvoyait en même temps à la femme et à ce rapport de séduction entrepris par l'enfant cet été-là.[159] Le mot, doté parfois d'une évidente potentialité métaphorique, peut donc jouer un rôle déterminant, non seulement dans le rêve mais aussi dans la vie du patient obsessionnel. De même, à un niveau plus superficiel, les lapsus ou certaines formes d'écriture automatique nous montrent bien que le langage est capable d'opérer des bifurcations, à la faveur d'une homophonie, d'une synonymie ou d'une paronymie, qui s'imposent au sujet et enrayent la bonne marche de la communication : sous le prétexte d'un « signifiant phonique » semblable ou approchant, un affect refoulé déjoue la censure. Nous retrouvons bien l'idée de Lacan : un mot est remplacé par un autre, sans égard pour le sens initialement visé. Nous pourrions même aller plus loin, nous éloigner encore davantage du fonctionnement du rêve ou de la névrose en évoquant les métaphores « dominantes » : que dénoncent Turbayne et Derrida, si ce n'est cette façon d'*insister* qu'ont certaines métaphores, cette façon d'échapper à leur auteur pour imposer leur logique à son détriment ? Seulement, dans les trois cas, l'homologie est un peu superficielle : dans la pathologie, le mot qui prévaut est refoulé mais il impose sa logique à un large éventail de manifestations, sinon à toutes, alors que, dans le cas du lapsus, il brise la censure, il s'exprime mais n'impose sa logique que ponctuellement. Dans le troisième cas, en revanche, celui de la métaphore philosophique qui s'impose à notre insu, parce qu'usée, entrée dans la coutume, le comparant apparaît continuellement dans le discours sans être vraiment délibéré, ce qui ne l'empêche pas de jouer un rôle organisateur de premier plan. Voilà qui jette déjà un soupçon sur le propos de Lacan, précisément parce que la censure, l'inconscient, le préconscient et le conscient n'y jouent pas le même rôle. On aperçoit par ailleurs ce que sa terminologie possède de trop vague : la notion de « signifiant » ne renvoie pas toujours à la même chose, sans compter que le « signifié » évacué par la « métaphore » ne se trouve pas toujours à la même place, selon les cas de figure.

Il nous faut, à ce sujet, consentir un détour par la fameuse formule tirée de Saussure, ce « S » du signifiant placé sur le « s » du signifié, séparé de lui par une barre, employée pour décrire « la topique de l'inconscient » – formule qui nous permettra de présenter « l'algorithme » plus complexe

158 J. Laplanche, *Problématiques IV*, *op. cit.*, p. 119-121.
159 J. Laplanche et S. Leclaire, « L'inconscient, une étude psychanalytique », *ibid.*, p. 281-284, 312, 316.

de la métaphore. Notons déjà qu'avec sa formule, qui renvoie précisément au schéma proposé par Ferdinand de Saussure dans son *Cours*, celui des deux « masses amorphes » des pensées et des sons, Lacan cherche à « renverser » le maître genevois comme Marx l'a fait avec Hegel : il suffit de l'écouter décrire ces « deux sinuosités des Eaux supérieures et inférieures dans les miniatures de la Genèse », ce « double flux où le repère semble mince des fines raies de pluie qu'y dessinent les pointillés verticaux censés y limiter des segments de correspondance », pour comprendre qu'il souhaiter renverser le schéma Terre / Ciel, achever la mue matérialiste de Ferdinand de Saussure dont il a perçu l'ambiguïté. Le signifié n'est plus en haut, le sens ne « tombe » plus du ciel, il provient des entrailles de la terre, voire de la machine évoquée deux pages plus haut, qui n'est pas celle des cybernéticiens mais celle d'un train qu'il veut faire sortir de ses « rails » genevois, « l'S du signifiant » montant le « marchepied » du wagon, parcourant « couloir » et cabine, avant d'aller « porter ses coudes aux canalisations par où, comme l'air chaud et l'air froid, l'indignation et le mépris viennent à souffler en deçà. »[160] Beaucoup de choses sont dites là, outre la violence de la hiérarchie symbolique : la signification est conditionnée, comme l'air du train, et il s'agirait de s'émanciper des signifiés qui souffleraient à leur guise le chaud et le froid – signifiés qui se réduisent ici à des affects, entrant en correspondance avec « la Dissension » évoquée plus haut, « la guerre idéologique » qui couve entre « Hommes et Dames », et dont le « signifié » ultime, suggéré par le dessin des portes de toilettes publiques mais voilé à la conscience, semble bien la sexualité. Là encore, dans ces différents modèles, le contenu des termes n'est pas toujours le même mais, ce qu'il faut comprendre, c'est qu'il y a une « base matérielle » à rechercher, qui détermine notre discours, nos existences. En effet, quand Lacan déclare grivoisement que « le signifiant entre en fait dans le signifié », il exprime l'idée que les mots agissent sur la réalité, l'informent, puisque la division en « hommes » et « dames » finit par modeler les rapports entre les sexes, organiser une ségrégation voire une « guerre des sexes ». Mais il s'agit aussi de contester que les noms inscrits sur la « plaque émaillée » des WC puissent constituer le bon « signifiant », et on voit mal alors en quoi la métonymie « Hommes » et « Dames » remplaçant « toilettes pour hommes » et « toilettes pour dames » peut illustrer cette « entrée » du signifiant dans le signifié, ce « franchissement de la barre » évoqué plus loin, constitutif de « l'émergence de la signification ». Quelle est la « place » du signifiant WC « dans la réalité », sinon d'être omis ou, pour mieux exprimer l'idée de Lacan, devenu « signifié » ? Peu après, cependant, tout change encore : le signifiant n'est plus un mot *figuré* par un autre, remplacé comme WC par un autre signifiant, puisque nous pouvons lire : « le signifiant de sa nature anticipe toujours sur le sens », comme cela se voit « au niveau de la phrase quand elle s'interrompt avant le terme significatif : Jamais je ne..., Toujours est-il...., Peut-être encore... Elle n'en fait pas moins sens ».[161] Autrement dit, la distinction entre signifiant et signifié ne renvoie jamais exactement à la même chose : il s'agit tantôt du couple formé par les mots et les choses, tantôt du mot figurant et du mot figuré, ou encore de la « chaîne signifiante » visée en 1956, c'est-à-dire de la phrase, qu'elle soit complète ou simplement amorcée, et du sens, qu'il soit visé délibérément ou qu'il échappe au locuteur, comme dans le dernier exemple... Et encore la liste n'est-elle pas exhaustive puisque le signifiant, à d'autres moments, se réduit à la matière sonore du mot et s'oppose, comme chez Saussure, à son concept. On notera enfin que cette *base* matérielle, le signifiant, se trouve étrangement « en haut », dans le modèle de Lacan. Est-ce pour stupéfier une nouvelle fois le lecteur ou simplement indiquer qu'il domine ? Quoi qu'il en soit, si « la barre » du

160 J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient... », art. cit., p. 260, 258.
161 *Ibid.*, p. 256-257, 259.

signe saussurien « en sépare les deux étapes », c'est l'étage supérieur du S majuscule qui a été construit le premier, selon le psychanalyste : « ce support matériel », « le langage avec sa structure préexiste à l'entrée qu'y fait chaque sujet à un moment de son développement mental. » La logique profonde du discours lacanien, malgré ce « renversement dans le renversement » qui vise à rappeler le caractère *premier* du signifiant, probablement comme dans l'écriture, où l'on commence par le haut de la page, est donc bien celle d'une *infrastructure* signifiante : la signification est dominée, quasi aliénée, seul le « signifiant » est susceptible de passer « à l'étage du signifié ».[162]

Dans tout cela, la confusion la plus grande prévaut. Si « la notion d'un glissement incessant du signifié sous le signifiant s'impose », c'est donc au prix d'une acception très floue du signifiant et du signifié. Comment conserver la même formule, dire que le « signifiant » prévaut, par exemple, quand ce sont deux « signifiants » qui sont mis en relation, comme c'est le cas pour la métaphore et la métonymie ? Certes, le modèle est parfois complexifié, comme dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient... » ou dans l'article sur la psychose, où le signe « saussurien » est intégré dans des fonctions, des équations.[163] Mais, en dernière analyse, c'est avec le couple de notions « signifiant » et « signifié » que Lacan continue de penser les deux figures de rhétorique, aussi bien dans la littérature que dans le processus primaire, même si le signifié n'est plus séparé verticalement du signifiant mais horizontalement dans « L'instance de la lettre... » et si, dans l'article sur la psychose, le signe « saussurien » est présenté comme une opération de division, redoublée par un autre « signe », un autre rapport, avec lequel s'instaure un lien apparent de multiplication. Laplanche et Leclaire ont souligné, dès 1959, à quel point ce modèle du signifiant sur le signifié correspond à une fiction, à un langage tout sauf « naturel », qui « ressemble par plus d'un aspect au langage schizophrénique », proposant même une analogie avec « l'expérience vertigineuse du dictionnaire » où « à aucun moment on [ne peut] accrocher le moindre “signifié” », la moindre référence au monde, chaque définition renvoyant à une autre, l'expérience finissant « par se boucler sur la tautologie ». Ils signalent également la difficulté à cerner ce qu'est « le signifié s » et, plus encore, ce que désigne la barre qui le sépare du signifiant.[164] La même difficulté existe pourtant, on l'a vu, pour le « signifiant S » : tout est lié. Si le problème de « la barre » ne se pose pas de la même façon tout le temps, s'il y a parfois « franchissement » de la barre, parfois « résistance » de celle-ci par exemple, c'est dans une très large mesure que le couple de notions visées par le « signifiant » et le « signifié » n'est plus le même. Le problème ne se pose déjà plus de la même selon que la barre sépare les deux « faces » d'un mot ou d'une phrase, le phénomène de la signification étant forcément plus abstrait si celle-ci est découpée au niveau du mot. Mais, si la barre se met également à distinguer ce qui sépare le comparé du comparant, comme c'est le cas pour la métaphore, ou le symbolisé et le symbolisant, comme c'est le cas dans l'analyse des symptômes, des psychopathologies, le problème devient insoluble précisément parce qu'elle renvoie à des rapports qui n'ont rien de commun.

Pour ce qui nous concerne, les enjeux de la métaphore sont évidemment différents de ceux du signe, du symbole ou du symptôme. Sans même parler de la double série de signes qui organisent la

162 *Ibid.*, p. 251-253, 262.

163 Le second texte, intitulé « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », est publié dans *Écrits II*, *op. cit.*. Il s'agit d'un résumé des deux premiers trimestres du séminaire de 1955-56. Hélas, la « *formule de la métaphore*, ou *de la substitution signifiante* » qui se trouve aux pages 72-73 n'apparaît pas dans la publication du séminaire sur la psychose, où elle n'était probablement pas appliquée à la seule « métaphore du Nom-du-Père », comme c'est le cas ici.

164 J. Laplanche et S. Leclaire, « L'inconscient, une étude psychanalytique », art. cit., p. 297-292.

signification de la métaphore, le fait d'employer le signe saussurien qui ne distingue pas le signifié du référent est davantage justifié pour analyser le fonctionnement de l'inconscient que celui d'un phénomène de parole conscient : dans le rêve ou la névrose obsessionnelle, par exemple, un lien est créé entre un conflit originel et une représentation qui n'a pas grand chose à voir. Ce faisant, parce qu'il y déplacement de l'affect et qu'en même temps la symbolisation « fonctionne », on peut dire à la fois qu'il y a un glissement du « signifié » sous le « signifiant » et qu'un lien de « signification » est créé néanmoins. Mais le processus est en quelque sorte « automatique » dans l'inconscient, il fonctionne « à l'aveugle » : il n'y a là rien de délibéré, pas d'intention de signification au sens réfléchi que nous connaissons. C'est pourquoi le déplacement « purement inconscient » ne retient pas « les traces des étapes antérieures », comme le souligne Laplanche.[165] Nous retrouvons ici la différence entre la symbolisation de l'hystérique et celle de l'amoureux courtois qui fétichise peut-être le gant de sa Dame mais conserve le souvenir de celle-ci. Voilà pourquoi le modèle « saussurien » convient déjà mieux pour l'inconscient : c'est en quelque sorte une convention sans auteur, dénuée de toute intention, qui ne peut être enrichie par la moindre dialectique – et encore moins remotivée par l'appel à une référence extérieure. Pour l'inconscient, une chose vaut pour une autre, de la manière la plus étroite possible, sans la moindre conscience d'un possible jeu symbolique. Or, pour la métaphore, c'est tout le contraire : seul l'appel à une double référence, à des expériences ressaisies par la conscience, permet de dialectiser les différents termes rapprochés et ainsi de réorganiser les « signifiés ».

Il en va de même pour les métaphores qui se trouveraient dans l'inconscient. Prenons l'exemple du « j'ai soif » que Laplanche et Leclaire ont décelé dans le rêve à la licorne et, plus largement, perçu comme fondateur d'un complexe inconscient : une telle polysémie du mot soif, métaphorique, est clairement suggérée par les auteurs. Nous pouvons même penser que c'est elle qui est à l'origine de la fixation : à l'occasion d'une soif précise (sur une plage où il devait faire chaud), elle amalgame aisément, outre la « personnalité » de Philippe identifiée par Lili, une des causes possibles de celle-ci (le fait qu'on donnait volontiers le sein à l'enfant) et la demande d'entrer dans un jeu de séduction, formulée par l'enfant à travers « j'ai soif » et acceptée par la femme, qui formule cette acceptation en lui retournant la phrase sous une forme pouvant se comprendre comme « Philippe, j'ai soif » et non pas seulement comme « Philippe-j'ai-soif ». Or, Laplanche et Leclaire identifient précisément ce « J'ai soif » comme « représentant-représentatif » de la pulsion.[166] Nous aurions donc ici une métaphore présente dans l'inconscient et puissamment déterminante, à l'origine de différents comportements, d'un complexe. Seulement, à la façon du symbole pour l'hystérique, cette figure est non seulement ignorée comme telle mais aussi découplée de son sens. Elle est même productrice de symptômes *précisément* parce qu'elle se fonde sur un « malentendu », parce qu'elle est séparée de sa signification, pour le patient du moins : l'épisode de séduction autour de la soif, ou un autre qui lui serait encore antérieur, constitue aux yeux de l'analyste la clef ignorée dont la signification s'est perdue ou, plutôt, dont le sens n'a jamais existé pour le patient. C'est l'exact équivalent de la scène la plus ancienne relevée par Laplanche dans le « cas Emma » : « quelque chose *est signifié* à l'enfant, "signifié au sujet", mais reste en lui comme une séquence parfaitement incomprise. Il y a bien "un" signifié sexuel en perspective mais ce qui reste ce n'est qu'une chose ou une séquence de choses, de représentations-choses. » Le modèle du « signifiant » lacanien est donc doublement inopérant, ou préjudiciable par son approximation : d'abord parce que, pour le « j'ai soif » comme

165 J. Laplanche, *Problématiques IV*, *op. cit.*, p. 112.
166 J. Laplanche et S. Leclaire, « L'inconscient, une étude psychanalytique », *ibid.*, p. 289-290.

pour les *imago* dont parlent Laplanche et Leclaire, ces mots « *restent* images », « on ne retrouve pas de distinction entre un signifiant et un signifié ; l'image signifiante ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même, en fait de signifié », « elle est fermée – aussi bien qu'ouverte – à tous les sens » ; ensuite parce qu'il y a tout de même un « sens », mais qui n'a rien de mobile, qui ne « glisse » pas, parce que « le signifiant, pour garder pour l'instant ce mot, reste adhérent à la chose – voire au morceau de chose – puisque c'est bel et bien la représentation-chose, la *Sachvorstellung* qui domine ».[167]

Autrement dit, la grande différence entre la métaphore et le symbole inconscient, le symptôme, c'est que la première émerge au moment où le sens devient délibéré quand l'autre disparaît dès que son sens est éclairci. Certes, dans une phase intermédiaire, une analogie peut être établie : entre le moment où le symptôme s'exprime en toute « innocence », où le symbole se donne pour complètement absurde, n'est pas perçu comme tel, et celui où le patient est libéré de son obsession, l'analyste aide en effet celui-ci à faire émerger le sens du symptôme ou du symbole, un peu comme le lecteur face à une production métaphorique. Mais l'analogie reste superficielle : en témoignent la richesse des significations, dans un cas, et l'extrême pauvreté, dans l'autre. Par exemple, pour citer Lacan, il n'y a pas de commune mesure entre tout ce qu'il trouve chez Victor Hugo et les affects qui soufflent dans les canalisations de son train. C'est que le « sens » du symptôme lui-même, de sa « figuration », se réduit presque totalement à son lien de cause à effet avec une représentation-chose inconsciente, présente et cachée à la fois, incomprise. La métaphore, elle, ne disparaît pas quand le comparé est identifié. Au contraire, c'est là que tout commence, du moins quand elle ne se limite pas à une pauvre énigme.

Néanmoins, il faut encore noter que l'affect bloqué, la représentation-chose, cesse de fonctionner comme une entité indivisible à partir du moment où l'analyse a fait porter son attention dessus. Le lien qui fut indestructible, comme entre les deux faces du signe chez Saussure, se dissout. C'est là, à ce second niveau de « signification » éventuelle (non plus au niveau du rapport entre un signe manifeste et un signe latent, mais au niveau du « signifiant » et du « signifié » latents), qu'un sens plus riche peut apparaître, qui est aussi, en quelque sorte, le « sens » du symptôme. En effet, une fois l'affect « libéré », la représentation dégagée cesse d'être une chose et, par exemple, une métaphore inconsciente peut (re)nouer des liens de « signifiant » à « signifié », le jeu de la symbolisation est à nouveau possible : en l'occurrence, pour « soif », la métaphore peut être réveillée. Voilà qui peut troubler, mais qui n'invalide rien, qui confirme au contraire ce que Freud avait déjà indiqué : s'il peut y avoir quelque chose comme du langage dans le « processus primaire » de l'inconscient, c'est soit à titre de reliquat, de vestiges de mots ou de phrases entendus précédemment, soit comme ferments d'expressivité, liaisons de deux représentations qui ne possèdent pas encore, par eux-mêmes, un sens, mais qui peuvent en acquérir un, comme dans le mot d'esprit. Or, en apparence du moins, il en va de même pour la métaphore : dans notre existence linguistique, elle peut préexister comme héritage, ou bien être élue, réfléchie, bâtie à des fins propres. D'ailleurs, dans les deux cas, pour la « métaphore » inconsciente comme pour la « métaphore linguistique », la métaphore réveillée n'est jamais tout à fait la même, c'est une réinvention ou, au mieux, une (ré)interprétation. Nous n'aurons jamais totalement accès au contexte qui a donné naissance au mot qui s'est logé dans notre inconscient, de même qu'à la métaphore léguée à travers la langue. Pour autant, cela ne doit pas nous inviter à pousser trop loin l'analogie. Certes, Laplanche et Leclaire montrent qu'on peut s'approcher de très près d'une certaine vérité du complexe et, pour la métaphore, nous pouvons souvent remonter jusqu'à une œuvre. Nous pourrions

167 J. Laplanche, *ibid.*, p. 121, 124-125, et J. Laplanche et S. Leclaire, *ibid.*, p. 308.

même, dans certains cas, discerner une certaine « richesse » du complexe libidinal, liée à une histoire, comparable à la richesse d'une métaphore, liée à son tissage dans le discours d'un auteur qui dialogue toujours avec d'autres auteurs, qui s'inscrit dans une tradition. Pourtant, si le complexe naît lui aussi d'une relation intersubjective, ce n'est pas pareil de retrouver l'auteur qui a inventé telle métaphore qui nous arrive sous une forme usée. Et, si l'analogie a ses limites, ce n'est pas seulement parce que nous rapprochons des phénomènes relativement individuels (l'inconscient d'un patient) de phénomènes plutôt sociaux (l'usage d'un mot tiré de la langue). Non, c'est plutôt parce que la nature de l'inconscient est d'empêcher *à son niveau* tout dialogue entre deux sujets, d'écraser toute ambiguïté concertée : le réveil d'une métaphore « originaire » est un miracle parce qu'on l'arrache, non pas seulement à l'oubli, comme pour la métaphore, mais plus précisément au refoulement, ce qui n'a pas de strict équivalent dans l'histoire collective de la langue ou dans la réception des œuvres. Il y a un abîme entre l'inattention dont une métaphore a pu faire l'objet, cette absence de conscience-là, et la censure inconsciente subie par une autre. C'est pourquoi, quand on réussit à conjurer le sort, à dénouer – partiellement au moins – le lien qu'on croyait indestructible entre la pulsion et son « représentant », nous ne trouvons pas une mais deux vérités : celle du patient (la pulsion et son histoire) et celle du mot prononcé à l'origine (la vérité de Lili, en quelque sorte), qui se rencontrent certes dans le vécu du patient, dans la relation qui s'est nouée, mais qui ne coïncident jamais complètement, qui peuvent au mieux dialoguer, et d'une façon qui ne sera jamais exactement celle d'un auteur avec un lecteur.

Il y a donc bien ici un mécanisme qui ressemble à celui décrit par Lacan : un « signifiant » domine, coupé de son « signifié » incompris, qui impose sa loi à d'autres « signifiants » qui, au passage, se voient partiellement dépossédés de leurs signifiés propres, les deux « signifiants » se trouvant unis par ce qui n'est pas vraiment le « signifié » du premier « signifiant » inconscient mais une pulsion qui a investi d'abord cette représentation, un affect qui se déplace (et/ou se transforme, se convertit). Le lien avec la métaphore n'est pas fortuit : dans l'inconscient aussi, nous rencontrons donc un « modèle » qui permet à l'individu d'appréhender des expériences ultérieures. Mais la prégnance du modèle n'est pas la même, précisément à cause de la spécificité de l'inconscient qui empêche de dialectiser ces expériences successives. Or, pour penser ces différences entre « métaphores » inconscientes et métaphores « conscientes », les références structuralistes ne sont pas les bonnes. Malgré la volonté affichée de s'émanciper de Saussure, par exemple, Lacan reste tributaire de ce modèle linguistique : on peut noter en particulier qu'aucune place spécifique n'est réservée au référent, dont il est pourtant bel et bien question dans ses écrits. Aussi le « signifié » se charge-t-il de tout ce qui relève du référent, alors qu'il renvoie également au « concept ».

Ce faisant, la dialectique métaphorique n'est pas pleinement reconnue : même si la métaphore n'est pas une simple substitution chez Lacan, mais une « substitution signifiante », c'est-à-dire non seulement la substitution d'un signifiant à un autre mais aussi une substitution qui produit une signification, les deux pôles entre lesquels elle est prise, dans le modèle « algorithmique » du « signifiant » et du « signifié », se contentent au mieux d'échanger des signifiés et des signifiants. Dans « L'instance de la lettre », aucune place spécifique n'est laissée pour un nouveau sens : même quand il est question de faire entrer « le signifiant » dans « le signifié », le modèle « mathématique » ne fait nulle part apparaître ce nouveau sens. On pourrait dire que la formule de la métaphore reste basée sur celle de la figure morte, alors même que son commentaire évoque davantage. Analysant « l'équation » de l'article sur la psychose en particulier, Jean Laplanche conclut en 1978, après avoir essayé une nouvelle fois de l'améliorer, à ce qu'il appelle pudiquement

ses « limites ». Ayant noté au passage que le « schéma dit de la “métaphore” est, en [un] sens, improprement désigné », puisqu'il expose le plus souvent « un lien de contiguïté », il indique que, « dans la symbolisation dite normale, ou “complexe”, l'algèbre nous laisse en plan », précisément parce que ce qui est « substitué » « ne passe pas purement et simplement » dans l'inconscient, n'est pas refoulé, même s'il « subit, c'est évident, une transfiguration ».[168] Les notes de Lacan sont en effet plus riches quand il évite la formalisation mathématique : « Toute création d'un nouveau sens dans la culture humaine est essentiellement métaphorique », écrit-il dans son cours du 19 juin 1957, ajoutant : « Il s'agit d'une substitution qui maintient en même temps ce à quoi elle se substitue. Dans la tension entre ce qui est aboli, supprimé, et ce qui lui est substitué, passe cette dimension nouvelle qu'introduit si visiblement l'improvisation poétique. »[169]

Dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient... », où la métonymie est définie comme « maintien de la barre » et la métaphore comme « franchissement de la barre », nous retrouvons par excellence l'ambiguïté qui caractérise la métaphore chez Lacan. La métaphore ne manifeste plus une « résistance de la signification » comme c'est le cas dans la métonymie, où signifiants et signifiés apparaissaient « irréductibles ». Chez elle, le « signifiant » réussit à faire céder cette résistance : la signification de l'autre signe est fécondée, il se produit « un effet de signification », une « émergence » ou un « avènement » du sens. Mais, en même temps, sous l'influence de Breton, Lacan commente ainsi « la formule de la métaphore », à savoir *Un mot pour un autre* : « si vous êtes poète, vous produirez, à vous en faire un jeu, un jet continu, un tissu éblouissant de métaphores » mais vous n'en obtiendrez qu'un « effet d'ébriété » et « la démonstration » qui s'opère dans la pièce de Tardieu « de la superfluité radicale de toute signification pour une représentation parfaitement convaincante de la comédie bourgeoise ». De même, dans le vers de Hugo, qualifié par ailleurs de « farce », « il ne jaillit aucune lumière », du moins dans un premier temps. Lacan évoque en effet, au début de ce développement, ce « grand pas » que les poètes lui auraient fait faire, concernant la théorie de la métaphore : « la poésie moderne et l'école surréaliste » ont selon lui *démontré* que « toute conjonction de deux signifiants serait équivalente pour constituer une métaphore, si la condition du plus grand disparate des images signifiées n'était exigée pour la production de l'étincelle poétique, autrement dit pour que la création métaphorique ait lieu ». La reconnaissance de dette est néanmoins très provocante : il affirme d'abord, bien loin de la double condition de Reverdy, que *n'importe quelle* conjonction peut convenir pour créer une métaphore, dans la mesure où l'on y trouve le « plus grand disparate », ce qui constitue déjà une radicalisation de la position de Breton, puisqu'il s'agissait pour celui-ci d'une condition pour une *belle* métaphore. Il présente ensuite cet emprunt comme un juste retour des choses étant donné la dette des surréalistes, via l'écriture automatique, à la psychanalyse et il concède enfin qu'il y a quelque chose d'excessif dans la théorie surréaliste... mais sur un point très secondaire. Si « la doctrine en est fausse », ce n'est pas pour ce qui constitue le cœur de celle-ci mais parce qu'elle n'est pas substitutive : « l'étincelle créatrice de la métaphore ne jaillit pas de la mise en présence de deux images, c'est-à-dire de deux signifiants également actualisés. Elle jaillit entre deux signifiants dont l'un s'est substitué à l'autre en prenant sa place dans la chaîne signifiante, le signifiant occulté restant présent de sa connexion (métonymique) au reste de la chaîne. »[170] Lacan éprouve donc le besoin de se démarquer de Breton, d'indiquer une nouvelle fois une distance par rapport au

168 J. Laplanche, *Problématiques IV*, *op. cit.*, p. 116-117.
169 J. Lacan, *Le Séminaire*, IV, *op. cit.*, p. 378.
170 J. Lacan, « L'instance de la lettre... », art. cit., p. 274, 264-265.

surréalisme, mais pour ne retenir que le pire de la définition du *Manifeste* : cette radicalité creuse de l'écart maximum, cette évacuation de la justesse de l'association, favorisée chez Lacan par l'évacuation du référent. Et, s'il propose de corriger Breton, c'est dans ce que sa théorie possède de meilleur : il supprime ou du moins il gomme cette tension dont on a vu qu'il la reconnaissait par ailleurs. Trop inspiré par un modèle sémiologique, il tord la métaphore surréaliste pour y réintroduire une dimension paradigmatique. Le surréalisme vient donc à point nommé, même si c'est d'une façon paradoxale, pour sauver l'idée d'un « signifié » glissant sous le « signifiant », pour conforter en apparence l'opposition de Jakobson entre une métonymie « réaliste » et une métaphore « poétique ». Aussi l'éloge de la pièce de Tardieu ou du vers de Hugo ne pouvait-il être qu'ambigu, rapprochant une fois de plus la métaphore de l'écriture automatique, confortant l'image d'un jeu vain, d'une ivresse gratuite.

Il faut souligner alors que c'est précisément par l'intermédiaire de Breton et Jakobson, qui appuient tous deux leurs conceptions sur l'inconscient, que Lacan développe sa théorie de la métaphore. Reversant au « bénéfice » de l'inconscient ce que le pape du surréalisme et le professeur de linguistique avaient prêté à la poésie et au langage, il parachève ainsi la confusion et légitime une théorie de la métaphore inconsciente née ailleurs. Il est particulièrement frappant de noter que, pour appuyer la conception d'une métaphore-condensation et d'une métonymie-déplacement, donc pour étayer l'hypothèse d'une origine inconsciente des deux figures, il attribue à Freud une conception qui ne lui appartient pas le moins du monde : « dès son apparition dans Freud », prétend Lacan, le déplacement serait en effet « présenté comme le moyen de l'inconscient le plus propre à déjouer la censure. »[171] Avec ce trait, l'opposition est facilitée avec la condensation : alors que celle-ci est présentée comme naturellement liée à la poésie, et même à la fonction poétique, le déplacement serait du côté de la fonction référentielle, de la réalité. Derrière cette distinction, on ne peut que reconnaître la division de Jakobson entre métaphore et métonymie. Il n'y a d'ailleurs plus rien, dans ce passage, qui suggère la possibilité d'une combinaison des mécanismes de déplacement et de condensation, comme Lacan le suggère ailleurs, et comme c'est le cas dans *L'Interprétation du rêve* ou *Sur le rêve*.[172] Seulement, comment peut-on opposer le déplacement et la condensation quant au mécanisme de la censure ? Tous deux en sont l'expression. De plus, si l'on peut dire, d'une certaine façon, que le déplacement « déjoue » la censure en faisant paraître quelque chose du contenu latent à la conscience, en la « contournant », c'est *en y obéissant*. Il y a donc contresens ici, en voulant placer la censure davantage du côté de la condensation que du déplacement, et ce contresens apparaît volontiers d'inspiration surréaliste – une inspiration qui domine au point de prévaloir sur une compréhension psychanalytique.

Cette inspiration n'est pas limitée à deux ou trois paragraphes, en effet. Comme chez Breton, nous pouvons relever chez Lacan cette idée d'une créativité de l'inconscient : celui-ci est une puissance très ambivalente, dont on suggère qu'elle pourrait s'opposer avec bonheur à la puissance raisonnante. Cette conception très étonnante pour un analyste s'exprime discrètement, certes, mais avec insistance. Dans un passage de « L'instance de la lettre dans l'inconscient... », par exemple, l'auteur évoque une objection : « tout ce signifiant, dira-t-on, ne peut opérer qu'à être présent dans le sujet ». Il prétend alors satisfaire à l'objection « en supposant qu'il est passé à l'étage du signifié. » Mais toute la suite confirme peu ou prou l'existence d'une gêne à admettre que le sujet puisse

171 J. Lacan, *ibid.*, p. 269.

172 S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, chap. VI, C, p. 366, et D, p. 384, par exemple, ou *Sur le rêve*, *op. cit.*, chap. V, p. 88-89.

maîtriser sa parole, être le maître chez lui : « la place de ce sujet dans la recherche du vrai » semble bel et bien marginale. Si Lacan commence par reconnaître son rôle, c'est pour signaler aussitôt que, le plus important, c'est la possibilité de se servir de langue « pour signifier *tout autre chose* que ce qu'elle dit. » Et d'ajouter que cette « fonction » est « plus digne d'être soulignée dans la parole que celle de déguiser sa pensée (le plus souvent indéfinissable) du sujet ». L'auteur prononce alors un éloge de l'équivoque qui lui permet, « si [le sujet sait] la vérité », de « la faire entendre malgré toutes les censures *entre les lignes* » et ainsi de « ne pas [se] laisser enfermer dans un quelconque *communiqué* des faits ».[173] N'y a-t-il pas ici, outre le propos, une façon typiquement surréaliste de botter en touche ? La créativité, que ce soit celle du sujet ou du langage et donc de l'inconscient, on ne sait pas bien au juste, apparaît comme plus « intéressante » que la fonction « référentielle », que la rationalité perçue comme nécessairement étroite, et notamment que l'objectif d'exprimer une pensée, qui apparaît volontiers comme un leurre puisque le langage se chargera toujours de la « déguiser ». À cause de cette ambition d'atteindre le réel qui semble donc une illusion – le sujet croyant exprimer sa pensée mais se laissant emprisonner dans un « *communiqué* des faits », dans une impossible objectivité, piéger par un sens qui lui est *signifié* – il ne reste à l'individu que l'alternative de « déguiser sa pensée » délibérément, surtout si elle est pauvre, pour faire illusion, ou de l'exprimer « *entre les lignes* », grâce aux puissances du « signifiant », s'il possède la chance de détenir, par on ne sait quel privilège vaguement occultiste, la vérité. Faut-il souligner, dans ce vague hermétisme, dans cet éloge ambigu de la parole qui libère contre la langue qui aliène, combien sont présents les traits surréalistes, même s'ils apparaissent filtrés par un vocabulaire linguistique ? La seule chose vraiment curieuse, de ce point de vue, c'est le nom de cette « fonction proprement signifiante », *révélé* par Lacan : il s'agit de la métonymie, cette « sous-structure » à laquelle la métaphore semble s'opposer par moments, comme ici – contre tout le propos de Breton. Et pour cause : la métonymie reconnue comme le moyen pour « déjouer la censure », Breton est « corrigé » par Jakobson, il est amené à cohabiter tant bien que mal avec lui.

Lacan ne se résout pas, en effet, à partager la « foi » de Breton, que ce soit dans la métaphore ou l'inconscient, dans l'automatique ou l'analogie. On pourrait dire qu'à l'optimisme désespéré de Breton il substitue une sorte de pessimisme intenable, de doute radical sur l'émancipation humaine. Mais il n'en conserve pas moins, à de nombreux moments, toute l'ambiguïté de son inspirateur. Quand il s'excuse de « paraître épeler [lui]-même le texte de Freud », il le présente par exemple en supprimant toute son ambivalence soigneusement contrôlée : il fait ainsi l'éloge des « procédés subtils que le rêve » emploie pour figurer les « articulations logiques », selon lui comparables et même supérieurs à ceux qu'on peut employer dans un jeu de mime pleinement conscient, et il présente « le reste de l'élaboration […] secondaire » comme merveilleusement illustré par « des plaques de badigeon » qui, « de ci de là reportées au pochoir, tendraient à faire rentrer dans l'apparence d'un tableau à sujets les clichés plutôt rébarbatifs en eux-mêmes du rébus ou des hiéroglyphes ».[174] C'est là une présentation très tendancieuse de la position de Freud même si celui-ci, pour des raisons compréhensibles et néanmoins équilibrées, a pu être amené à présenter l'inconscient sous une forme « romantique », celle d'une œuvre dénaturée, d'un texte mal traduit. Il aurait évidemment fallu nuancer cette description, surtout dans le contexte qui est celui de Lacan où la théorie freudienne est appliquée à la littérature et devient l'occasion d'une réflexion plus générale sur l'inconscient dans ses rapport à la rationalité. Il aurait notamment fallu souligner l'existence d'un

173 J. Lacan, « L'instance de la lettre... », art. cit., p. 262.
174 *Ibid.*, p. 270-271.

travail créateur du préconscient : il suffit de se reporter pour cela, comme le fait à d'autres moments Lacan, à la réflexion de Freud sur les mots d'esprit. Dès leur intervention de 1959, Laplanche et Leclaire indiquent d'ailleurs clairement que c'est à ce niveau-là qu'on peut trouver un authentique langage dans l'inconscient – et, pour ce qui nous concerne, des figures de rhétorique.[175] Au lieu de cela, Lacan présente l'action du préconscient comme la retouche sans génie d'un ouvrage mystérieux, entravant de façon honteuse, par des considérations d'ordre esthétique ou moral, la fameuse dictée de l'inconscient.

Aussi ne faut-il pas s'étonner de la célèbre affirmation selon laquelle l'inconscient est « structuré comme un langage ». Dans le fameux discours de Rome où elle fut prononcée, en 1953, Lacan y présente en effet un éloge du *Mot d'esprit* qui trouve déjà des accents surréalistes. Faute de distinguer l'action respective de l'inconscient et du préconscient, c'est à « l'inconscient » tout entier, dans toute son ambiguïté, qu'une « activité créatrice » est reconnue, sans préciser la part respective des processus primaires et secondaires dans les « confins de sa finesse », comme si l'ambiguïté des jeux de langage, qui doit beaucoup aux premiers en effet, leur devait, sinon tout, du moins l'essentiel de leur « esprit ».[176] Mais où y a-t-il « gratuité absolue » dans le trait d'esprit ? Où cette gratuité se conjugue-t-elle avec une « domination sur le réel », sinon dans cette part de l'inconscient qui s'oppose à l'élaboration secondaire ? De toute évidence, Lacan ne parle pas ici de la même *liberté* que Freud ou, si l'on préfère, il en déplace le cœur, il la situe dans les processus primaires. Dans ce paragraphe, cette « autre face » du « pouvoir régalien » de « l'esprit » n'est autre que l'inconscient en effet, qui parvient ainsi à marier le souffre et le mercure, le « primaire » et le « secondaire », à « anéantir en un instant » l'« l'ordre entier » de l'esprit par la grâce du langage, de son ambiguïté, de cette « pointe » dont la maîtrise « s'exprime dans le défi du non-sens ». Le maître du Signifiant répète ainsi le contresens de Breton mais au sein même de la psychanalyse, et avec un degré supérieur d'équivoque puisque le langage devient l'autre nom de l'inconscient, il rejoint l'aire de celui-ci : c'est lui qui « confère » à « l'esprit » le sceptre de « l'ambiguïté ».

Il n'est pas utile de répéter ici ce qui a déjà été dit, longuement et brillamment, par tant d'autres sur cette fameuse idée que le rêve, le symbole et finalement l'inconscient tout entier sont « structuré[s] comme un langage ». On sait par exemple, comme Laplanche l'a relevé, que tous les mots comptent dans cette expression, aussi bien la conjonction « comme » et l'article « un » que l'idée de « structure » et de « langage ».[177] Mais finalement, comme Benveniste l'a également fait remarquer, et à leur suite Ricœur ou Castoriadis, nous sommes avec l'inconscient « en présence d'un “langage” si particulier qu'il y a tout intérêt à le distinguer de ce que nous appelons ainsi ».[178] Laplanche souligne notamment que l'inconscient, s'il nous donne l'impression de « parler », ne communique rien et que nous n'avons même pas besoin de recourir, pour décrire les symptômes de l'hystérie, au « paradoxe d'un phénomène de *parole* qui n'est destiné à personne ». Si cette dernière idée est parfois présente chez Freud par exemple, c'est évidemment pour souligner que le symptôme « nous parle », qu'il possède une « logique », qu'il n'est pas totalement absurde, mais « c'est l'analyse qui retransforme en communication ce qui essentiellement est fermé sur soi-même, dans l'inconscient ».[179] C'est aussi, parfois, pour suggérer que la souffrance du patient *appelle une réponse*. Mais, dans tous les cas, il convient de ne pas se leurrer sur les nombreuses métaphores de

175 J. Laplanche et S. Leclaire, « L'inconscient, une étude psychanalytique », *op. cit.*, p. 306.
176 J. Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrits I*, *op. cit.*, p. 148.
177 J. Laplanche, *Problématiques IV*, *op. cit.*, p. 118.
178 É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1, *op. cit.*, p. 86.
179 J. Laplanche, *Problématiques IV*, *op. cit.*, p. 123-124.

Freud que nous avons déjà relevées, qui semblent prêter aux processus primaires une activité créatrice, qui peuvent laisser croire à une personnalité autonome de l'inconscient.[180] Celui-ci n'est pas un texte ou un langage qui se trouverait enfoui comme une pierre de Rosette et qui pourrait nous donner accès à une cité engloutie, une Atlantide qui ne demanderait qu'à resurgir, une civilisation indépendante qui pourrait éclairer la nôtre. Il y a une ambiguïté de cet ordre chez Lacan quand il évoque, dans « L'instance de la lettre... », après le discours de Rome, les « rébus » de l'inconscient. Lacan prétend en effet qu'il faudrait prendre cette image de Freud « à la lettre ». Le malentendu est éloquent : s'il a raison de vouloir prendre ces métaphores *au sérieux*, ce qui n'est pas rien, et l'on peut lui en savoir gré, il a ici le tort de vouloir le faire « à la lettre », cédant ainsi à une tentation perceptible chez Freud lui-même, mais à laquelle il a beaucoup plus rarement que Lacan succombé. La meilleure preuve en est, comme je l'ai indiqué plus haut, que l'auteur de *L'Interprétation du rêve* ne cesse de corriger ses métaphores ou d'en émousser certaines pointes – comme celle, précisément, du rébus, ou encore de la traduction, des hiéroglyphes. Il ne suit que très rarement leur logique jusqu'au bout.

Cette tentation de laisser filer la métaphore n'est pas étrangère à notre sujet, ni à celui de Lacan, puisque c'est précisément un comparant qui domine, dans ces cas-là, qui impose sa logique au discours, sans égards suffisants pour le comparé, sous l'action évidente d'un désir, exprimant par là une tendance. C'est assez dire, je crois, que la théorie de Lacan mérite quelques égards. « La Mythologie blanche » de Derrida et ses belles intuitions lui doivent beaucoup, par exemple. On ne peut alors que regretter cette incohérence si fréquente, élevée au rang de principe selon François Roustang. Comme celui-ci le souligne, en effet, il y a une œuvre chez Lacan mais qui souffre au plus haut point de n'être ni franchement poétique ni franchement scientifique et « l'auteur de cette œuvre n'est pas un psychotique ; il produit un discours dont le dérapage est sans cesse contrôlé, même s'il suit toujours et fatalement la ligne de sa pente. » Or, « si l'on se place du point de vue de la doctrine », la « fausse route » qui a mené à cette « impasse », c'est « une unique proposition », ce fameux inconscient « structuré comme un langage ».[181] Du point de vue qui est le nôtre, celui de la théorie de la métaphore, nous ne pouvons que conforter cette analyse : c'est l'importation d'une théorie dont on sait qu'il l'a trouvée chez Levi-Strauss qui a conduit Lacan à chercher dans la rhétorique des arguments pour l'étayer et qui l'a mené à dénaturer les deux figures de rhétorique, à voir en elles *à la fois* des processus primaires et des mécanismes linguistiques, poursuivant ainsi l'œuvre de déformation de Jakobson, sous l'influence de Breton, et donnant à celle-là une ampleur décuplée puisqu'assise sur une autorité psychanalytique, et constamment colorée, à travers une langue chatoyante, d'un vernis subversif.

Il serait possible, d'ailleurs, de relever dans le propos de Lacan sur la métaphore maints exemples de ces « figures de logique (ou d'a-logique) » identifiées par Roustang dans son œuvre, déclinant ainsi son « principe d'incohérence ».[182] Dans sa promotion symétrique et comme alternée de la métonymie et de la métaphore qui s'emboîtent à certains moments et s'opposent à d'autres, on perçoit cet usage particulier du « paradoxe », « qui n'est en aucun cas dialectique : un terme n'y renvoie pas à son contraire pour manifester le lien qui existe entre eux. Bien plutôt, [Lacan] isole constamment un seul des côtés d'une opposition en rejetant l'autre dans l'oubli. » Ainsi, dans son

180 Rappelons-le : on peut déceler chez lui une forme de personnalité psychique, qui apparaît parfois autonome de celle du sujet conscient, mais elle trouve son origine dans d'autres personnalités existantes, celle des parents par exemple, et dans l'histoire du sujet.

181 F. Roustang, *Lacan, de l'équivoque à l'impasse*, *op. cit.*, p. 115, 108.

182 *Ibid.*, p. 113-115.

cours de mai 1956, la métonymie est-elle peu considérée, ce qui lui permet de s'articuler plus harmonieusement avec la métaphore, et à celle-ci de marquer ses liens avec la chaîne syntagmatique, alors que dans l'intervention de 1957, l'accent étant plus souvent mis sur la métonymie, les deux figures s'opposent davantage, ce qui n'empêche pas Lacan, quand il se penche sur la métaphore, de lui prêter plus qu'en 1956 l'élément de définition « un mot pour un autre » qui aurait parfaitement convenu, surtout formulé ainsi, dégagé de la notion de paradigme, pour la métonymie... Mais ce n'est pas cette figure de « l'unilatéralité », dont Roustang note qu'elle apparaît parfois « à l'inverse sous le chef de l'exclusion », que je voudrais souligner. C'est plutôt l'autre figure, celle de « l'équivoque », qui permet en effet « une assimilation des éléments les plus disparates ; grâce à elle s'établit une communication sans limite de tous les objets possibles, de toutes les idées, mais également de toutes les disciplines. Il suffit de dégager un trait commun soit au niveau du vocabulaire, soit au niveau des contenus, pour que des passages puissent s'opérer dans tous les sens. » C'est en effet au prix d'un jeu sur les mots de signifiant, de signifié, d'inconscient (incluant ou excluant les processus secondaires), mais aussi de déplacement, de langage, de censure, voire de structure, sans même parler des mots « lettre », « esprit » ou « raison », que Lacan a pu proposer sa théorie de la métaphore – et encore faudrait-il ajouter le travail d'abstraction qui vise directement les notions de métaphore et de métonymie ou les concepts de signe linguistique, de « glissement » d'un signifié sous le signifiant, etc., qui les prive également d'un noyau de sens suffisamment stable pour éviter une équivocité préjudiciable. À la fin, c'est un autre procédé qui vient épauler la « figure » de l'équivocité : le recours quasi-permanent à la généralisation, discrète et incontrôlée. C'est ainsi que les leçons mal tirées de la métaphore surréaliste sont présentées, d'une manière à peine implicite, comme valables pour toutes les métaphores, du moins littéraires, et c'est ainsi, d'une façon symétrique, que les leçons tirées des processus « métaphoriques » inconscients, et en particulier dans les symbolisations « pathologiques », névrotiques ou hystériques par exemple, sont présentés comme similaires, comme substitutions d'un signifiant à un autre, glissements d'un signifié sous un signifiant, ces phénomènes apparemment semblables étant reliés en outre avec d'autant plus de facilité que le moyen terme des rêves ou des actes manqués semble plaider en faveur du rapprochement, d'une « psychopathologie » de la métaphore quotidienne. Les deux domaines, l'inconscient et le rhétorique, peuvent alors se rejoindre grâce à une inattention aux « conditions de validité » du propos qui n'est pas sans rappeler celle que Ricœur reprochait à Levi-Strauss.

On le voit, les ambiguïtés de Breton sur la métaphore – qui ne sauraient être séparées du rôle équivoque qu'il assigne à l'inconscient, de son amour ambigu du rêve, des états seconds, prétendument révolutionnaires – jouent donc un rôle important, qui ne doit pas être moins souligné que celui de Jakobson, et encore moins que celui de Ferdinand de Saussure. En faisant croire à son tour que n'importe quel mot peut être rapproché de n'importe quel autre, ce n'est pas seulement l'évacuation du référent que Lacan semble corroborer, par exemple, mais aussi celle du signifié – un signifiant, « brillant » par exemple, pouvant en effet être remplacé par un autre, comme « riant », presque sans aucun égard au sens des deux mots. La confusion sur la notion de « signifiant » est d'autant plus centrale chez lui que le même mot peut désigner tantôt l'un tantôt l'autre des deux « signifiants » en jeu dans la « formule de la métaphore ». Cela se perçoit bien dans « L'instance de la lettre... » : le « signifiant », évoqué en général sans plus de précision, même dans les commentaires sur « la structure métaphorique », désigne tantôt le mot qui détermine les choses en profondeur, autrement dit le signifiant « occulté », dans le complexe inconscient ou dans le rêve, par

exemple, mais aussi dans la métaphore littéraire, qu'elle soit surréaliste ou non (c'est-à-dire le comparé, ou le mot « brillant »), tantôt celui qui remplace, qui s'insère *explicitement* dans la chaîne du discours – c'est ce signifiant qui, dans la littérature ou les « rébus du rêve », ne produit aucune lumière, ne possède aucune signification (comme « riant » dans la métaphore surréaliste). Le signifiant qui domine et celui sous lequel glisse la signification n'est donc pas le même, dans les faits. C'est ainsi que Lacan évoque, après le « rébus » de Freud, le signifiant « hiéroglyphe » du rêve, et dénonce le préjugé « d'un symbolisme qui se dérive de l'analogie naturelle » : il est passé du premier au second mais, sans distinguer les deux, il prétend alors qu'il s'agit, dans la psychanalyse comme dans la littérature, de la « même structure littérante » – même s'il ajoute entre parenthèses, conscient du coup de force qu'il tente, « autrement dit phonématique », ce qui réduit aussitôt la portée de l'analogie, excluant d'un coup toute métaphore non « strictement » surréaliste par exemple. En effet, en quoi le « signifié » du comparant « glisserait »-il dans une métaphore « normale », même s'il s'enrichit du dialogue avec celui du comparé ? et, plus encore, en quoi ne dominerait-il pas, lui aussi, lui autant sinon plus que le « signifié » du comparé ? C'est bien parce qu'il a conscience de toutes ces objections que Lacan est contraint de ruser, d'entretenir le flou autour de la notion de « signifiant », de la « formule de la métaphore ». C'est aussi pourquoi nous ne pouvons utiliser son modèle.

On pourrait noter, à ce propos, un étrange flottement quant à la formule de la « substitution signifiante » de 1955-56 dont j'ai un peu moins parlé jusqu'alors que des « algorithmes » présents dans l'intervention de 1957 : dans *Écrits II*, la publication la plus aisément accessible de l'article sur la psychose, la « formule de la métaphore » n'est pas la même que celle citée par Laplanche et Leclaire en 1959 puis par Laplanche en 1978, qui se réfèrent pour leur part à la revue *La Psychanalyse* où « l'équation » a été publiée pour la première fois en 1958. Qu'on me pardonne de donner ici ce modèle un peu abscons, mais je crois qu'il peut, hélas, aider à comprendre mon propos :

$$\frac{S}{\cancel{S'}} \cdot \frac{\cancel{S'}}{x} \longrightarrow S\left(\frac{1}{s}\right)$$

Dans cette « *formule de la métaphore*, ou *de la substitution signifiante* », présentée pour la première fois lors du séminaire de 1955-56 mais avant que ne soit abordée la métaphore et la métonymie en mai 1956, Lacan explique donc que « les grands S sont des signifiants, *x* la signification inconnue et *s* le signifié induit par la métaphore, laquelle consiste dans la substitution dans la chaîne signifiante de S à S'. L'élision de S', ici représentée par sa rature, est la condition de la réussite de la métaphore. »[183] Le commentaire s'arrête là puisque l'auteur passe aussitôt à l'application « à la métaphore du Nom-du-Père » : nous n'avons donc pas d'exemple « littéraire » ici.

Par ailleurs, en 1959 et 1978, Laplanche reproduit la formule mais, sans signaler qu'il opère une modification, il ne distingue plus la « signification inconnue » désignée par *x* et le « signifié induit par la métaphore » exprimé par *s* : seul subsiste, de part et d'autre de la flèche, un unique « signifié » *s*.[184] S'agit-il d'un acte manqué ? d'une correction délibérée ? Toujours est-il que

183 J. Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », *Écrits II*, *op. cit.*, p. 72-73.
184 J. Laplanche, *Problématiques IV*, *op. cit.*, p. 114 et 301.

Laplanche et Leclaire omettent précisément ce qui pouvait permettre, en littérature, de symboliser la création métaphorique, suivant en cela la logique du modèle « algorithmique » ultérieur, celui de 1957, où la barre était certes « franchie », barrée, pour figurer « l'émergence de la signification », mais où le signifié *s* restait intact, comme s'il s'était simplement déplacé d'un signe à l'autre. Qu'elle soit délibérée ou non, cette omission me semble éminemment significative : elle traduit bien, comme on l'a déjà relevé, ce qui manque dans le modèle « mathématique » de « L'instance de la lettre... », une fois l'apport de Jakobson intégré. À la « simplification » de l'équation, à la suppression du signifiant S' qui se voit remplacé par l'autre, correspond logiquement, en quelque sorte, une seconde simplification, sur le plan de la signification cette fois. Pourtant la « transfiguration » du *x* en *s* n'est pas mal venue de la part de Lacan, mais elle n'est pas sans poser de nouveaux problèmes : si elle correspond à une réalité de l'inconscient, où ce qui est réellement « signifié au sujet » est inconnu, et menace de le rester éternellement, elle ne peut que redoubler les difficultés déjà nombreuses de « l'équation » dans la mesure où celle-ci, comme les interventions de 1959 puis de 1978 le montrent bien, correspond surtout au « *schéma même du refoulement* ». Aussi la correction de Laplanche et Leclaire semble-t-elle correspondre à un souci d'améliorer la formule, dans le sens d'une plus grande rigueur mathématique : la flèche de Lacan se rapprochait déjà du signe égal ; avec cette modification, les termes qui se trouvent à gauche se conservent davantage encore à droite. Mais cela confère aussi à la formule un propos plus cohérent, convenant mieux aux différents terrains d'exercice, aux psychopathologies mais aussi, paradoxalement, au linguistique, voire à la rhétorique. En effet, si l'élision pose déjà problème, si elle ne renvoie pas aux mêmes réalités dans les deux cas, puisqu'il n'y a pas de refoulement dans la symbolisation « normale », dans les figures de style en particulier, il s'agit de ne pas compliquer encore les choses par une étrange métamorphose qui, certes, permet d'évoquer d'une certaine façon la métaphore vive mais qui, du même coup, ne permet plus d'évoquer la symbolisation « normale », la métonymie ou la métaphore morte. Le problème de l'introduction d'un « signifié induit » est d'autant plus aigu – si je puis m'exprimer ainsi – que, dans la seule application proposée, dans les lignes qui suivent, qui concernent « la métaphore du Nom-du-Père » (où celui-ci est en position de S), le « Signifié au sujet » (en position de *x*) disparaît au profit du « Phallus » (en position de *s*), posant le problème de savoir ce que devient *exactement*, dans cette disparition, le « signifié au sujet » et quel est le rapport précis du « Phallus » à celui-ci. Prudemment, Laplanche et Leclaire semblent donc avoir préféré se concentrer sur la partie gauche de l'« équation », la partie droite étant vite remodelée, d'ailleurs, pour un plus grand profit théorique.

Seulement, ce faisant, Laplanche prolonge un peu la vie de ce qu'il souhaite dénoncer. Si l'inconscient n'est pas structuré comme un langage, il ne l'est pas davantage à la façon d'une quelconque rhétorique. C'est pourtant à cette idée que se range, par exemple, Benveniste, à la fin de son article où il dénonce lui aussi l'idée d'un langage : « l'inconscient use d'une véritable “rhétorique” qui, comme le style, a ses “figures” ».[185] Qu'on reconnaisse l'action de l'inconscient dans les figures de style, comme dans tel ou tel texte ou discours, ne prouve pourtant pas que les figures de rhétorique trouvent leur lieu propre, plus que le langage, dans les processus primaires. Même Jean Laplanche, qui fournit pourtant de nombreux arguments décisifs à l'encontre de cette idée, s'en émancipe lentement. En 1959, avec Leclaire, il affirme sans ciller que le schéma de Lacan, « à l'origine, est celui de la métaphore dans toute sa généralité », de la « métaphore poétique, consciente » notamment, et que ce modèle leur semble « particulièrement apte à symboliser », en

185 É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1, *op. cit.*, p. 86-87.

même temps, « le refoulement ». Puis, dans son cours de 1978, alors qu'il ne partage plus cette opinion, il semble encore tenté de rebaptiser la « formule de la métaphore » en une « équation » métonymique ou en un modèle de la « métabole », avant d'en montrer les limites.[186] Même s'il note que le modèle ne convient que pour la métaphore morte et qu'en plus, dans ce cas-là, la figure est toujours prête à renaître, à sortir du cadre, il est frappant d'observer qu'il tente de faire entrer la catachrèse « tête d'épingle » dans le modèle de l'article sur la psychose (tel qu'il l'a amendé), ce qui donne :

$$\frac{\text{extrémité supérieure renflée}}{\text{Sé}} \times \frac{\text{tête}}{\text{extrémité supérieure renflée}} = \frac{\text{tête}}{\text{Sé}}$$ [187]

Sans entrer dans le détail du raisonnement, son abstraction est manifeste. Laplanche évoque d'ailleurs une « substitution par ressemblance », autrement dit la substitution à « extrémité supérieure renflée » de « tête » qui lui ressemble, et ce parce que la même idée est en position de dividende dans un cas et de diviseur dans l'autre, mais « l'explication » repose dans les faits – dans la seconde fraction – sur un glissement de la première idée à la seconde dont on pourrait dire, tout aussi bien, qu'il est métonymique. Laplanche fait d'ailleurs une observation voisine et souligne à travers ce modèle à quel point le « langage » mathématique ne convient pas, combien la formule de la métaphore ou de la métabole est réductrice. Pour nous, même sans en conclure qu'une telle « équation » revient à expliquer la métaphore par la métonymie, nous pouvons remarquer que ce modèle invite à « expliquer » la figure par l'idée d'un sème commun aux deux « têtes », l'« extrémité supérieure renflée » en l'occurrence, comme si une telle étape était nécessaire pour créer l'expression « tête d'épingle ». On perçoit bien ici à quel point l'explication vient après coup, combien le modèle du sème commun est une abstraction. Il eût été plus juste, me semble-t-il, de considérer la proportionnalité suivante, où *x* figure le terme qui manque, celui que l'on cherche à nommer :

$$\frac{x}{\text{épingle}} = \frac{\text{tête [humaine]}}{\text{humain}} \leftrightarrow x = \text{tête} \times \frac{\text{humain}}{\text{humain}} \times \text{épingle}$$

Ce qui aurait donné, après réduction : *x* = tête d'épingle. On aura reconnu, dans ce dernier modèle, celui d'Aristote (« ce que je veux nommer est à l'épingle ce que la tête est à l'homme »). On voit alors que ce n'est pas tant la formalisation mathématique qui pose problème que la formalisation proposée par Lacan même si, par ailleurs, toute mise en équation est réductrice, comme le souligne encore mon exemple où l'adjectif « humaine » entre crochets montre bien qu'il y a toujours de l'implicite, du sens à « dés-impliquer », et un contexte à prendre en contexte pour y parvenir. Dans une note à l'intervention de 1959, Laplanche et Leclaire semblent d'ailleurs indiquer qu'ils s'inspirent d'un modèle voisin, puisqu'ils écrivent qu'ils utilisent « la possibilité de transformation qui s'écrit sous la forme généralisée suivante » :

186 J. Laplanche, *Problématiques IV*, *op. cit.*, p. 302-303, 116-117 et 134-140.
187 *Ibid.*, p. 136-138.

$$\frac{A}{B} \times \frac{C}{D} = \frac{\frac{A}{D}}{\frac{B}{C}}$$

Mais la note est curieuse puisque, précisément, la formule de Lacan corrigée par ses commentateurs ne correspond pas à ce modèle.[188] D'abord, là où Laplanche et Leclaire inscrivent un double S (l'équivalent de S' chez Lacan, ou de « extrémité supérieure renflée » plus haut), nous avons ici deux valeurs différentes, B et C. C'est ce qui nous intéresse le plus, mais ce n'est pas ce que souligne Laplanche. Ensuite, là où la « formule de la métaphore », même adaptée par les deux auteurs, conserve une flèche, nous trouvons un signe « égale ». Il s'agit donc d'indiquer une direction, celle du modèle mathématique, et de montrer en même temps que nous n'y sommes pas. Cette volonté de mathématiser plus rigoureusement mais aussi d'en pointer la difficulté, voire l'impossibilité, apparaissent plus nettement encore en 1978. Alors que Laplanche continue de corriger la formule de la métaphore, alors qu'il remplace cette fois dans son écriture la flèche par le signe d'égalité, il peut conclure que la transformation n'a rien à voir avec une équation : cette nouvelle écriture, « dans un algorithme mathématique, n'a pas de sens » ; cette drôle de formule a néanmoins l'avantage de figurer « le sort bizarre réservé au signifiant ancien, remplacé », ce double S (ici B et C) qui apparaît désormais sous la barre principale, qui « se trouve conservé, en-dessous du langage conscient, sous une forme tout à fait curieuse, où il se signifie, pourrait-on dire, lui-même ».[189]

Cette tentative désespérée de formaliser la « métaphore » est éloquente, notamment à travers la variété des écritures « algébriques » (avec ou sans « signifié induit », avec conservation ou non du « signifiant ancien ») : on ne peut figurer ensemble « le langage poétique, créateur » et le fonctionnement de l'inconscient qui refoule mais « ne simplifie pas », « ne crée pas de sens ». La « formule de la métaphore » de Lacan et celle « de la métabole » de Laplanche ne peuvent pas convenir pour la métaphore vive, précisément parce qu'il leur manque un quatrième terme, parce qu'elles fonctionnent sur le modèle du symbole, que je pourrais figurer ainsi, pour mieux me faire comprendre, en m'inspirant du rêve à la licorne :

Image d'une *place* (2e « signifiant »)
(symbole manifeste, dans le rêve, figurant la plage)

Image d'une *plage* (1er « signifiant »)
(symbole latent, figuré par la place)

Affect lié à cette plage
(« signifié » dans le schéma lacanien)

188 *Ibid.*, p. 302.
189 *Ibid.*, p. 139-140.

C'est là, en effet, une reformulation possible du schéma étudié par Laplanche, tel qu'il apparaît à gauche de la flèche ou de l'équation (voire, surtout pour Laplanche, à droite). Il est d'ailleurs très proche de celui proposé par Joël Dor, dans son *Introduction à la lecture de Lacan*.[190] Même s'il y aurait à redire, on peut concéder en première approximation que le symbole inconscient fonctionne de la sorte (ainsi, à peu de choses près, que le symbole convenu, si largement entré dans les mœurs qu'on n'en perçoit plus la motivation, ou même que la métaphore morte). Le « signifiant » apparent, dont la « signification » propre n'a plus qu'une importance secondaire, renvoie à un « signifiant » latent qui, pour sa part, a conservé un lien fort avec sa « signification », et c'est en vertu de ce double rapport que le « signifiant » manifeste bénéficie d'une nouvelle « signification ». L'apparence proportionnelle, à quatre termes, de la « formule de la métaphore » ou « de la métabole » est donc trompeuse : elle tient au fait que le modèle fonctionne en deux temps, qui correspondent à deux moments différents de l'existence de Philippe, celui où fut vécue l'expérience de la plage, et celui où une place a été associée inconsciemment à la plage en question. C'est donc une pure convention : à la différence de la proportionnalité, où d'ailleurs les quatre termes sont à la fois unis et séparés par un signe d'égalité, où ils s'apparentent davantage à une proposition, il n'y a ici que trois termes, le premier signifiant étant redoublé puisqu'il fait en quelque sorte transition, lui qui joue à la fois le rôle de « signifiant » pour un « signifié » et celui de symbolisé pour le symbole manifeste.

Pour tout dire, je verrais même dans ce schéma faussement quaternaire un avatar du modèle « vertical » de la métaphore, une réduction qui s'ignore d'un schéma authentiquement proportionnel, celui-ci ne pouvant admettre une réduction à trois termes comme la formule de Lacan. De ce point de vue, il est éloquent que Laplanche teste une dernière fois son schéma de la métabole, dans « la langue naturelle », avec deux exemples « étymologiques », inspirés de Benveniste tel qu'il est lu par Todorov : si le psychanalyste évoque la catachrèse *tête d'épingle* et la manière dont *voler* en est venu à signifier « dérober », c'est bien parce qu'il se préoccupe de l'émergence de la signification, de sa naissance.[191] Il est significatif aussi qu'il ne le fasse pas à la façon de Todorov : là où le néo-rhétoricien exerce un soupçon sur l'origine figurée des mots et sur notre capacité à obtenir un jour une connaissance de ces débuts, partant comme Benveniste du phénomène de la polysémie, Laplanche entre dans le débat par une réflexion authentiquement diachronique, tente de reconstituer de l'intérieur cette dynamique. Il ne peut alors que constater l'inadéquation du schéma dont il dispose : la « formule de la métaphore » de Lacan, même amendée pour mieux correspondre au fonctionnement du refoulement, ne convient pas davantage à la métaphore vive que « la structure métaphorique » de « L'instance de la lettre... » encore trop inspirée de « l'algorithme » du signe. Si ce schéma convient mieux pour penser le symptôme dans sa « dynamique », dans son histoire, il est définitivement inopérant pour penser l'événement métaphorique. Il manque trop d'éléments. Le premier terme qui fasse défaut dans ce modèle finalement ternaire, c'est évidemment – en première approximation – le « signifié » du « nouveau signifiant », celui qui n'est pas aboli par la « substitution » d'un mot par un autre, aussi bien dans le symbole vivant que dans la métaphore vive. C'est ensuite, outre le « signifiant ancien » qui, non pas latent mais implicite, est aisément accessible, les autres termes de la chaîne comparante et de la chaîne comparée, qui seuls permettent de dialectiser correctement les deux premiers termes, les deux mots phare de la métaphore – du moins, si celle-ci est bien localisée en un point, selon une autre simplification en vigueur, dernière

190 J. Dor, *Introduction à la lecture de Lacan*, *op. cit.*, p. 55.
191 Laplanche, *Problématiques IV*, *op. cit.*, p. 136-138.

approximation qui ne correspond pas toujours, loin s'en faut, à la réalité.

Seule une métaphore morte comme « tête d'épingle » peut donc rentrer, avec une apparence de légitimité suffisante, dans le « schéma de la métabole ». Cela apparaît bien, mais involontairement, sous la plume de Joël Dor aussi, qui s'est donné la lourde tâche de synthétiser la pensée de Lacan, d'en rendre compte à la fois sans équivoque et sans trop la dénaturer. Pour illustrer la même formule « de la substitution signifiante », il utilise la fameuse phrase de Freud déclarant qu'il apporte la peste aux Américains. Or, insérée dans le même schéma que Laplanche, elle ne produit pas le même résultat. Malgré le commentaire de Joël Dor, on ne peut dire que « tout se passe donc comme si le signe [“psychanalyse”] devenait le nouveau signifié [du signifiant “peste”] ».[192] Pourquoi Freud aurait-il employé le mot *peste* en effet, si son signifié devait disparaître, se trouver « expulsé », comme l'auteur l'affirme et comme son schéma l'illustre parfaitement ? Il en va bien sûr tout autrement : le comparé n'est pas un signifié, l'autre signifié n'est pas remplacé, etc. C'est pourquoi cette application à la métaphore vive d'un modèle bâti pour le refoulement me semble constituer une parfaite démonstration par l'absurde que ce schéma, à l'instar des autres, ne convient pas pour la métaphore. C'est parce que l'image de la peste est en quelque sorte devenue codée que Joël Dor peut la faire entrer dans son schéma, mais ce n'est déjà plus celle de Freud, celle qu'il a employée sur le paquebot en se rendant à New-York. Ce n'est qu'*après coup* qu'elle peut fonctionner ainsi, comme aujourd'hui, entre deux personnes cultivées par exemple, pour marquer leur connivence, où le mot *peste* peut à la rigueur devenir le signe de la psychanalyse sans presque rien conserver de l'intention initiale.

Les différentes « formules » de la métaphore, liées diversement à la question du signifiant, sont donc la pire façon d'entrer dans la théorie de la métaphore telle que Lacan l'a esquissée. Même si, dans ses commentaires et analyses, une grande équivoque subsiste, elle n'atteint pas celle de ces schémas, trop souvent cités. Le lien qu'il établit toujours avec « la chaîne signifiante », la phrase, lui permet par exemple de corriger l'aspect trop « paradigmatique » des « algorithmes » ou des « équations ». De même, il témoigne souvent du souci de mentionner malgré tout une création de sens au sein de la métaphore – voire, même si c'est pensé à travers des métaphores ambiguës, une authentique résurrection du mot, comme pour Booz. Aussi se serait-il probablement gardé de proposer la métaphore de la peste pour illustrer sa conception. Elle n'en est pas moins parfaitement pertinente en cela qu'elle illustre à merveille l'impasse où le *système* de sa théorie, qui connaît chez lui de nombreux « ratés », de nombreux « trous », le conduit.

Condensation, déplacement, censure et métaphore

Mais la théorie de la métaphore chez Lacan est associée à un autre problème. Il est difficile en effet de ne pas dire deux mots du couple condensation et déplacement, rapproché à plusieurs reprises de la métaphore et de la métonymie. Ce n'est pas forcément l'aspect essentiel de sa théorie. Comme je l'ai indiqué, ces notions psychanalytiques ne jouent pas le rôle cardinal qu'on aurait pu attendre d'un tel auteur : pour la métaphore notamment, l'idée de condensation semble presque accessoire, c'est le « primat du signifiant », sous ses différentes formulations, qui apparaît le plus déterminant. D'ailleurs, les deux mécanismes primaires ne sont pas articulés plus étroitement à cette idée du signifiant dominant qu'ils ne le sont précisément aux deux tropes. Certes, certains liens sont

192 J. Dor, *Introduction à la lecture de Lacan*, *op. cit.*, p. 55.

clairs : dans le « signifié » qui glisse, on reconnaît aisément l'œuvre du déplacement. Mais, si la métaphore « prend son champ » dans la « structure de surimposition des signifiants » de la condensation, on peine à concevoir comment cette dernière se combine avec la conception substitutive de la métaphore, avec sa forme *in absentia*, puisque le « signifiant ancien » est censé disparaître dans celle-ci.[193] D'ailleurs, si Jakobson et Lacan tombent d'accord pour placer la métonymie du côté du déplacement, ils se séparent sur la question de la métaphore et de la condensation : celle-ci se trouve également du côté de la métonymie pour le linguiste ou, plus exactement, de la synecdoque et ce sont alors l'identification et le symbolisme « freudiens » qui relèvent de la similarité. Une note en bas de page de Ruwet, dans « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », est devenue célèbre à ce propos : Jakobson, répondant à son traducteur sur ces divergences d'appréciation avec Lacan, les explique par « l'imprécision du concept de condensation » chez le fondateur de la psychanalyse.[194] Comme Jean-François Lyotard, nous pouvons avoir le sentiment que « c'est se décharger sur Freud un peu vite ».[195] Même s'il est vrai qu'il y a des rapports à la fois « associatifs » et « métonymiques » dans de nombreuses condensations, c'est plutôt l'imprécision des concepts de « contiguïté » et de « similarité » qui semble en jeu, qui se révèle impropre à saisir les opérations primaires. Aussi, dans le choix divergent de Lacan effectué en mai 1956, il semble que ce soit tout autre chose qui ait joué, à savoir la dualité de forme de la métaphore, même si elle n'est pas reconnue explicitement : il n'y a rien d'équivalent dans la métonymie. À la différence du « trope de la ressemblance », celle-ci ne peut pas être *in praesentia*. D'ailleurs, même si Lacan définit la métaphore comme substitution, il n'oublie pas de mentionner en 1957 que le « signifiant occulté » reste « présent », grâce à sa « connexion » « au reste de la chaîne » et il conserve, comme on l'a vu, l'exemple « l'amour est un caillou riant dans la soleil » : son choix de placer la figure du côté de la condensation témoigne lui aussi qu'il n'abandonne jamais complètement la conception *in praesentia*.

Pour autant, malgré des arguments qui pourraient plaider pour l'un ou pour l'autre, je n'entrerai pas dans le débat qui oppose Jakobson à Lacan car, de toute évidence, il est mal posé. Il repose sur une conception erronée, soit des figures, soit des opérations à l'œuvre dans l'inconscient – et parfois des deux. On peut d'ailleurs noter que le préjugé d'une structuration de l'inconscient « comme un langage » s'impose encore, assez souvent, mais sous une forme paradoxale, précisément à cause de cette liaison entre processus primaires et figures de rhétorique : si cette idée d'un véritable langage dans l'inconscient est généralement refusée, celle d'une rhétorique inconsciente l'est beaucoup moins. Nous l'avons déjà relevée chez Benveniste par exemple. Et, même quand de très utiles rappels ou mises au point sont effectués, comme chez Jean-François Lyotard ou Christian Metz, on s'étonne fréquemment de trouver sous leur plume une conception très large du déplacement, voire de la condensation, qui les rendent compatibles avec un usage rhétorique. Il faut donc y revenir rapidement.

Comme Christian Metz l'a indiqué, d'abord, il faut se déprendre d'une lecture superficielle de *L'Interprétation du rêve* : l'apparente symétrie entre condensation et déplacement ne doit pas leurrer. C'est avant tout un effet induit par la présentation de Freud. Elle cache en réalité une perméabilité de l'un à l'autre et, en particulier, de la condensation au déplacement.[196] Faut-il aller jusqu'à prétendre que « toute condensation implique le déplacement » ? Je ne sais, mais il est certain

193 J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient... », *op. cit.*, p. 269.
194 R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 65-66.
195 J.-F. Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris, 2002, p. 253.
196 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 233-235.

que c'est fréquent, à tel point que nous pouvons regretter que Freud ait commencé par évoquer la condensation : c'est probablement par le déplacement qu'il aurait dû commencer, ce qui lui aurait mieux permis de souligner le caractère propre de l'autre facteur de composition de l'inconscient. De même, Metz a raison de signaler que le rêve, quand il nous présente quelqu'un sous les traits d'une autre personne, procède à un rapprochement entre deux « objets », il « tend à les assimiler, à les *identifier* ». Il y a quelque chose de l'ordre des prémices métaphoriques là-dedans. Pour reprendre l'un des exemples tirés du rêve à la licorne, Philippe a bien procédé à un déplacement lorsqu'il a rêvé d'une place au lieu d'une plage et, ce faisant, il a aussi rapproché des lieux qui se ressemblent : tous les deux offrent l'expérience d'un lieu ouvert, dégagé, public. Dans un souvenir réveillé par l'analyse, la place publique qui a fourni l'image du rêve possédait même une fontaine qui apportait l'élément liquide.[197] Il est donc certain que l'inconscient a « pensé » un lieu par analogie avec un autre. En revanche, il manque dans la place des éléments qui étaient centraux dans l'expérience de la plage pour Philippe, comme la sensation du sable. Il n'y a donc pas vraiment métaphore dans le rêve parce que l'image est sélectionnée par l'appareil psychique pour exprimer un désir, un souvenir, *en les dissimulant*. Reste qu'il y a bien ici un mécanisme qui livre les prémisses d'une métaphore, qui apporte une matière susceptible de prendre place dans une figure, dans un second temps. On pourrait d'ailleurs ajouter que, juste après, dans le rêve, l'apparition d'une Liliane pieds nus, qui évoque la finesse du sable, réintroduit les éléments apparemment refoulés du lieu « plage » : les différents fils qui partent de la représentation initiale, qui appartiennent au mécanisme du déplacement, recomposent donc, d'une certaine façon, une espèce de « condensation » ou, plus exactement, ils veillent à associer dans la même scène les éléments pertinents qui permettent de percevoir une comparaison entre une place et une plage. Certes, ce n'est pas vraiment ce que Freud appelle une condensation : la « plage recomposée », au niveau manifeste, l'est par des éléments différents, éclatés dans la scène. Reste que, à la manière d'une formation composite, le rêve présente une scène qui amalgame des éléments appartenant à un souvenir « place » et d'autres à un souvenir « plage » : la seule chose qui change, c'est l'unité qui supporte la « condensation » : ce n'est plus un mot, une chose, un lieu, mais une scène. Le fait qu'on ne perçoive pas immédiatement la formation comme composite, en revanche, qu'on n'en identifie pas les éléments, n'est pas une objection : c'est le propre du déplacement, qui opère en même temps, que l'on retrouve dans nombre de condensations citées par Freud. Est-ce suffisant pour refuser l'appellation de condensation à cette scène ? Qu'importe, à vrai dire. Il suffit de noter, même sans invoquer d'autres exemples plus canoniques, comme le fameux « propylène » de « L'injection faite à Irma », que les frontières du déplacement ne sont pas aisées à cerner, que cette « opération » participe à d'autres, qu'il est au cœur du fonctionnement de l'inconscient et permet aussi bien d'associer, de réunir que de substituer.

Notons par ailleurs que Freud se réfère lui-même aux métaphores et aux comparaisons pour présenter le mode de « figuration » de l'inconscient – je ne reviens pas ici sur la comparaison entre « la prise en compte de la présentabilité » et l'allégorie, qui pose d'autres problèmes. Dans *Le Mot d'esprit*, il mentionne par exemple la « métaphore » dans le rêve comme l'une des formes du déplacement (il s'agit d'une « figuration imagée » plus exactement, mais qui inclut clairement la métaphore). La figure de style est donc authentiquement concernée, et non un simple procédé « métaphorique », mais Freud souligne aussitôt qu'elle est présente « dès les pensées préconscientes », qu'elle est donc ré-employée par le rêve, comme matière première

197 S. Leclaire et J. Laplanche, « L'inconscient, une étude psychanalytique », art. cit., p. 281-282.

particulièrement favorable, pour contourner la censure.[198] C'était le cas, déjà, des « symboles » relevés par Silberer, cités par Freud dans *L'Interprétation du rêve*, comme la métaphore du rabot de bois réveillée par l'adjectif « raboteux » : ils ne sont pas inventés mais utilisés par l'inconscient. Il faut citer aussi, dans le même ouvrage, l'exemple souvent mentionné d'une formation composite où « un élément commun à deux personnes » constitue « habituellement une invite à chercher un autre élément commun dissimulé dont la présentation est rendue impossible par la censure. Ici a lieu, en quelque sorte au bénéfice de la présentabilité, un déplacement concernant l'élément commun. »[199] L'analogie avec la métaphore est en effet troublante qui repose, on le voit, à la fois sur la condensation et le déplacement. Mais Freud se garde bien de parler d'une « image » au sens rhétorique : ce sont là les prémisses d'une métaphore possible. Comme nous l'avons déjà observé dans le chapitre sur Freud, la figure authentique n'est donc jamais formée au cours des processus primaires : elle est *déjà* là ou *pas encore*. Notons au passage que nous sommes autorisés à faire jouer au phénomène de la censure, dont le caractère central est ici rappelé, le rôle de critère discriminant : quand Freud compare la psychanalyse à la peste, à la différence de la formation composite, le trait principal n'est en rien caché. Il reste seulement implicite, suggéré, ce qui n'a rien à voir avec ce qui est décrit ci-dessus – ce qui n'empêche pas, *par ailleurs*, que la métaphore de Freud puisse exprimer une pulsion hostile, puisse être déterminée par des motifs inconscients, qu'ils le soient restés partiellement ou non.

Or, c'est précisément là le critère qui saute, chez certains auteurs qui souhaitent rapprocher les figures de style des processus primaires. Ils y parviennent en élargissant, par moments, le sens des notions de déplacement et de condensation : après Lacan, Lyotard et Metz nous en offrent l'exemple, malgré leurs réserves et des mises au point souvent utiles. Dans *Le Signifiant imaginaire*, on peut lire que « le déplacement, pour Freud, même s'il en a surtout étudié (ou si on en a surtout retenu) les variantes primaires, désigne la mobilité psychique dans sa généralité », c'est un *transit* qui, « dans le cas du vin de Bordeaux, est d'ordre métonymique ».[200] Malgré de très justes rappels dans le chapitre consacré au déplacement, celui-ci est souvent présenté comme une forme d'expression pure du désir. Dans le chapitre 11 par exemple, sous prétexte que la frontière entre l'inconscient et le « système préconscient-conscient » est poreuse, Metz est tenté de contester l'idée même d'une frontière, d'un changement de nature. Évoquant « certains travaux psychanalytiques » sans les nommer, il mentionne l'idée que « la censure se confond avec le processus secondaire lui-même ». Pour cesser de « juger » les processus primaires avec des critères issus de l'élaboration secondaire, il développe même la fiction d'une « pensée secondaire », éternellement « juge et partie », observée pour une fois à partir du primaire, avec « ses yeux » propres.[201] La volonté de réhabiliter les processus primaires, un peu à la façon de Breton, est particulièrement éloquente ici. Elle témoigne paradoxalement d'un crédit encore trop grand accordé aux métaphores de la censure : ce n'est pas seulement celle de la « barrière » qu'il convient d'interroger, comme le propose Metz, mais aussi celle du censeur, celle d'une répression politique incarnée, dont l'ambivalence initiale n'est plus assez perçue. Dès le début du chapitre, d'ailleurs, sous couvert qu'on ne connaît la censure qu'à travers ses échecs, il suggère qu'elle échoue toujours : il file la métaphore de la censure journalistique et insiste sur les « blancs » et la mention « censuré » qui trahissaient sa présence dans

198 S. Freud, *Le Mot d'esprit*, *op. cit.*, p. 309.
199 S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, VI, D, p. 390, et C, p. 366.
200 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 185.
201 *Ibid.*, p. 321-323.

la presse.[202] Or, justement, ce n'est pas le cas dans le rêve et, si l'inconscient comble les trous, si l'élaboration secondaire dissimule l'incohérence en imposant notamment une rationalité après coup, la censure psychique ne se limite pas à cela : aucune place n'est laissée sous la plume de Metz au déplacement et à la condensation comme témoignages d'une censure, alors qu'ils en constituent le cœur pour Freud. La plupart du temps, même si la censure est reconnue comme « passage » et « non-passage » à la fois, le déplacement n'est donc pas identifié comme cette puissance de *défiguration* pourtant évoquée, à la suite de Lyotard, comme l'autre traduction possible du mot « déformation » (*entstellung*). Même si Metz indique plus loin que le déplacement « c'est *aussi*, et plus nettement que ne l'est la condensation, la censure même » (je souligne), on perçoit que ce sens-là est noyé dans la masse, placé à l'arrière-plan, quand il n'est pas tout simplement ignoré.[203]

Pour produire cette interprétation, cet élargissement du sens du déplacement, Metz s'appuie sur l'idée lacanienne, directement contradictoire, que cette opération possèderait « la fonction plus spécifique de tourner la censure ». Les références apportées ne convainquent pas : Freud peut présenter le déplacement comme « la contrainte à échapper à la censure », comme exigence de voir le rêve « soustrait à la censure », il n'y a là rien d'autre qu'une façon de décrire ce « maître artisan » du rêve comme agissant « sous la pression de la censure ».[204] Un peu à la façon de l'auteur de *L'Interprétation du rêve*, on pourrait presque dire qu'il ne s'agit de rien d'autre, la plupart du temps, que d'une « prise en compte de la censure », qu'elle est presque l'autre nom de la « déformation de rêve ». Bien sûr, conformément à la nature du rêve, il s'agit bien *en même temps* de réaliser un désir, mais Freud insiste toujours sur ces voies détournées, cette déformation, cette défiguration. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis signalent la difficulté dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* : « dans les différentes formations où il est repéré par l'analyste, le déplacement a une fonction défensive évidente » mais, par ailleurs, on peut le concevoir plus largement, « dans son essence », « comme s'exerçant de façon libre ». Aussi, pour eux, la notion désigne-t-elle avant tout la « libre » circulation de l'énergie psychique.[205] Même si ces deux approches « ne sont pas contradictoires » en effet, il y a là une difficulté qui est rendue très sensible quand on applique la notion de déplacement aux figures de rhétorique : si elles témoignent assurément de cette mobilité psychique soulignée par Christian Metz, elles n'ont aucun lien *nécessaire* avec cette idée de censure qui se trouve, de fait, presque toujours associée aux manifestations du déplacement chez Freud, qui apparaît comme « un des principaux moyens pour parvenir à cette déformation ».[206] Aussi faudrait-il, probablement, distinguer les deux acceptions : si « la censure ne *provoque* le déplacement » que dans certains cas et si, par ailleurs, elle l'« *utilise* », comme le soulignent Laplanche et Pontalis, c'est qu'il existe deux niveaux de déplacement, l'un « simple », qui correspond à la notion de « libre » circulation de l'« énergie d'investissement », capable « de se détacher des représentations et de glisser le long des voies associatives », et l'autre plus complexe, qui marque profondément les écrits freudiens, qui conduit à l'idée de défiguration. Pour ma part, il me semble plus prudent de réserver le terme de déplacement, quand il est non spécifié, à ce second cas, en suivant l'usage de loin le plus fréquent qu'en fait Freud – qui ne peut cependant être séparé du premier sens, évidemment, mais qui en constitue une complication. Dans tous les cas, il convient de préciser de quoi l'on parle : s'il est

202 *Ibid.*, p. 314-317.
203 *Ibid.*, p. 330.
204 Ch. Metz, *ibid.*, p. 320. S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 550, 558, 584.
205 J. Laplanche et J.-B. Pontalis, article « Déplacement », *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 117 et 119.
206 S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, VI, B, p. 352. L'idée est même soulignée en note, juste après : « je puis bien dire que le fait de ramener la déformation de rêve à la censure est le noyau de ma conception du rêve ».

possible d'envisager une déconnexion entre la notion de déplacement et celle de censure, il s'agit par exemple de ne pas présenter des formes de déplacement trouvées chez Freud comme obéissant prioritairement, comme exclusivement, à la logique du désir.

C'est pourtant ce que tente Jean-François Lyotard lui aussi, en 1971, dans un développement prudemment présenté comme une hypothèse, qui se conclut par un rappel de sa thèse assorti de quelques conditionnels, quelques années avant Metz qui semble avoir trouvé là une source d'inspiration. Associant la première opération primaire à son propos, l'auteur de *Discours, Figure* décrit d'abord la condensation comme « *le désir travaillant* sur le texte de la pensée du rêve » et, analysant « le principe *Is fecit qui profuit* formulé à propos de la censure dans le cas du déplacement », chez Freud, il propose plutôt de comprendre : « c'est le désir (et non pas la censure) qui l'a fait, puisque c'est à lui que le rêve donne satisfaction ». Là encore, sous prétexte que « la censure fait donc *aussi* le jeu du désir » (je souligne), ce qu'on ne peut nier, l'auteur est tenté de conclure en attribuant au désir la part majeure de l'action – dans un développement qui admet, certes, « contrevenir à l'explication de Freud », mais en apparence seulement : « la force qui écrase le texte, broie et mélange ses unités », ce n'est plus « la censure » mais bien le désir, comme Lyotard l'illustre à travers un étrange exemple, où le titre du film de Rossif *Révolution d'Octobre* se transforme par déplacement et condensation en « rêvons d'or ».[207] Malgré sa séduction, on ne saurait tomber d'accord avec une telle affirmation : quels arguments plaideraient pour abandonner l'hypothèse que la « déformation » de l'inconscient, la défiguration des éléments qui sont soumis à son travail, est l'œuvre *conjointe* du désir et de la censure ? Je n'en vois pas. Freud n'exclut d'ailleurs pas le désir, dans les deux derniers paragraphes de *L'Interprétation du rêve* consacrés au déplacement : si la déformation du rêve profite à « la défense endopsychique », il n'en faut pas moins « indiquer une seconde condition à laquelle doivent satisfaire les éléments parvenant dans le rêve : qu'ils soient soustraits à la censure de résistance ».[208] Sa position est donc claire : la censure joue un rôle de premier plan, le désir agit de conserve avec elle.

C'est ainsi que Lyotard minimise considérablement l'idée de surdétermination dans la conception freudienne de la condensation. Seul est souligné, dans les passages où la notion est envisagée, le travail de compactage, de broyage, comme par une main de fer : « la *Verdichtung* », la condensation, « est pour Freud une authentique opération de compression », écrit-il plus loin.[209] Dans l'exemple central de l'affiche publicitaire comprimée, du drapeau « Révolution d'Octobre » soumis au vent du désir, le travail de combinaison, de composition n'apparaît nulle part. Même si on devine, avec cette idée d'un texte froissé, la double détermination du résultat « Révon d'Ore » par l'expression initiale « Révolution d'Octobre » et par un « rêve d'or » latent, et si Lyotard prétend traiter ici, en même temps, du déplacement, le commentaire de l'exemple ne fait aucune allusion à ce travail de réunion des différents liens, des « pensées » latentes, qui joue pourtant un rôle central chez Freud. On perçoit évidemment ce que veut suggérer Lyotard : la compression des mots du drapeau, la déformation qu'ils subissent se fait sous l'action d'un désir, d'un « rêve d'or » qui subvertit l'aspiration révolutionnaire affichée – dont on suggère probablement qu'il est le fait de Rossif. Mais où trouve-t-on trace de la censure, dans cette image du travail du rêve ? Elle est inexistante sous sa plume, même si on peut la reconnaître dans la défiguration des mots « Révolution d'Octobre ». La violence de la compression semble d'ailleurs, dans l'analyse,

207 J.-F. Lyotard, *Discours, Figure*, *op. cit.*, p. 244-248.
208 S. Freud, *op. cit.*, VI, B, p. 352-353.
209 J.-F. Lyotard, *op. cit.*, p. 258.

davantage attribuée au déplacement, qui se trouve inclus dans la condensation, qu'à celle-ci en propre : la conservation de certaines lettres et la suppression des autres apparaît comme l'œuvre du déplacement, qui rigidifie « certaines zones du tissu » et laisse tomber le reste dans la profondeur des plis, sans égard pour cette sorte de victime d'un désir soufflant trop fort. Pourtant, si nous savions qui a produit la compression proposée par Lyotard, nous pourrions probablement déceler avec précision, comme dans tout mot d'esprit, le conflit qui lui a donné naissance – cela pourrait être une volonté de réprimer un désir d'or, par exemple, qui surgirait comme par mégarde, qui contournerait la censure de la morale révolutionnaire trop respectueuse de la lettre (n'est-ce pas lui qui *profite* de la déformation ?). De même, dans les exemples de « compression » proposés par Freud, nous pouvons toujours distinguer l'action de la défense « endopsychique ».

Il en va peu ou prou de même chez Christian Metz, en 1977. Rappelant davantage le lien entre surdétermination et condensation, il favorise une compréhension de celle-ci comme « perte de volume », comme « concentration, contraction, épaississement », selon la signification du terme allemand *Verdichtung*. Il la rapproche alors du résumé de texte puis, évoquant rapidement « la métaphore poétique » comme « autre sorte de résumé », « exemple lacanien de condensation », forme ramassée propice à la surdétermination, il développe le cas de la polysémie. Celle-ci se comporterait en effet « un peu de la même manière » que la condensation onirique. Percevant bien l'objection, le fait que dans une phrase le contexte « se charge de sélectionner une acception du mot au détriment des autres », il choisit de ne voir là « qu'une différence de degré », « le *degré de surdétermination* [étant] probablement l'un des véritables critères d'une secondarisation plus ou moins avancée », « les acceptions théoriquement éliminées par le contexte [venant] néanmoins colorer et infléchir celle qui a été sélectionnée (mais elles sont moins conscientes qu'elle) ».[210] Voilà qui témoigne encore du désir d'abolir la frontière entre le primaire et le secondaire, entre le conscient et l'inconscient. Sous prétexte que l'élaboration consciente ou préconsciente d'un discours se charge souvent de réduire l'équivoque des mots, Metz cède à la tentation de voir dans la « secondarisation » une tendance systématique dans ce sens, une répression nécessaire de la polysémie. Pourtant, on voit bien que ce n'est pas le cas : la surdétermination d'un mot n'est pas forcément éliminée par la « secondarisation », elle est aussi et surtout *organisée*. Et, si elle peut l'être, c'est que, dans la métaphore vive ou dans un terme qui reste polysémique en discours, elle est assumée – mais évidemment pas « telle quelle », comme dans l'écriture automatique. L'exemple pris par Metz d'une polysémie résiduelle, involontaire, qui « colore » le discours, rappelle la notion de connotation d'ailleurs mentionnée : c'est un peu trop favorable pour suggérer, même toutes proportions gardées, une véritable action de l'inconscient dans le discours à la façon des rêves. La polysémie délibérée, le goût des équivoques, sans parler de l'écriture poétique, aurait posé davantage de problèmes, aurait montré que la « secondarisation » ne va pas toujours dans le sens d'une répression de la surdétermination ni même du désir.

On voit bien ici le rôle du modèle linguistique structuraliste : le sens n'étant pensé qu'au niveau du mot, malgré quelques précautions oratoires qui prennent timidement en compte la phrase, le sens « second » reste un mystère. Le phénomène de connotation peut ainsi englober à la fois – faiblement – le sens métaphorique, qui semble parfois tomber du ciel, comme à travers certaines métaphores de Lacan, et – trop fortement – la détermination inconsciente, qui surgit du fond de la langue, et sur laquelle on est alors tenté de rabattre tout le mystère de la « signifiance », faute d'avoir attiré l'attention sur la possibilité d'une polysémie concertée, construite par le contexte, ou à

210 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 288-291.

l'inverse non délibérée et donc, sans même avoir été envisagée, permise par le contexte. Évidemment, Ferdinand de Saussure et ses adeptes sont loin d'être seuls en cause : le rôle de la théorie lacanienne n'est pas négligeable, qui minore elle aussi la frontière entre conscient et inconscient au nom de différents articles de foi, comme le fameux « primat du signifiant ». Metz entretient ici, par exemple, une confusion significative entre le refoulement des déterminations par l'inconscient et le refus d'actualiser une signification, comme si nous pouvions rabattre l'une sur l'autre défense psychique inconsciente et refus délibéré d'une polysémie, ou penser conjointement pensées refoulées et significations déposées dans la langue, sédimentées, parfois oubliées. Voilà qui rappelle la confusion de Lacan, bien mise en évidence par Laplanche, lorsqu'on pense avec le même modèle les différents types de symbolisation et donc, finalement, la métaphore et le refoulement. L'idée selon laquelle le déplacement permettrait de déjouer la censure semble avoir tenu un rôle similaire, radicalisant l'ambiguïté des deux notions chez Freud. Probablement serait-il utile, d'ailleurs, de distinguer non seulement les deux manifestations du déplacement mais aussi la nature de la censure, selon qu'elle s'exerce dans les opérations « primaires » et « secondaires ». En effet, comme Lacan, comme Lyotard, comme Metz, comme beaucoup d'autres, il me semble qu'on peut supposer que les mécanismes de condensation et de déplacement continuent, d'une certaine façon, de s'exercer dans l'élaboration secondaire. Mais, si c'est le cas, il faut souligner qu'elles changent alors de nature. La « censure » qu'elles subissaient dans un cas et la « rationalisation » qu'on observe dans l'autre n'ont qu'une affinité limitée : on le voit particulièrement dans le mot d'esprit ou dans la métaphore, où le trait d'esprit sort tout armé de notre tête. Dans les meilleurs cas, la plurivocité du « contenu » est totalement contrôlée, la tendance qui s'exprime n'a plus rien à voir avec un acte manqué, la « rationalisation » n'a pas produit qu'une apparence de rigueur mais une authentique pensée. C'est dire que, dans la métaphore, s'il y a poursuite préconsciente d'un travail de « déplacement » et de « condensation », ce qui est probable, et si le déplacement de l'énergie psychique n'y est pas non plus complètement « libre », il doit être radicalement distingué du déplacement tel qu'il s'opère dans les processus primaires : même si elles conservent des traits de cette première élaboration, les relations ne s'y font plus « à l'aveugle », la « censure » y obéit à des préconisations subies, comme celle de « faire sens », mais aussi à des impératifs acceptés par le sujet. C'est d'ailleurs comme cela, me semble-t-il, qu'on peut expliquer la qualité de certaines de nos intuitions et jusqu'au prétendu « génie » d'un auteur : si ces intuitions sont tellement bonnes, leur auteur ne le doit pas qu'à l'histoire de l'enfant qu'il fut mais aussi aux orientations qu'il a su donner à sa sensibilité, en inhibant délibérément certaines tendances, selon certains critères par lui adoptés, et en en favorisant d'autres de la même façon, en corrigeant et en améliorant ses « automatismes » psychiques – en poursuivant sur lui-même, en quelque sorte, le processus « civilisateur » décrit par Freud dans *Le Malaise dans la culture*, mais d'une façon plus réfléchie, plus fine et discrète aussi.

Enfin, pour en revenir à cette réhabilitation du « primaire » comme s'il s'agissait d'un peuple à libérer, à cette hostilité au secondaire qui va jusqu'à tenter d'y déplacer toute entière la censure, peut-on négliger le rôle du surréalisme ou, du moins, d'une conception qui se retrouve également chez Breton ? On ne voit pas cette influence à l'œuvre chez le seul Lacan. On la trouve aussi chez Metz, par exemple, dans un paragraphe consacré à la métaphore comme condensation : selon l'auteur du *Signifiant imaginaire*, il serait « couramment admis, même par ceux qui répugnent à une conception symbolique de l'inconscient, que le langage poétique, le langage “profond”, s'apparente au processus primaire. »[211] N'est-ce pas un article de foi surréaliste que cette liaison étroite entre

211 *Ibid.*, p. 290.

poésie et inconscient, renforcé par la notion de « fonction poétique » qui pourtant doit beaucoup elle-même, comme on l'a signalé, aux avant-gardes des années 1920-30 ? Metz exprime néanmoins des réserves : « ce qui devient alors difficile à penser, c'est l'unité du langage, la relation pourtant nécessaire du langage poétique à "l'autre", le fait même que la poésie puisse tenir dans les mots ». Mais cette objection est formulée entre parenthèses : l'hésitation, la tentation est patente. On trouve à dire vrai la même influence chez Lyotard. Dans son développement consacré à l'injonction de Freud « Prenez garde à la figure », l'auteur met en parallèle de façon très ambiguë une analyse d'un tableau de Magritte, un commentaire inspiré de Breton et une série d'observations tirées de *Moïse et le monothéisme*. Dans ce passage, même si le point de vue de Lyotard n'est pas complètement explicite, il est certain qu'il défend le pouvoir « de *désignation*, et non plus de signification » de la figure vive qui échappe à la langue, dans lequel « se tend le rapport du signe à la chose », et d'ajouter que « par conséquent la magie va pouvoir se loger » dans le discours, dans la figure, ainsi que « la possibilité de faire apparaître la chose à partir du mot, de faire image. » Or, sans prendre position sur cette « image-magie », ce « hasard objectif », il note que Freud y « croyait dur comme fer » puisqu'il oppose dans tout son livre « une religion sobre, sans image, juive » et « une religion magique, avec image, égyptienne » et de conclure en prenant parti contre l'iconoclasme du psychanalyste : « Prenez garde à la figure, parce que c'est la chose qui vient à la place du mot, parce que c'est le désir réalisé », comme si le désir réalisé, sous prétexte qu'il peut s'en émanciper, n'était pas *aussi* « non seulement l'enfance, mais la paranoïa, l'hystérie, l'obsession », autrement dit le régressif dans toute son ambivalence.[212] Lyotard joue donc ici Breton contre Freud mais après avoir utilisé celui-ci pour conforter celui-là, les deux influences se renforçant mutuellement tout en s'opposant. Juste après, c'est Jakobson qui est appelé à la rescousse pour élargir la notion de figure : puisqu'il y a de la figure « comme *au dehors du mot* », puisqu'à travers la figure il y a de l'image dans le discours, puisqu'il y a aussi des figures rythmiques, et parce que « R. Jakobson nomme précisément cette rythmique métaphore », il conclut en soulignant la fonction de la figure qui n'est pas, comme la langue, « voué[e] à la communication », qui est plutôt d'« entraver cette communication ». Le rapprochement avec la notion de fonction poétique est net : « elle constitue une intra-communication avec elle-même », elle « la referme sur soi ».[213] Ainsi, au lieu de comprendre cette « entrave » comme visant à une plus haute communication, ou du moins *pouvant* servir à cela, être récupérée dans cette intention, elle tend à opposer la figure à la fonction cognitive, référentielle. Pour dire sa « profondeur », sa façon originale de travailler le discours, la figure est ainsi rapprochée, d'abord de la magie, ensuite de la danse, autrement dit, à chaque fois, des profondeurs de l'âme ou du corps, dans un mouvement d'opposition « au langage articulé pris comme modèle de toute sémiologie », comme si le rêve ou la danse pouvait servir de meilleur modèle. Est-ce bien le meilleur service à rendre à la figure, à la métaphore en particulier, qui est bel et bien concernée par ce passage ? N'y avait-il pas moyen de dialectiser davantage ?

Pour cela, l'inspiration surréaliste n'est pas la meilleure. Si la figure apparaît parfois « dans le discours », en effet, « comme fantasme », le discours est-il toujours, est-il seulement, « dans la figure comme rêve » ? Même si on veut libérer la figure, surtout si on le souhaite même, on ne gagne pas grand chose à considérer la métaphore comme « l'accomplissement d'un désir ».[214] Loin de la métaphore du censeur, développée à loisir chez Freud mais non sans de bonnes raisons, l'idée

212 J.-F. Lyotard, *Discours, Figure*, *op. cit.*, p. 248-249.
213 *Ibid.*, p. 249-250.
214 *Ibid.*, p. 253, 15.

qui se dégage de l'œuvre de celui-ci, c'est le danger « inverse » d'une subordination, d'une vassalisation du conscient par l'inconscient – attestée, comme le souligne Castoriadis, chez les sujets malades. Il est donc tout sauf innocent de généraliser l'idée que « le sujet est sujet de l'inconscient », quelle que soit la façon dont on peut comprendre la fameuse expression de Lacan, avec son double jeu de mot sur « sujet », qu'on l'entende comme assujettissement ou comme sujet d'une phrase, d'une volonté, d'une énonciation. Une telle extension ne peut se faire sans dommage, sans présenter comme vérité générale ce qui constitue un cas particulier, souvent même un échec. Si le conscient n'est pas toujours le maître en effet, il convient de ne pas aller trop loin dans l'autre sens, pour le simple goût du paradoxe : selon la logique de la fameuse phrase de Freud, c'est précisément l'objectif de l'analyse que de faire advenir, là où il n'y était pas, un sujet plein.

D'un autre mode de tissage du rêve

Pour se débarrasser définitivement de la fausse antinomie entre déplacement et condensation, qui a joué un rôle certain dans la compréhension de la métaphore comme figure « primaire », il serait possible de faire une dernière observation sur le travail du rêve. À lire attentivement l'ouvrage de Freud, une troisième « opération » apparaît en effet, dont Freud semble indiquer la présence mais à laquelle il ne consacre que peu de place, presque aucun développement spécifique, d'où le manque de considération dont elle souffre. Il s'agit d'une relation en quelque sorte inverse à celle de la condensation : là où, dans celle-ci, les « pensées » latentes du rêve convergent vers un seul « contenu » manifeste, on peut distinguer une espèce de dissémination des fils, une seule « pensée » latente qui se déploie en plusieurs contenus. Après le déplacement, qui désigne un rapport simple entre une « pensée » et un « contenu », nous aurions donc en quelque sorte deux modes de tissage, de convergence inversés, entre une masse de pensées du rêve et un contenu manifeste d'une part, et entre une masse d'indices manifestes et une unique matrice de l'autre. N'est-ce pas cela que l'on trouve dans le rêve à la licorne, par exemple, avec la plage ou avec le motif de la soif ? La place du début renvoie à l'étendue de sable, comme les pieds nus de Liliane, comme sa réflexion sur la finesse du sable, comme la clairière en contrebas, comme le ruisseau que le rêveur s'attendait à y trouver...

Cette idée me semble exprimée par Freud lui-même à plusieurs reprises, par exemple à travers la métaphore des « trains de pensée » qui « partent de plus d'un centre », qu'il emploie à propos des « pensées de rêves essentielles ».[215] Même si Freud évoque davantage dans ce paragraphe l'idée d'« un complexe de pensées et de souvenirs d'un enchevêtrement extrême », la possibilité de « cheminement[s] de pensée » qui se rencontrent, on voit qu'il décrit plus que le mécanisme de condensation : l'idée notamment d'un « centre » d'où partent des trains déborde l'image de la gare. De plus, même si « les points de contacts » semblent établis, pour Freud, au niveau des « trains de pensée » et non pas des centres en question, on ne peut s'empêcher de noter qu'il y a bien un nœud vers lequel l'analyse progresse. Ce n'est donc pas un point unique, à proprement parler, que nous débusquons, mais nous trouvons bien, du latent au manifeste, ce mouvement divergent inverse à celui de la condensation. Une autre image, plus éloquente encore, est fournie dès le début du chapitre sur le travail du rêve : il s'agit du métier à tisser, de la « fabrique de pensées », qui fournit

215 S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, VI, C, p. 355.

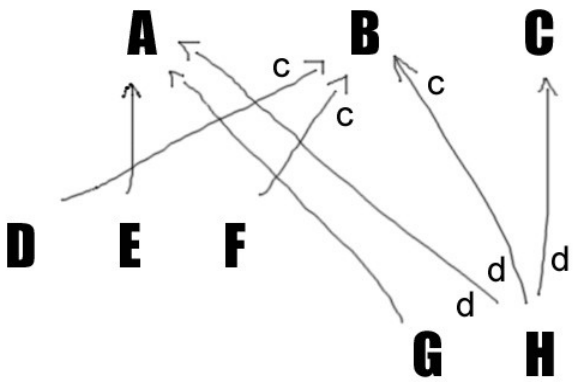
encore l'image du nœud.[216] Voilà qui nuance d'ailleurs l'idée du rêve comme compression, comme présentant un volume de « contenus » inférieur à celui des « pensées » d'origine : s'il y a dans le rêve comme dans le poème de Goethe « mille fils » et même si la navette y donne, d'« un seul coup », « mille liaisons », il faut supposer qu'il y a autant de fils au départ qu'à l'arrivée, malgré les nœuds rencontrés en chemin. Nous pouvons donc noter, même sans aller jusque là, que l'image ne coïncide pas avec l'idée de concision, le premier trait avancé pour la condensation, auquel celle-ci ne se réduit pas puisque Freud le précise *par la suite* par l'idée de surdétermination – précisément grâce à cette image du métier à tisser, qui intervient très vite. On s'aperçoit, quand on lit la longue section consacrée à la condensation, qu'il y a deux idées à la fois dans cette notion qui ne se superposent pas complètement : celle d'une réduction des pensées et celle d'une association des pensées, d'un nouage. Or, celle-ci ne se réduit pas à celle-là non plus. La meilleure preuve en est, justement, la dissémination, qui noue différemment les fils et qui ne contrevient pas à l'idée de surdétermination, puisque rien n'empêche quelques « pensées essentielles » de déterminer plusieurs contenus, et donc de participer à de nombreuses « surdéterminations » de ceux-ci par les mêmes pensées.

Enfin, une page après la métaphore de la « fabrique de pensées », Freud reconnaît explicitement les deux modes de relation :

> Je vois donc de quelle sorte est la relation entre le contenu du rêve et les pensées du rêve : non seulement les éléments du rêve sont déterminés de multiples façons, mais les pensées du rêve prises une à une sont aussi représentées dans le rêve par plusieurs éléments. La voie associative conduit d'un élément du rêve à plusieurs pensées du rêve, d'une pensée du rêve à plusieurs éléments du rêve.

Même si, pour des raisons de méthode évidentes, il a surtout insisté au début de ce chapitre sur la première forme de cette « relation », la seconde ne pouvant être attestée qu'au terme d'une analyse poussée d'un rêve entier – et la somme totale des « pensées » ne pouvant jamais être donnée pour acquise – il apparaît donc clairement qu'il existe, à côté d'une condensation, un phénomène de dissémination que Freud, dans ce chapitre, semble tenté d'inclure dans la condensation, étant une autre façon de nouer les fils du rêve.

Qu'on me permette de figurer ces différentes relations entre « pensées » et « contenus » par un petit schéma :



216 *Ibid.*, VI, A, p. 325.

A, B et C représentent le contenu manifeste du rêve et les lettres D à H les « pensées » latentes, D, E et F jouant le rôle d'excitateurs, de souvenirs de la veille, et G comme H celui de motifs profonds, de souvenirs d'enfance par exemple. Les flèches quant à elles figurent les fils décrits par Freud, qui peuvent être l'occasion d'un déplacement. Les fils se groupant autour de B signalent ainsi une condensation et ceux partant de H une dissémination. Évidemment, c'est encore une simplification, ne serait-ce qu'en l'absence de nœuds intermédiaires, de liens entre les différents souvenirs entre eux, notamment entre les « souvenirs de la veille » et les représentations plus anciennes ou entre des souvenirs anciens entre eux.

Quoi qu'il en soit, il apparaît nettement que la prudence est de mise quand on est tenté de faire jouer la condensation contre le déplacement ou celui-ci contre celle-là, sur le modèle d'une opposition binaire entre métaphore et métonymie par exemple. D'ailleurs, quand j'ai proposé plus haut de lire la déformation de « plage » en « place » comme un déplacement mais aussi comme une forme originale de condensation puisque la scène manifeste du rêve condensait deux souvenirs en partie occultés l'un et l'autre (une place dont la fontaine est supprimée, une plage dont il ne reste que les attributs « pieds nus », « sable », etc.), on voit que j'aurais pu parler aussi de dissémination, de « représentation multiple » de la même « pensée ».

Le comparant dominant

Enfin, il me semble qu'il faut mentionner ici, avant de quitter Lacan, une idée qu'il a pu inspirer ou renforcer, qu'on pourrait désigner du nom de métaphore dominante ou, plus exactement, de « comparant dominant », de « primat du comparant ». Jacques Derrida est de ceux qui tournent autour quand il affirme que toute métaphore « est issue d'un réseau de philosophèmes qui correspondent eux-mêmes à des tropes ou à des figures » et que « cette strate de tropes “instituteurs”, cette couche de “premiers” philosophèmes (à supposer que les guillemets soient ici une précaution suffisante) ne se se domine pas ».[217] Sur le plan psychanalytique, Lacan dit une chose voisine quand, à propos de la métaphore, il évoque le fameux « primat du signifiant » : c'est bien d'une sorte de comparant qu'il est question, de sa logique qui s'impose au sujet et aux expériences ultérieures, celles-ci jouant alors le rôle de « comparés », un peu à la façon de ces représentations qui subissent l'action de « signifiants » refoulés. Même si le terme de métaphore est impropre, nous l'avons vu, le mécanisme peut faire songer à celui d'une métaphore qui irriguerait le discours, qui l'informerait en profondeur, comme cet « héliotrope » évoqué par Derrida ou ces images relevées par Turbayne, qui structurent la pensée d'un auteur comme un mythe.

Les problématiques de ces différents auteurs ne se recoupent pas, loin s'en faut, mais toujours on retrouve cette idée centrale d'une métaphore qui agit à l'insu de l'auteur, qui peut même devenir, sinon totalitaire, du moins dictatoriale. La langue est « fasciste », disait Roland Barthes, parce qu'elle est « un classement » et, comme tel, oppressive, parce qu'elle est « au service du pouvoir » et qu'elle oblige à dire.[218] Certes, il ne parlait pas prioritairement de la figure de style, et encore moins de la métaphore vive, qui constitue de toute évidence une de ces façons de « tricher » qui se trouvent vantées, une façon de retrouver un peu de liberté, sinon « hors du langage », du moins hors de la langue. Mais cette « tricherie » prétendument « salutaire », cette « esquive » semble aussi et

217 J. Derrida, « La mythologie blanche », *op. cit.*, p. 261.
218 R. Barthes, *Leçon*, Seuil, coll. Points, Paris, 1989, p. 12-14.

peut-être même avant tout « un leurre magnifique » : la littérature, « déplacement » opéré sur la langue par l'écrivain, « lueur même du réel », est en même temps « *toujours* un délire », « perverse, donc heureuse », le lieu des utopies du langage, de tous les langages, d'un langage qui serait avant tout celui du désir, le lieu d'une « impossible […] anarchie langagière ».[219] Il n'est pas nécessaire de montrer ce qu'un tel soupçon sur le langage doit à un structuralisme linguistique interrogé de façon tragique par le lacanisme. Joël Dor indique lui aussi, au moment même, étrangement, où il commente la métaphore de la peste, que « la "langue" gouverne la "parole" ».[220] C'est là l'idée qui nous occupe, du moins quand elle se trouve appliquée, comme ici, à la métaphore. Nous avons vu combien ce jugement peut, à la rigueur, se justifier pour la métaphore morte, usée, réveillée de façon conformiste, mais à quel point aussi la métaphore neuve y échappe.

Comment est-il donc possible de penser la métaphore sur ce modèle ? Je ne reviendrai pas ici sur les équivoques propres à Lacan, sa façon de comprendre la langue comme « chaîne de signifiants » par exemple, qui permettent à Dor d'unifier les phénomènes, notamment la métaphore vive où le syntagme – en fait, le discours – gouverne les changements de sens et la métaphore morte où la langue a intégré ce changement de sens, où elle gouverne donc un nouvel usage du mot en discours. Je voudrais seulement souligner d'autres aspects du problème, qui ont pu inviter à généraliser l'idée d'une métaphore dominante, puisqu'il est pour moi évident qu'un comparant « inconscient » nous pousse parfois à utiliser des images sans bien en connaître le comparé, que nous sommes alors le jouet de nos représentations, mais qu'il ne convient pas d'en généraliser la leçon.

Nous pouvons d'abord noter que le schéma du rêve, tel qu'il se dégage des écrits de Freud, tel du moins que nous nous l'imaginons aisément, avec cette ligne des « pensées » latentes, cachées, et cette ligne des « contenus » manifestes, donnés à la surface d'un texte, présente une certaine analogie superficielle avec la métaphore. L'image de la traduction suggère que le rêve met en rapport une double série d'objets de pensée terme à terme, comme la métaphore, comme l'allégorie telle qu'on se la représente généralement. Dans les deux cas, il s'agirait donc de « traduire » les images pour retrouver un texte inscrit en profondeur. Lacan, lorsqu'il évoque le « signifiant occulté », suggère cela, en jouant peut-être même, à la façon de Breton, avec l'idée d'occultisme : le comparant serait le moteur immobile, l'âme secrète qui agirait de façon invisible, à travers le sujet, à travers son langage, structurant sa pensée et ses propos. Même si l'on conçoit la métaphore comme comparaison, d'une façon moins *in absentia*, l'analogie peut conserver une certaine pertinence apparente : le rêve aussi ne fait pas subir à toutes les pensées des déformations. Y subsistent parfois, côte à côte, comme dans la métaphore, les « pensées », le sujet véritable, et des « contenus » qui n'appartiennent pas au même plan, au même niveau d'interprétation. L'idée est d'une grande séduction. Jean-François Lyotard joue beaucoup de cette « profondeur » commune au rêve et au langage par exemple. Elles n'ont pourtant, passées certaines observations de bon sens, rien de commun. Nous avons déjà noté l'importance capitale du refoulement dans un cas et de l'implicite dans l'autre : ces deux formes de « signification latente » doivent être radicalement distinguées, malgré ce que suggère Lacan, en plus d'un endroit. Leur actualisation ne se présente pas dans les mêmes termes. En fait, il pourrait suffire de regarder le schéma tracé plus haut pour noter que la façon dont les fils relient les deux « lignes » n'ont rien à voir dans le rêve et dans la figure de rhétorique : même quand il y a ironie, forte dissemblance, paradoxe, les termes s'associent toujours par paires dans la métaphore alors que les nœuds sont nombreux dans le rêve, qu'ils sont même

219 *Ibid.*, p. 15-17, 22-25, 27.
220 J. Dor, *Introduction à la lecture de Lacan*, *op. cit.*, p. 56.

essentiels à sa description. Le modèle de la métaphore est bien davantage une double ligne d'objets de pensée, dont la correspondance est étroite, même si elle n'existe qu'en discours, et qui se trouve unie par le fil d'un ou de plusieurs énoncés, « nouant » explicitement ou non chacun des termes entre eux, mais toujours deux par deux.

Cette confusion entre les deux schémas du rêve et de la métaphore me semble jouer un rôle central, déterminant, dans le soupçon dont celle-ci est parfois victime – et pas seulement dans l'idée d'une métaphore dominante, d'ailleurs. Prenons, pour le faire sentir autrement, un exemple limite où, justement, la conscience des « conditions de validité » du raisonnement est davantage active. Quand Daniel Arasse relève que « beaucoup de tableaux fonctionnent sur le fait que le personnage est à la fois Judith et Salomé » par exemple, qu'ils cumulent, outre l'indice de la tête coupée, non seulement l'épée propre à Judith mais aussi des indices qui conduisent à Salomé, et qu'il évoque alors une « condensation de ces deux figures », il fait clairement l'hypothèse que l'inconscient du peintre a parlé – ou celui de son commanditaire – et qu'il a été écouté par l'artiste. Quand il cite ce tableau de Véronèse « dont le titre a changé au cours des siècles », tantôt s'appelant *Bethsabée et David*, tantôt *Suzanne et les vieillards*, notamment parce qu'il comporte une fontaine et *un* vieillard, il continue à proposer une interprétation, à la suite de Joséphine Le Foll, en termes de « troubles de l'iconographie reposant sur des troubles du regard et de la peinture elle-même ».[221] Les deux exemples sont passionnants en cela qu'ils sont très proches de la métaphore, qu'ils sont picturaux et que l'œuvre de l'inconscient y est très probable. Arasse souligne d'ailleurs à quel point le chapitre de Freud sur le travail du rêve l'a toujours inspiré et combien il en recommandait la lecture à ses étudiants. Comment ne pas le suivre, en effet, quand il rapproche le travail de l'artiste-peintre et celui du rêve ? Il a le mérite de souligner à quel point les figures comme l'inconscient *travaillent les œuvres*. Seulement, il ne précise pas vraiment si c'est les unes avec l'autre, ou les unes à la façon de l'autre, ou encore l'inconscient à la façon des figures. Le développement suggère même qu'il est tenté par la seconde hypothèse : les figures agiraient à la façon de l'inconscient. Ce n'est donc pas seulement « l'éloge de l'anachronisme » ou « celui de l'association d'idées » qui peut « hérisser plus d'un historien » dans son propos : c'est l'analogie elle-même, si elle n'est pas circonstanciée, qui peut donner le sentiment d'un « arbitraire complet ». Néanmoins, s'il se tient à la limite, Arasse ne tombe pas dans le piège, même quand il remarque que le rêve « transforme des pensées normales en rébus à travers des images », qu'il « ne pense pas » et qu'il indique : « Que fait un tableau classique ? Il transforme un texte de référence [celui que recherche tout iconologue] en image. Si on n'a pas le texte de référence, le tableau devient un rébus. » La dernière précision est capitale : le tableau n'est pas un rébus incompréhensible, il ne le *devient* qu'à la condition d'avoir perdu la clef. Seul le néophyte est dans la position du rêveur éveillé, abasourdi devant son rêve. Et d'ajouter une dernière précision dangereuse, qui nous intéresse au plus haut : « On n'apprend rien par une image. L'image sert à rappeler quelque chose, mais si on ne sait pas ce qu'elle dit, on ne l'apprend pas par elle. Il y a d'ailleurs des allégories dont on a perdu le sens, comme celles de Piero di Cosimo. »[222] N'est-ce pas en effet la cause principale du jugement négatif sur l'allégorie, qui nécessiterait immanquablement, comme certaines allégories picturales, une clef extérieure ? Ce soupçon ne s'étend-il pas aujourd'hui sur tout « langage de l'image », sur le cinéma notamment, voire sur la métaphore, quand elle est comprise comme symbole ? Il faut pourtant voir qu'Arasse force ici sa pensée dans un sens qui n'est pas le sien, qui appartient plutôt aux travers de certains tenants de l'iconologie : le fait qu'*on n'y voie*

221 Daniel Arasse, « Quelques déclics personnels », *Histoires de peintures*, éditions Denoël, Paris, 2004, p. 201-203.
222 *Ibid.*, p. 203-205.

rien n'est jamais le dernier mot. Ce qui est simplement rappelé, ici, et qui vaut de la même façon pour la métaphore et pour le cinéma quand ils cherchent à exprimer des idées, c'est qu'il manque toujours quelque chose dans l'image – comme en littérature, d'ailleurs, avons-nous déjà observé. Ce n'est pas seulement la question de l'interprétation qui est posée, dans toute sa généralité, dans le sens où, par exemple, on peut dire que l'œuvre *accueille* la signification. C'est plus précisément que, dans l'image comme dans le rêve, nous avons un sens à dés-impliquer. Comme en littérature, où il est trop souvent inaperçu, l'implicite joue un rôle décisif dans la peinture. Dans tous les cas, pour le lecteur comme pour le spectateur, il est exigé une activité en quelque sorte préalable à l'émergence d'une signification pleine et entière, qui constitue la première étape d'une activité interprétative. Comme dans le rêve, il s'agit d'abord d'identifier l'espace qui s'ouvre sous la surface de l'œuvre, cette profondeur dont parle Lyotard mais qu'il faut distinguer nettement de celle de l'inconscient, il s'agit de percevoir les contours du « travail » effectué.

Si le parallèle avec l'allégorie est donc dangereux, si l'affirmation peut gêner selon laquelle « la peinture transforme […] un texte en figures énigmatiques », c'est à la fois à cause du statut culturel de l'allégorie, parce que cela force la nature de l'image dans le sens d'une quasi-vacuité intrinsèque, et parce que cela rejoint le jugement commun sur le rêve, le cliché des rébus et des hiéroglyphes incompréhensibles. Car, comme dans le rêve finalement, l'essentiel nous est donné dans la peinture : c'est là qu'il faut chercher l'essentiel de la signification. Certes, une culture à la fois picturale, religieuse et historique est requise. Certes, l'usage d'un dictionnaire des symboles n'y est pas superflu. Mais il n'y a pas de clef authentique dans la peinture, dans l'art, à la différence de l'allégorie dont le sens s'est perdu : le sens ne préexiste pas dans un tableau, même si l'iconologie semble parfois suggérer le contraire en imposant d'attester une interprétation à partir d'un texte contemporain. Le sens définitif se joue en lui – dans la façon dont il interprète un récit ancien, dans les inflexions qu'il apporte à sa représentation, dans son rapport à la tradition. En disant cela, nous ne sommes pas très loin de Freud d'ailleurs, quand il se refuse à l'idée d'un dictionnaire des symboles du rêve : s'il ne faut pas s'arrêter aux simples apparences qu'il offre, parfois obscures, son sens n'est pas à trouver hors de l'individu. C'est dans la vie psychique du rêveur qu'il faut chercher la majeure partie de sa signification.

Arasse se penche alors sur ce qu'on peut trouver « entre le texte de référence et l'œuvre achevée » et propose, entre autres, la notion de « pensements » du peintre, reprise par Damisch à Poussin, ces « réflexions du peintre conduites le pinceau ou la plume à la main », à travers « les dessins préparatoires ». Ainsi, si « des déplacements, des prises en considération de la figurabilité » et des condensations peuvent opérer à partir d'un « texte de référence », c'est en vertu d'un « travail de transformation radicale de l'image » qui, précisément, n'est pas un travail de dé-formation comme dans le rêve. La figure présente dans le tableau n'est pas la pensée initiale déformée mais une pensée remodelée par ces « pensements », médiatisée et dialectisée. Arasse propose alors un second « élément » inspiré de la théorie du signe de Port-Royal, de Louis Marin en particulier : non seulement un « Je pense » « accompagne toute représentation », tout signe, mais « l'idée se présente représentant », se présente comme représentation.[223] Tout cela achève de marquer une énorme distance avec le travail du rêve, même si cela n'est pas indiqué comme tel par l'auteur : la présence de pensées intermédiaires, d'un sujet auteur de la représentation et même d'un « effet réflexif » soulignent tout ce que le travail de l'artiste possède de foncièrement différent. Autrement dit, pour ce qui nous concerne, s'il y a une analogie possible entre la peinture et le rêve, elle ne doit pas

223 *Ibid.*, p. 205-206.

tromper : elle n'existe pas vraiment, pas seulement parce que les figures travailleraient selon les lois primaires de la condensation et du déplacement mais aussi et surtout parce que le rêve travaille à la façon des figures, parce que Freud a *partiellement* pensé celui-ci à l'aide de celles-ci. Nous retrouvons là une idée déjà énoncée. Même si une certaine parenté existe avec les lois de l'inconscient, assez logique puisque les figures y prennent racine, elle ne suffit pas expliquer que l'analogie fonctionne aussi longuement : si elle possède un tel pouvoir de séduction, c'est aussi et surtout parce que nous reprenons à Freud, comme Daniel Arasse avec le rébus et l'allégorie, une analogie que l'auteur de *L'Interprétation du rêve* a lui-même empruntée à d'autres domaines, artistiques ou linguistiques, dont la peinture – domaines où, notamment, l'image est signifiante, de différentes façons, où une interprétation est attendue. Il est même probable que Freud ait pensé, sinon dès le départ, du moins par moments, le déplacement et la condensation eux-mêmes (outre la figurabilité et les symboles) sur le modèle de certains tropes, mais sans jamais les confondre ou inclure ceux-ci dans ceux-là.

Or, pour en revenir aux métaphores proprement dites, leur présence n'est pas attestée dans les exemples donnés par Arasse : celui-ci ne s'en réclame pas. Elles semblent pourtant fortement appelées, au moins comme une piste d'interprétation possible, comme c'est le cas pour la condensation. Ne peut-on imaginer par exemple, à travers la présence d'une épée, une volonté du peintre de suggérer que Salomé, malgré son innocence apparente, possède quelque chose de Judith, sinon qu'elle témoigne d'une rouerie comparable, du moins qu'elle participe d'un complot encore plus noir puisqu'elle met son charme au service d'une injuste vengeance ? Par ailleurs, il faudrait évidemment y regarder de plus près mais, quand Arasse conclut en évoquant ce « bord peint qui devient un rebord, qui semble être le bord du tombeau du Christ » dans la *Pietà* de Giovanni Bellini, ou la goutte de sang qui tombe sur le prénom du peintre du côté où se trouve saint Jean, ce n'est pas seulement « un effet d'affect absolument extraordinaire » qui apparaît, ou une vague mise en abyme sans enjeu, mais bel et bien une signification d'ordre métaphorique qui est proposée.[224] Quelles que soient les interprétations que l'on peut proposer de ce rapprochement entre la toile et le tombeau, entre le peintre et saint Jean, il est évident que la métaphore fait partie « des outils permettant de théoriser ce que l'on voit », ici même, sans lesquels tout regard authentique est impossible : n'introduit-elle pas dans l'image, par excellence, des « pensements », un sujet et une réflexivité ?

C'est de ce point de vue, d'ailleurs, que le schéma du rêve peut jouer un rôle négatif, même chez Arasse qui pourtant se prémunit bien de ses inconvénients : la notion de condensation lui fait courir le risque de dé-métaphoriser l'association d'idées, de ne plus la percevoir comme potentiellement créatrice d'idées, en rabattant par exemple une « condensation » de personnages sur un simple « trouble du regard » ou l'identification du peintre à un personnage sur un simple « affect ». Bien sûr, c'est aussi par prudence que l'auteur du *Détail* se garde d'aller trop loin dans l'interprétation de l'association, dans le cas des « condensations » comme dans celui de Bellini. Mais nous voyons bien le risque du modèle du rêve : aussi stimulant soit-il, son pouvoir heuristique s'arrête au seuil de l'interprétation d'une œuvre. Il finit par faire écran. Nous identifions des figures, ou du moins du figural, mais nous doutons quant à la signification de ce que nous voyons, quand bien même l'acte de comparer est manifeste.

C'est donc avec ce genre d'exemples, je crois, que nous pouvons toucher du doigt à la fois la porosité qui existe entre la simple association d'idées et la métaphore et la nécessité d'une frontière

224 *Ibid.*, p. 207.

bien tranchée entre elles. Si métaphore il y a dans les exemples de Salomé-Judith ou de Bethsabée-Suzanne, il est probable que leur « condensation » soit passée par une étape où l'une des deux figures au moins a paru illustrer au peintre ou au commanditaire un conflit essentiel pour lui et qu'elle a ainsi constitué le schéma à travers lequel il était possible d'appréhender l'autre scène – Salomé étant pensée comme Judith, par exemple, ou Bethsabée à travers Suzanne. Faut-il convoquer l'inconscient pour cela, même s'il a joué un rôle ? De toute évidence, comme le souligne Arasse, le travail du peintre déborde celui du rêve. Il convient, à tout le moins, d'en sortir.

Il en va de même lorsque la logique d'une métaphore s'impose au discours, d'une façon plus ou moins délibérée, qui peut sembler aux observateurs extérieurs le pousser à s'écarter des faits. Prenons cette diatribe de Philippe Meirieu contre les professeurs du secondaire, étonnamment adressée à un journaliste de la presse écrite, le 14 septembre 2002, comme s'il faisait partie de la même classe sociale ou du même groupe d'« initiés » :

> On sait que les profs sont les premiers à trouver les bonnes places pour leurs enfants, à truquer la carte scolaire, à trouver les bonnes options, que c'est d'ailleurs les fils de profs qui réussissent le mieux partout et qui critiquent le plus les autres, les mauvais parents, les méchants parents... [*continuant après une interruption*]... qui cherchent à trouver... qui cherchent à trouver, tant bien que mal, la manière de bien scolariser leurs enfants. Il y a des millions d'enfants [*puis, se reprenant*], des milliers d'enfants qui sont entrés en sixième cette semaine, je voudrais savoir combien de parents sont au courant des critères de constitution des classes, c'est-à-dire combien de parents savent si la classe dans laquelle on a mis leur enfant, c'est la classe des bons, la classe des moyens, la classe des faibles, la classe des maghrébins, la classe de ceux qui font allemand, etc. Les parents sont tenus dans une ignorance absolue, et seuls les initiés [*se répétant, du ton de "je dis bien"*], les initiés, se débrouillent pour réussir et faire réussir leur gosse. On n'est même pas dans le marché en France, on est dans le marché noir.[225]

De toute évidence, nous ne sommes pas ici dans l'acte manqué, même si « millions d'enfants » a échappé dans un premier temps à l'ancien directeur de l'Institut national de la recherche pédagogique : il a demandé la parole à l'animateur du débat, il a lâché son stylo, au début de la tirade, pour compter sur ses doigts au fur et à mesure qu'il assène ses reproches et, de façon générale, il mesure ses effets. La métaphore du marché noir intervient au terme d'une accumulation qui vise à assimiler les professeurs à des petits commerçants qui organiseraient un marché parallèle pour y placer leurs enfants, voire à des membres de conseil d'administration qui commettraient des délits d'initiés. Le jeu de mots final semble bien prémédité, avec cette distinction entre deux formes de marché, où l'on devine que le libre marché d'une carte scolaire non régulée serait préférable à l'opacité en vigueur. La métaphore a donc été soigneusement préparée. Il me semble néanmoins que nous avons ici, par la violence du propos, quelque chose qui excède la simple analyse des faits : même si l'on refuse les arguments parfois avancés pour la mise en place de classes de niveaux, pour limiter l'hétérogénéité des élèves, si on peut les considérer parfois comme des prétextes, on ne tombe pas aisément dans de telles analogies. La comparaison avec le marché noir notamment est pour le moins curieuse. Peut-on ne pas y voir une référence à la seconde guerre mondiale ? Certes, cette référence est devenue un lieu commun de la polémique politique ou politicienne mais elle possède ici une rigueur qui frappe, à tel point qu'on se demande s'il faut y rapporter la référence à des classes qui, d'un côté, sont composées de maghrébins et, de l'autre, font allemand, par exemple. Sans aller plus loin dans cette hypothèse, on peut noter dans tous les cas que la métaphore s'appuie

225 Sur le plateau de *On aura tout lu !*, la Cinquième, samedi 14 septembre 2002.

sur la plasticité des mots, sur la polysémie d'« initiés », les différentes sortes de « marchés », et qu'elle témoigne d'une pulsion pour le moins hostile. Elle trahit clairement une tendance, même s'il est difficile de la nommer avec précision. Elle s'appuie certes sur de vagues lieux communs sociologiques mais elle conduit aussi à une forme de dérapage, à un excès dans le discours où se trahit le fantasme – disons une sorte de complot du corps enseignant contre les enfants d'immigrés, par exemple.

Pour autant, que peut-on en conclure ? Même dans de tels cas, nous ne gagnons pas à faire plonger la métaphore dans l'inconscient. Suivre une tendance n'est pas un gage de fausseté. Y céder, peut-être, mais qui fera le départ entre les deux ? Nous avons vu que la notion même d'attraction était suspecte aux yeux des contemporains de Newton parce qu'ils y voyaient, eux aussi, une sorte de tendance – le *besoin* ou le désir de croire à certaines forces occultes. Cela n'invalidait pas pour autant le propos du savant. La vérité est affaire de discours : c'est dans le discours qu'on doit en juger. Une psychanalyse de l'erreur, qu'elle soit scientifique ou autre, me semble des plus hasardeuses par exemple. Il eût été profitable au moins que Bachelard se penche a égalité sur une psychologie du succès scientifique. On y aurait découvert, parfois, d'étonnantes convergences – non pas sur tous les plans, certes, mais par exemple pour ce qui est de la valeur de « l'intuition première », de l'imagination « matérielle ». C'est précisément la conclusion que suggère Henri Poincaré quand il écrit, dans *La Valeur de la science*, que certains mathématiciens se représentent les objets mathématiques comme des êtres concrets, en ont une connaissance très intuitive : « Quand on causait avec M. Hermite, jamais il n'évoquait une image sensible, et pourtant vous vous aperceviez bientôt que les entités les plus abstraites étaient pour lui comme des êtres vivants. Il ne les voyait pas, mais il sentait qu'elles ne sont pas un assemblage artificiel, et qu'elles ont je ne sais quel principe d'unité interne. » Plus largement, il reconnaît dans l'intuition « l'instrument de l'invention » et dans l'analogie « un guide », celui qui permet d'avoir une idée du chemin à suivre, de se formuler un but.[226] Cette intuition ou cette imagination, dont le lien avec l'inconscient, au sens large, est évident, n'est pas plus un danger qu'un atout : elle est les deux à la fois. Seul le rationalisme tel qu'il se lit chez Bachelard, ou le surréalisme et le lacanisme qui n'en sont, par certains côtés, que la négation peu dialectique, peuvent nous laisser croire le contraire.

Il en va donc ainsi de la métaphore : suivre la logique d'une image n'est pas non plus un gage d'aveuglement. C'est pourtant ce qui semble se dégager de la lecture de *La Formation de l'esprit scientifique* : « Qu'on le veuille ou non, les métaphores séduisent la raison. Ce sont des images particulières et lointaines qui deviennent insensiblement des schémas généraux. »[227] Si le risque existe en effet, il est consubstantiel à l'acte d'interpréter. Lacan a raison, par exemple, du moins dans une large mesure, de prendre les métaphores de Freud au sérieux, de tester leurs limites. Arasse n'a pas tort non plus de proposer une analogie entre le travail du rêve et des figures. Sans être le moins du monde « décolorées », comme le propose Bachelard, elles peuvent cesser d'agir dès que leurs conditions de pertinence ne sont plus réunies – c'est peut-être même quand elles ont encore toutes leurs couleurs qu'on en perçoit le mieux les limites, parce que leurs contours apparaissent pleinement. Un propos du type de celui de Turbayne ou de Derrida ne doit donc pas paralyser : leur séduction repose sur une vérité, mais ce n'est pas celle de Roland Barthes pour autant. L'efficace de certaines métaphores usées leur vient de ce qu'elles ont déjà très largement structuré le discours : nous baignons dans des représentations qui s'imposent par la force de l'histoire, d'une série de

226 H. Poincaré, *La valeur de la science*, Flammarion, Paris, 1970, p. 36-39.
227 G. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, *op. cit.*, p. 95.

dépôts sédimentés dans la langue. Mais ce que les hommes ont fait, d'autres peuvent le défaire ou, mieux, le corriger. Ce bain métaphorique n'est ni une malédiction ni une panacée, c'est la condition de notre pensée. De très anciennes représentations ont pu s'effondrer – celle d'un père qui est aux cieux, par exemple, ou à la tête de l'État, une couronne sur le front – qui étaient pourtant structurantes en profondeur. Pourquoi n'en irait-il pas de même pour d'autres ? D'ailleurs, la langue n'a vraiment rien d'un système « totalitaire » : les représentations qu'elle supporte ne sont jamais parfaitement cohérentes. Il en va de nos métaphores usées comme de ce système symbolique, relevé par Levi-Strauss, qui se « contredit » : plusieurs structures coexistent.

Et puis, qu'on me pardonne cette évidence, la littérature témoigne elle aussi de notre capacité à abandonner des représentations structurantes, à passer d'une métaphore à une autre, même quand elles semblent contradictoires.[228] On a assez reproché à certains auteurs, comme Homère, de placer côte à côte deux métaphores différentes pour décrire les mêmes personnages, presque la même situation. Il serait trop facile de balayer l'argument en prétendant qu'il s'agit là de métaphores superficielles, qui n'irriguent pas la pensée en profondeur. Souvent, ce sont là de belles métaphores aussi, même si elles témoignent d'une esthétique qui n'est peut-être plus la nôtre : elles possèdent une vraie profondeur, elles ne relèvent pas d'un simple coup d'œil superficiel. N'est-ce pas plutôt la preuve que le comparant ne domine pas toujours, que c'est parfois le comparé et, plus encore, que l'idéal de la métaphore est le plus souvent de tenir à égale distance l'influence de l'une et l'autre des deux « chaînes » ? Il s'agit en effet, la plupart du temps, quand on rapproche deux réalités pour en dégager une belle métaphore, de procéder comme pour une loi scientifique ou un bon concept, de ne pas suivre les suggestions d'une série au détriment de l'autre, de ne pas généraliser indûment l'intuition qui a pu naître de l'une d'entre elles. Dans tous les cas, on peut dire que le thème (le comparé) défend ses droits – sauf, peut-être, dans quelques esthétiques de type surréaliste, et encore, surtout dans la théorie... Pour cette raison, le fonctionnement de la métaphore nous apparaît une fois de plus irréductible à celui de l'inconscient (et inversement) : dans la métaphore, il manque l'association « libre » au sens de Freud, le « libre » déplacement des charges psychiques, cette libido qui se fixe sur une représentation de façon « aveugle », et dans l'inconscient il manque la double série d'objets de pensée, capables à la fois d'être saisis pour eux-mêmes et dialectisés. Le critère relevé par Lyotard ou Metz, de ce point de vue, est le bon : c'est au niveau du « système conscient-préconscient » qu'apparaît le langage, la syntaxe, et cela suffit à marquer une rupture nette. À ce niveau-là, tout au plus pouvons-nous distinguer l'*intuition* d'une comparaison, ce premier degré de la métaphore, parfois pauvre, parfois riche, préconscient, et la comparaison dotée d'une *intention débattue avec soi-même*, ce second degré où peut s'épanouir une pensée réfléchie, où la métaphore s'affine, s'élabore dans un discours construit.

Enfin, on peut noter que même dans l'inconscient le « comparant », le « signifiant » qui domine, n'est pas authentiquement « premier ». C'est pourtant ce que suggèrent maints écrits d'inspiration lacanienne. Laplanche rappelle notamment que l'inconscient se constitue tout entier par « réduction » : « l'inconscient n'est pas primaire, mais résultat du refoulement ou des refoulements ».[229] La remarque est importante : si l'on s'émancipe de cette idée d'un caractère

228 Pour ne rien dire du langage courant, où les métaphores mortes ou usées sont rarement filées. Telle journaliste peut ainsi évoquer la capitale autrichienne comme l'ancien « cœur névralgique du Saint-Empire romain germanique » : l'idée n'importe plus de savoir si le centre en question irrigue un territoire comme le cœur, s'il est le siège d'un pouvoir comme « capitale » a pu le suggérer (où l'on peut encore lire *caput*) ou s'il témoigne seulement de l'activité d'un nerf.

229 J. Laplanche, *Problématiques IV*, *op. cit.*, p. 142.

premier de l'inconscient, de cette image de la « réserve naturelle » dont parle Freud, on perçoit mieux que cela ne peut pas être une espèce d'infrastructure dont il faudrait suivre la logique, comme on en a parfois l'impression dans certains textes sur l'inconscient à tonalité « surréaliste ». L'inconscient n'est pas un peuple à libérer, un « sauvage » à émanciper, non plus qu'il n'est le « bas », le sensible, la base matérielle de l'homme ou de la connaissance qu'il faudrait réhabiliter pour marcher ou penser droit. On le perçoit bien à l'occasion de la réflexion sur les bribes de langage qui se sont déposées dans l'inconscient, devenues des « représentations-choses » : ces fragments d'expression ou de phrase, s'ils peuvent déterminer le comportement d'un individu en profondeur, n'en sont pas le fin mot. Ils appartiennent à une histoire : si « comparant » il y a ici, il provient souvent d'un autre sujet, pour lequel la métaphore était peut-être même vive, comme dans le cas de la « soif » de Philippe. Le propre de la cure n'est alors pas bien éloigné de l'objectif de Turbayne, voire de Nietzsche : il s'agit précisément de donner à sentir cette vitalité perdue, de dominer la « métaphore » éventuelle qui dominait. C'est d'ailleurs parce que Barthes place la langue dans un inconscient perçu comme « premier » qu'il peut parvenir, un peu à la façon de Derrida, à l'idée d'un code premier indépassable : c'est à ce moment-là seulement que le réel est éternellement ailleurs, qu'on ne peut l'atteindre, que l'infrastructure langagière domine tout, qu'elle ne laisse qu'une infime marge de liberté, somme toute incertaine.

2.2.11. La néo-rhétorique structuraliste : la métaphore et l'écart

Nous voilà presque arrivés au terme de notre généalogie du soupçon. Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Jean Cohen, le groupe μ, Albert Henry, Michel Le Guern et autres François Rigolot doivent un part essentielle de leurs théories des années 1960 et 70 aux auteurs qui précèdent, notamment Jakobson, le plus souvent cité, mais aussi Lacan, même s'il l'est moins, Freud, s'il l'est allusivement, ou Breton, même s'il joue souvent un rôle très ambigu, tantôt de repoussoir qui ne s'avoue pas, tantôt d'auteur dont la théorie esquissée fascine même si elle peine à être poursuivie, à l'instar de Lacan. Pour des raisons de place et de temps, mais aussi parce que leur apport ne me semble pas aussi décisif parfois, je n'infligerai pas au lecteur le compte-rendu de leurs différents ouvrages consacrés en totalité ou en partie à la figure, à la métonymie ou à la métaphore. Si je vais entreprendre néanmoins d'évoquer le travail de cette rhétorique structuraliste, qui s'accompagne souvent d'une poétique, c'est en guise de complément à ce que j'ai pu indiquer plus haut, dans « le procès de la métaphore », et pour dessiner les grands axes d'une théorisation qui trouve des continuateurs de nos jours, moyennant les quelques inflexions, les quelques correctifs de rigueur. Les traits qui se dégageront des pages qui suivent n'appartiennent pas en propre à ces auteurs, en effet. Nous avons déjà noté que Metz et Lyotard témoignaient, chacun à leur façon, et malgré une distance critique indéniable, d'un héritage structuraliste. L'influence de l'ensemble théorique dégagé ci-dessus ne s'arrête évidemment pas au seuil des années 1980, même si les références structuralistes se font moins insistantes. Nous en retrouvons encore aujourd'hui, sous de nombreuses plumes, les effets. L'œuvre de Freud, telle qu'elle est désormais lue, c'est-à-dire à travers un certain héritage lacanien, ainsi que celles de Breton et Jakobson forment désormais une barrière quasi infranchissable, dans le domaine francophone au moins, que vient encore conforter l'autorité d'un Genette ou d'un Todorov, pour ne citer qu'eux. De nombreux travaux sont pourtant disponibles maintenant, comme ceux de Ricœur et de Détrie, qui indiquent clairement les impasses

de cette approche. Mais le mal semble fait : la linguistique notamment, et celle qui s'est construite sur l'héritage de Ferdinand de Saussure en particulier, a noué d'une nouvelle façon, qui apparaît plus scientifique, le lien entre la métaphore et le mot. Aussi, malgré les nouvelles approches, notamment celles des cognitivistes américains, la métaphore demeure-t-elle pensée comme trope. Les actes du colloque *Dérives de la métaphore*, qui s'est tenu à Lyon en 2006, en témoignent assez largement, à commencer par son intitulé marqué par la théorie du transfert de sens.

La notion de métonymie apparaît alors comme l'un des signes les plus éloquents du problème, tel du moins qu'il se pose dans les années 60-70. Nous avons déjà relevé à quel point les néo-rhétoriciens se sont donnés pour tâche de réhabiliter la diversité des figures, et en particulier la métonymie et la synecdoque. Mais il convient de souligner sur quel fond de malentendu cela s'opère. Comme Christian Metz l'indique très bien, même s'il participe de ce mouvement, s'il en conforte partiellement le résultat, le succès du couple métonymie / métaphore repose sur un « remodelage » de la rhétorique par la linguistique, un « *recyclage* » qui constitue une réinvention.[230] L'auteur du *Signifiant imaginaire* relève même deux chapitres plus loin une certaine « dissymétrie » dans la symétrie, même s'il n'appuie pas beaucoup dans ce sens : les métaphores incluent souvent des métonymies et non l'inverse (ou alors en jouant sur la notion de métonymie, en l'étendant au syntagme ou à l'idée d'une métonymie « symbolique »). Il n'indique, hélas, pas clairement la cause de cette dissymétrie : la métonymie peut encore être pensée comme un signe alors que la métaphore véhicule une pensée. Seule le couple syntagme / paradigme, dont Christian Metz ne cesse de rappeler qu'il pâtit de l'assimilation, permet de camoufler cette dissymétrie.

Aussi faut-il indiquer, contrairement à ce que suggère Gérard Genette, que la réduction de la rhétorique à la seule métaphore n'est pas passée par cette étape duelle. Dans l'histoire de la « rhétorique restreinte », tout au plus serait-on passé de Fontanier à Proust, autrement dit de trois figures à une – et encore ce rapprochement-là est-il discutable, puisqu'on compare un rhétoricien et un poéticien. L'opposition entre métaphore et métonymie relève en fait d'*une autre histoire*, d'une réhabilitation artificielle de la diversité des figures, après le triomphe de la métaphore à l'ère symboliste, où l'on peut dire, en effet, que règne en maître un certain confusionnisme : Jakobson et Lacan ne témoignent pas d'un état avancé, *avant* la métaphore généralisée, de décomposition rhétorique mais déjà d'un mouvement inverse, d'une réinvention artificielle des figures concurrentes à la métaphore – et encore : choisies parmi les tropes, comme par hasard, et non parmi les « figures de pensée », comme l'ironie, qui aurait pourtant permis d'étudier des phénomènes plus intéressants, comme la polyphonie, que l'on retrouve aussi dans la métaphore. On pourrait d'ailleurs remonter à Fontanier, et peut-être plus haut encore, si l'on considère avec Christian Metz que le remodelage des « provinces » de la rhétorique est incessant – mais il se faisait, la plupart du temps, chez Lamy ou Dumarsais par exemple, sur un contenu attribué aux figures relativement stable.[231] Si « métaphore généralisée » il y a donc chez Proust comme chez Breton, ce n'est parce qu'ils achèvent la réduction en ignorant l'étape antérieure qui serait la dualité des deux figures, mais parce qu'ils ignorent *encore* la réhabilitation artificielle de la métonymie – ou, ensuite, comme chez Deguy, qu'ils la refusent. Il n'est d'ailleurs pas innocent que le « sacre » de la métaphore, à l'époque contemporaine, soit le fait d'écrivains (après l'avoir été, parfois, en rhétorique) et que la bipolarité des figures, venant de la linguistique, soit surtout reprise par des rhétoriciens.

230 Ch. Metz, *Le signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 210, 215-218.
231 *Ibid.*, p. 213-215.

L'espace de la figure et son « impossible » traduction

Le partage n'est pourtant pas si simple. Genette, s'il a clairement cherché à promouvoir une nouvelle rhétorique, n'en est pas moins un poéticien, un homme de lettres témoignant au plus haut point d'un bel esprit de finesse. C'est probablement en cela, d'ailleurs, qu'il a joué un rôle déterminant : il a légitimé à son tour, dans le domaine des études littéraires, un schéma qui venait d'ailleurs, avec des nuances et des corrections, certes, mais qui hélas n'ont pas suffi à invalider l'essentiel du projet. Je ne reviendrai pas ici sur « La rhétorique restreinte », qui consacre paradoxalement le couple métaphore et métonymie tout en en montrant les limites, en jouant une fois de plus la métonymie et/ou la synecdoque contre la métaphore, avant de poursuivre la démarche avec le couple comparaison et métaphore. En revanche, je voudrais proposer quelques observations sur un autre de ses articles, lui aussi parmi les plus célèbres, celui qui a donné son nom à la série des *Figures*.

En effet, « Figures », l'article éponyme, apporte beaucoup dans la compréhension du débat qui nous occupe. Il tente de relever un défi impossible : celui de réconcilier l'exigence de littéralité du poète, même quand il emploie le langage le plus imagé, et le réflexe du rhétoricien de traduire les figures. Même si, de toute évidence, un *rapprochement* entre eux est possible, il ne s'opère pas de la meilleure des façons chez Genette. Au lieu de dénoncer à la fois la mystique littéraire et le réductionnisme rhétorique, ce qui aurait donné plus de chances à l'écrivain et au savant de tomber d'accord, il s'accommode des deux : même si on le sent, déjà, un peu tenté de manifester une défiance vis-à-vis de Breton, un reste de respect à son égard, comme celui que nous avons déjà relevé pour Proust, l'en empêche. C'est ainsi qu'il semble exprimer, pour ainsi dire dès l'abord de son article, une légitime antipathie vis-à-vis de la figure « traduite », en se revendiquant presque du fondateur du surréalisme :

> L'accord est sans doute, aujourd'hui, à peu près unanime […] sur la fameuse réplique furibonde de Breton à propos de je ne sais quelle « périphrase » de Saint-Pol Roux : « Non, Monsieur, Saint-Pol Roux n'a pas *voulu dire*. S'il avait voulu dire, il l'aurait dit. » La littéralité du langage apparaît aujourd'hui comme l'être même de la poésie, et rien n'est plus antipathique à cette idée que celle d'une traduction possible, d'un espace quelconque entre la lettre et le sens. [232]

Juste avant, Genette a relevé un commentaire du même genre de Borges à propos de l'« acte anti-poétique » de Snorri Sturluson établissant « un glossaire complet » des *kenningar*, ces métaphores et autres périphrases codées de la poésie scandinave : « Réduire chaque *kenning* au mot qu'elle représente n'est pas dévoiler des mystères : c'est annuler le poème. »

Mais voilà : cette thèse qui semble au début la sienne, il l'abandonne très vite, et sans jamais l'indiquer explicitement. Après avoir cité deux métaphores de Breton et d'Éluard, il ouvre des traités de rhétorique et note qu'ils procèdent précisément à l'opération interdite : « *Sur les ailes du temps la tristesse s'envole* », vers de La Fontaine, « signifie que *le chagrin ne dure pas toujours* » selon Domairon et « *Le chagrin monte en croupe et galope avec lui* », vers de Boileau, « signifie qu'*il monte à cheval avec son chagrin et ne l'oublie pas en galopant* » selon Fontanier. Il est très difficile alors de savoir si Genette souhaite se moquer de leur tentative maladroite de « traduire », nécessairement vouée à l'échec, ou de l'impudence de Breton, qui interdit ce que le sens commun autorise. Il me semble néanmoins, à bien lire l'article, qu'il souhaite gagner sur les deux tableaux –

232 G. Genette, «Figures», dans *Figures I*, *op. cit.*, p. 205-206.

même s'il penche légèrement du côté de la seconde solution, puisqu'il dénonce à un moment le « terrorisme » de Breton – qu'il partage à la fois les deux griefs et défend en même temps les deux pratiques, celle de la traduction et celle de son refus. Comment un tel tour de force est-il possible ? C'est ce que tout le reste de « Figures » nous montre.

Sans entrer dans le détail de son « argumentation », qui n'en est pas vraiment une puisque ce débat-là – au cœur de son article – n'est jamais vraiment posé, notons tout de même quelques-unes de ses lignes de force. Pour l'essentiel, Genette défend bien l'idée d'une traduction mais il introduit progressivement une nuance en défendant surtout une traduction *possible*, c'est-à-dire non réalisée. Il s'appuie en particulier sur l'autorité de l'auteur de *Phèdre*, sans marquer la moindre distance avec l'idée suivante : « Je ne pense pas mieux que Pradon et Coras, dit Racine, mais j'écris mieux qu'eux », après avoir cité quatre vers de celui-ci puis, en guise de « traduction », un vers plus direct de son rival malheureux, Pradon, disant à peu près la même chose dans son *Phèdre* de la même année 1677. Le rapprochement est saisissant et produit un effet curieux. Alors que Domairon les cite dans l'ordre inverse, ce qui est à l'avantage de Racine, le fait de ne retenir qu'un seul vers de Pradon et de le placer juste après son illustre rival renforce le sentiment d'une traduction en « langage courant » et provoque en même temps l'effet d'un dégonflage, les vers de Racine pouvant apparaître ampoulés.[233] Genette n'en tire pas pour autant matière à relativiser le jugement de Racine ou à moquer Domairon. Son développement se réclame même explicitement de la *Rhétorique française* de 1804 :

> Il y a une « pensée », c'est-à-dire un sens, qui est commune aux bons et aux mauvais poètes, et qui peut s'exprimer par une petite phrase sèche et plate ; et il y a une *manière de la rendre* (Domairon), qui fait toute la différence. On voit qu'ici, entre la lettre et le sens, entre ce que le poète a *écrit* et ce qu'il a *pensé*, se creuse un écart, un espace, et comme tout espace, celui-ci possède une forme. On appelle cette forme une *figure*, et il y aura autant de figures qu'on pourra trouver de formes à l'espace à chaque fois ménagé entre la ligne du signifiant (*la tristesse s'envole*) et celle du signifié (*le chagrin ne dure pas*), qui n'est évidemment qu'un autre signifiant donné comme littéral.

Sans m'attarder sur le vocabulaire employé (on aura reconnu le sens très large accordé à « signifiant »), je voudrais souligner ce que l'idée a de légitime, à la fin de l'extrait, lorsqu'elle cherche à définir cet « espace de la figure » : Genette a évidemment conscience que la « traduction » est un appauvrissement et il indique avec raison la *profondeur* du langage, telle qu'elle apparaît exemplairement dans certaines figures, en particulier dans la métaphore, dont les exemples sont nombreux dans l'article, nullement distingués de la périphrase ou de la métonymie. Mais l'idée reste en même temps très confuse : s'il y a vraiment « autant de figures » que de formes à cet espace, cela signifie que, pour la seule métaphore *in absentia*, il y a une énorme quantité de figures. Aussi cette idée de forme n'est-elle pas beaucoup explorée. Il hésite peu après, en discutant le « style *simple* », à reconnaître l'existence d'un langage dépouillé qui conserverait une forme, qui serait encore une forme et/ou une figure : il prétend que « l'absence rigoureuse de figure » « existe effectivement » et se tire d'affaire en évoquant « dans la rhétorique ce qu'on appellerait aujourd'hui un *degré zéro*, c'est-à-dire un signe défini par l'absence de signe » puis ce qu'il croit identifier, contre Longin, comme « la figure même » du sublime, la « sobriété absolue de l'expression ». « Rien de plus *marqué* que cette simplicité », conclut-il. Une page plus loin, après avoir noté avec

233 G. Genette, «Figures», art. cit., p. 206-207. Louis Domairon, *Rhétorique française*, chez Déterville, Paris, 1816, partie I, notions préliminaires, I, p. 14.

raison la difficulté à définir les figures, que « l'*effet* des figures » est « aisé à qualifier » mais non « leur *être* », il discerne dans l'idée d'« une *modification particulière* » le début d'une définition : l'être de la figure serait « dans le fait d'*avoir* une figure, c'est-à-dire une forme ». Ce qui le conduit à déclarer que « toute phrase, même la plus simple et la plus commune, tout mot, même le plus ordinaire, possèdent une forme » mais hélas pour ajouter aussitôt : seulement, « cette forme est purement grammaticale, elle intéresse la morphologie, la syntaxe, non la rhétorique. »[234] Qu'est-ce donc pourtant que la rhétorique sinon une discipline hybride, improbable, constituée notamment par des considérations sémantiques, comme les tropes le montrent bien, ou syntaxiques, comme les figures de répétition de la stylistique moderne ou le parallélisme, le chiasme et la comparaison l'indiquent également, sans parler de la métaphore, de l'ironie ou de l'oxymore qui soulignent la nécessité d'y croiser les deux dimensions au moins ?

On le voit, l'idée que tout a une forme, autour de laquelle il tourne, ne pouvait être adoptée : elle contrarie trop la tradition rhétorique, contrairement à ce que semble suggérer, dans un premier temps, Genette. La tradition de l'*ornatio* se fonde précisément sur l'idée contraire, celle d'écart entre le *propre* et l'*impropre*. Il n'y a pas moyen de faire système, par exemple, comme il le prétend, entre l'exigence d'un langage clair, précis, parfaitement adapté au sujet, ce « degré zéro » de l'*elocutio,* et la recommandation d'un langage orné, figuré, distingué, cet « espace de la figure » qu'il cherche à promouvoir, parce que les catégories classiques, nous l'avons observé, définissent précisément les deux tendances comme opposées – même si c'est en s'y embrouillant, en montrant parfois que l'impropre est le plus « propre » et le plus approprié, ou que le « propre » est parfois imagé, par exemple. On ne peut pas tirer d'une définition de la figure comme « *modification particulière* », conforme à la tradition, l'idée qu'elle est partout, que tout est forme. Il faut choisir : soit abandonner cette dernière idée, soit délaisser la taxinomie rhétoricienne, ou du moins la refondre en profondeur, en abandonnant l'idée d'écart qui la fonde, en la rapprochant précisément de la grammaire, de la syntaxe. Hélas, ce n'est pas le second choix que fait l'auteur de « Figures ».

Genette se rabat donc sur la notion d'écart : nous avons vu que la notion apparaissait plus haut, comme synonyme d'« espace » de la figure, de « forme ». C'est bien elle qui détermine en profondeur le propos de Genette, même s'il ne se décide jamais complètement à abandonner l'autre dimension : cet « espace intérieur du langage » est bien avant tout cet « écart entre le signe et le sens », ce « hiatus » qui constitue « l'esprit de la rhétorique », même si Genette précise que ce « hiatus » est seulement « possible » « entre le langage réel (celui du poète) et un langage virtuel (celui qu'aurait employé l'*expression simple et commune*) ». C'est là évidemment que l'auteur introduit un peu de modernité : cette « traduction » est une abstraction, une utopie, elle n'est jamais parfaite ou complète en effet, du moins dans le cas des figures les plus riches. Seulement, pour lui, il n'y a rien là d'aporétique : cet écart, « il suffit de [le] rétablir par la pensée pour délimiter un espace de figure ». D'ailleurs, il note plus loin que « toute figure est traduisible, et porte sa traduction, visible en transparence, comme un filigrane, ou un palimpseste, sous son texte apparent. » Mais, encore conscient du problème, il ajoute en note : « si la figure doit être *traduisible*, elle ne peut être traduite sans perdre sa qualité de figure. »[235] Peut-on mieux dire qu'il y a chez Genette aussi une mystique de la création littéraire ? La figure est comme l'hymen, comme un lieu sacré : on ne peut y pénétrer sans le déflorer, sans le profaner. Voilà qui est conforme, d'une certaine façon, à la tradition rhétorique, et compatible avec l'héritage saussurien : l'apport d'une

234 G. Genette, *ibid.*, p. 208-210.
235 *Ibid.*, p. 207, 209, 211.

signification nouvelle est un mystère voire, si l'on penche du côté de la psychanalyse, un fantasme, faute d'être pensée dans une syntaxe, dans une œuvre, dans un discours.

Sans étonner, l'article s'achève ainsi sur la notion de connotation : le « surplus de sens » est limité à peu de chose. La « signification seconde » imposée par le choix d'un terme figuré ressemble à celle qui subsiste, malgré tout, dans la figure usée, qui a pour tâche de « signifier la Poésie » : le mot « voile » se contente aujourd'hui de dire « à la fois : i*ci, navire* et : *ici, poésie* ». La création de sens est néanmoins reconnue, du moins en théorie – comment pourrait-il en être autrement ? – mais constamment minimisée. À la fin de l'article, d'ailleurs, Genette ne traite plus que des figures mortes, déjà codées : « l'originalité » ou « la nouveauté des figures » ne concernent pas la rhétorique, précise-t-il, pour éviter de dire qu'avec l'éviction de la « parole individuelle » c'est aussi la signification authentique qui est évacuée. La figure vive n'est pas réellement rabattue sur la figure morte mais nous n'en sommes pas loin. Ce sur quoi insiste Genette, c'est sur « la fonction auto-signifiante de la Littérature », jakobsonienne en diable, où la « vieille rhétorique » peut encore nous apprendre quelque chose, dit-il, en attirant l'attention sur l'ordre littéraire « fondé sur l'ambiguïté des signes », sur cet espace des figures décrit comme « exigu, mais vertigineux ».[236]

Aussi Gérard Genette ne tente-t-il lui-même aucune « traduction ». C'est là un des faits les plus marquants de son article. L'espace de la figure est tellement « exigu » qu'il ne semble pas mériter cette attention ou alors, si l'on se penche dessus, on ne peut qu'être pris par le *vertige* : c'est un gouffre qui s'offre à nous, que seul peut combler la subjectivité du lecteur – celle-ci confondant, dans la même expression vague, dans ce « perpétuel dépassement de la chose écrite » emprunté à Sartre, des données bien diverses, aussi bien la signification projetée sans certitude de légitimité, la sur-interprétation par exemple, que l'implicite véhiculé par le texte, perçu par le lecteur.[237] Refusant de sortir du cadre du mot, malgré la piste proposée par Sartre quelques lignes plus haut, Genette conserve tout au long de l'article ce sentiment de vertige conféré par la figure, par cette traduction possible mais interdite. Il peut alors esquisser une rhétorique structurale : traitant comme Fontanier « avec assez de dédain la question de l'origine, qui passionnait tous ses devanciers », il invite à considérer ce dernier « comme le Saussure de la rhétorique ». Aussi se réserve-t-il, de toute évidence, le rôle de Jakobson au sein de cette discipline, en soulignant non seulement l'existence d'un système des figures mais aussi d'une double dimension qui serait propre aux figures : à l'axe des abscisses du langage courant, à cette « forme linéaire » que constitue la « suite de signes linguistiques », s'ajoute l'axe des ordonnées pour la rhétorique, une seconde ligne verticale. C'est ainsi qu'il peut écrire : « La forme rhétorique est une *surface*, celle que délimitent les deux lignes du signifiant présent et du signifiant absent. » Mais, malgré le langage géométrique qui laisse entendre que l'espace des figures est celui d'un plan mathématique, on perçoit bien l'inspiration linguistique : la figure entre parfaitement, à la suite de Jakobson et Lacan, dans un schéma paradigmatique que redouble la conception d'une fonction poétique, où la fonction cognitive du « signe » est constamment minimisée.[238]

Quand on se penche sur un trope, ce n'est donc pas, malgré les apparences, une figure aux nombreuses dimensions, une forme aux contours compliqués qui surgit, mais la forme « exiguë » et « vertigineuse » d'un puits – qu'il soit de lumière ou d'eau – séparant verticalement la surface du littéral et la profondeur du figuré. Ce faisant, on pourrait presque dire que, sous l'apparente

236 *Ibid.*, p. 218-221.
237 *Ibid.*, p. 216.
238 *Ibid.*, p. 212, 210.

modernité, sous ses airs linguistiques contemporains, Genette propose une théorie qui est en recul par rapport à Domairon. Il n'est pas innocent que celui-ci commence systématiquement par la « traduction » et continue par les vers des poètes : « Rien de plus vrai, et de plus juste, mais en même temps de plus simple et de plus commun que cette pensée : *la mort n'épargne personne*. Voyez comme Horace la relève, et la rend, en quelque façon, neuve : *La mort*, dit-il, *renverse également les palais des rois et les cabanes des pauvres*. » C'est alors qu'intervient le vers de La Fontaine cité plus haut : pour Domairon, « *le chagrin ne dure pas toujours* » est « une autre pensée vraie, mais commune, et tout-à-fait dénuée d'agrémens ». Or, La Fontaine « lui donne de l'élévation et de l'éclat ».[239] Certes, nous ne sortons pas de l'impasse rhétorique : la belle expression *distingue* l'idée. Seulement, il y a encore ici l'idée d'une différence : le vers du poète vaut mieux que sa pauvre « traduction ». L'idée est *rénovée*, de nouveau accessible, par exemple. Même si l'apport de l'écrivain reste un mystère, l'idée d'une authentique contribution est affirmée avec force. L'observation que retient Genette, celle d'un fond qui serait le même – « presque toujours le même » dit Domairon – n'est donc pas la meilleure des intuitions : notre néo-rhétoricien, pour fonder sa rhétorique structurale, choisit précisément de se couper de ce qu'il y a de mieux chez son inspirateur. Seule surnage, aux yeux de tous, un écart qui n'a plus de sens, qui est encore plus vain, puisque, dans les faits, une « pensée » prosaïque peut résumer un vers, en constituer le fin mot.

Aussi, quand Genette cite La Fontaine traduit par Domairon, Boileau traduit par Fontanier, Racine par Pradon, jamais ne montre-t-il ce que les différents auteurs manquent par là. De toute évidence, il accepte l'idée de Domairon et Fontanier que les vers cités *signifient cela*. Il se contente de souligner l'existence d'un hiatus sans dénoncer l'idée d'une traduction, conformément à la maxime selon laquelle « traduire c'est trahir », comme si la métaphore consistait dans la coexistence d'un énoncé littéral parfait et d'un sens figuré convenu, fixé à l'avance – comme si c'était une fatalité, comme si l'intérêt de la métaphore résidait forcément dans cette tension entre la banalité de l'idée et la beauté de la forme. On a vu par exemple qu'il ne remettait pas en cause le choix des vers de Racine et Pradon, comme si la supériorité du premier était forcément acquise mais qu'elle tenait finalement à peu de chose, comme s'il n'y avait pas chez lui une galanterie un peu facile ou comme si la figure se réduisait à ce genre de jeu. C'est ainsi, par ce double refus de « traduire » à son tour et de prendre pour cela des vers plus riches, que Genette peut maintenir sa double exigence de fidélité à la modernité poétique, pourtant jugée « terroriste », et à la rhétorique. C'est de cette façon qu'il peut conserver ce double postulat d'une traductibilité virtuelle et d'un certain ineffable. Aussi se contente-t-il de citer la traduction des autres, pauvres Pradon et Domairon qui n'ont pas le talent de Racine. Voilà qui lui aurait permis, pourtant, de sortir de l'abstraction, de préciser son idée d'espace, cette profondeur aperçue, ce « trouble » de « la linéarité du langage » qu'il évoque après Bally, dans un sens plus juste que celui d'un simple écart. « Je ne te hais point », qu'il cite en même temps que « voile », est-il vraiment employé « pour signifier l'amour », par exemple ? De toute évidence, comme dans la métaphore, nous avons là une épaisseur formidable, une singulière géométrie qui tient ici, en l'occurrence, à la forme de la litote, qui n'a que peu à voir avec celle de l'écart : sa forme est celle de la double négation. Qu'on me pardonne de reprendre rapidement cet exemple trop canonique mais c'est faute de ces reprises que la figure peut se figer. Dans la pièce de Corneille, cette phrase est prononcée, on le sait, à la place d'un « je t'aime » qui ne peut se dire et qui se dit déjà trop. Mais ce n'est pas une « substitution » : l'énoncé possède un sens très précis qui fait que « je ne te hais point » ne se traduira jamais par « je t'aime ». La double négation du « ne… point »

239 L. Domairon, *Rhétorique française*, *op.cit.*, p. 13.

et du verbe haïr ouvre un éventail de possibles, un espace dirait Genette, qui va du « je ne te hais pas au point de te tuer » au « je t'aime », qui délivre donc *entre autres* l'information « je ne souhaite pas ta mort alors que je le devrais », avec toute l'incertitude y afférente. Ce n'est pas seulement la pudeur, le souvenir du père, l'honneur qui empêchent qu'une telle déclaration renouvelée d'amour soit prononcée : ce qui est dit, en contexte, c'est surtout le refus d'entrer dans la logique que lui présente Don Rodrigue, la logique de la haine. C'est de cette épaisseur qu'il faut rendre compte, dans l'analyse de toute figure, de cette géométrie beaucoup plus complexe, qui possède bien plus que deux dimensions ou de simples angles droits.

Le fait marquant de cet article est donc l'évacuation *de fait* du sens produit par la figure. La note en bas de page évoquée plus haut l'indique bien, en développant l'idée que « la figure doit être *traduisible* » mais non « *traduite* ». Or, ce n'est pas seulement à cause d'une mystique littéraire, d'un certain ineffable, d'une « qualité rhétorique » que la traduction est à la fois possible et interdite. C'est aussi à cause d'un corpus qui en renforce constamment l'illusion : la réplique de Chimène dans *Le Cid* et plus encore le mot « voile » sont désormais codés. Quant aux vers de Racine, ils l'étaient probablement dès l'origine : je pense notamment à « Je ne me souviens plus des leçons de Neptune », assez semblable de ce point de vue à « la Lune sanglante » de Quevedo, évoquée par Genette au début de son article, à la suite de Borges, où l'image du « Croissant turc ensanglanté » se lisait aisément. Les figures sont tellement entrées dans l'usage – même si elles en sont parfois sorties depuis – qu'on n'en perçoit plus toujours, plus souvent, la vivacité. Comme l'indique Genette, « la rhétorique sait que le mot *voile* désigne un navire ». Il en va évidemment de même avec « s'envoler sur les ailes du temps » et la plupart des autres exemples, terriblement opportuns, même quand ils appellent une « vraie » traduction, comme ceux de Borges.

L'exemple des *kenningar* est particulièrement éloquent. Si « le *puissant bison de la prairie de la mouette* » peut donner le sentiment de nécessiter quelque indication pour être interprété (il s'agit d'un navire sur la mer), ce n'est pas parce qu'il appartient à une autre tradition, islandaise en l'occurrence, ou parce que la métaphore y serait d'une richesse insoupçonnée, mais au contraire parce qu'il constitue une « laborieuse "équation du second degré" », parce qu'il constitue selon Borges une sorte d'archétype de l'expression codée, à tel point que le fameux Snorri Sturluson a justement ressenti le besoin d'en donner la clef dès le XIIIe siècle. Aussi le *kenning* convient-il parfaitement à la démonstration de Genette. L'auteur de *L'Histoire de l'éternité* en indique lui-même, en peu de mots, la cause : « Aristote, comme on peut voir, fonde la métaphore sur les choses, et non sur le langage. Les tropes recueillis par Snorri sont (ou paraissent être) le résultat d'un processus mental qui ne perçoit pas des analogies, mais qui combine des mots. Certains peuvent faire illusion : *cygne rouge*, *faucon de sang* [employés pour « corbeau »] ; mais ils ne révèlent rien et n'apportent rien ».[240] Sans aller forcément jusqu'à cette conclusion – Borges lui-même souligne que les images en question ont perdu de leur pouvoir et qu'il cherche à travers elles à régler des comptes avec le symbolisme et les avant-gardes de sa jeunesse, l'ultraïsme en particulier – on perçoit bien que la traduction est d'autant plus nécessaire que ces figures sont, pour une large part, définitivement mortes. Elles ont même, dès l'origine peut-être, constitué de pures conventions : elles se pensent donc avant tout comme des périphrases codées, comme des substitutions virtuoses. C'est justement en tant que telles, comme « une des plus froides aberrations consignées dans l'histoire de

240 J. L. Borges, « La Métaphore », *Histoire universelle de l'infamie* et *Histoire de l'éternité*, 10/18, Paris, 1994, p. 164.

la littérature » que Borges les a étudiées dans son *Histoire de l'éternité*.[241]

Voilà qui ne pouvait qu'inspirer Genette : les *kenningar* réussissent ce tour de force, au moins sous la plume de Borges, de posséder encore un faible pouvoir d'évocation et en même temps d'être parfaitement codées, jusqu'à l'absurde. L'idée d'une traduction possible mais perdant *quand même* à être réalisée s'applique donc avec elles aussi. Seulement, il semble que ce prodige doive beaucoup à l'auteur argentin. Il apparaît ainsi que Genette cherche à se placer dans son sillage, à étendre son paradoxe à toute la rhétorique, à prolonger à la fois son intuition et celle de Domairon mais que, ce faisant, il ne se révèle pas à la hauteur de l'ambiguïté de Borges, dont l'ironie et l'auto-dérision sont merveilleuses : quand celui-ci se moque du projet des *kenningar* et de Snorri Sturluson, c'est également de lui-même qu'il est question, de lui qui, comme Snorri, est « déchiré jusqu'au scandale par des loyautés successives et contradictoires », lui qui trouve encore plaisir à collectionner ces « sophismes », ces « exercices trompeurs et languissants », à y rêver, malgré leur grossièreté – c'est d'ailleurs pour cela, finalement, pour Quevedo comme pour certains *kenningar*, que la clef importe mais sans plus. Borges ne conclut-il pas son article par cet aveu, tout aussi paradoxal que le reste : « l'ultraïste mort dont le fantôme continue de m'habiter se plaît à ces jeux » ? Il est donc difficile de généraliser la leçon de la poésie islandaise du Xe siècle, malgré la déclaration liminaire de l'article « La Métaphore » selon laquelle il y aurait là « la *réductio ad absurdum* de N'IMPORTE QUEL dessein d'élaborer des métaphores nouvelles » : Borges indique clairement le paradoxe qu'il y a à rechercher de la vie au sein de ces « fleurs de rhétorique desséchées », de lire dans leur « préciosité » quelque chose de baroque avant la lettre, et peut-être même d'ultraïste, de surréaliste – cette « folie furieuse de l'esprit académique ».[242] Mimant l'auteur argentin en apparence, mais achevant de brouiller la problématique initiale, Genette mentionne ainsi des métaphores surréalistes puis du XVIIe siècle français : là où Borges méditait dans « Les Kenningar » sur la difficulté ou le danger à réveiller la signification des figures les plus anciennes, qu'elles soient vikings ou baroques, « conceptistes » ou non, rapprochées par malice de la poésie ultraïste, l'auteur de *Figures I* rapproche très sérieusement les figures usées du classicisme français et les images on ne peut plus vives mais quasi intraduisibles de Breton et d'Éluard. La réflexion devient alors d'une abstraction redoutable, encore plus paradoxale, parfaitement intenable même si, en apparence, les exemples surréalistes rentrent dans le schéma général : moins qu'aucune autre, elles ne prétendent pouvoir être traduites et pourtant, avec elles aussi, on parvient à dégager une signification, on ne sait comment.

Le problème de la traduction est donc terriblement mal posé dans « Figures » : tout en étant apparemment dénoncée au début, l'idée en est finalement défendue, et dans les plus mauvais termes qui soient, puisque cela correspond pour Genette à rétablir, peu ou prou, un sens « propre » sous un sens figuré et, pour la métaphore, un comparé sous un comparant (« s'envoler » = « ne pas durer ») mais avec, certes, *in fine*, le « supplément d'âme » d'une connotation. La belle idée d'un espace de la figure se dégonfle donc très vite, du moins dès qu'on cherche à en cerner de près les contours. La question posée est pourtant cruciale : peut-on proposer une paraphrase exhaustive, comme l'on dirait aujourd'hui, de la métaphore ? La métaphore poétique est parfois opposée à la métaphore scientifique sur ce point, faisant courir le risque à nouveau d'une pauvre alternative entre traduire la figure littéraire et en préserver l'ineffable. Sans me prononcer vraiment sur cette question de la

241 J. L. Borges, « Les Kenningar », *ibid.*, p. 143-162. On y trouve une longue liste de *kenningar*, dont les exemples suivants : « la place du faucon » qui signifie la main, « la neige de la main » qui décrit l'argent, ce qui permet à « l'ennemi de la neige de la place du faucon » de désigner les rois prodigues, ceux qui savent répandre les richesses…

242 *Ibid.*, p. 148, 149, 156, 160, 162, 163.

métaphore scientifique – qui pourtant, à mon avis, est la même – je dirai évidemment qu'il faut répondre à la fois par l'affirmative et la négative. C'est que la question en contient deux, en confond deux le plus souvent. Pour ma part, je la reformulerais ainsi : la métaphore possède-t-elle un noyau de sens suffisamment stable pour être explicité d'une façon suffisamment proche par plusieurs locuteurs ? La réponse en est d'autant facilitée : elle dépend des occurrences mais, dans l'ensemble, il faut répondre positivement – à la condition, en fait, que la métaphore ne soit pas délibérément stupéfiante, ou que le contexte soit fourni, par exemple, conditions qui ne sont pas remplies chez Genette. Seulement, il faut alors compléter la question par cette autre interrogation : est-il raisonnable d'attendre de la métaphore qu'elle fournisse, en toute occasion, à toutes les personnes qui s'en saisissent, exactement la même signification ou la même proportion de signification stable et de signification incertaine ? La réponse sera évidemment tout autre, et c'est probablement en invoquant ce prétexte-là que Genette justifie son refus de traduire lui-même ses figures, lorsqu'il indique leur dimension subjective. C'est pour cela aussi qu'il préfère réfléchir *de fait* sur des métaphores usées, entrées dans le code : c'est avec elles seulement que le problème de la traduction n'en est plus un, que la réponse aux deux questions peut être positive. Une grande part du malentendu, qui perdure aujourd'hui, vient de là : de la métaphore vive et de la conception qu'on peut avoir du rôle qu'y joue la subjectivité. La modernité ayant accepté l'idée d'une œuvre ouverte, beaucoup d'auteurs semblent tentés de dénier à l'œuvre toute prétention à *dire* quelque chose, la difficulté étant encore accrue, dans le cas de la métaphore, en cela que cette question – qui rejoint celle de l'implicite – s'y pose par excellence, la métaphore pouvant être considérée comme une œuvre miniature, mais qu'elle s'y pose sur un échantillon parfois très réduit, un simple mot, et le plus souvent pensé sur le modèle du trope.

L'héritage structuraliste n'est d'ailleurs pas indispensable pour rencontrer le problème de la traduction. Avec lui, il s'en trouve seulement démultiplié. Nous rencontrons en effet la même difficulté jusque chez Searle, dont la tentative pour appréhender la métaphore, dans *Sens et expression*, en 1979, se solde par un apparent échec : « les métaphores donnent l'impression d'être en quelque sorte intrinsèquement rebelles à la paraphrase » conclut-il après avoir tenté de parvenir à en donner des « traductions » correctes, complètes, qui épuiseraient leur sens, difficulté qui culmine avec un exemple de Shakespeare où « il peut y avoir un nombre indéterminé de paraphrases », où Roméo « a pu vouloir exprimer une foule de choses ». L'échec, bien entendu, est tout relatif, il est même programmé par l'auteur : il s'agit surtout pour lui de montrer l'impasse d'une approche traditionnelle, la limite de l'analyse de Max Black par exemple – mais sans parvenir à toujours convaincre, notamment à propos de la théorie de « l'interaction » (qui ne doit pas tout, comme Ricœur l'a rappelé, à cet auteur). Ainsi est-il amené à souligner, ce qui n'a rien de contradictoire sur le fond avec l'idée d'interaction, l'importance « des intentions possibles du locuteur » ou qu'« il n'y a jamais de changement de sens dans la métaphore [vive] ».[243] Si l'on écarte l'exemple de Shakespeare (« Juliette est le soleil »), si l'on garde un énoncé pas trop ambigu comme « le navire sillonnait la mer », on perçoit que « l'échec » de Searle vient entre autres de son projet de produire une paraphrase non métaphorique : il se révèle impossible à réaliser. Un phénomène curieux vient notamment de ce qu'il semble *progressivement* se refuser à expliciter l'implicite contenu. Du coup, l'information délivrée par la métaphore semble quasi nulle (le navire « fait quelque chose à la mer ») ou, plus exactement, à la fois tautologique et énigmatique (le philosophe du langage se décharge sur le lecteur de la difficulté : « pour savoir ce que c'est [sillonner la mer], trouvez une

243 J. R. Searle, *Sens et expression*, *op. cit.*, p. 163, 129, 122, 132.

relation semblable à sillonner »). Conscient du caractère réducteur d'une paraphrase, Searle n'essaie plus, comme il l'avait fait avec Emily Dickinson, de proposer quelque chose comme : « le navire déforme la surface de la mer et/ou parcourt l'océan de long en large ». En fait, c'est la méthode même qui apparaît inadaptée, qui ne supporte pas la marge d'indétermination des énoncés métaphoriques, leur part d'indécidable, ce qu'il y a en eux de seulement plus ou moins probable. Même dans le cas de « sillonner la mer », on ne peut en effet exclure quelques variations dans l'interprétation, d'autant plus fortes que le contexte est omis, ce qui n'est pas toujours le cas chez Searle, loin de là (son rôle est bien sûr évoqué, concernant la métaphore, mais il n'est jamais mis en œuvre). Aussi le philosophe se contente-t-il de noter, à la fin, que « l'auditeur doit découvrir ce que le locuteur veut dire – il doit participer plus activement à la communication ».[244] Même si un noyau de sens existe, s'il est souvent *de fait* aisé à déterminer, la paraphrase exhaustive est donc impossible parce qu'on ne peut y éliminer une part résiduelle, même minime, de subjectivité – ce que la science réclame généralement de faire. Autrement dit, ce qui pose problème à beaucoup de modèles linguistiques, c'est non seulement que les échantillons sont trop réduits mais aussi que la métaphore fait appel à l'expérience de chaque lecteur ou auditeur, qu'elle impose de retrouver à travers notre subjectivité celle de l'auteur – pari *de fait* le plus souvent relevé, même s'il ne peut l'être, en quelque sorte par définition, intégralement.

C'est à peu de choses près ce que Searle suggère ici, après avoir souligné, dès le début du chapitre, qu'il faut aborder le problème de l'énonciation métaphorique en partant de celui de l'énonciation littérale, beaucoup moins simple qu'on veut bien le croire, où le sens n'est jamais contenu dans les mots. Mais il semble, à la fin, déboucher sur une aporie, notamment parce que la nature du lien entre le sujet et le prédicat, dans l'énonciation métaphorique, n'est pas pleinement reconnue – et cela, en quelque sorte, à cause de la raison énoncée ci-dessus, parce qu'il veut partir du sens littéral du *comparant*. Le tableau récapitulatif l'indique bien : il ne conçoit pas de partir *simultanément* du sens littéral problématique du prédicat *et* de ce qui est visé à travers le sujet, de « soleil » et de « Juliette », de « sillonner » et de l'action effectuée par le navire sur la mer.[245] Dans les analyses proposées dans son chapitre, il est significatif qu'il s'interroge quasi exclusivement sur les liens entre le prédicat (noté « P ») et la signification qu'il faut lui prêter (le « sens de l'énonciation » noté « R ») et fort peu sur le sujet (appelé « objet », noté « S »), ce qu'il désigne à ce moment-là. Autrement dit, il cherche souvent, conformément à la tradition, à cerner « ce que le locuteur veut dire », à déceler un sens figuré sous le sens premier du prédicat, du comparant. Le fait que le sujet et le prédicat s'imposent mutuellement des « conditions de vérité », pour parler comme lui mais en élargissant peut-être un peu sa notion, n'est pas sérieusement envisagé. L'idée semble même en être repoussée, comme hypothèse inutile, à travers les « métaphores relationnelles » (proportionnelles) étudiées par Miller, quand il écrit que « la ressemblance ne fonctionne en général pas comme partie intégrante des conditions de vérité », sous prétexte que « sillonner » « ne fait aucune référence à des champs, que ce soit implicitement ou explicitement », de la même façon que « Washington est le père de ce pays » ne ferait aucune « référence à la progéniture ». L'objection ne me semble recevable qu'avec des métaphores mortes et même, plus largement encore, qu'en s'affranchissant du principe pourtant énoncé plus haut de considérer toutes les « conditions de vérité » d'un énoncé littéral – ce rapport du sillon au champ n'en est-elle pas une, parfois du moins, quand le mot est pleinement ressenti ? Aussi est-il logique que la notion d'interaction ne soit pas la

244 *Ibid.*, p. 150, 124, 140-142, 166.
245 *Ibid.*, p. 124-126, 164-165.

mieux traitée. La « stratégie d'interprétation » métaphorique étudiée par Searle, qui reste *in fine* bien mystérieuse, s'écarte délibérément de l'hypothèse la plus riche, celle d'Aristote : « l'auditeur n'a pas à calculer les aspects sous lesquels ces relations se ressemblent, puisque ce n'est pas ce qui est asserté. »[246]

La position de Miller est d'ailleurs rejetée un peu plus haut en raison d'une conséquence intéressante : si on suivait cette explication, note Searle, « le contenu sémantique de la plupart des énonciations métaphoriques aurait trop de prédicats ». Je corrigerais d'ailleurs l'affirmation en « trop de syntagmes » : on perçoit encore que Searle pense moins le sujet que le prédicat, probablement à cause de ses exemples *in praesentia* qui explicitent généralement les deux termes clefs de l'analogie, comme dans « Juliette est le soleil » (« le navire sillonnait la mer » faisant alors exception), exemples qui l'empêchent de distinguer la syntaxe de la métaphore, d'une part (qui peut être notée « S est P »), et sa structure profonde, ce qui est vraiment asserté d'autre part (qui ne se réduit pas à « S est P » : on oublie par exemple que, pour l'amoureux, le soleil aussi est comme Juliette ; les deux parts de la métaphore font l'objet d'une interrogation).[247] L'idée d'une métaphore proportionnelle est alors rejetée sans grand argument, en raison finalement de l'opinion commune, du fonctionnement des métaphores usées. L'exemple qui suit est éloquent : « l'homme est un loup pour l'homme ». La tâche est d'autant facilitée à Searle que Miller, à la suite de Black, envisage la métaphore en se concentrant sur le nœud métaphorique « homme » et « loup », en recherchant un « ensemble de propriétés » possédé en commun par les deux créatures.[248] Il n'utilise ainsi qu'une métaphore « à deux termes », comme Black avant lui, simplifiant la « métaphore de Plaute » dont il se réclame pourtant.[249] Plutôt que de rechercher cet ensemble, n'était-il pas plus économe, paradoxalement, de considérer l'affirmation implicite suivante : « l'homme se comporte avec d'autres membres de l'espèce humaine comme le loup avec les autres espèces animales » ? Autrement dit, Miller lui-même ne se tient pas au modèle proportionnel décelé avec raison par Searle : comme Aristote, il compose avec le modèle rival de la métaphore-mot, qui invite à rechercher des sèmes communs (le « courage » pour Achille). Aussi Searle fait-il de même : il réserve le modèle proportionnel à certaines métaphores privilégiées, « relationnelles », comme le navire qui « sillonne » – après avoir, de toutes façons, refusé de les traiter comme telles, de considérer toute la série métaphorique du sillon, sous prétexte que l'interlocuteur comprend la métaphore sans passer par le détour de la proportionnalité. Comment prétendre, pourtant, que rien n'est asserté implicitement, à propos de la mer, qui la ferait ressembler à un champ ? Comment s'assurer que nous comprenons tous cette métaphore usée de la même façon ? Seul l'usage dominant peut créer cette illusion, telle qu'elle est matérialisée dans le dictionnaire, qui semble décréter qu'un seul usage est légitime. Certes, dans les conditions normales de communication, il est peu probable qu'une rêverie suffisamment poussée sur le mot nous invite à percevoir l'étrave du navire comme la partie avant d'une charrue, ou la bulbe d'étrave d'un cargo comme un soc, etc., mais cette analogie elle-même ne peut être écartée d'un revers de main. Les *kenningar* « la prairie de la mouette » et son « puissant bison » indiquent l'ancienneté d'une analogie entre les champs et la mer, par exemple,

246 *Ibid.*, p. 149-151.

247 Une autre raison réside dans la conception, plus courante aux États-Unis, selon laquelle la métaphore rapproche deux sujets par le biais d'un ou plusieurs prédicats communs (on la trouve chez Max Black par exemple), ce qui correspond, notons-le, à la façon dont Aristote *réduit* la proportionnalité (cf. *supra*, p. 259).

248 J. R. Searle, *Sens et expression*, *op. cit.*, p. 148-149.

249 Georges A. Miller, « Images and models, similes and metaphors », *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press,1979, p. 213. Max Black, « Metaphors », *Models and Metaphor*, *op. cit.*, p. 39.

aussi desséchée qu'elle paraisse aujourd'hui. Le choix de se passer de la proportionnalité, lié au modèle *in praesentia* qui apparaît suffisant à Searle, favorise donc le choix des métaphores mortes, malgré l'intention qu'il exprime à plusieurs reprises, et réciproquement le recours à ces métaphores conforte le premier choix. Le chapitre se conclut donc sur une impasse : finalement, ce qu'on énonce en disant « S est P », ce n'est rien d'autre que « S est R » (« Achille est courageux » par exemple). La fin du chapitre porte clairement le témoignage de cette impasse : l'implicite ayant été subrepticement congédié, en un point au moins du système (le comparé « S », le plus souvent, sous prétexte que nous savons ce que c'est que l'homme, que Juliette ou que l'action d'un navire sur la mer), le chapitre ne peut que se conclure pauvrement, en renvoyant à la subjectivité de l'interprète et à une certaine forme de tautologie.

La signification mise à l'écart

Le problème de la traduction, qu'elle soit nécessaire mais impossible ou possible mais interdite, n'est donc pas propre à la néo-rhétorique. Seulement, chez celle-ci, la difficulté ancienne à penser la métaphore autrement que comme un signe, à réfléchir l'émergence du sens au niveau de la phrase et plus encore au niveau de l'œuvre, du discours, et d'un discours complexe mettant largement en œuvre de l'implicite, est décuplée par son formalisme linguistique, tel qu'il s'observe, par exemple, chez Jakobson : nous assistons souvent à une radicalisation de la « révolution » saussurienne – même si elle se double parfois, en même temps, d'infléchissements attendus, comme *l'apparente* prise en compte de la parole, de la diachronie. Comme l'indique Ricœur, la néo-rhétorique « procède d'une révolution dans la révolution, qui confère aux postulats du saussurisme une pureté en quelque sorte cristalline » : « la définition du signe est dégagée de sa gangue psychologique (image acoustique, contenu mental) et sociologique (le trésor social de la langue inscrit dans la mémoire de chaque individu) ». La phonologie « que Saussure tenait encore pour une science annexe », même s'il en reconnaissait déjà toute l'importance, « fournit le modèle le plus pur des oppositions, disjonctions et combinaisons qui permettent de faire passer la linguistique du plan de la description et de la classification à celui de l'explication. »[250] L'article de Genette, « Figures », témoigne de cette volonté d'appliquer un schéma linguistique purement formel, inspiré de la phonologie, au « *système* des figures », au « code de la rhétorique », avec l'espoir d'en établir un jour les systèmes successifs.[251] Il n'est donc pas étonnant que, sous la double influence de la linguistique moderne et de la rhétorique classique, la signification trouve une place très marginale. C'est d'ailleurs là le phénomène central. L'idée d'une traduction possible n'en est que l'une des conséquences : c'est parce que l'« espace » entre « la ligne du signifiant » et « la ligne du signifié » est pour ainsi dire vide, qu'il n'est comblé que par une pauvre et mystérieuse connotation, que l'on peut passer de l'une à l'autre. Pour la métaphore, la difficulté est réglée le plus souvent en confondant le signifié avec le comparé : la signification ne naît pas de la mise en rapport de deux mots. En simplifiant à peine, on peut dire que le sens apparaît par le rétablissement du thème : du frottement des deux mots jaillissent tout au plus quelques étincelles vite éteintes.

La notion d'écart exprime bien le problème, elle qui cumule l'apparente scientificité de la linguistique, de la phonologie, avec cette idée qu'une valeur qui naît d'une différence de position ou

250 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 174.
251 G. Genette, « Figures », art. cit., p. 208, 216.

de sélection (au sein d'un système de mots en l'occurrence), et l'autorité de la tradition rhétorique, où s'exprimait déjà un écart entre le propre et le figuré : dans les deux modèles, la signification joue un rôle très secondaire. L'apport d'un sens qui appartiendrait en propre à la métaphore étant insaisissable, la signification est rabattue, dans ce schéma de l'écart, sur le sens le plus pauvre qu'il est possible de concevoir, le plus aisément attestable, en suivant la logique du modèle de la métaphore usée – un mot pour un autre, « flamme » pour « amour ». C'est pourquoi la réflexion d'un Searle ne saurait illustrer les travers néo-rhétoriciens : même s'il témoigne lui aussi d'une tendance à penser la métaphore vive sur le modèle de la métaphore morte, il souligne en même temps qu'elles ne peuvent s'y réduire, il distingue même nettement, dans son tableau, « métaphore éteinte », « énonciation métaphorique » simple (métaphore usée) et « ouverte » (métaphore vive). Mieux encore : à la fin du chapitre consacré à la métaphore, il mentionne le problème des « bonnes métaphores » qui font échouer son entreprise, qui en appellent au lecteur ou à l'auditeur, et finalement à de l'implicite – même si cela reste sur un mode terriblement indéterminé.

Il n'en reste pas moins que cette idée d'une traduction expose bien les défauts de la néo-rhétorique qui, plus encore qu'une linguistique pragmatique, se révèle inapte à saisir ce travail de l'implicite. L'article de Genette est de ce point de vue emblématique : son hésitation entre possibilité de traduire et respect de l'ineffable apparaît sous un jour encore plus éclairant si l'on pense aux reproches formulés quatre ans plus tard, dans « La rhétorique restreinte ». Souvenons-nous que le rejet de la métaphore, et à travers elle du raisonnement analogique, s'y fait au nom de leur prétendue irrationalité, nullement nuancée, de ce « retour à la magie » qui semble attestée à Genette lorsqu'il en trouve l'idée chez Breton. Or, cette imposture dénoncée en 1970 n'est-elle pas l'autre face du « vertige » évoqué dans « Figures » devant certaines d'entre elles, de cet écart maximal des métaphores surréalistes qui n'est pas encore accusé, de ces images que l'on met, selon Breton, « le plus longtemps à traduire en langage pratique » ? Plus largement, ce qui se perd dans la « traduction » d'une figure, en 1966, ce n'est pas du sens, c'est un je ne sais quoi auquel, finalement, Genette donne le nom de « littérature », de « poésie » : par la figure, l'écrivain charge le langage « de se désigner soi-même comme langage littéraire, et de signifier la littérature. » D'un article à l'autre, il me semble que l'auteur se contente de renverser le jugement de valeur : le refus de traduire la métaphore s'adosse à une théorie de l'indicible dont l'idée de magie, de manipulation apparaît bien le revers. Deux ans après mai 68, on trouve le même refus d'attribuer à la métaphore le pouvoir de dire le monde, mais cette fois à travers l'idée de magie, la dénonciation de l'illusion métaphorique : c'est la même opinion concernant la figure mais inversée, désormais présentée sous un jour déceptif. Dans les deux cas, on conçoit la métaphore comme renvoyant à une réalité inaccessible – mais, dans le premier, c'est en raison d'une réalité supérieure qui semble trop riche pour passer dans les mots, d'une mystique littéraire assez convenue, et dans l'autre c'est en raison d'un mensonge, d'une réalité trompeuse, trop évanescente pour cela. Le travail de la métaphore, sa façon de conférer une nouvelle signification à un mot n'ayant pas été cerné, le phénomène peut se prêter à toutes les interprétations, euphoriques ou dysphoriques, de l'ordre de la mystique ou du soupçon. Cette ambivalence-là est d'ailleurs saisissante chez les néo-rhétoriciens. Là où Searle ne voit, après beaucoup d'autres, qu'une incertitude liée à un acte de langage particulier, indirect, à un phénomène de parole, les structuralistes sont portés à déceler une perversion du langage, une mystification ou un mystère.

Prenons le groupe μ. Nous retrouvons chez lui, en 1970, le même besoin de traduire la métaphore et la même difficulté à saisir l'émergence d'une signification : nous avons déjà relevé la

comparaison de Burke entre l'Espagne et une baleine échouée, pour laquelle le groupe de Liège parvient à proposer un « degré zéro » pour le moins discutable, qui écrase toute une partie de la richesse de l'image. Leur ouvrage est parsemé de ces « réductions » judicieusement nommées. La faiblesse même du projet, de ses présupposés, apparaît nettement dans certains exemples, comme dans l'analyse du « titre d'un recueil d'A. Cantillon : *Le cœur à musique* ». Les auteurs sont bien obligés d'en appeler à un « parallèle métaphorique entre cœur et boîte, puis entre la musique et l'expression des sentiments amoureux » et de conclure : « Dans un tel cas, il devient impossible de décider si le degré zéro est "La boîte à musique" ou "Le cœur amoureux" ».[252] Seulement, on le voit, le constat d'échec ne les conduit pas à remettre en cause l'idée d'une réduction-traduction : un degré zéro existe, mais il est incertain. Habilement, ils concluent ainsi : « les deux métaphores se croisent ». Suggérer la présence de deux métaphores là où, de toute évidence, il n'y en a qu'une, permet en effet de sauver l'abstraction du « degré zéro », de sous-entendre qu'il y en aurait deux.

Cette idée d'écart produit chez le groupe µ toute une série d'effets que nous avons déjà observés, similaires à ceux de « La rhétorique restreinte ». Soulignons seulement que c'est bien elle qui conduit tout naturellement, au début du chapitre sur les métalogismes, à l'idée d'une « "défiguration" rhétorique », ainsi qu'à celle d'une « infraction au code lexical » délibérée, qui n'a pas d'intérêt (comme pour « l'homme est un roseau »), qui n'est pas loin de constituer un pur caprice ou une perversion, comme si elle témoignait d'une volonté de tromper son monde, par vice ou par jeu (comme pour « le chat est un dieu »). Dans tous les cas, c'est une sortie condamnable de la norme, de la communauté, la bonne figure (le métalogisme) étant ce qui « ne dérange pas le lexique », qui ne chamboule pas la langue.[253] Dès le premier chapitre, la « distance » qu'introduit le trope (le métasémème) est certes présentée comme « une source puissante d'intérêt et de plaisir » mais elle conduit finalement à apprécier un message « en fonction de ce qui n'est pas lui » : on voit clairement comment l'idée d'une « fonction rhétorique » propre à la littérature, pensée sur le modèle du paradigme et de la fonction poétique, conduit à l'idée d'ornement. On peut noter d'ailleurs que le fait rhétorique et littéraire semble conçu sur le modèle du rêve, « comme comportant un degré manifesté et un degré zéro, absent mais identifiable » : voilà qui n'aide évidemment pas à penser « les ambiguïtés et les doubles sens » comme autre chose que des obstacles que « la communication doit éviter ».[254]

On sait que la notion d'écart est également au cœur de *Structure du langage poétique*, publié en 1966 : même si Jean Cohen ne définit pas la métaphore comme tel, puisque pour lui la figure est surtout la « réduction de l'écart » créé par « l'impertinence » sémantique d'un mot à la place d'un autre, réduction positive donc, qui viole le code de la langue en réponse à « une violation du code la parole », qui constitue une reconstruction, nous pouvons aussi bien dire que la métaphore est à la fois l'écart et la réduction de l'écart, une impertinence apparente sauvée par le code de la parole qui institue une nouvelle pertinence. D'ailleurs, si l'auteur critique la notion d'écart dès l'introduction comme « trop large », elle est aussitôt reprise, elle n'est jamais abandonnée : la poésie en est un, le style est « une faute voulue » et, la poésie étant « une vaste métaphore », au prix il est vrai d'une certaine extension de sens de celle-ci, on peut bien dire qu'elle est elle-même la reine des écarts. L'avantage d'un telle approche est souligné très tôt par l'auteur : la poétique peut « se constituer en science quantitative », converger avec la statistique, « la science des écarts en général », et devenir

252 Groupe µ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 117.
253 *Ibid.*, p. 123-125, 113, 130.
254 *Ibid.*, p. 37-38.

une « science des écarts linguistiques » : c'est ainsi que le poéticien pourra mesurer le fait littéraire.[255] Et, de fait, Jean Cohen entreprend des chapitres II et VI de « mesurer le "taux de poésie" d'un poème », en étudiant les pauses métriques non ponctuées par exemple, les rimes « non catégorielles », les épithètes « impertinentes » ou « redondantes », etc. Certes, il mentionne aussi, après Greimas et Spitzer, la dimension qualitative du style et présente la statistique comme permettant simplement de « vérifier une hypothèse ». Seulement, l'ouvrage ne se tient pas à cette position, même si le dernier chapitre semble y revenir : il y a dans *Structure du langage poétique* comme un complexe du littéraire qui a conscience du risque de sacraliser la poésie et qui réagit par la mystification inverse, qui prétend alors que la littérature est « quantitativement déterminable ». La difficulté n'est pourtant pas de « désacraliser » la poésie, démarche nécessaire en effet, bien qu'entreprise depuis, au moins, le début du XXe siècle. C'est plutôt d'y parvenir sans l'atrophier ni la raréfier. Hélas, c'est à ces deux travers que cède Cohen la plupart du temps lorsqu'il traite *tout* le fait poétique comme écart, comme relevable du fait statistique, lorsqu'il met les métaphores sur le même plan que les rimes par exemple, ou qu'il oppose la poésie au langage scientifique comme au langage courant, au prosaïque – même si, à la façon de Jakobson, il nuance cette distinction effective avec l'idée d'un continuum entre « deux extrémités », le « pôle prosaïque d'écart nul » et celui « poétique d'écart maximum ». L'auteur évacue donc bien, par moments du moins, le qualitatif qu'il prétend respecter. L'approche qualitative de la poésie est d'ailleurs implicitement rapprochée, juste après, de l'astrologie, l'approche scientifique correspondant plutôt à l'astronomie, Cohen se comparant même indirectement à Galilée, attestant ainsi que la fascination du scientisme pour la mécanique céleste pénètre tous les champs du savoir, jusqu'à la rhétorique.[256]

Structure du langage poétique est pourtant rempli de belles intuitions. Le compte-rendu précédent est indéniablement cruel. Seulement, Jean Cohen entreprend de relire la tradition littéraire, avec toute sa richesse mais aussi toutes ses ambiguïtés, à la lumière des outils de la linguistique et de la poétique structurales. C'est ainsi qu'il tente de *sauver* la poésie avec des outils qui, au mieux, l'ignorent. Il se retrouve donc contraint, significativement, de recourir par moments à des notions qui n'ont plus rien à voir avec la science invoquée. Évoquant « la métaphore » dans le chapitre III par exemple, autrement appelée « changement de sens », il la définit comme « *transmutation* du système » (je souligne), mais aussi comme « paradigme », comme s'il s'agissait de deux noms différents pour désigner la même réalité. Percevant joliment qu'elle « est un conflit entre le syntagme et le paradigme, le discours et le système », il ajoute : « Le discours poétique prend le système à contre-pied, et dans ce conflit c'est le système qui cède et accepte de se transformer. »[257] Merveilleuse définition de la métaphore vive, qui ne peut que nous agréer, parce que la figure n'y apparaît plus opposée au langage courant ou scientifique mais à la langue comme système potentiellement sclérosant, comme totalité dont la limitation peut être source de problèmes. Il indique enfin, s'inspirant du « mot profond » de Valery, que la poésie « est un "langage dans le langage", un nouvel ordre linguistique fondé sur les ruines de l'ancien par lequel, nous le verrons en conclusion, se construit un nouveau type de signification. L'absurdité poétique n'est pas de parti pris. Elle est le chemin inéluctable par lequel doit passer le poète, s'il veut faire dire au langage ce que le langage ne dit jamais naturellement. » Paul Ricœur s'est montré très sensible à cette idée de « destructuration » du langage suivie d'une « restructuration d'un autre ordre », d'un discours sur les

255 J. Cohen, *Structure du langage poétique*, *op. cit.*, p. 50, 13-14, 212.
256 *Ibid.*, p. 15-16, 22-24.
257 *Ibid.*, p. 126.

ruines. Néanmoins, malgré son charme, malgré cette idée de changement *radical*, il faut dénoncer cette image : comme Ricœur le souligne avec une autre expression ambiguë inspirée de Jakobson, celle de « référence suspendue », et comme Cohen cherche probablement à l'exprimer en ajoutant que la figure d'analogie « n'est pas possédée par "l'esprit de négation" », la métaphore ne détruit rien, elle s'appuie simplement sur d'autres fondations et, même si elle interroge celles-ci, si elle en remodèle d'une certaine façon les contours pour questionner son objet, elle ne les fait jamais disparaître, elle leur conserve leur autonomie. Plus encore qu'écart et réduction d'écart, destruction et reconstruction, la métaphore est un va-et-vient qui oblige à considérer conjointement deux ensembles de réalités.

Hélas, aussitôt après ce beau développement qui renoue avec ce que la distinction du poétique et du prosaïque peut avoir de meilleur, justement parce que l'opposition n'est pas binaire, que le poétique est un « langage dans le langage », une parole vive fondatrice plus qu'une exception, Jean Cohen avance une « preuve » du plus pur style néo-rhétoricien : « il suffit, dans n'importe quelle formule poétique, de supprimer ou même de diminuer l'écart pour en bannir la poésie » et de proposer la « traduction » d'un vers fameux de l'*Enéide*, « *Ibant obscuri sola sub nocte...* » (« Ils allaient obscurs dans la nuit solitaire ») donnant alors « Ils allaient solitaires dans la nuit obscure ». Seulement, ce que montre l'auteur a nos yeux, ce n'est pas que « la poésie naît de l'impertinence », c'est qu'une telle « contre-épreuve » est impossible : on ne peut pas, pour reprendre les termes employés, « supprimer » ou « diminuer l'écart ». Si, en réalisant ce test, « on tue la poésie », c'est parce qu'on a produit un nouvel énoncé qui constitue une contrefaçon du premier. En supprimant « l'écart », on ne supprime pas seulement une impertinence de pure forme, en l'occurrence un déplacement d'épithètes qui serait comme erroné, un double hypallage, on supprime une signification (même si elle n'est pas aisée à cerner), on supprime un énoncé : l'idée qu'Énée et la Sibylle ressemblent à la nuit. On peut donc conclure, si l'on veut, que la poésie s'identifie à un écart, que supprimer celui-ci revient à supprimer celle-là, mais cela ne nous apporte aucune lumière sur l'écart en question, sur ce qui caractérise la poésie ou la figure. En revanche, on conforte alors l'idée que la métaphore – et plus largement la poésie – est un écart sans grand enjeu.

Il n'est donc pas innocent que Jean Cohen recoure à des images comme celle de la « transmutation » ou, plus haut, qu'il déclare que le but de cette mutation métaphorique est une « métamorphose mentale ».[258] L'impertinence ou l'écart ne permettant pas de penser la métaphore, non plus qu'une approche purement formelle, statisticienne, qui impose de considérer un impossible « degré zéro », il est conduit à réintroduire le mystère initialement refusé. L'ouvrage s'achève d'ailleurs par une espèce de reconnaissance d'échec : « la fréquence de l'écart dans le poème ne prouve pas qu'il constitue la condition à la fois nécessaire et suffisante du fait poétique. Pour prouver qu'il est nécessaire, il faudrait montrer qu'il n'est pas de poésie sans écart ; pour prouver qu'il est suffisant, qu'il n'est pas d'écart sans poésie. » Et d'ajouter encore : « à la première objection il ne nous est pas possible de répondre de manière rigoureusement satisfaisante » ; quant à la seconde hypothèse, selon laquelle l'écart ne serait pas suffisant, Cohen s'y reconnaît pleinement, et de citer précisément l'impasse de la *théorie* surréaliste de l'image, qui laisserait croire que « toute faute » est « style ».[259] Il lui faut autre chose, notamment du sens. Aussi l'auteur nuance-t-il l'idée énoncée dans son chapitre I, où il affirmait que toute métaphore était traduisible sans perte, du moins quant au sens, qu'elle constituait « une certaine manière de signifier un contenu qui aurait pu,

258 *Ibid.*, p. 109.
259 *Ibid.*, p. 189-191.

sans rien perdre de lui-même, s'exprimer en langage direct », faisant écho à Domairon et Genette avec l'idée que « la banalité est dans l'exprimé, non dans l'expression », que tous les poèmes « disent la même chose ». Sous prétexte que « les Français ont aimé la beauté à titre de renseignement », selon le joli mot d'Apollinaire, qu'on a trop souvent porté « son regard exclusivement sur ce contenu », on a vu que Jean Cohen a clairement donné dans le défaut inverse. Conscient *in fine* du problème, il complète alors l'idée d'écart en précisant la nature de ce qui fut bel et bien ignoré. Mais, après avoir nettement distingué l'impertinence d'une phrase absurde et celle d'une phrase poétique, à l'occasion d'une discussion sur le surréalisme qui n'était peut-être pas le meilleur lieu, il résout la question d'une bien pauvre façon, n'assumant pas jusqu'au bout l'idée d'un authentique *apport* de signification : le sens « à la fois perdu et retrouvé », qui correspond à la réduction de l'impertinence, à une « métamorphose », est cerné à travers une distinction entre référent et référence où l'on peut lire l'idée d'une référence rénovée mais qui finit très vite par se confondre avec celle d'un langage prosaïque purement dénotatif et d'un langage poétique doté d'une qualité « affective », « émotionnelle ».[260] La réflexion autour de la signification et de la référence n'est pourtant pas dénuée d'une certaine richesse : il y a chez Jean Cohen la belle idée d'une poésie qui tiendrait *également* aux choses mêmes. Seulement, ici, comme le référent semble compris comme une réalité objective stable, commune aux langages poétique et prosaïque, le statut de la poésie en est brutalement rabaissé : elle peine à être identifiée comme témoignant *entre autres* de l'ambition d'un accès rénové au réel, se trouvant en même temps identifiée comme simple « effet subjectif », comme dotée d'une qualité affective n'ayant rien à voir avec l'appréhension d'une idée. L'« image émotionnelle » sur laquelle s'achève le livre finit alors par être perçue comme un simple supplément d'âme apporté au discours.

Le travers de *Structure du langage poétique* rappelle donc, à certains moments, celui qu'on a pu noter chez les formalistes russes : voulant embrasser trop de choses à travers le même concept de poésie, notamment des phénomènes « purement formels » et d'autres plus nettement sémantiques, et désirant le faire « scientifiquement », à travers les notions d'écart et d'impertinence pour Cohen, la richesse de la métaphore peine à être reconnue. C'est ainsi que « l'espace » de la figure apparaît bien creux, chez lui comme chez Genette ou le groupe μ, et que l'apport propre à la métaphore est identifié tantôt comme un mystère à préserver, chez le Genette de 1966 ou chez Cohen, tantôt comme une imposture, chez le Genette de 1970 ou le groupe de Liège.

Je ne crois pas utile d'insister davantage sur cette notion d'écart : Ricœur a bien montré qu'elle témoigne d'une « radicalisation du modèle sémiotique ». Il indique d'ailleurs que la néo-rhétorique ne se réduit pas à une « répétition de la rhétorique classique, du moins celle des tropes, à un plus haut degré seulement de technicité » mais qu'elle cherche à rétablir les droits d'une théorie des figures, à lui restituer toute son « envergure ». Seulement, cette théorie des figures ne renverse pas la problématique des tropes : elle tente au contraire d'élargir la notion de substitution – ou celle d'impertinence, de paradigme, etc. – liée aux tropes, en faisant de l'écart « le trait pertinent de la figure ».[261] C'est donc une confusion supplémentaire qui est introduite.

La démarche est la même, en effet, à peu de choses près, chez la plupart des néo-rhétoriciens. Tzvetan Todorov en 1970, Albert Henry en 1971, Michel Le Guern en 1973, malgré des différences significatives, malgré de notables avancées sur certains points, continuent d'appréhender la métaphore à travers un schéma inadapté. Todorov, après avoir indiqué par exemple qu'on ne peut

260 *Ibid.*, p. 40-41, 191-194.
261 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 175-176.

pas traduire par *amour* le mot « flamme », employé métaphoriquement par un auteur de l'époque classique, propose néanmoins de considérer « amour » comme « disons, la périphrase la plus proche par laquelle on peut recréer le sens du mot “flamme”, lorsque celui-ci est employé métaphoriquement ». Dans son développement, le modèle adopté est clair : c'est celui du symbole, où un « signifiant » renvoie à un « signifié » qui lui-même entretient des liens avec un autre « signifié » – modèle qui se trouve donc appliqué à une métaphore *prétendument* vive. C'est ainsi, peu après, que Todorov peut distinguer la « signification » de la « symbolisation », les tropes étant placés hors de ce qu'il appelle la signification, la dénotation.[262]

Henry prolonge quant à lui l'idée sur laquelle Jean Cohen achevait son ouvrage, en proposant une « psycholinguistique » de la métaphore, mais aussi de la métonymie, de la synecdoque et de la comparaison : même s'il se réfère souvent au schéma proportionnel, c'est une conception proche du groupe μ qu'il retient pour la définition de la figure, la métaphore étant « la synthèse d'une double métonymie en court-circuit », « une superposition métonymique créant dans le discours un synonymie subjective ». C'est ainsi que la « métaphore véritable, à l'état naissant, est toujours partiellement connotative », que « la figure est objectivement fausse, mais subjectivement vraie », et qu'il cite Robbe-Grillet pour qui la métaphore « n'apporte rien de nouveau à la description », pour qui le mot « blotti » ne donne « aucun renseignement complémentaire » pour appréhender un village « situé » au creux du vallon. L'impertinence apportée par la figure est « expressive » : elle ne lui donne pas forcément « un sens » mais au moins « une fonction », celui de transmettre une « impression ».[263]

Le modèle n'est pas fondamentalement différent chez Le Guern, même si le caractère décisif du travail de Jakobson y est beaucoup plus nettement reconnu. La métaphore, conçue comme rupture d'isotopie, comme jeu portant sur le sens, est présentée comme beaucoup plus indépendante de la « relation entre le langage et la réalité exprimée » que la métonymie, qui au contraire est caractérisée par celle-ci. C'est ainsi que l'auteur poursuit le geste de « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies » : si l'on peut aisément admettre, avec Le Guern, que la métaphore « opère sur la substance même du langage », il devient beaucoup plus délicat de soutenir que seul l'écart métonymique « porte sur la référence », les deux figures s'opposant sur ce point chez lui. Le trope de la ressemblance est alors appréhendé comme « amputation d'éléments de signification », comme recomposition des sèmes des deux mots rapprochés. L'idée d'une « information logique », d'une « dénotation », n'est pas ouvertement niée mais considérablement minimisée, voire passée sous silence : le propre de la métaphore consiste dans la « surimpression » d'une « image associée », d'une « connotation psychologique », dont la force est inversement proportionnelle à cette capacité de signifier rognée – capacité qui ne semble jamais liée à la « surimpression » mais précisément à cette « précision de la dénotation » originelle qui « diminue ». Aussi le chapitre I, où les principales définitions sont établies, s'achève-t-il sur une citation de Richards – c'est à lui nous devons l'idée d'interaction – qui évoque ces « deux pensées qui agissent en même temps [dans la métaphore] et qui sont portées par un seul mot », pensées dont l'« interaction » au sein de la phrase produit une « signification », mais Le Guern en tire-t-il des conclusions bien particulières : la figure, mettant « en relief les éléments maintenus » des deux mots, exerce par le biais de « l'image associée » un « retentissement sur la sensibilité sans le contrôle de l'intelligence logique, car il est dans la nature de l'image introduite par la métaphore de lui échapper ». La métaphore se caractérise ainsi par le

262 T. Todorov, « Synecdoques », art. cit., p. 47-49.
263 Albert Henry, *Métonymie et métaphore*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 66, 75, 77.

fait qu'elle « impose à l'esprit du lecteur » une connotation « qui s'est formée dans l'esprit de l'auteur au moment où il formulait cet énoncé ».[264]

On l'aura donc constaté : la néo-rhétorique lie étroitement la métaphore à la notion de connotation. La figure apporte essentiellement une couleur au discours, une émotion, un affect : elle participe d'une entreprise de persuasion qui relève d'une vague action psychologique beaucoup plus que d'un raisonnement implicite. Et, de fait, dans les exemples analysés par Le Guern par exemple, le sens « connoté » apparaît dans la plupart des cas inconsistant, de l'ordre de « l'impression » évoquée par Henry ou de « l'image émotionnelle » décrite par Cohen. Catherine Détrie distingue d'ailleurs un défaut d'articulation dans *Sémantique de la métaphore et de la métonymie* entre une sémantique structurale et une approche stylistique pourtant posées comme complémentaires : elle regrette que « l'inscription du sujet dans son énoncé » soit posée « en termes uniquement stylistiques » par Le Guern et note que l'image associée, malgré tout ce qu'elle peut comporter de flou, de réducteur, est une reconnaissance qui ne s'avoue pas d'un « ancrage du sujet », l'indice qu'on ne peut l'évacuer, même quand les outils linguistiques adoptés l'imposent.[265]

En fait, c'est de la notion même de connotation qu'il convient de se dépendre. Catherine Détrie montre bien, à travers l'analyse de l'ouvrage *La Connotation* de C. Kerbrat-Orecchioni notamment, qu'elle n'est pas d''un grand profit. Ce ne sont pas seulement les deux présupposés suivants qu'il faut récuser, d'ailleurs : la croyance en « l'existence d'une dénotation stable attachée à un signifiant », « dont on peut rendre compte par l'analyse componentielle » et « corollairement » la croyance en « l'existence d'une connotation, définie comme surcharge sémantique s'ajoutant à la dénotation ».[266] Le problème, plus largement, comme Détrie l'a souligné dans les pages qui précèdent, c'est qu'il s'agit là d'une théorie d'un degré de sophistication extrêmement élevé et qui se révèle inutile pour analyser ce « signifiant de connotation » que serait la métaphore. Même si Kerbrat-Orecchioni introduit des *x* et des *y* dans l'analyse de la métaphore *in absentia*, celle qui semble poser un épineux problème puisque s'y produit « un renversement du mécanisme usuel de la connotation », on voit bien qu'elle ne sort pas de la théorie de la métaphore-mot : il n'y a pas deux termes qui dialoguent, mais un signifié connoté et un signifié dénoté. Le trouble de l'auteur est tout entier issu de l'absence du comparé de la « chaîne de signifiants » qui conduit la métaphore a changer de « support » et qui provoque ainsi un bouleversement assez vain du système censé en rendre compte : le sujet *x* de la prédication étant absent, il ne peut plus recevoir les valeurs de *y* comme dans la métaphore *in praesentia* du type « *x* est *y* », c'est désormais *y* qui constitue le « signifiant de connotation » ; nous n'avons donc plus un sujet qui reçoit « le réseau complexe des valeurs sémantiques de *y* qui se greffent sur le contenu dénotatif de *x* » mais un signifiant avec un « sens littéral » qui « renvoie au dénoté imaginaire » et un « sens figuré » qui « renvoie au dénoté réel ». Le schéma est le même dans *L'Implicite*, et il reprend le même exemple : pour analyser la métaphore la « faucille (d'or) » de Hugo, dans un développement marqué par l'interprétation lacanienne, on ne trouve pas deux « signifiants » mais un « signifiant » avec, sous la barre, un premier ensemble de sèmes correspondant au signifié « faucille » qui renvoie, grâce au cotexte, à un second sémème, qui correspond ici au signifié « croissant de lune ».[267] Autrement dit, il s'agit plutôt du schéma du symbole : celui de la métaphore « flamme » chez Todorov, par exemple. Dans le commentaire, Kerbrat-Orecchioni indique que le premier sens « n'est certes pas totalement oblitéré » : il « se

264 M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, *op. cit.*, p. 16-17, 20, 22, 43.
265 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 85.
266 *Ibid.*, p. 117.
267 C. Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Armand Colin, Paris, 1998, p. 95-96.

maintient sous forme de trace “connotative” », d'une « image » qui vient « s'associer ». Mais l'idée générale est bien celle d'un sens secondaire, « accessoire » comme l'indique Le Guern lui-même, en référence à la linguistique de Port-Royal. Ce que « faucille » *veut dire*, c'est « croissant de Lune ». Qu'importe alors si le but, pour Hugo, c'est d'établir en même temps une analogie entre Booz et Dieu à travers le champ des étoiles. Qu'importe si une telle « traduction » par « croissant de lune » ôte tout son rayonnement au dernier vers, transforme une série d'idées implicites en « couleurs » ajoutées, en une « image émotionnelle de la lune », comme Caminade, cité en note, l'écrit... Voilà donc le plus gênant : si « croissant de lune » assure bien « la cohérence interne et l'adéquation externe de l'énoncé », « faucille » assure un autre type de cohérence et d'adéquation passé sous silence. Toute l'analyse de Kerbrat-Orecchioni apparaît mue finalement par le désir de défendre les droits de la diégèse, du vrai « sens littéral » menacé par l'impertinence de la métaphore, courant ainsi le risque d'occulter le travail propre de la figure, cette autre « cohérence interne » du champ lexical de la moisson qui favorise une nouvelle représentation de Booz une nouvelle « adéquation ».

Un tel schéma n'est donc pas « faux », dans la mesure où la connotation véhicule tout de même un sens, mais terriblement réducteur. Il induit en erreur, écrase des phénomènes discrets sous un modèle qui n'aide pas à leur compréhension. Faut-il rappeler que la notion de connotation englobe beaucoup de faits linguistiques différents, qu'elle a le défaut d'inclure tout ce que la notion de dénotation refuse d'assumer ? C'est ainsi que la métaphore est rapprochée d'autres types de « connotation » où le rôle reconnu à la signification est encore plus marginal, quand il n'est pas franchement inexistant ou purement subjectif. Nous avons déjà relevé le « ici poésie » de Genette. Michel Le Guern prend lui-même soin de distinguer « les connotations psychologiques » dont relève la métaphore des « connotations sociologiques, dont le type le plus caractéristique est l'effet produit par les écarts de niveaux de langue ».[268] Autre gros défaut : cette notion empêche de penser « en termes de continuité », comme le souligne Catherine Détrie, les phénomènes désignés sous le nom de « dénotation et connotation ».[269] Le sens ou la référence d'un mot n'est jamais vraiment « contenu » en lui, malgré ce que laisse entendre le dictionnaire : le contexte joue toujours un rôle décisif. C'est d'ailleurs ce que cherchait à souligner Lacan avec la pièce de Jean Tardieu, d'une façon un peu trop radicale, ou avec la « gerbe » de Booz. La signification du mot et celle de la phrase avancent de conserve. Le même commentaire est valable pour les notions de fonction référentielle et poétique, au moins quand celle-ci concerne des phénomènes sémantiques comme la métaphore : il faut les penser en continuité. Et, peut-être plus encore que l'idée d'un continuum, c'est le refus d'une telle distinction qu'il faut promouvoir : trop souvent l'idée d'une ligne, d'un espace aimanté par deux pôles dissimule mal une véritable opposition.

Le caractère binaire de ces couples de notions me semble d'ailleurs l'indice d'un clivage encore plus fondamental entre langue et parole, voire système et histoire, synchronie et diachronie : tout ne vient-il pas de là ? Certes, ces derniers clivages ne recoupent pas terme à terme les oppositions précédentes mais ils instruisent bel et bien d'autres oppositions, ils construisent la distinction entre syntagme et paradigme (propre au système de la langue), entre dénotation et connotation (qui trahit clairement une difficulté à appréhender le sens du mot en discours), entre fonction référentielle et fonction poétique (qui indique une même difficulté à saisir la possibilité de faire bouger la langue, à jouer du système au profit, parfois, de la référence). Le premier couple, celui du syntagme et du paradigme, ayant été élaboré pour étudier le système de la langue, il ne pouvait qu'écraser les

268 M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, *op. cit.*, p. 21.
269 C. Détrie, *Littérature et signification*, *op. cit.*, p. 120.

phénomènes de parole, se révéler inapte à saisir la métaphore. Aussi les deux coupes suivants prennent-ils davantage en compte le discours mais à des degrés divers, et toujours faiblement : aussi la métaphore se range-t-elle toujours du côté du second terme, le paradigme dans un sens élargi, la fonction poétique ou la connotation, inventés pour sauver le système, pour intégrer au sein du modèle linguistique ce que ses fondements mêmes n'avaient pas prévu d'assimiler. On pourrait presque dire qu'il en va de même du couple défini par la forme *in praesentia* et *in absentia* de la métaphore, du moins quand on suggère qu'elles fonctionneraient différemment, seraient d'une nature distincte. En effet, si de nombreux auteurs peuvent admettre une interaction entre deux objets de pensée pour la comparaison ou la métaphore *in praesentia*, la forme *in absentia* garde le plus souvent pour eux un mystère qui vient de cette puissance de la parole qui s'y manifeste sans pouvoir être pensée dans un cadre sémiotique, à cause de son support apparemment unique. Le problème, qui se pose déjà avec la forme *in praesentia* puisqu'elle impose elle aussi l'idée de connotation, se pose à un degré plus élevé avec la métaphore *in absentia*, du moins quand elle est vive, parce que son étrangeté est toute entière contenue dans la profondeur de la phrase, qu'elle semble irradier dans le mot. Aussi se laisse-t-elle mal appréhender par la notion de paradigme, l'idée de fonction poétique la laisse-t-elle dans l'indétermination la plus totale et celle de connotation finit-elle par l'écraser.

La hauteur de l'obstacle est sensible chez de nombreux auteurs. On le perçoit bien chez Lyotard, par exemple : on a déjà relevé comment, pour défendre la puissance de la figure, il utilise Breton contre Freud et joue avec l'idée de magie. Un peu plus loin, dans le passage consacré à la métaphore elle-même, il utilise de la même façon Breton mais contre Jakobson et Lacan cette fois, et toujours sur la base des affirmations de ceux qu'il conteste, de leurs conceptions, en l'occurrence sans s'affranchir complètement de leurs définitions de la métaphore. Il commence en effet par reprendre la « définition entièrement convenable » de Lacan pour ajouter cette « observation » : « l'essentiel de la métaphore, au moins l'essentiel pour le poète, n'est pas dit » puisque cette définition met en valeur le trait « un mot pour un autre » ; « dans la métaphore poétique, la substitution *n'est justement pas autorisée par l'usage*, elle *n'est pas* inscrite dans le réseau paradigmatique ». On ne peut que souscrire à cette réserve en effet. Seulement, Lyotard ajoute : « La vraie métaphore, le trope, commence avec l'excès dans l'écart, avec la transgression du champ des substituables reçus par l'usage. » Et c'est là, pour reprendre ses termes, que l'on quitte la langue pour entrer dans le style. Lyotard invoque Breton : c'est lui « qui a raison » contre Jakobson et Lacan. Il indique que non seulement la vraie métaphore « défie » l'usage mais aussi que la plus forte image, comme l'affirme le *Manifeste* « est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé ».[270] Nous voyons donc le piège des références structuralistes, et plus largement des influences dominantes de Freud, Breton, Jakobson et Lacan : pour défendre la métaphore vive, la puissance d'événement de la figure, il est contraint tantôt d'invoquer la magie, tantôt de définir la métaphore comme un « excès dans l'écart », comme une « transgression ». Autrement dit, de même que Breton ne sort pas d'une conception étroite de la raison en jouant avec l'idée de magie, Lyotard – à la suite de Lacan – ne fait que répéter à un autre niveau la conception substitutive dont il tente de s'émanciper, il radicalise la conception structuraliste sans parvenir à en sortir. Quant au souvenir de Freud, il achève de brouiller les perspectives : nous avons vu que, juste avant cette définition de la métaphore, l'auteur de *Discours, figure* définissait son projet comme une volonté de montrer la présence « de la figure dans le discours » à titre de « fantasme » et la présence du discours « dans la figure comme rêve ». Le

270 J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 254-255.

modèle du rêve permet alors, à la fin du développement sur la métaphore, de penser la « profondeur » de la figure : Lyotard indique « qu'on a affaire à une topographie » intéressante, avec ses « deux plans superposés, celui de la pensée en dessous et celui du “contenu”, le travail du rêve opérant entre eux, en épaisseur ». Certes, jamais il ne tombe dans le piège d'identifier la profondeur du rêve à celle de la métaphore, de même que son développement sur Jakobson et Lacan contient de nombreux aperçus éclairants, valant beaucoup mieux que mes remarques ne le laissent entendre, mais dans ce développement où il s'agit de contester la conception lacanienne de la métaphore-condensation, on perçoit la puissance de séduction du modèle du rêve et la façon dont elle informe la conception d'une « épaisseur du discours », ce « langage “lourd” », ce « langage qui travaille, qui cache, qui montre, métaphoriquement sans doute, mais d'une métaphore cette fois comprise à la manière de l'œuvre ». Et de conclure sur cette hypothèse : « à première vue le “langage” du rêve paraît n'être pas plus et pas moins que celui de l'art. Il en est au principe, il est peut-être son modèle. »[271] Sans relancer le débat sur ce dernier point – nous avons vu qu'il était possible de faire l'hypothèse inverse : si l'inconscient peut, d'une certaine façon, être considéré comme premier, c'est plutôt le travail de l'art le modèle du rêve – notons simplement que psychanalyse, surréalisme et structuralisme se renforcent mutuellement pour promouvoir une conception réductrice de la métaphore, où sa capacité à produire un discours est constamment minimisée. Même vive, elle reste la reine des écarts.

L'opacité de la figure

Avec cette idée d'épaisseur, on commence à percevoir un autre danger pour la métaphore au sein de la conception structuraliste, un danger en quelque sorte inverse à celui de la traduction : quand l'image n'est plus perçue comme parfaitement traduisible, diaphane, possédant un sous-texte « visible en transparence, comme un filigrane », elle apparaît souvent, sinon opaque, du moins d'une épaisseur déroutante, déjouant l'interprétation rationnelle, brouillant la communication. Bien sûr, ce n'est que le revers de la même approche, mais il n'en est pas moins très puissant : l'apport spécifique de la métaphore n'étant pas appréhendé en termes de signification nouvelle, inédite, il ne peut qu'être minimisé ou, quand il est pleinement perçu, pensé comme entrave, comme obstacle. Nous trouvons ici la conséquence logique de l'idée saussurienne d'une « transparence » du signe, ou de la fonction poétique, ou même tout simplement de la théorie d'un langage « propre », d'un degré zéro.

« Dire que la figure est la forme d'un énoncé est insuffisant » explique Éric Bordas par exemple, « car alors tout langage serait figuré ; il faut bien préciser que la figure est une manière de s'exprimer qui se distingue de la manière simple et commune ».[272] Ce raisonnement, qui est celui de la rhétorique classique, ne peut conduire qu'à l'impasse, nous l'avons vu : il contient dès l'origine une idée de distinction qui ne peut qu'amener des jugements problématiques. C'est d'ailleurs un raisonnement très proche de celui de Genette, dans « Figures », et nous en avons observé les conséquences dans « La rhétorique restreinte ». Si la métaphore est le comble de l’écart, elle court évidemment le risque d'apparaître comme le comble de l’arbitraire, voire de l'élitisme, de la discrimination. Cela me semble être une des interprétations les plus probables de cette méfiance vis-à-vis de la métaphore et la rhétorique après-guerre : le lien est, sinon direct, du moins assez tentant

271 J.-F. Lyotard, *ibid.*, p. 253, 258, 260.
272 E. Bordas, *Les Chemins de la métaphore*, PUF, Paris, 2003, p. 29.

entre certaines définitions de l'écart et la notion de distinction. N'est-ce pas le fond de l'hostilité à la métaphore « généralisée » chez le Genette de 1970 ? N'est-ce pas le sens de cette connotation « ici poésie », de cette volonté de « signifier la Poésie », « la Littérature », évoquée en 1966 ? C'était déjà, d'ailleurs, l'idée de Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*, mais à propos du style de Garaudy, de ses métaphores « signalant la Littérature sans grands frais », qui se contentent d'être « une marque littéraire qui situe un langage, tout comme une étiquette renseigne sur un prix » : la critique ne vaut que pour certains écrivains de deuxième ou troisième rang.[273] Il y aurait plus largement à s'interroger sur la notion de distinction, que l'on a rapproché trop souvent d'une pratique de groupes sociaux dominants mais qui existe dans toutes les couches de la société et qui, si l'on quitte le terrain de la représentation sociale, constitue une opération essentielle de l'esprit : ce n'est pas tant le concept de Pierre Bourdieu qu'il s'agit de questionner que l'usage qui en a été fait, où l'on a confondu parfois le phénomène de distinction en lui-même, qui n'a aucune raison d'être dénoncé, et *l'usage* social de *certaines* distinctions. Si le souci de distinguer des notions, par exemple, peut tourner à la manie, au réflexe conditionné et/ou instrumentalisé, s'il peut justifier parfois l'image de l'intellectuel « coupeur de cheveux en quatre », il est surtout une activité essentielle de l'esprit sans laquelle aucun progrès intellectuel, aucune émancipation humaine n'est possible. Il en va évidemment de même pour la métaphore : si elle peut servir, comme le langage tout entier, de marqueur social, d'outil de distinction, cela n'a rien à voir avec l'activité de la figure dont toute une tradition souligne que, vive ou morte, elle est commune à tous.

On ne peut donc se satisfaire d'une définition de la figure, de la métaphore, comme « manière de s'exprimer qui se distingue de la manière simple et commune », quelle que soit l'acception que l'on peut donner à ces termes. Bien au contraire, c'est le refus même de considérer que tout est forme, tout est figure, qu'il faudrait interroger. C'est d'ailleurs de là que part Tzvetan Todorov dans *Littérature et Signification*, en 1967 :

> Pour qu'il y ait un langage figuré, il faut qu'il existe en face de lui un langage naturel. Le mythe du langage naturel nous fait comprendre les fondements de la rhétorique et, en même temps, les causes de sa mort. Les rhéteurs tout autant que les grammairiens de l'âge classique croient qu'il existe une façon simple et naturelle de parler qui ne demande pas de description – parce qu'elle va de soi. L'objet de la rhétorique, c'est ce qui s'écarte de cette façon simple de parler ; mais celle-ci n'est prise en charge par aucune autre réflexion. Ainsi toute la connaissance que nous apportent les rhéteurs est une connaissance relative à une inconnue.[274]

On ne peut qu'être sensible à cette belle façon d'introduire le problème, ainsi qu'à l'élégance de la réflexion dans les pages qui suivent. Hélas, sous l'influence notamment de Dumarsais, Todorov va peu à peu se ranger à l'opinion qu'il étudie. Un peu comme Genette qui, dans « Figures », partant du refus de la traduction, finissait par l'accepter, il mentionne le refus des modernes, à la suite des Romantiques, de distinguer le « naturel » et « l'artificiel », pour qui « il n'existe pas de degré zéro de l'écriture », « tout est naturel ou tout est artificiel », pour ensuite se montrer sensible jusqu'à l'ambiguïté à la démarche des rhéteurs, « leur pardonner cette foi dans le naturel pour nous avoir laissé la description d'un nombre si élevé de phénomènes linguistiques ». C'est ainsi que Todorov, s'inspirant de Dumarsais et Fontanier, développe une réflexion sur la visibilité de la figure qu'a analysée Ricœur : « la figure est ce qui fait paraître le discours en le rendant opaque », résume

273 R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Points Seuil, Paris, 1972, p. 52.
274 T. Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, Paris, 1967, p. 97.

l'auteur de *La Métaphore vive*, ajoutant que cette opacité supposée « est trop vite identifiée à son absence de référence ».[275] Dans le passage de *Littérature et Signification* qui se trouve cité, Todorov se révèle pourtant prudent : s'il évoque ce « discours entièrement transparent » qui ne présente aucune figure, « qui nous fait simplement connaître la pensée », c'est en paraphrasant Dumarsais. Certes, il décrit ensuite ces « deux pôles », « le discours transparent et le discours opaque », mais il s'agit là de « deux pôles *dans la conscience humaine* du langage » (je souligne) : c'est une opinion qu'il n'assume pas tout à fait, pas explicitement. Les conditionnels employés sont d'ailleurs éloquents : il s'agit là d'une hypothèse qu'il étudie. Il n'en reste pas moins que le jugement de Ricœur est le bon : le premier et peut-être le seul mérite de la rhétorique, selon Todorov, est d'avoir pointé *à travers les figures* la capacité du discours à se désigner soi-même. De toute évidence, nous retrouvons ici le problème de la « fonction poétique » (ou « rhétorique », chez certains auteurs), telle qu'elle est trop souvent appréhendée : elle n'entre pas dans un rapport dialectique avec la fonction référentielle. La fin de l'ouvrage semble pourtant introduire une nuance bienvenue : la possibilité d'une « relation dialectique » est mentionnée ; si « le langage figuré s'oppose au langage transparent pour imposer la présence des mots », « le langage littéraire s'oppose » quant à lui « au langage commun pour imposer la présence des choses », ce qui introduit un jeu, « le langage littéraire ne se confond[ant] pas avec le langage figuré », leur « collaboration » pouvant permettre à la littérature de s'opposer à « la signification abstraite qu'ont pris les mots dans la parole quotidienne ». Seulement, malgré les apparences, et malgré l'influence évidente des formalistes russes, nous n'avons pas là l'idée de Chklovski : Todorov mentionne avec insistance le fait que les langages figuré et littéraire peuvent « se passer l'un de l'autre » et « même, dans un cas extrême, se trouver opposer l'un à l'autre », et il ajoute que « ce n'est pas une victoire de la littérature si nous percevons la description et non ce qui est décrit. »[276]

Il n'y a donc qu'une façon de comprendre le propos de Todorov : la figure est cette puissance d'opacité que la littérature peut employer à son plus grand profit mais qui peut aussi la perdre, ou du moins détourner le regard sur le nombril de son style. La « relation dialectique » entre les deux langages est donc liée en dernier ressort au langage littéraire, à la dialectique qu'il organise entre les mots et les choses. C'est qu'entre-temps Todorov a pris pour acquis ce qu'il avait seulement posé comme hypothèse, comme une conception « classique » : l'opacité est devenue « la seule qualité commune à toutes les figures de rhétorique », opacité définie prudemment comme « tendance à nous faire percevoir le discours lui-même et non seulement sa signification » et le langage figuré comme « un langage qui tend vers l'opacité ou, en bref, un langage opaque ». Par ailleurs, pour réintroduire la puissance de la poésie, de la littérature, l'auteur opère un dédoublement qui ne peut convaincre entre langage figuré et langage poétique, en s'appuyant sur l'idée que le langage littéraire « est destiné à nous rendre présents les choses décrites et non le discours lui-même ». La littérature serait ainsi, en quelque sorte, le versant positif d'un pouvoir dont les figures seraient le versant négatif, elle serait la rédemption des figures. Pour justifier cette distinction, Todorov a posé auparavant la double affirmation selon laquelle « l'expérience » aurait prouvé aux rhéteurs « qu'il existe une poésie sans figures, ainsi qu'un langage figuré en dehors de la poésie ». Ce double débordement d'une notion par l'autre n'a qu'un défaut, mais il est de taille : il repose sur une fausse symétrie. Si la seconde affirmation ne pose pas problème, la première est hautement discutable en effet. Elle n'est d'ailleurs étayée que par un seul exemple : Dumarsais « insiste sur la beauté de la

275 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 187-188.
276 T. Todorov, *Littérature et signification*, *op. cit.*, p. 102, 117-118.

poésie sans figure ».[277] Or, nous retrouvons ici l'idée qu'un style « simple » n'est pas un style figuré, que tout n'est pas figure, ce qui était resté à l'état d'hypothèse, et le passage du traité *Des tropes* est lui-même discutable. Il se fonde sur deux très courts extraits de Corneille et sur six vers de Malherbe. Le dernier se souffrirait pas longtemps la discussion aujourd'hui : la versification, la syntaxe, le jeu sur les pronoms ou la discrète antithèse entre « tout » et « rien » suffiraient à le disqualifier. Quant aux échanges de courtes répliques tirées d'*Horace* ou de *Nicomède*, leur forme similaire est singulière : à une question, un personnage répond par une conjonctive ou un simple nom, et la réponse déjoue notre attente.[278] Par ailleurs, sans même invoquer d'éventuelles figures manquantes, on voit bien que l'opinion de Dumarsais repose tout entière sur la distinction entre la pensée et le discours. Son idée est voisine de celle de Domairon : c'est tantôt l'idée qui est sublime, comme ici, tantôt la forme, comme ailleurs. Enfin, la distinction proposée par Todorov repose sur une étonnante proximité : de même que « le discours opaque lutte contre le sens abstrait pour imposer la présence quasi physique des mots », de même la littérature lutte contre le « sens abstrait qui règne dans le langage commun », la différence entre les deux n'étant maintenue que par la distinction entre référent et référence, déjà observée chez Cohen, et par l'idée de fiction, où finalement « les “choses” n'existent pas » non plus.[279] L'idée d'une possible « dialectique » entre les figures et la littérature repose donc sur des prémisses bien fragiles, sur une distinction et une relative symétrie bien opportunes. Ce sont elles pourtant qui permettent à la littérature d'imposer « la présence maximum des choses », dépossédant la métaphore d'une parcelle de son pouvoir pour l'attribuer en définitive au « langage littéraire ».

On perçoit en outre à quel point le raisonnement est inspiré par des références différentes, contradictoires : après avoir relu la rhétorique comme si elle témoignait des mêmes intuitions que la linguistique ou la stylistique moderne, et après l'avoir marqué du sceau de la fonction poétique de Jakobson, Todorov tente de renouer les liens distendus avec le réel à travers une réflexion qui n'est pas sans écho avec celle de Chklovski sur la technique de l'obscurcissement – le mot n'est évidemment pas sans échos ici. Seulement, et assez logiquement, la greffe peine à prendre, et la « relation dialectique » invoquée ne convainc pas : c'est l'idée d'obstacle qui domine, même si les dernières conséquences de celle-ci ne sont pas assumées. Étudiant une métaphore mal filée citée par Fontanier, Todorov mentionne l'idée d'une « connotation “Littérature” » mais semble marquer une distance bienvenue : ce n'est pas la seule qui « surgit ».[280] Pourtant, dans l'opacité de la figure qui est la sienne, quelle est cette « signification » résiduelle que nous avons relevée au passage, qui n'est pas toujours occultée ? Qu'y a-t-il de plus que le « sens propre » dans l'énigme de la figure ? Son modèle ne permet pas de le penser : il tend à tout rabattre sur une certaine forme d'inanité.

Mais ce n'est pas seulement le sens de la figure qui est manqué par cette idée d'opacité, dès qu'on écarte la belle idée d'obscurcissement à laquelle Todorov ne fait pas authentiquement allusion : c'est aussi une conception du langage et du réel. C'est d'ailleurs à l'éclaircissement de ces implications que Catherine Détrie s'est largement livrée dans son ouvrage *Du sens dans le processus métaphorique*.[281] J'ajouterais néanmoins quelques remarques, qui pourront sembler évidentes, mais dont nous constatons ici qu'elles sont parfois perdues de vue. En effet, l'opacité n’est pas une

277 *Ibid.*, p. 115-117.
278 Dumarsais, *Des Tropes*, *op. cit.*, p. 66-67.
279 T. Todorov, *Littérature et signification*, *op. cit.*, p. 117.
280 *Ibid.*, p. 105.
281 Même s'agit là de la colonne vertébrale de son travail, voir en particulier Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit*., p. 141-182.

fonction du langage qui serait activée ou non mais un risque, une possibilité dans la communication de soi avec soi, ou de soi avec autrui – et une possibilité qui n'est pas automatiquement synonyme d'obstacle sur le chemin du sens et de la référence, qui constitue même, parfois, un détour nécessaire pour y parvenir. Dans l'idée reprise par Todorov d'un discours « invisible » qui nous ferait « simplement connaître la pensée », l'ordre des phénomènes semble inversé : si on suit sa logique, le discours transparent préexisterait au discours obscur ou opaque, alors que le premier, s'il existe, est une conquête sur soi, sur l'obscurité – l'énoncé clair de ce que l'on a enfin bien compris et formulé – du moins quand il n'est pas de l'ordre de la tautologie, de l'illusion, de l'idéologie – autrement dit, quand on ne fait qu'énoncer la *doxa*. L'auteur de *Littérature et Signification* mentionne d'ailleurs lui-même l'usure de la figure, ce risque, « en prononçant un mot », de remplacer « la présence réelle de l'objet par un concept abstrait », mais il ne donne pas la priorité à la figure vive. La cause en est claire : cette représentation vient non seulement d'une linguistique centrée sur le système de la langue mais aussi de la rhétorique où, par définition, on détermine une idée avant de composer un discours. Seulement, il devient singulièrement tendancieux de présenter cette opacité comme une fonction du langage en général, comme une possibilité laissée à l'artiste : même si cela semble recouvrir la réalité de certaines expériences, celle de l'écriture « automatique » notamment, mais en déformant la plupart du temps leur signification, cela néglige le fait que l'opacité du monde, avant d'être un « choix », celui d'un artiste par exemple, est une donnée. Le langage, s'il prétend dire quelque chose sur le monde d'un peu neuf, ou s'il veut ne serait-ce que continuer à montrer le monde avec acuité, hors de nos certitudes toujours promptes à se (re)former, est obligé de lutter contre l'opacité – opacité qui n'est nullement propre aux figures mais, à la fois, et de façon indémêlable, celle du monde, du langage et de soi.

Cette idée d'opacité des figures, de la métaphore en particulier, a trouvé de nombreuses expressions. Je n'essaierai pas d'en suivre l'émergence et l'évolution. Peut-être seulement puis-je noter ce qu'elle doit, entre autres, à Roland Barthes, chez qui on trouve par excellence l'idée d'un langage non marqué. Outre son idée d'un « message sans code », je pense à l'*utopie* d'un langage « neutre », d'une « parole transparente », d'une « écriture blanche », sans médiation ou du moins sans celle du style. L'« opacité de la forme » qui est mentionnée dans *Le Degré zéro de l'écriture* (où l'on se rappelle que Roland Barthes était le directeur de recherches de Todorov) est d'ailleurs liée « à l'élégance ou l'ornementation » : l'idéal du langage serait d'arriver « à l'état d'une équation pure », et c'est alors que « la Littérature » serait « vaincue », « la problématique humaine […] découverte et livrée sans couleur », l'écrivain devenant « sans détour un honnête homme ».[282] Sans m'attarder sur ce rêve d'un accès direct au réel, il faut noter le contresens qui consiste à placer les figures et en particulier la métaphore du côté de l'opacité : n'est-ce pas précisément ce type de langage indirect qui permet le mieux de parvenir à briser la coque des automatismes de perception, comme Todorov tente malgré tout de le suggérer à la fin de son ouvrage ? La métaphore ne se rapproche-t-elle pas beaucoup, précisément, de l'équation, sans évidemment en constituer l'équivalent (ce qui en fait à la fois la grande faiblesse et la grande force) ?

Bien sûr, dans ce passage, comme à la fin de l'introduction du même livre, Barthes décrit avant tout un idéal contemporain, qui renoue – selon lui – avec celui du classicisme, mais l'on perçoit bien à quel point cet idéal est aussi le sien : c'est une écriture dégagée de l'idéologie qu'il nous décrit. Faut-il pour autant accepter une telle vision des choses, non seulement un tel jugement de valeur mais aussi un tel constat, concernant l'évolution du style ? L'exemple proposé par l'auteur est celui

282 R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 55-57.

de *L'Étranger*. Il serait pourtant erroné de déceler ici une absence de style ou, pour ce qui nous concerne, une absence de métaphore. On sait d'ailleurs que Barthes y décèle « presque » une telle absence « idéale », et qu'il s'agit pour lui de préciser l'idée d'« un style de l'absence ». Néanmoins, c'est bien sur la base de cet exemple que l'idée d'une écriture blanche s'est imposée. Or, pour en rester à notre sujet, il y a des métaphores dans le roman de Camus. Elles semblent retenues, certes, elles sont rares dans l'ensemble, ce qui va apparemment dans le sens du constat de Barthes, ce qui confirme indéniablement l'idée d'un « style de l'absence », bien plus que d'une absence de style, mais nous pouvons en relever un certain nombre. Leur répartition est d'ailleurs on ne peut plus significative. Dans l'épisode central du meurtre, elles explosent. C'est le sens même de leur retenue, à mon sens, dans ce livre du moins : la tête du narrateur est « retentissante de soleil », il subit cette « pluie aveuglante qui tombait du ciel », cet « éclatement rouge », « cette ivresse opaque » que l'astre lui « déversait », de même qu'il subit ces « épée[s] de lumière jaillie[s] du sable », « l'air enflammé », cet « océan de métal bouillant » de l'après-midi, etc.[283] Le meurtre semble presque lié à ces métaphores : c'est précisément parce qu'il n'a pas l'habitude des émotions que Meursault tue – et, pour le lecteur, ces métaphores sont clairement la traduction de ce trop-plein ressenti ce jour-là. Le meurtre a lieu parce que le personnage veut sortir de la situation, se débarrasser de ce soleil qui l'écrase, qui lui rappelle le jour où il a enterré sa mère.[284] Dans la scène sur la plage, les images indiquent donc qu'il éprouve la force, la violence et la beauté du moment : de tout cela, il ne sait que faire. Que peut-on en conclure, quant à l'écriture blanche ? Quel sens peut-il y avoir, pour Barthes, à promouvoir un tel art pauvre en figures, comme c'est le cas ici, sur une large partie du roman ? On perçoit bien la limite d'un tel éloge de « l'écriture neutre » : comment généraliser la leçon de ce style *insensible* ? comment en faire un modèle ? La retenue des métaphores est solidaire du projet tout entier de *L'Étranger*, à tel point qu'il apparaît légitime ici de jouer sur les mots. Le contresens qu'il y aurait à promouvoir un authentique langage *sans figure* me semble parfaitement exprimé là. Si le mot « figure » a connu un tel succès, c'est qu'il évoque le visage, qu'il est le lieu de l'expression. Or, de même que le narrateur évite les figures, qu'il emploie peu de métaphores, de même le personnage de Camus est-il sans parole, sans expression.

Le problème du corpus est d'ailleurs assez sensible, en général : de même que le roman de Camus ne se prête pas si bien à l'éloge de la transparence, de même l'opacité du langage figuré est-elle souvent illustrée par des exemples discutables. Nous avons maintes fois noté le recours privilégié à la métaphore surréaliste, dont la résistance apparente à la signification est terriblement opportune. Une autre référence significative, outre la métaphore symboliste dont l'obscurité – à défaut d'une authentique opacité – ne pouvait déplaire, est la métaphore baroque. Genette commence précisément son article « Figures » par la « lune ensanglantée » du sonnet de Quevedo et, significativement, il répète le jugement de Borges, selon lequel il vaut mieux « ignorer qu'il s'agit de l'emblème turc, éclipsé par je ne sais quelle piraterie de don Pedro Téllez Girón ». Comme les exemples de Breton et d'Éluard, et contrairement à ceux qui suivent, elle ne se prête pas aisément à une « traduction » en effet – mais Borges montre bien, en même temps, qu'il existe des pistes pour l'interprétation, précisément ; en fait il se contente de souligner que la « clef » n'est pas unique. Aussi, témoignant mieux de l'opacité du langage, les références modernes et surréalistes joueront-

283 A. Camus, *L'Étranger*, Gallimard, Paris, 1989, coll. Folio, p. 91-95.

284 Les métaphores vives sont d'ailleurs présentes mais plus rares lors de l'enterrement : on relève surtout la « pulpe brillante » et la « boue noire » du goudron chauffé par le soleil (p. 29). Par ailleurs, il est bien entendu que les métaphores n'expriment pas forcément des émotions fortes, y compris dans le roman : le narrateur compare par exemple M. Pérez qui s'évanouit à un « pantin désarticulé » (p. 31).

elles un rôle plus important dans « Rhétorique restreinte » et, cette fois-ci, plutôt à la fin : ce sont elles qui permettent de réhabiliter la comparaison et de dénoncer la métaphore comme « retour à la magie ». Quant aux métaphores baroques, nous avons déjà signalé que Genette faisait plusieurs fois allusion au travail de Jean Rousset dans les notes qu'il ajoute à ce dernier article, lorsqu'il le publie dans *Figures III*. Or, si l'auteur de *La Littérature à l'âge baroque* souligne en 1953 la dimension d'énigme de ces métaphores, il semble aller plus loin : il suggère lui aussi qu'elle n'ont pas de contenu – du moins pas d'autre contenu que celui donné par la restitution du « terme propre ». Aussi « oiseau », « abeille » ou autre « insecte » serait le premier mot, et finalement le dernier, des nombreuses métaphores relevées : « atome résonant », « Violons ailés, lyres mobiles », « Cithares de plumes », « Bouquet chanteur », « volante fleur »... Contre l'évidence, il fait du travail poétique de leurs auteurs un « jeu cérébral qui, au lieu de dire, veut masquer ». Qu'il y ait là une forte préciosité, c'est certain, mais comment prétendre qu'il n'y a pas de « contenu », que les images « cachent », sous prétexte qu'elles « enveloppent d'allusions » ?[285] Tout au plus peut-on dire que l'idée véhiculée semble banale, qu'elle relève du cliché, ou que les métaphores témoignent d'un incroyable gaspillage représentatif. En fait, comme chez Todorov, on perçoit une certaine tendance à projeter des traits contemporains, en l'occurrence « surréalistes », sur le passé. Dans le premier essai de *L'intérieur et l'extérieur*, le chapitre « La Querelle de la métaphore », beaucoup plus nuancé, riche d'indications, s'achève d'ailleurs, on l'a vu, par l'idée, non dénuée d'arguments mais gênante à plus d'un titre, d'une « résurrection » de cette « poétique métaphorique » aux XIXe et XXe siècles.[286] De même, malgré les analogies toujours possibles entre la poésie et l'architecture baroques, pertinentes par ailleurs, une métaphore n'est pas un simple motif décoratif, un ornement complètement vain, comme Jean Rousset le laisse finalement entendre dans *La Littérature à l'âge baroque*. L'idée de déguisement, de masque, est d'ailleurs appliquée à la métaphore d'une façon qui semble justifiée – et peut-être même celle de fioritures – mais ces idées contribuent au soupçon par leur combinaison avec le trait précédent, celui d'une quasi absence de signification apportée en propre par la figure : qu'il y ait gaspillage représentatif ne doit pas laisse croire à celle-ci.[287]

Enfin, une autre idée a pu renforcer cette représentation du langage figuré comme opaque : il ne s'agit plus du « degré zéro » du langage « propre », courant, mais du langage scientifique. Pour Cohen, c'est « le savant » qui fournit le meilleur modèle, la meilleure « norme », qui constitue « l'écrivain le moins soucieux de fins esthétiques » : « l'écart dans son langage n'est pas nul, mais il est certainement minimum. » L'ambiguïté est ici importante car, juste après, Cohen évoque un étonnant « langage naturel » qui serait lui aussi dénué d'écart rhétorique, qui s'opposerait au « langage d'art ». Puis la confusion est entretenue en citant par exemple Bally qui « considère lui aussi le langage scientifique comme le pôle opposé du langage de “style” ».[288] C'est donc une sorte de style neutre que recherche par moments Jean Cohen, comme Barthes qui est cité, un « degré zéro » du langage qu'il croit trouver à travers le « langage des savants », où l'écart tendrait « vers zéro », mais qui se confond de fait avec l'idée de « langage courant », de « langage naturel ». Or, la superposition est impossible : le savant possède un style très éloigné du style quotidien, tel qu'on peut l'observer autour de nous ou qu'il est décrit par Dumarsais. Le discours scientifique est régi par une sorte de code second, par des recommandations plus ou moins implicites, très contraignantes, dont le refus de l'équivocité n'est pas la moindre. Il est marqué, plus précisément, par l'utopie d'une

285 J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 184-186.
286 J. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, *op. cit.*, p. 70-71.
287 J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 187-189.
288 J. Cohen, *Structure du langage poétique*, *op. cit.*, p. 21-23.

élimination totale de l'ambiguïté. Qu'il faille le déplorer ou s'en réjouir, et peut-être les deux à la fois, n'y change rien : il n'y a vraiment rien de tel dans le langage usuel. L'idée même de pôle « prosaïque » est éloquente par son ambiguïté dans *Structure du langage poétique* : « Il existe bien des types de proses écrites », comme le signale l'auteur. Seulement, si celle « du savant » a été choisie comme norme, et non celle « du romancier, du journaliste », c'est parce que son style, tout entier soustractif, correspond le mieux à la fiction d'un « degré zéro », s'oppose le plus aisément à celui des artistes, des poètes.

Jean Cohen élabore donc ici une « norme » discutable, une fiction *a priori* conforme à son objet, à sa théorie, un « pôle » d'écart zéro qu'il reconnaît lui-même, par moments, comme une abstraction, mais dont il semble tenté de croire, à d'autres moments, qu'il correspond à une réalité. C'est ainsi qu'il peut relever, dans son chapitre III, une absence totale d'épithètes impertinentes, au sein d'un échantillon de prose scientifique, puis un nombre plus important dans la prose romanesque et encore plus élevé dans la poésie (romantique) – infiniment plus élevé, donc, si l'on compare la prose scientifique à la poésie. Pourquoi pas ? mais de commenter ainsi : « Les savants font quelquefois appel aux métaphores d'usage, ils n'en créent jamais de nouvelles ».[289] Malgré son apparente validité statistique, on ne peut souscrire à la dernière assertion. Il est certain que les scientifiques rechignent à user de métaphores, en général, et pas seulement ceux de l'époque considérée, les Berthelot, Claude Bernard et Pasteur : on sait que l'expression « big bang » a été employée à l'origine par Fred Hoyle, un détracteur de ce modèle cosmologique. Étienne Klein relève d'ailleurs qu'un certain nombre d'astrophysiciens, « embarrassés par la confusion qui s'est installée, tentent de “rattraper le coup” et préviennent le public contre certaines extrapolations hasardeuses, notamment celles qui donnent à penser que les modèles du big bang décrivent une explosion au sens strict du terme ».[290] Quant au terme « trou noir », il est contesté par de nombreux astrophysiciens, là encore pour les représentations qui peuvent s'y associer. Mais il n'en va pas toujours de même : la « théorie des cordes », ou des « supercordes », ne semble pas poser problème pour cette raison. C'est donc la pertinence de la métaphore qui est en cause, et non le recours à la figure. Et, dans tous les cas, que l'on écarte ou non ces mauvaises métaphores, reconnues comme telles, et qui gênent, la métaphore vive n'est pas absolument évincée, loin de là : elle est surtout soumise à un contrôle des plus stricts, qui vise à en cerner précisément les contours, la signification. Evelyn Fox Keller a bien montré, dans *Le Rôle des métaphores dans les progrès de la biologie*, à quel point la figure d'analogie est omniprésente dans les sciences naturelles également, à quel point elle est « productive » et modèle le réel. Elle prend même soin de souligner que, lorsqu'on abandonne une représentation métaphorique pour une autre, l'ancienne image ne vaut pas forcément moins que la nouvelle. Son propos est de ce point de vue d'une finesse remarquable, en particulier dans la préface (les chapitres qui suivent n'en réalisent pas complètement les promesses) : alors même qu'elle souligne que certains changements de modèles sont des « progrès », ou du moins qu'ils apportent leur lot de découvertes, et alors qu'elle a proposé l'exemple d'une imagerie « Belle au bois dormant » abandonnée, pour évoquer « le processus de fécondation biologique », au profit d'une représentation « dans le langage de l'égalité des chances », où l'ovule n'est plus perçue comme une belle endormie, elle indique aussi à quel point ces changements ne sont pas innocents et impliquent à chaque fois des bouleversements considérables, les progrès en génétique présentant des contre-coups en embryologie par exemple, l'idée d'une « action » du gêne cantonnant le cytoplasme dans un rôle

289 *Ibid.*, p. 114-115.
290 É. Klein, *Discours sur l'origine de l'univers*, Flammarion/NBS, Paris, 2010, p. 49-51.

passif, puis les concepts cybernétiques introduits dans la biologie moléculaire transformant la pensée de l'organisme humain, notre expérience du corps de l'embryon par exemple et, par là-même, faisant courir le risque de transformer le corps lui-même, malgré la difficulté maintes fois ressentie à penser une authentique « information génétique ».[291]

Aussi la représentation qui est offerte par Cohen de la poésie, de la métaphore, est-elle éminemment problématique : ériger l'absence de la métaphore en « norme », fût-ce pour la commodité statistique, ne saurait être défendu. Un tel geste procède à trop d'approximations, à des réductions successives injustifiées : de l'absence d'épithètes impertinentes on passe à l'absence de métaphores, et des métaphores en général à l'absence des seules métaphores d'invention, cas particulier au sein des métaphores vives – en écartant donc, d'un revers de main, la vivacité et « l'écart » des « métaphores d'usage » pourtant mentionnées. Keller signale d'ailleurs incidemment la porosité entre la métaphore d'usage, passant presque inaperçue, et la métaphore « d'invention », structurante : c'est parce que la métaphore d'« information » semble avoir perdu de ses pouvoirs, de sa vivacité, qu'elle est acceptée en biologie par certains auteurs, malgré ses défauts reconnus, comme une relative commodité d'expression, mais c'est aussi parce qu'elle est acceptée qu'elle semble progressivement légitimer le concept initial et peut donc réactiver la métaphore cybernétique. Il en va de même pour l'idée d'un « programme génétique », ou pour cette idée d'une « action génique ». Évidemment, que la métaphore ravivée joue parfois un rôle négatif ne l'empêche pas d'en jouer un positif ailleurs, et c'est souvent la même métaphore qui possède les deux effets, dans les cas décrits par Keller, à l'image de l'idée d'une structure chromosomique tout à la fois « code législatif et pouvoir exécutif », ou « plan de l'architecte » et « art du maçon », chez Schroedinger, qui d'une certaine façon lança toutes les recherches ultérieures. C'est ainsi, faute d'observer de tels phénomènes, que *Structure du langage poétique* peut reconduire l'idée reçue d'une opposition entre science et métaphore et conforter l'idée d'écart poétique, d'opacité, pour un profit bien maigre : le recours au « langage scientifique » complique la théorie traditionnelle du langage « propre » sans l'abandonner, elle laisse entendre qu'un accès direct au réel serait possible. Elle substitue finalement une fiction davantage en phase avec l'époque à une autre qui tombe en désuétude.

Les dernières conséquences d'une telle opposition apparaissent nettement : dans un passage qui rappelle très fortement le Genette de 1966, qui cite la réplique de Breton défendant Saint-Pol Roux, Cohen s'insurge contre la « revendication de “littéralité”, par laquelle le poète croit conquérir un mérite plus élevé ». La fonction du poète n'est pas « de révéler de nouvelles vérités » comme le savant ou le philosophe. Prétendre qu'il pourrait contribuer à la « découverte d'aspects ignorés du monde objectif », c'est commettre « une erreur mortelle » : « l'art est forme et rien que forme » ; « le langage naturel, par définition, c'est la prose. » D'où la conclusion déjà relevée : « la poésie est langage d'art, c'est-à-dire artifice. » Une conception « formaliste » de la littérature triomphe donc, sous l'influence du modèle dominant de la science. C'est elle qui explique, malgré un dernier chapitre très différent, le succès de *Structure du langage poétique* : c'est ce travail de rénovation rhétorique qui a pu inspirer les structuralistes. Hélas, c'est sur un fond très net de malentendu. Pour se défendre de la conception ornementale, Jean Cohen cite dès le paragraphe suivant Valéry commentant Mallarmé mais c'est pour reprendre la plus mauvaise part du premier, la part

291 Evelyn Fox Keller, *Le Rôle des métaphores dans les progrès de la biologie*, trad. Gilles Charpy et Marc Saint-Upery, institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Le Plessis-Robinson, 1999 (publication aux presses universitaires de Columbia en 1995 sous le titre *Refiguring Life – Metaphors of Twentieth-Century Biology*), p. 12-18, 30-45, 124-126, 134-135, 139-142, 145.

rhétorique : là où, comme le dit Valéry à la suite du poète, « le fond n'est plus cause de la forme, il en est l'un des effets », l'écrivain réclame une analyse plus rigoureuse de « ces *abus de langage*, que l'on groupe sous le nom vague et général de "figures" » (je souligne), et Cohen de le suivre.[292] Voilà comment la tradition subjugue la nouveauté à notre insu : Cohen ne perçoit pas le renversement de causalité entre « fond » et forme comme une radicalisation excessive. Aussi l'excellente intuition d'une émergence d'un sens nouveau dans et par la forme est-elle perdue, la dialectique du sens et de la forme n'est-elle pas reconnue : la figure se retrouve prise en étau entre le « je suis poésie » de la figure d'usage et le mystère de la métaphore vive qui libère « la charge poétique recelée par le monde », celle « que la prose retient captive ». D'une « connotation » à l'autre, la figure n'y gagne pas grand chose : qu'elle soit épiphanie ou non, l'opacité demeure.

Nous pourrions enfin nous demander si, dans cette idée d'opacité, la théorie de l'information n'a pas joué un rôle. Nous savons en effet qu'il s'agit là d'une passion d'époque : Jakobson s'y est beaucoup intéressé par exemple. Quand Jean Cohen cherche à définir le style « en tant qu'écart », il indique qu'il ne s'agira jamais d'« une catégorie régie par la loi du tout ou rien », que « seul le vers régulier est, semble-t-il, soumis à la loi du tout ou rien. Un texte est rimé ou non, compté ou non. »[293] N'exprime-t-il pas alors le regret de ne pouvoir encoder entièrement la poésie, comme Claude Levi-Strauss en exprimait le rêve pour les structures de la société australienne ? Cela me semble clairement le cas. Mais c'est dans *L'Œuvre ouverte*, publié en Italie en 1962, que nous trouvons la réflexion la plus explicite sur la question. Umberto Eco y étudie en effet la possibilité de « mesurer la diminution ou l'augmentation » de « la quantité d'information » d'un texte littéraire : même s'il ne prétend pas pousser l'analogie avec les recherches de Wiener jusqu'au bout, le sémiologue italien se montre nettement sensible à cette hypothèse, à la capacité du concept d'entropie à rendre compte de l'art. Il propose alors une sorte de fiction selon laquelle un interminable message, assez comique, rempli de précisions ridicules, respectant « toutes les lois de la redondance », visant à être le plus explicite possible, constituerait une sorte de degré zéro de la communication, suivi de trois vers de Pétrarque qui *diraient la même chose* mais d'une façon infiniment plus riche. Eco y insiste : « du point de vue du signifié, les deux textes […] ne diffèrent en rien » ; seule les distingue « l'originalité de l'organisation ». L'auteur ne prétend pas ici qu'il soit possible de coder un tel message : « la richesse du sens esthétique d'un message » ne peut être saisi par la notion d'information.[294] Néanmoins, il s'interroge bel et bien, comme Jean Cohen, sur la possibilité de rendre compte de l'originalité d'une œuvre en termes de probabilité. Et, même si c'est pour répondre par la négative, même si c'est pour montrer que la poésie se caractérise *entre autres* par une « augmentation de l'imprévisible », il formule ainsi une analogie où le fait poétique apparaît comme une élévation du taux de désordre. Certes, il s'agit là d'un désordre qui en quelque sorte « accroît l'information » mais l'idée est évidemment surprenante : elle rappelle l'ambiguïté de Todorov concernant les figures, qui opacifient le discours mais permettent à la littérature de mieux atteindre le réel. Le risque est grand, avec de telles analogies, de concevoir la poésie, les « métaphores audacieuses » de Pétrarque par exemple, citées par Eco, comme une sorte de brouillage du message, d'autant que l'auteur présente lui-même les trois vers du poète comme communiquant « un capital d'information immense sur l'amour de Pétrarque, sur l'essence de l'amour en général » mais ne différant en rien, sur le fond, du pauvre texte qui précède.

292 J. Cohen, *Structure du langage poétique*, *op. cit.*, p. 45-48.
293 *Ibid.*, p. 21-22.
294 U. Eco, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 72, 80-82, 87.

L'« information » apportée ressemble donc un peu à la « connotation Littérature » de Barthes et Todorov : elle n'apporte rien en propre. Ce n'est qu'une façon neuve de coder qui permet de « mieux » transmettre l'éternel message d'amour. En fait, malgré l'apparence, nous ne sommes vraiment pas loin de l'idée d'opacité : en faisant considérablement baisser le taux de « redondance », le poète prend délibérément le risque de n'être pas compris, il substitue en quelque sorte à la pauvre information « je l'aime » un travail de la forme qui constitue une *autre* information. Aussi, même si elle constitue un gain d'originalité, la polysémie apparaît-elle forcément comme un obstacle à la bonne circulation de l'information, comme un brouillage – idée qui apparaît solidaire de la fonction poétique de Jakobson, telle qu'elle est le plus souvent comprise.[295] Nous retrouvons donc toujours la même idée : une fonction poétique auto-référentielle conçue comme relative opacité et d'autre part une « information » *déjà existante*, déjà constituée, à portée de main, nullement bâtie à travers le discours, qui se contente d'être transmise, si tout se passe bien.

Le travail d'abstraction de la figure

On perçoit, à travers les textes d'Umberto Eco et de Jean Cohen, le degré d'abstraction auquel certains auteurs souhaitent arriver pour appréhender la métaphore ou le fait poétique. Le projet n'est pourtant pas conduit à son terme avec ces deux auteurs : l'analogie avec la théorie de l'information possède des limites clairement mentionnées chez l'un et, à l'impertinence constatée, succède chez l'autre une « réduction » qui n'a plus rien de quantifiable, qui constitue une « restructuration » positive. Ce sont d'autres auteurs qui poursuivent le travail d'abstraction, qui achèvent de « géométriser » la métaphore : le groupe μ exemplairement mais aussi, à leur façon, des auteurs comme Albert Henry ou Michel Le Guern, dans la foulée de Roman Jakobson.

Nous avons vu comment, chez ce dernier, métaphore et métonymie sont rapprochées du paradigme et du syntagme, comment les notions de similarité et de contiguïté se chargent de décrire des phénomènes très différents : malgré un passage où Jakobson distingue les similarités positionnelle et sémantique, passage souvent perdu de vue, et pour cause, l'auteur lui-même n'en tirant pas toutes les conséquences, les figures se trouvent dépossédées d'une partie de leurs traits distinctifs. Ce remodelage des figures de rhétorique trouve des échos chez la plupart des néo-rhétoriciens. Il a déjà lieu chez Cohen, qui identifie la métaphore à la seconde étape seulement du « mécanisme », à la réduction de l'impertinence, à l'« écart paradigmatique », ce qui le distingue des autres « figures » que sont pour lui la rime, l'ellipse et l'inversion, qui constituent des « écarts syntagmatiques ». Mais l'un des indices les plus clairs de ce remodelage des figures de rhétorique qui les éloigne du sens commun me semble résider dans la définition de la métaphore comme « produit de deux synecdoques » ou « synthèse d'une double métonymie », respectivement dans *Rhétorique générale* du groupe μ et dans *Métonymie et Métaphore* d'Albert Henry. Nous retrouvons plus ou moins l'idée d'un mécanisme en deux temps, comme chez Jean Cohen, mais d'une façon toute différente : cela ne ressemble plus au mouvement du lecteur, du spectateur ou de l'auditeur qui s'étonne d'abord d'un phénomène qui déjoue son attente et entreprend ensuite – ou non – de l'interpréter. Surtout pour le groupe μ, c'est une abstraction : quand il se préoccupe de « construire

295 Dans « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », discours prononcé en 1952, Jakobson définit d'ailleurs la fonction poétique dans un contexte où les « possibilités de quantification » de l'échange d'information liées à « la théorie de la communication » apparaissent « prometteuses » mais où, en même temps, « les faiblesses des ingénieurs » apparaissent « quand ils s'attaquent au matériel linguistique » (*op. cit.*, p. 28-30).

une métaphore », ce n'est pas du tout sur la démarche de l'auteur ou du lecteur, du spectateur, qu'il se règle.[296] Il s'agit plutôt d'élaborer un modèle comme un savant qui chercherait à rendre compte d'un phénomène à l'aide d'un modèle mathématique, quitte à ce que le modèle ne possède qu'une analogie complètement extérieure avec le phénomène, comme ici, qu'il ne convienne pas, qu'il rende compte des préjugés sur l'objet étudié plus que de l'objet lui-même. Pour Albert Henry, en revanche, la métonymie désigne un processus qui trouve davantage un répondant dans l'esprit : c'est l'autre nom de la « focalisation sémique ». La « technique métonymique » qui se trouve à la base de la métaphore, c'est le fait pour l'esprit de parcourir les significations d'un mot et de désigner l'une d'entre elle par le mot de départ (ou, à l'inverse, de désigner le « concept-entité » de départ par le mot correspondant à l'« un des sèmes », à l'une de ses parties, comme pour le « louis » d'or). Avec la métaphore, selon Henry, il y aurait donc une double « focalisation métonymique », la recherche d'un sème commun au comparant et au comparé (*l'aptitude à protéger* pour la « cuirasse » et la « forteresse »).[297]

De telles définitions présentent l'avantage énorme de réunir la diversité des tropes sous la loi unique d'une figure. C'est particulièrement sensible chez le groupe μ, avec la synecdoque en l'occurrence, mais Albert Henry en tire également quelques effets : « La seule figure fondamentale est la figure de contiguïté », écrit-il ; « au premier degré, elle se réalise en métonymie ou en synecdoque ; au second degré, elle se multiplie et s'épaissit en métaphore ».[298] Seulement, un tel schéma ne rend compte que d'une façon très imparfaite des figures en question, et au prix d'une redéfinition générale qui touche à leur compréhension même, qui les rend méconnaissables : qu'est-ce qu'une métonymie ou une synecdoque couplée à une autre, œuvrant non pas l'une après l'autre mais simultanément, puisque jamais nous n'avons le sentiment de figures en cascade ? Et, plus largement, qu'est-ce qu'une métonymie ou une synecdoque qui ne se charge plus de *désigner* une réalité ou une idée par un autre signe, sinon une abstraction qui l'éloigne radicalement de ce qu'on nomme habituellement ainsi, qui transforme la figure en un simple processus mental ?

Chez Henry, on comprend comment l'idée a pu naître, ou se trouver confortée. Elle s'appuie sur la phrase suivante de Hugo, tirée du *Rhin*, où la métaphore est « véritablement explicitée » : « Malte avait trois cuirasses : ses forteresses, ses navires et la valeur de ses chevaliers. » Ici, la valeur symbolique de « cuirasse » fournit de toute évidence un guide pour la compréhension : c'est une métaphore usée qui est rénovée par la personnification de Malte et son attribution à trois « sujets » de nature très différente. L'ordre dans lequel la « technique métonymique » de la métaphore est présentée, chez Henry, ne me paraît donc pas le bon : ce n'est pas d'abord la forteresse qui subirait une « focalisation » mais plutôt le terme « cuirasse », dont le sens métaphorique apparaît immédiatement puisqu'il est employé pour caractériser l'île de Malte.[299] L'énumération qui suit conforte seulement l'hypothèse, puisqu'on y retrouve l'idée de protection déjà convoquée, et elle relance l'interprétation : l'idée de protection se trouve précisée et en même temps élargie d'une façon audacieuse, de la ligne des forteresses à celle des navires puis à la vaillance, aux qualités des chevaliers. Le modèle d'Albert Henry semble donc à peu près convenir – l'idée de protection joue un rôle central : perçu dans « cuirasse », il est retrouvé dans « forteresse » – notamment grâce à la métaphore usée de Victor Hugo, pour ainsi dire lexicalisée, qui se trouve rénovée en deux temps,

296 Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 108.
297 Albert Henry, *Métonymie et Métaphore*, *op. cit.*, p. 25, 66-67.
298 *Ibid.*, p. 69.
299 Mais probablement cet ordre est-il lié chez Henry au fait qu'il a déjà considéré « cuirasse », plus haut, comme pouvant donner, dans un autre contexte, une autre métonymie (*ibid.*, p. 63).

que l'on voit se construire progressivement. L'exemple précédent de Michaux aurait de toute évidence moins bien convenu, de même que la plupart des métaphores vraiment vives. En revanche, parmi les trois premiers exemples proposés, la phrase « ce scout est un chevreuil » aurait fait merveille, même si elle est considérée comme vive, grâce au caractère stéréotypé de ce type de métaphore (semblable à « biche », « gazelle », etc.).

Mais ces exemples, reposant sur des symboles, ne font pas tout. La référence au travail de Claude-Louis Estève, « schématisant les observations de G. Esnault », nous fournit une autre clef pour comprendre le projet d'Albert Henry, pour cerner son inspiration : le modèle de la double métonymie provient de l'idée, non dénuée de fondement, que la métaphore se construirait « toujours » sur un rapport de type métonymique ou synecdochique, la métaphore « ajoutant » alors un second « transfert » « grâce à un caractère quelconque commun à tous deux », un peu sur le modèle de la condensation freudienne qui utilise souvent des déplacements.[300] L'intuition, à vrai dire, ne me semble pas inintéressante, à condition de ne pas appeler « métonymie ou synecdoque » les processus de « pensée » en question, comme le fait Henry à la suite d'Estève. De plus, si la description d'un tel « mécanisme créateur de la métaphore » peut présenter des analogies avec le mouvement d'interprétation de l'image, comme on l'a vu avec Hugo, il convient de distinguer le mécanisme inconscient, d'une part, que ce soit du côté de « l'émetteur » ou du « récepteur », et l'élaboration consciente de la figure, son interprétation par l'auteur ou par le lecteur, l'auditeur ou le spectateur, d'autre part. En effet, ce qui préoccupe Henry ici, c'est la psychogenèse de la métaphore. Or, s'il peut y avoir un tel mécanisme de focalisation au niveau du psychisme inconscient, la métaphore ne se donne pas du tout comme telle au moment de son interprétation : s'il peut encore y avoir « focalisation », celle-ci change de nature. Elle n'est plus « automatique », elle n'est plus guidée par les mêmes finalités, ou du moins celles-ci ne sont plus exclusives, etc. Le modèle de la métaphore est alors bien davantage celui de la proportionnalité. Le « rapport d'analogie » est d'ailleurs étrangement convoqué par Albert Henry au moment même où il s'apprête à exposer le mécanisme « métonymique » de la métaphore. Seulement, nulle part, dans « l'équation » proposée, le sème « aptitude à protéger » n'apparaît. Ce défaut d'articulation me paraît significatif : il s'agit là de deux façons différentes de rendre compte d'un même phénomène, dont l'histoire et les finalités ne sont pas les mêmes.[301] Le modèle de la métaphore vive, pleinement délibérée, construite consciemment, déborde nécessairement celui d'une double sélection sémique croisée. Ce second modèle n'est pas sans une relative pertinence pour autant : il peut rendre compte de certains phénomènes, en particulier ceux des métaphores mortes, lexicalisées – mais précisément, dans l'analyse de la métaphore, c'est lui qui constitue une réduction du premier. Aussi n'est-il pas innocent que ce soit le modèle « du troisième type », inspiré du trope, le modèle du sème commun, qui évoque le mieux le fonctionnement « automatique » de la métaphore, et que la proportionnalité échoue à faire apparaître cette pauvre propriété commune : on se souvient que l'inconscient peut utiliser des métaphores, mais comme de simples mots-choses, selon un principe très proche du fameux « un mot pour un autre ». Le mot colle à la chose, il n'y a plus aucun jeu entre eux, le mot est même la chose : cela peut évoquer la métaphore morte. De même, avec le déplacement, nous sommes très près de la définition du trope, comme Lacan l'a souligné. Aussi le modèle « du troisième type », qui rapproche deux mots en vertu d'un « genre » commun, est-il logiquement celui

300 Albert Henry, *ibid.*, p. 63, 65. Cl.-L. Estève, *Études philosophiques sur l'expression littéraire*, Vrin, Paris, 1938, p. 228.

301 Voir la réflexion proposée sur le double modèle d'Aristote, notamment du « troisième » et du « quatrième type » (*supra*, p. 236 et suiv., 253 et suiv.), et sur les analogies « verticale » et « horizontale » (*supra*, p. 346 et suiv.).

des deux modèles d'Aristote qui est préféré : c'est celui qui se rapproche le plus de « l'automatisme » recherché, de ce glissement le long d'un premier axe qui permet, en sélectionnant un sème, de bifurquer et de sélectionner un autre terme.

Claude-Louis Estève déclare d'ailleurs, dans un contexte explicitement psychologique, où les tropes « expriment les attitudes du désir en face des choses », où les références à Freud sont même nombreuses, que la métaphore a ce « particularisme » qu'elle « ne raccorde jamais deux concepts-objets par plus d'un biais à la fois ». Elle marque ainsi « sa dépendance à l'égard des deux autres ressorts sémantiques » que sont la métonymie et la synecdoque. Et l'auteur des *Études philosophiques sur l'expression littéraire* de dresser une liste pour la métaphore semblable à celle que l'on trouve d'ordinaire pour les seules métonymie et synecdoque : elle nommerait « l'effet par la cause », « le contenu par le contenant », etc. Malgré la prétention d'Estève à saisir « les ressorts sémantiques en train de fonctionner » à travers des surnoms populaires, on ne peut que noter que les premiers exemples sont des métaphores encore expressives certes mais entrées dans l'usage, dans le code de la langue, qu'elle soit académique ou argotique, et que les suivants, ces surnoms collectés dans l'Aude, même « les plus mystérieux », « rentrent, si on les examine de près, dans la règle générale ».[302] Plus loin, cependant, Estève fait remarquer que le poète et le savant ressemblent à ce « gamin qui voit de la gemme pour la première fois dans les godets des pins landais et constate : “on dirait de la graisse, mais ça sent bon” » et « ne songe à la graisse que dans la mesure où elle coïncide avec la résine ». Il en tire même les observations suivantes : « Le conditionnel “on dirait” manifeste assez clairement que l'assimilation est hypothétique ; il s'agit d'une identité malgré une différence, qu'explicite d'ailleurs la réserve “mais ça sent bon”. Au fond vient d'être esquissée une définition par le genre commun et la différence spécifique. » Hélas, dans cet énoncé de l'enfant qui évoque pourtant la « coupe sans vin » d'Aristote, il ne s'intéresse pas à la métaphore proportionnelle mais à la seule recherche d'un « genre commun ». Même s'il indique que « l'attitude de l'enfant contient […] indivises la métaphore du poète et la comparaison du chimiste », l'enfant, ce « poète-né » qui n'en est pas moins, parfois, « physicien en herbe », se trouve à la croisée des chemins : « l'identité qu'il perçoit dans les choses se trouve tantôt à la mesure des choses, tantôt à la mesure du désir. »[303] Ainsi la métaphore est-elle pour Estève, en 1938, comme tous les tropes, marquée par la subjectivité et le désir : un soupçon s'esquisse, marqué par une affinité avec « les parti-pris du désir », qui l'oppose non seulement à l'objectivité de la science mais aussi à l'intelligence de l'adulte. Une étape est franchie depuis Esnault, même si le soupçon est toujours peu marqué. Reste ce geste de préférer l'explication par le « genre commun », même pour les métaphores vives, qui apparaît dévastateur quand on le rapproche de la théorie freudienne.

On ne trouve nulle psychogenèse en revanche dans *Rhétorique générale*, au moment de définir la métaphore. D'ailleurs, si nous suivons le modèle du groupe μ, les choses sont à la fois beaucoup plus précises et beaucoup plus générales que chez Estève et surtout chez Henry : il ne s'agit pas de déterminer un sème commun à deux termes, en partant de ceux-ci, comme *Métonymie et Métaphore* peut encore le laisser entendre, mais de suivre d'abord la logique d'une synecdoque généralisante puis, à partir de celle-ci, la logique inverse d'une synecdoque particularisante (ainsi « bouleau » donnerait le sème « flexible » qui conduirait à « jeune fille ») ou bien le double mouvement contraire (ainsi « bateau » donnerait la partie « voiles » qui conduirait à « veuve » par élargissement). Quelle conscience peut bien prendre en charge un tel travail ? S'agit-il d'un

302 Cl.-L. Estève, *Études philosophiques sur l'expression littéraire*, *op. cit.*, respectivement p. 240, 226-227, 231.
303 Cl.-L. Estève, *ibid.*, p. 238-240.

processus de pensée inconscient ? De ce point de vue, les choses sont encore plus indéterminées que chez Henry. Dans tous les cas, un tel modèle ne peut nous satisfaire : il témoigne d'un travail d'abstraction trop poussé sur les figures. Comment rendre compte de métaphores réellement existantes sur la base de synecdoques – ou de métonymies – qui n'ont rien à voir avec des tropes authentiques et, surtout, pour quel profit ?

De fait, malgré la séduction qu'il a pu exercer, ce modèle ne semble pas avoir suscité une aussi forte adhésion que le modèle d'analyse sémique auquel il s'adosse. Là encore, pourtant, il y a une abstraction préjudiciable. Chez Michel Le Guern par exemple, on retrouve une partie de l'analyse « componentielle » de la métaphore développée par le groupe de Liège, également présente chez Albert Henry et inspirée par Greimas et Pottier. La figure d'analogie consiste alors, chez Le Guern, en une « amputation des éléments de signification incompatibles avec le contexte » complétée par l'imposition d'une « image associée » qui rappelle – mais, certes, plus faiblement – le double mécanisme de « suppression-adjonction » de sèmes de la *Rhétorique générale*. On connaît le succès de cette analyse componentielle de la métaphore, de cette théorie de la sélection ou de la recomposition sémique inaugurée par le groupe μ : avec de nets infléchissements parfois, on la retrouve chez Nicolas Ruwet, Umberto Eco, Catherine Kerbrat-Orecchioni, François Rastier... Aussi est-ce par elle qu'Éric Bordas débute sa présentation de la figure dans son ouvrage de synthèse *Les Chemins de la métaphore*. Elle présente pourtant de graves défauts : outre qu'elle conforte la tendance ancienne de la rhétorique à « expliquer » la métaphore par un unique motif – je ne reviendrai pas là-dessus, la tendance me semble suffisamment apparente[304] – elle laisse supposer ensuite que le(s) sème(s) en question appartiendrai(en)t en propre aux mots considérés. Or, le *courage* ne fait pas davantage partie du sémème « lion » que l'idée de *flexibilité* n'appartient à la définition de la jeune fille. Avec le recul, il est plus aisé de s'en apercevoir : les représentations ont parfois changé, l'idée de paresse est apparue pour le lion, ou du moins elle a pris plus d'importance à mesure que des images de l'animal à l'heure de la sieste ont pu circuler, que le modèle « patriarcal » qui structurait la métaphore reculait, etc. De même, il est intéressant de noter que ce sont souvent des femmes, Catherine Détrie par exemple, à la suite de Jean Molino, Françoise Soublin et Joëlle Tamine, qui dénoncent l'absence de « marqueur linguistique » permettant « d'infirmer ou de confirmer que ces traits sémantiques », à savoir la flexibilité, si ce n'est « la grâce ou la fraîcheur ou la légèreté », « sont bien présents dans *bouleau* comme dans *jeune fille* ».[305] Et la « praxématicienne » d'ajouter avec raison : « le point faible de la notion de recomposition sémique », ou du moins l'un de ses points faibles, c'est « la définition du *sème* lui-même ». Il est vrai que Nicolas Ruwet les y a précédés, dans « Synecdoques et métonymies », dès 1975.[306] Lui aussi n'a guère apprécié non seulement l'analyse du groupe μ mais la métaphore non plus, qui semble due à Jakobson : logiquement, l'idée de « sème » commun apparaît d'autant plus désagréable qu'on ne partage pas la représentation véhiculée par l'image.[307] Ruwet dénonce déjà l'usage « passe-partout » du terme de « sème » chez le groupe de Liège, et rappelle qu'un mot possède une « structure interne » autrement plus complexe qu'une simple « collection » de traits. Catherine Détrie rappelle quant à elle que le sème « relève d'une définition introuvable » : considéré comme

304 Sur cette ancienneté de l'explication par un « sème commun », voir *supra*, p. 244 et suiv.
305 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 71-73.
306 N. Ruwet, « Synecdoques et métonymies », *Poétique* n°23, septembre 1975, Le Seuil, p. 372-374.
307 Cela dit, comme le suggère Détrie plus loin, il y a quelque chose de « russe » dans cette métaphore (*op. cit.*, p. 90) : il est probable que nous la jugions d'autant plus désagréable que notre représentation du bouleau est elle-même différente de celle de Jakobson...

« linguistique, il exclut la notion de recomposition sémique pour la métaphore », d'où le soupçon insistant d'un Le Guern, d'un Henry, du groupe μ ou de Kerbrat-Orecchioni, incapables de penser cette recomposition autrement que comme une imposture, une illusion et, si on conçoit le sème comme « culturel, encyclopédique », comme le proposent Nicolas Ruwet et Umberto Eco, la notion « exclut une approche purement linguistique de la métaphore, et inscrit la subjectivité de l'analyste dans les procédures d'analyse », le plus souvent à l'insu des auteurs, comme on le voit ici pour le groupe de Liège, même si un début de reconnaissance apparaît parfois, lorsque Cohen, Henry ou Le Guern sortent de la linguistique et proposent des analyses d'ordre stylistique.

C'est ainsi que Catherine Détrie peut relever ce qui apparaît comme un repentir de Jean-Marie Klinkenberg, vingt ans après *Rhétorique générale*. Dans *Le Sens rhétorique*, il note en effet que la métaphore, « en activant les analogies entre les deux objets mis en présence », fait apparaître des « traces » d'un « discours antérieur » : « l'analyse du trope fait donc surgir un discours mythique » et, plus précisément, pour la fameuse métaphore du bouleau, un « discours proustoïdien où les jeunes filles auraient toutes la peau blanche, la carnation délicate et la taille déliée ». Il s'agirait ainsi pour le linguiste de dépasser le rejet « pur et simple » des énoncés rhétoriques perçus « comme tératologiques ou “bizarres” (position maintes fois tenue) » : « ce faisant, la linguistique perd évidemment une partie de sa pureté théorique et devient une théorie de l'interprétation des énoncés ».[308] Seulement, il apparaît que Klinkenberg ne renonce pas tout à fait au modèle linguistique inadéquat : « outre “flexibilité” », il veut bien « convenir que “blancheur” ou “délicatesse” » sont des motifs acceptables, mais il conclut qu'ils font « partie des deux ensembles sémiques », comme si l'idée d'une collection de sèmes exhaustive, se déposant progressivement dans les mots mais préexistant à leur usage dans le discours, à l'emploi métaphorique notamment, ne devait pas être radicalement évitée. Aussi, à cause de la nécessité éternellement ressentie de penser la métaphore – celle qui est produite par l'analogie – sur le même modèle d'une collection de sèmes, l'interprétation de la figure comme « intersection sémique » est-elle reconduite : il se produit seulement « un enrichissement de l'intersection », « blancheur » et « délicatesse » viennent rejoindre « flexibilité ».

D'une certaine façon, nous rejoignons ici le débat sur la « paraphrase exhaustive », du moins tel qu'il est conçu par les partisans du degré zéro : l'analyse sémique de la métaphore suppose le plus souvent la possibilité d'établir *a priori* une liste complète des sèmes « contenus » dans chaque mot, qui détermineraient ainsi, selon une procédure qui reste encore à cerner, l'éventail des sèmes convoqués par l'image. Or cette liste est impossible : comme le dit Derrida du « réseau de philosophèmes » impliqués dans un concept, « le champ n'est jamais saturé ».[309] On le perçoit bien à travers l'exemple analysé par Éric Bordas, le titre « La Fille aux yeux d'or » de Balzac. Le relevé est pourtant assez convainquant : pour le mot « or », on obtiendrait ainsi les traits « inanimé », « richesse » (caractère précieux), « froideur » (si l'on pense au métal) et « beauté » (si l'on pense à un bijou). Le trait « inanimé » serait annulé par le trait « animé » impliqué par « yeux », les autres traits étant en revanche conservés et combinés avec celui de la vue. Un tel schéma n'empêche pas une certaine finesse : il suggère notamment que certains sèmes ont la possibilité d'être actualisés ou non, comme celui de la froideur ou de la beauté, ce qui suffit à contester l'idée de « sèmes objectifs » pourtant relevée, ce qui indique au contraire que la collection de sèmes en question est une pure abstraction ou, du moins, si elle ne prétend pas à l'objectivité, qu'il s'agit d'une

308 J.-M. Klinkenberg, *Le Sens rhétorique*, éditions GREF, Toronto, et Les Éperonniers, Bruxelles, 1990, p. 158, 160.
309 J. Derrida, *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, p. 261.

construction largement subjective (untel ne percevra pas l'or comme « froid », tel autre comme « beau », etc.). C'est d'ailleurs ce que reconnaît implicitement Éric Bordas lorsqu'il écrit plus loin que « le sème de “beauté”, contenu dans “or”, travaille rétrospectivement » le syntagme « la fille ».[310] En effet, si un sème peut travailler après-coup un mot, c'est bien que la collection de sèmes ne préexiste pas : il n'y a donc pas une « base » objective, donnée de façon définitive, caractérisée par des sèmes, qui permettrait de déboucher comme immanquablement, « logiquement », sur un « sémème conducteur », en l'occurrence « celui de la beauté vénale ». Cette idée, c'est le contexte seul du livre qui la suscite ou la confirme. Et c'est là tout le hic : on perçoit bien après coup, nous aussi, que les sèmes relevés, présentés comme « objectifs », étaient finalement guidés par l'objectif de dégager l'idée d'une « beauté vénale » : c'est le cas en particulier de la froideur, trait dont la présence dans la « culture commune » du mot « or » est beaucoup moins évidente que celle de richesse, me semble-t-il. Dans un autre contexte, d'autres virtualités de la même expression « fille aux yeux d'or » auraient été dégagées, et l'on aurait été tenté de placer d'autres sèmes dans les différents mots.

En effet, sans aller jusqu'à convoquer tout l'arrière-plan de l'« héliophore » étudié par Derrida, on peut dégager d'autres traits tout aussi essentiels dans l'appréhension de l'idée d'or. On peut noter que l'or n'est pas « précieux » par exemple : c'est le métal *le plus* précieux, du moins dans l'imaginaire dominant. Il y a quelque chose de superlatif dans l'idée qu'on se fait de lui, notamment parce que l'or est un symbole qui s'inscrit dans un réseau, qui se comprend par rapport à d'autres métaux précieux (à l'argent, au bronze, pour rester dans le domaine sportif), mais aussi en opposition à d'autres métaux, cette fois perçus comme vils (le plomb, exemplairement). De plus, ce symbole ou cette série de symboles entretient des rapport d'analogie avec d'autres signes ou d'autres séries de signes, avec la série des astres et du soleil notamment. Pour en rester au titre de Balzac, il n'est pas innocent que les yeux soient comparés à de l'or : ce métal n'est-il pas perçu comme *brillant*, voire comme rayonnant, à l'image du soleil, mais aussi à la façon dont les yeux de l'être aimé sont souvent conçus, au moins dans la poésie lyrique, comme lumineux, éclatants, pouvant envoyer des rayons, etc. ? Nous ne sommes pas loin ici du *topos* romantique de la femme-statue, rayonnante comme dans les blasons de la Renaissance mais désormais altière, fatale, telle qu'on la trouve, avant même Baudelaire, chez Nerval par exemple, dans « Une allée du Luxembourg ». Ce type de réseau de significations-là, où percent en l'occurrence les idées de statue et de soleil, entre autres, peinera toujours à être intégré à une analyse componentielle, parce que l'idée y est esquissée mais non totalement réalisée, parce qu'elle repose sur une part d'ombre du texte et sur un choix d'interprétation du lecteur ou du spectateur – ce dernier décidant de réaliser la signification ou non, prolongeant donc l'intuition première ou la refoulant, la faisant exister davantage ou disparaître. En l'occurrence, ce sont les idées de froideur, de beauté et de cupidité qui sont mises en avant, par un effet retour du texte qui justifie alors l'idée de « beauté vénale » dans l'expression. Mais, selon la sensibilité du lecteur à un autre aspect du livre, d'autres virtualités de l'expression peuvent être mises en avant, avec d'autres « effets retour », non seulement du texte mais aussi des termes mis en relation, à commencer par l'idée d'or qui peut conduire à celle de soleil, et l'idée de regard qui peut la valider « en retour » (via l'idée d'un éclat des yeux, etc.), dans un dialogue incessant entre les termes, comme orchestré par le texte, auquel le lecteur participe activement – ce qui n'empêche pas sa modestie. C'est toute la difficulté de l'interprétation : cerner l'éventail des significations déterminé par le texte, sans écraser la métaphore sous l'une d'entre elles, en dégageant l'architecture

310 É. Bordas, *Les chemins de la métaphore*, *op. cit.*, p. 11-13.

exacte de tout ce qui est dit, suggéré et/ou ce qu'il est rendu possible de comprendre.

Le travail d'abstraction de la métaphore ne réside donc pas seulement dans le modèle de la double métonymie ou synecdoque, mais aussi dans celui de l'intersection sémique. Dans *Rhétorique générale*, le groupe de Liège décrit minutieusement ce mécanisme de la métaphore, cette « conjonction de deux opérations de base : addition et suppression de sèmes », « en d'autres termes » ce « produit de deux synecdoques » : le lecteur, d'abord choqué par l'incompatibilité sémantique entre deux « signifiants », « va chercher à valider leur identité », posée par le texte, par « une démarche de réduction » au terme de laquelle il découvre un « troisième terme, virtuel, charnière entre les deux autres » : c'est la découverte d'une intersection sémique. Puis, dans un second temps, selon le groupe μ, il « extrapole » à partir de cette « identité réelle » manifestée par les sèmes communs « pour affirmer l'identité des termes entiers ». Ainsi, la métaphore « étend à la *réunion* des deux termes une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection. »[311] Cette seconde partie de l'affirmation, audacieuse, me semble importante : elle cerne quelque chose que le modèle suivant, le couplage de synecdoques particularisante et généralisante, n'évoque pas : un certain dynamisme de l'image. Elle explique l'effet de la métaphore surréaliste notamment, dans sa bonne comme dans sa mauvaise part. Dans « la terre est bleue comme une orange », on peut s'interroger sur les « réelles » propriétés communes de la terre et de l'orange en effet : outre la rondeur, la présence d'une « écorce », l'idée de vitalité, etc. Mais il est possible aussi de percevoir la terre comme une orange, comme possédant la même couleur qu'elle, ou l'orange comme bleue. Dans ce second cas, il y a bien réunion des deux termes, ou plutôt projection des traits propres à un terme sur l'autre, et l'on est presque autorisé à parler de mensonge, d'illusion ou de magie, comme le font le groupe μ, Albert Henry ou Genette. Seulement, c'est là une lecture extrêmement partisane du mécanisme de la métaphore : nous avons déjà vu que ce n'est pas la seule lecture possible du poème d'Éluard – c'en est même la plus pauvre – et, si cela peut rappeler le mécanisme des métaphores épiques ou polémiques, du type « l'aigle va fondre [sur son ennemi] » ou « ce sont des vautours », toutes ne se préoccupent pas de rehausser ou rabaisser leur sujet ainsi. En outre, il ne s'agit pas exactement de ce que décrit le groupe de Liège : dans *Rhétorique générale*, il est seulement question d'étendre « à la réunion des deux termes une propriété *qui n'appartient qu'à leur intersection* » (je souligne), à savoir « l'identité réelle manifestée » par cette intersection. L'idée de ressemblance paradoxale n'est donc pas envisagée, il ne s'agit pas non plus de tester l'élargissement des propriétés communes de deux objets par un décentrement du regard : la métaphore est simplement accusée de fusionner les deux parties exclues, de les confondre ou de ramener une « partie non commune » sur l'autre. Il y a pourtant bel et bien l'idée, ici, d'un dynamisme de la métaphore, mais mal dégagée : si « la partie non commune » des deux termes qui se chevauchent est en effet « indispensable pour créer l'originalité de l'image », il s'agit pour nous de déterminer si l'« extrapolation » est indue ou non, et pas de la condamner *a priori*. La métaphore ne procède jamais à partir d'éléments tout à fait identiques ou tout à fait différents : elle s'appuie sur des traits *voisins*, comme la métaphore épique ou polémique le montre bien ; dans l'éloge comme dans le blâme, elle *grossit* le trait, elle ne le suscite pas de toutes pièces. Seuls les effets authentiquement « stupéfiants » font exception, qui sont en réalité assez rares, et qui ne nécessitent même pas la métaphore pour se produire : on peut en trouver aussi bien dans une narration ou une description fantaisiste que dans une figure. Or, c'est bien la notion de sème et, en dernière analyse, encore celle de langue qui posent problème, qui empêchent de cerner cette porosité entre ressemblance et dissemblance : il n'y a rien dans le réel qui

311 Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.* p. 106-107.

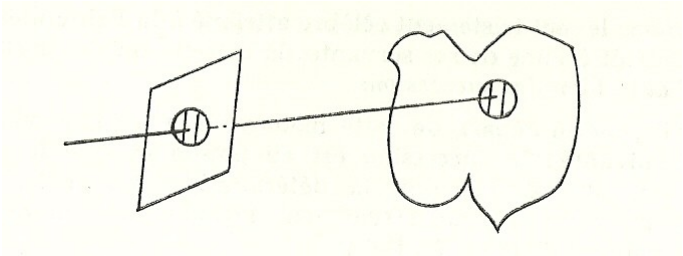
corresponde aux sèmes, à ce découpage artificiel des significations, il n'y a aucune ressemblance ou dissemblance *a priori* entre deux termes – seule une visée particulière, au sein d'un discours, peut établir cela. Cela veut dire, en outre, que la dissemblance ne se contente pas de « déclencher le mécanisme de réduction », comme le suggèrent le groupe μ et avec lui l'immense majorité de ceux qui pratiquent l'analyse componentielle. Bien au contraire, comme on l'a vu avec l'idée d'or, le mécanisme qui consiste à cerner la convergence des termes est en droit sans fin, précisément parce que la ressemblance ne préexiste pas *réellement* au geste de les rapprocher – autrement dit parce que le mécanisme métaphorique se nourrit de la dissemblance, que celle-ci, à chaque fois qu'elle est perçue, est susceptible de relancer la perception d'une analogie. Le processus d'interprétation d'une métaphore ne s'arrête pas automatiquement à la perception d'un sème, il se nourrit de la puissance d'évocation de chaque terme et, si le soleil est suggéré par l'idée d'or par exemple, s'il ne semble pas convenir pour désigner le globe oculaire de la femme, le lecteur peut déceler un niveau où l'analogie est possible – l'idée de regard – en s'assurant, alors, que le texte accueille la nouvelle idée, lui ménage une place, que celle-ci n'en force pas la signification. Sur la base d'un certain nombre de points communs immédiatement perçus, la figure cherche donc bien à élargir le périmètre de la ressemblance mais ce n'est pas, de toute évidence, par une superposition terme à terme ou une fusion. En revanche, la possibilité d'une confusion, d'une projection abusive est toujours possible – mais rien, dans le mécanisme de la métaphore, n'implique que ce soit toujours le cas.

Hélas, une telle compréhension de l'action métaphorique n'est pas un fait isolé. Dans *L'Implicite*, Catherine Kerbrat-Orecchioni propose une interprétation voisine : sous prétexte que « le trope évoque toujours, ne serait-ce que pour la dénoncer comme illusoire, la possibilité de [comprendre] la situation dénotée littéralement », la lecture de la figure s'apparente « à certaines expériences hallucinatoires » ainsi qu'à celle de « la schizophrénie ». La copule “être” de la métaphore étant à la fois « un “être” et un “n'être pas” », « son décodage implique une sorte de “double bind” ». Et de citer l'expérience de Sartre de la mescaline : « *Je savais* que c'était un parapluie, *sans pouvoir m'empêcher de le voir comme* un vautour ». La métaphore serait ainsi une « schizophrénie volontaire ».[312] On perçoit ici la combinaison désastreuse des « paradigmes » rhétorique, lacano-freudien et linguistique, sémiotique : le modèle rhétorique traditionnel étant reconduit, le sens figuré étant pensé comme une simple connotation, comme une sorte de masque du sens propre, une couche de peinture ajoutée, la fiction métaphorique ne parvient pas à être pensée comme une dialectique entre deux objets de pensée – son « être » et son « n'être pas » se contentent de « fusionne[r] en surface ». Aussi suffit-il d'aborder la figure à travers le prisme de la théorie du « clivage du moi » pour que « la possibilité » de percevoir « la situation dénotée littéralement », c'est-à-dire de ne pas la « traduire », possibilité qui est *aussi* celle de la métaphore vive, soit comprise comme la possibilité d'une hallucination, d'un conflit de loyauté déchirant le sujet. L'auteur apparaît ainsi prisonnière de son modèle linguistique centré sur le mot, où les significations sont finalement découpées une fois pour toutes, ne présentent aucune souplesse : faute de pouvoir penser la fiction métaphorique autrement que comme une aimable « schizophrénie volontaire », elle présente alors le degré zéro et le degré figuré de la métaphore vive comme un conflit « entre réalité et illusion, savoir et croire, dénotation et connotation. » Certes, note-t-elle, « dans le trope, les sujets encodeur et décodeur sont dédoublés, mais conscients de l'être », ils sont « capables de faire le départ » entre les deux niveaux, mais il reste que la métaphore, sous sa plume, en imposant la présence d'une connotation, introduit dans le langage non plus de la fiction mais de l'illusion, de la

312 C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, *op. cit.*, p. 150-151.

croyance.

Le plus gros problème du modèle de la sélection ou de la recomposition sémique réside donc dans la méconnaissance de la dynamique de l'interprétation exigée par les métaphores les plus riches. Il faut donc clairement se débarrasser de l'idée d'une intersection sémique, schéma trop « fixiste ». Le schéma d'Albert Henry apparaît meilleur de ce point de vue. Le dessin suivant, proposé dans son ouvrage, me semble assez éloquent, jusque dans son ambiguïté.



L'auteur de *Métonymie et Métaphore* corrige ainsi la métaphore de « la vision binoculaire », stéréoscopique, de Karl Bülher – que l'on trouve aussi chez les Américains, chez Stanford par exemple – puisque ce ne sont pas « deux images du même objet qui se superposent », nous dit-il. Il décrit la figure d'analogie comme un autre procédé optique où l'on « superpose deux concepts dont une portion seule est mise tout à fait au point par la double focalisation métonymique ». Si cette « portion » correspond au(x) sème(s) commun(s), l'idée d'une « densité métaphorique » suggère davantage, elle qui « provient justement du fait que le terme métaphorique surcharge de toute sa *compréhension* propre – une partie en net, une partie en flou – le terme métaphorisé ». L'auteur ajoute à cette double focalisation l'idée qu'il y a « mise au point sur l'axe longitudinal de la perspective » quand, « en métonymie », « l'esprit travaille avec l'obturateur ».[313] Si je comprends bien cette dernière image, qui me paraît s'éclairer dans le livre avec les schémas qui suivent, la métaphore crée ainsi « une réalité nouvelle » par superposition de ce que le photographe a dans l'œil et de ce qu'il perçoit devant lui. Ce qui me semble notable, dans tous les cas, c'est qu'Albert Henry introduit un schéma en trois dimensions, comme l'indique le dessin ci-dessus : ce ne sont plus deux ensembles mathématiques qui se recoupent, mais le faisceau d'un regard qui traverse une sorte de filtre, d'écran, très probablement photographique, pour atteindre l'objet considéré en plein cœur. Les droits du sujet sont donc bel et bien rétablis même si, par ailleurs, la métaphore est décrite comme *trop* subjective – franchissant l'axe transversal de l'obturateur, elle transgresse l'ordre naturel des choses, elle *surimpressionne* une réalité sur une autre, comme un photographe amateur qui aurait oublié de tourner la molette de son appareil. C'est notamment le souvenir qui joue ce rôle, qui crée une dynamique, qui procure une « intuition neuve » et ménage « un moment fécond » dans « la contemplation du perçu ».[314] Ce schéma, à l'image de *Métonymie et Métaphore* tout entier, présente donc une indéniable richesse même s'il témoigne, en même temps, d'une certaine hésitation, d'une difficulté à coordonner les influences. Si la subjectivité du sujet est reconnue, elle reste souvent limitée à l'imposition d'un filtre, à un travail de fusion arbitraire, à une « illusion » issue de l'imagination : nous avons les deux objets qui manquaient dans la métaphore du binoculaire mais nous n'avons pas de dialectique, l'un fait écran à l'autre. De la même façon, à la croisée des traditions, puisant notamment chez Richards, Bülher et Esnault, l'ouvrage appréhende tantôt la

313 A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, *op. cit.*, p. 56, 67-68.
314 *Ibid.*, p. 59, 64.

métaphore comme « synthèse », tantôt comme « fusion », « superposition », « identification » trompeuse : ce n'est pas tout à fait la même chose, et c'est hélas le second terme de l'alternative qui l'emporte.

C'est donc, chez Albert Henry aussi, le modèle de l'intersection sémique qui s'impose. La mobilité du regard n'est pas vraiment envisagée, la possibilité d'accommoder l'œil sur un autre point, de déplacer l'appareil photo ou de creuser la profondeur de champ non plus : la « partie en net » et la « partie en flou » sont en quelque sorte déterminées à l'avance, ce sont toujours les mêmes si on ne change pas les termes considérés. De plus, la « superposition » produit les mêmes effets que chez le groupe μ : la double métonymie crée « dans le discours une synonymie subjective »[315] Pourtant, où y a-t-il « fusion » dans l'exemple de Hugo ? Où y a-t-il « surcharge » d'un terme par un autre – ou même « modification du contenu sémantique », pour reprendre l'idée du groupe μ ?[316] La phrase ne signifie pas seulement « Malte avait trois niveaux de protection : ses forteresses, etc. ». Dire cela, ce serait la « traduire » pauvrement, supprimer la « personnalité » de Malte telle qu'elle apparaît dans *Le Rhin*, veillant au milieu de la Méditerranée entre l'Espagne et l'Empire ottoman, ressemblant à ses chevaliers « gentilhommes », « brebis dans l'île » devenant « lions sur mer », territoire verrouillé comme une prison ou, plus exactement, comme un couvent renfermant un trésor.[317] Voilà ce qui est manqué par le modèle d'Albert Henry ou du groupe de Liège : même s'ils sont accueillants, les mots conservent leurs frontières sémantiques dans la métaphore vive ; il n'y a nulle recomposition, nulle synonymie ou fusion. Et c'est précisément pour cela qu'il y a porosité entre la « partie en net » et la « partie en flou », entre la zone où la similitude domine et celle où la dissemblance l'emporte. Les deux erreurs sont solidaires : c'est parce que chaque terme garde sa personnalité mais possède une profondeur qu'il peut dialoguer avec l'autre, ouvrir des abîmes sans perdre le lecteur ou le spectateur, et ainsi élargir le périmètre des phénomènes désignés par les mots ou les images.

Prenons l'exemple d'*Ivan le terrible* déjà évoqué, où l'enfant allonge le pied et fait penser à une marionnette qui s'éveille. C'est ce geste inattendu qui déclenche la perception de la métaphore. Pourquoi cette extension du pied prudente, comme si l'enfant voulait s'enfuir, comme s'il était prisonnier de sa chaise ? S'il veut descendre, il n'a qu'à glisser : il n'a plus l'âge de craindre de tomber. Mais, une fois perçue, l'analogie ne s'arrête pas là, précisément parce que, dans cette métaphore, l'idée d'un pantin n'efface pas celle de l'enfant qui s'impatiente, qui voudrait bien descendre du trône, non plus que celle-ci n'efface celle-là. Les deux références coexistent, chacune conserve ses propriétés sans se fondre dans l'autre : Ivan apparaît tout à la fois comme un jeune prince manipulé et comme une marionnette qui tente en vain de s'émanciper. Or, c'est précisément ces deux idées *différentes* qui aident à structurer l'analogie : l'idée de marionnette aide à percevoir combien on tirait les ficelles à la place du grand-prince jusque là et, en même temps, l'idée que les boyards complotent *derrière son dos,* déjà communiquée, déjà suggérée par la mise en scène, conforte à son tour l'idée d'une marionnette – peut-être même est-ce elle qui a joué le rôle principal, qui a créé un cadre propice à l'apparition de l'idée de pantin manipulé. Il y a donc interaction entre les deux termes de l'analogie : l'idée de complot suscite celle de la marionnette et celle-ci conforte l'idée de manipulation. L'action réciproque se fait en quelque sorte par dessus la dissemblance des idées et souvent, comme ici, c'est même la dissemblance dans la métaphore qui guide le spectateur,

315 *Ibid.*, p. 66.
316 Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 106.
317 V. Hugo, *Le Rhin*, *Lettres à un ami*, tome II, Imprimerie nationale, Paris, 1985, conclusion, III, p. 217-218.

qui organise l'interprétation – ou du moins une partie de cette dissemblance, les traits les plus saillants de celle-ci. Quand le spectateur se formule que ce pied ressemble à celui d'un pantin qui tente de s'enfuir (ou à un prisonnier attaché à une chaise, si l'on veut, car un doute peut subsister sur la comparaison exacte, c'est le comparant qui manque ici à l'image), il se formule alors que, précisément, Ivan n'est pas attaché. Sa réflexion est ainsi amenée à trouver *en quoi* l'enfant peut sembler prisonnier, quels sont les liens invisibles qui l'enserrent. C'est là, très exactement, le mécanisme de toute métaphore vive : c'est en prêtant à Ivan quelque chose qu'il n'a pas, en l'occurrence des liens matériels qui le retiendraient attaché, que le réalisateur nous fait percevoir une idée qui se trouve sur un autre plan, à la fois semblable et différente, celle d'une dépendance, à l'égard des boyards notamment. Et c'est d'ailleurs en pensant les boyards comme d'authentiques manipulateurs qu'on se formule qu'ils se trouvent non seulement dans son dos mais aussi, du moins à l'image, *au-dessus* de lui, comme le serait un marionnettiste. On constate ainsi, à partir d'une nouvelle dissemblance (ce ne sont pas de vrais marionnettistes), que les conseillers s'inscrivent bien dans une certaine géographie symbolique, verticale, qu'ils profitent du fait qu'ils sont adultes, notamment, et que le futur tsar n'est encore qu'un enfant. Quitte à aller trop loin, à forcer le discours du texte ou film, la dynamique de la métaphore est ainsi : elle se nourrit des différences dans un mouvement qui semble parfois, dans les œuvres les plus riches, sans fin. On pourrait évidemment relever la même dynamique et reproduire le raisonnement sur d'autres points de l'analogie : l'enfant qui n'arrive pas à toucher terre, alors qu'il devrait y parvenir, nous fait penser qu'il a « perdu pied », d'une autre façon, et qu'il est en train d'en prendre conscience. Cette idée, éventuellement « projetée » par le spectateur, ne l'est pas pour autant de façon abusive : comme pour les liens, elle n'est « actualisée », validée par le spectateur, que dans la mesure où celui-ci décèle dans le film des éléments qui lui permettent de l'étayer. C'est alors la garde des *opritchniki*, pour Ivan devenu adulte, qui donne une consistance à cette idée : c'est elle qui permettra au tsar de s'affirmer, de se dresser contre les boyards, contre les « ennemis du peuple », etc., qui constituera la seconde marche de son pouvoir, après celle du peuple de Russie, marche sur laquelle il pourra asseoir son trône, son pouvoir absolu.

C'est donc l'idée même de substitution qu'il convient de contester. C'est elle l'abstraction *princeps*, qui semble déterminer toutes les autres, et je serais bien tenté de croire que c'est parce que les néo-rhétoriciens renouent plus nettement avec elle que leurs travaux témoignent d'un degré accru d'abstraction par rapport aux réflexions précédentes. Pour conforter cette hypothèse, un exemple d'Albert Henry me semble particulièrement bien venu. Il s'agit de l'extrait suivant, bien connu, des *Pensées* de Pascal :

> Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle ; quand on joue à la paume, c'est une même balle dont joue l'un et l'autre, mais l'un la place mieux.[318]

L'exemple s'insère dans un développement où Albert Henry cherche à établir la différence entre métaphore et comparaison. Malgré différents indices comme l'abondance des « ressources lexicales et syntaxiques » qui permettent d'exprimer la comparaison, à la différence de la métaphore, ce qui en ferait respectivement « un procédé intellectuel » reposant sur une confrontation explicite, d'une part, et une simple figure de rhétorique, un « procédé de nomination » opérant un travail illusionniste de « superposition » d'autre part, l'auteur de *Métonymie et Métaphore* avance un seul

318 B. Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, n°696-22, p. 54

critère vraiment distinctif, qui semble fonctionner à tous les coups : « dans la comparaison, il n'y a pas d'entité fictive substituée ».[319] Or, dans le développement qui précède, consacré à définir la métaphore, où Henry s'appuie sur différents auteurs, il relève de nombreux traits définitoires intéressants et finit par présenter une définition provisoire de la métaphore sans aucune référence à cette idée de substitution – et ce, notons-le, malgré un fil conducteur qui prétend être le refus d'une compréhension de la métaphore comme comparaison abrégée, condensée, etc. Tout au plus l'idée de « synthèse vivante » peut-elle suggérer un renvoi à l'idée de « condensation », de « fusion », cette dernière étant assez largement solidaire de la substitution – mais cela ne me semble nullement impliqué. Ce qui est « acquis », pour l'instant, c'est plutôt une « interaction de deux facteurs ». L'idée de substitution est donc introduite par un coup de force, par la force de l'habitude, à l'occasion d'une distinction avec la comparaison, les deux figures étant posées comme différant « dans leur essence même », la métaphore disant « autre chose que la comparaison », « *tend[ant]* à réduire à l'unité », donnant « *l 'illusion* de réduire à l'unité » (je souligne) : la comparaison est « affrontement de deux notions, *affrontement qui subsiste et s'impose à tous* ».[320] Le départ entre les deux semble donc essentiellement subjectif : la métaphore est un *sentiment* d'unité et la comparaison un *sentiment* de confrontation. Albert Henry propose alors le test de la transformation, qui m'apparaît probant aussi : selon lui, il serait impossible de « faire sortir » de certaines comparaisons « des métaphores ». Il donne alors deux exemples, dont celui de Pascal.

Or, que constate-t-on ? La transformation est possible : sa proposition « Dire du nouveau, c'est placer la balle mieux qu'un autre » ne me semble pas mauvaise. On pourrait dire aussi : « Les mots sont des balles assez communes ; le difficile, c'est de bien les placer », en ajoutant éventuellement : « Écrire, c'est jouer de la paume », la dernière phrase faisant apparaître un jeu de mots qui n'est évidemment pas étranger au texte de Pascal mais qui restait virtuel – et l'on pense alors au rôle de l'inconscient qui peut faire naître des images en jouant avec les mots, aux mots d'esprit analysés par Freud. On se demande ainsi pourquoi Henry n'est pas convaincu par sa transformation. Il indique seulement que, « dans cette comparaison-argument [de Pascal], il n'y a pas de terme introducteur », que « la mise en parallèle » peut, comme ici, n'être pas « expressément explicitée ». On ne peut que lui accorder cette idée d'« une comparaison implicite » mais... n'est-ce pas ce qu'il refuse à la métaphore ? N'est-ce pas ce qui se produit avec la métaphore *in praesentia* « Malte avait trois cuirasses... » ? Bien sûr, il reste le critère de la substitution : « cuirasse » est censé remplacer autre chose ; l'implicite ne se limite pas à un mot coordonnant ou subordonnant. Seulement, ce critère n'est pas vraiment suivi jusqu'au bout. Même si c'est le plus stable, l'extension de ce qui reste implicite varie : une page plus loin, la catégorie de « la comparaison sémantique » multiplie les cas limites. L'expression « une funèbre armée de feuilles mortes » contrevient par exemple au principe : avec son « armée » clairement substitutive, elle est assez semblable à la métaphore de Hugo. Mieux : l'idée même de « comparaison implicite » montre bien la fragilité du critère. La dernière phrase de Pascal est en effet passible d'une double interprétation : on peut supposer qu'un « outil de comparaison » a été omis, certes, et qu'il peut être rétabli en pensée par le lecteur, mais on pourrait également dire que cette phrase est *substitutive* d'une autre où Pascal aurait parlé directement de l'activité d'écrire. C'est ainsi, probablement, qu'Albert Henry a compris l'extrait des *Pensées*, ou du moins c'est ce que suggère son autre transformation : « J'ai joué à la balle mieux qu'un autre ». Cette possibilité de lire la seconde phrase de Pascal comme substitutive me semble le meilleur indice de

319 A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, *op. cit.*, p. 59-60.
320 *Ibid.*, p. 58-59.

cette abstraction de la notion même de substitution. Avec ce type d'énoncé, il n'y a plus le moindre critère discriminant : ajouter un « comme », un « il en va de même quand on joue à la paume » supprime assez largement le sentiment de substitution, mais ôter le connecteur permet de rétablir l'impression... Le critère de la substitution est donc fragile, lui aussi, il est inconsistant : si l'on se déprend de l'idée d'un « degré zéro », d'un « sens propre », on s'aperçoit que la « substitution » n'en est pas une, que ce n'est rien d'autre qu'un certain type d'énoncé rendu implicite.

D'ailleurs, l'idée d'une « substitution » n'est même pas interdite par le « rétablissement » d'un outil de comparaison : on pourrait toujours se laisser prendre à imaginer ce que Pascal « a voulu dire », sur le plan de l'écriture, à travers l'image du jeu de paume, même si chaque membre de la dernière phrase commençait lourdement par « comme »... La « substitution » n'est qu'une possibilité laissée à l'interprète de rétablir des représentations, des sentiments, des idées laissées implicites : elle est parfois forcée par un « incongruité sémantique », parfois non. Ceux qui tiennent à la conserver devraient donc l'étendre jusqu'aux cas de comparaisons vives. Pour peu qu'ils s'émancipent de l'idée que la première partie d'une comparaison livre la « clef » de la seconde, comme dans la citation de Pascal, ils pourraient alors se mettre à « traduire » : l'auteur des *Pensées* ne *veut*-il pas *dire*, non seulement qu'il est original, comme dans la première moitié de l'extrait, mais aussi qu'il écrit mieux que les autres, etc. ?

On pourrait d'ailleurs proposer, à peu de choses près, les mêmes remarques pour l'autre exemple d'Albert Henry : « Limogé, on lui donna la cravate, comme on met du persil dans les narines des veaux décapités » (Montherlant). Bien sûr, transformer cette comparaison en une métaphore *in absentia* « complète » est très délicat ici, hors contexte, surtout dans la mesure où le rôle de la cravate n'est déjà pas très clair. Mais rien n'empêche de proposer : « Limogé, on lui donna la cravate, véritable persil placé dans les narines d'un veau décapité. » En outre, on peut noter la possibilité d'une comparaison implicite, où la seconde phrase serait passible, elle aussi, d'une interprétation « substitutive » : « Limogé, on lui donna la cravate. On met parfois du persil dans les narines d'un veau décapité. » Avec ce dernier cas, cette comparaison implicite qu'on pourrait rebaptiser métaphore *in praesentia* sans copule, on perçoit nettement à quel point la notion de substitution est une abstraction. D'ailleurs, il suffit de réduire l'échantillon étudié, en l'occurrence à la seconde moitié de la citation, pour obtenir une métaphore *in absentia*.

On comprend du même coup pourquoi le critère de la rupture d'isotopie n'est pas satisfaisant, lui non plus : outre qu'il est inutilement formel, il est solidaire, dans une certaine mesure, de l'idée de substitution. Imaginons que les phrases « Limogé, on lui donna la cravate » et « On met parfois du persil dans les narines d'un veau décapité » soient séparées par un changement de paragraphe, voire un changement de chapitre, ou qu'elles se présentent sous la forme de deux plans cinématographiques contigus mais appartenant à deux séquences différentes. Le changement de « lieu » est manifeste, ou du moins on passe d'un ordre de pensées à un autre, mais cela ne déclenche pas nécessairement une interprétation d'ordre métaphorique, surtout si le nouveau paragraphe ou la nouvelle séquence a pour cadre un restaurant, tout simplement parce qu'il y manque une copule, parce que l'intention de signification n'est pas suffisamment apparente. La rupture d'isotopie ne joue donc qu'un rôle très secondaire. Ce qui est décisif, dans une métaphore ou une comparaison, quelles que soient leurs formes, c'est que le lecteur ou le spectateur perçoive la volonté de prédication. C'est cette dernière qui, associant un signe à un autre, dans un syntagme déterminé, conduit à une interprétation nouvelle : que les signes appartiennent à des univers de discours proches ou non est presque indifférent. La fleur et le papillon ne se mettent à entretenir des

rapports métaphoriques que par l'entremise d'une syntaxe concertée.[321]

Il faut donc ajouter cette idée de rupture d'isotopie au travail de simplification et d'abstraction de la rhétorique structuraliste : ce n'est que la face la plus apparente d'un phénomène qui ne l'inclut pas nécessairement. Comme la notion de sème, elle repose d'ailleurs sur un découpage arbitraire du réel : quels sont les objets qui font partie du même *lieu*, quels sont ceux qui y échappent ? Metz signale à la suite de Marie-Claire Ropars, par exemple, qu'il y a déjà des harpes sur les vitres du palais d'Hiver dans *Octobre* : elles font partie de la diégèse.[322] Rompent-elles l'isotopie à ce moment-là, quand des doigts les effleurent ? Et même, dans ce cas, faut-il nécessairement considérer que les harpes que l'on voit pendant le Congrès, à Smolny, sortent de la diégèse, elles qui ne sont référées à aucun lieu précis mais qui se détachent sur un fond noir ? Même s'il est judicieux, comme le souligne Metz, de maintenir la distinction entre métaphore « diégétique » et « non-diégétique », il apparaît bien que la rupture est réduite dans le film, que la distinction perd de sa pertinence, de même que l'angelot qui accompagne le discours du menchevik, lorsqu'il joint les mains, lorsqu'il semble prier, pourrait très bien se trouver à proximité. Pourtant, le fond noir qui isole les harpes joue un rôle décisif : il rend ce plan différent de celui de l'angelot ou de la balalaïka, les instruments sont en quelque sorte cités *in abstracto*. C'est comme si leur idée n'était pas actualisée : à la différence des autres plans, ils n'appartiennent clairement à aucune diégèse précise. Mais on pourrait très bien imaginer un plan ultérieur où le lieu serait éclairé. Eisenstein est coutumier du fait : il s'agit surtout d'isoler une idée, rien n'empêche ensuite de contextualiser les objets présentés. De même, pour la scène des Comices agricoles de *Madame Bovary*, faut-il distinguer des sous-isotopies au sein du village, l'une avec la place et l'estrade, l'autre avec les futurs amants qui sont au spectacle ? C'est évidemment possible mais l'opération apparaît bien inutile. On cite souvent, à la suite de Genette, l'inspiration « métonymique » des métaphores proustiennes, mais on trouve constamment chez Flaubert aussi de ces images inspirées par les lieux où se trouvent les personnages, les plus quotidiens en l'occurrence, comme cette carpe qui « bâille après l'eau » sur une table, entrevue on ne sait où par Rodolphe et dont il se souvient, après être entré dans la salle des Bovary, à propos d'Emma, ou comme la levrette de la jeune femme rapprochée implicitement de son mari, ou encore Charles « ruminant son bonheur » comme un bœuf.[323] Il en va de même chez S. M. Eisenstein : les innombrables sculptures et autres décorations du palais d'Hiver servent de support à ses métaphores, qu'elles s'y trouvent réellement ou qu'on puisse imaginer qu'elles s'y trouvent (tels ces bois d'élan, ces statues ou cette sphère de béton qui domine la Baltique). Le comparant qui semble parfois complètement extérieur à la diégèse, comme la reproduction du *Baiser* de Rodin, peut se retrouver à côté d'un personnage, comme cette femme du bataillon de choc qui médite en regardant la sculpture, au début de la prise du palais d'Hiver : Marie-Claire Ropars a bien souligné cet aspect des métaphores d'*Octobre*.[324] On pourrait relever un fonctionnement très proche dans *Val Abraham*, où des gros plans sur des objets présents dans la pièce jouent un rôle semblable, sur le mode du contrepoint ironique le plus souvent. Seuls les préjugés, ou une conception « surréaliste » de la métaphore, peuvent conduire à s'en étonner. L'idée d'une métaphore comme rupture d'isotopie n'est donc pas opérante pour cette raison : elle n'a qu'une apparence d'objectivité, elle n'est qu'une interprétation *a posteriori* d'une intuition qui ne doit pas tout à ce

321 Cf. *supra*, p. 31 et suiv.
322 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 230.
323 G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, respectivement p. 225, 134, 96.
324 M.-Cl. Ropars-Wuilleumier, « Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein », art. cit., p. 112-115 notamment.

« saut » dans l'espace, loin de là, qui parfois ne lui doit même rien du tout et ne l'implique nullement. La notion d'impertinence de Jean Cohen est déjà bien préférable : cette idée d'une incohérence apparente n'est pas forcément inscrite dans les propriétés des mots ou des plans d'un film, elle est aussi et avant tout syntaxique. Mais, en définitive, la syntaxe elle-même du rapprochement n'est pas toujours le critère ultime : ce n'est qu'un indice, parfois insuffisant. L'intuition dans certains cas se dégage surtout d'une cohérence globale, d'un ensemble de menus indices répartis sur une très large portion de texte ou de film, tellement insensibles qu'ils peuvent très bien n'être pas perçus, parfois, comme dans la scène des Comices.

Nous nous sommes beaucoup occupés pour l'instant de la théorie de la métaphore en littérature mais c'est, dans une large mesure, que les enjeux sont les mêmes dans une rhétorique de l'image. Dans son *Traité du signe visuel* par exemple, même s'il choisit de ne pas évoquer les métaphores de front, le groupe µ croise souvent des figures qui leur ressemblent, et n'hésite pas à les étudier ponctuellement comme telles. C'est ainsi qu'en 1992 il distingue quatre types de figures, de « relation[s] rhétorique[s] », et complique encore le modèle de *Rhétorique générale* : à l'opposition *in absentia* et *in praesentia*, le groupe de Liège ajoute l'idée d'un mode « conjoint » et « disjoint » qui la redouble, dans une certaine mesure, et qui tente en même temps de la compléter, de la préciser, en déplaçant un peu la seconde opposition. Il s'agit d'abord, selon les auteurs, de tenir compte de « la spécificité du visuel, qui autorise la simultanéité là où le linguistique ne permet que la succession », mais cela permet ensuite de « poser la généralité de la distinction », de trouver une correspondance avec le linguistique. Nous obtenons ainsi une espèce de carré rhétorique, de tableau à double entrée avec les combinaisons suivantes :

- le mode « *in absentia* conjoint », qui correspond au trope classique, à la figure par substitution, à la métaphore *in absentia* ou à la métonymie par exemple (l'exemple proposé est celui des yeux du capitaine Haddock, ces bouteilles que l'on trouve en lieu et place des pupilles) ;

- le mode « *in praesentia* conjoint », qui correspond à « l'interpénétration » de deux « entités » (« les signifiants sont non pas superposés mais conjoints » à l'image de l'affiche publicitaire de Julian Key pour le café *Chat noir* qui évoque à la fois un chat et une cafetière : il y a présence « en un même lieu » des deux composants mais « substitution partielle ») ;

- le mode « *in praesentia* disjoint », qui correspond à la métaphore *in praesentia*, à la comparaison, autrement dit au « couplage » des « signifiants » (un rapprochement a lieu entre « deux entités disjointes » qui sont « perçues comme entretenant une relation de similitude », comme dans *Les promenades d'Euclide* de Magritte) ;

- enfin « le mode *in absentia* disjoint », qui correspond aux « tropes projetés » : il s'agit d'énoncés « parfaitement isotopes », qui n'appellent à première vue aucune lecture au sens figuré mais qui peuvent être « lus rhétoriquement » (comme les proverbes), subir une réinterprétation « à la lumière des isotopies projetées » (qu'il s'agisse d'« allusions phalliques ou vaginales » présentes dans un tableau et décelées par l'analyste ou de l'imposition « extérieure » des « titres d'œuvres », selon le procédé cher à Magritte).[325]

De toute évidence, des métaphores peuvent se manifester dans chacune de ces catégories. Le groupe µ commence d'ailleurs ce développement par l'idée d'une opposition « polaire » entre métaphore et comparaison : la « chafetière » semble là comme un cas intermédiaire entre métaphore et comparaison, la « substitution » y est « partielle seulement » (celle du chat à la cafetière en

325 Groupe µ (F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet), *Traité du signe visuel*, Le Seuil, Paris, 1992, chap. VI, p. 270-275.

l'occurrence) alors qu'elle apparaît « totale » dans le premier mode et inexistante dans le troisième. Aussi les auteurs suggèrent-il une progression au sein de la série, entre le premier mode, « le plus radical », le plus dense, et les troisième et quatrième modes qui nécessitent l'intervention de « facteurs » « de plus en plus extérieurs à l'énoncé ». Mais, ce faisant, le système ne tient plus, il révèle le caractère factice du « carré » rhétorique. Le quatrième mode pose de sérieux problèmes par exemple : l'extension des figures par « couplage » voire par « interpénétration », autrement dit l'extension « syntaxique », n'a rien à voir avec l'idée des « tropes projetés ». Ce dernier cas confond des phénomènes de nature très différente, comme les auteurs le perçoivent en indiquant que « ce n'est pas ici le lieu de dresser un inventaire de ces mécanismes de projection » : ils sont parfois « syntaxiques » (comme avec les titres de Magritte, autre forme de « couplage » en fait), parfois non (comme dans les interprétations « psychanalytiques »). Ces derniers exemples nous montrent d'ailleurs que les « mécanismes pragmatiques » mis en œuvre ne sont pas les mêmes. Cette confusion contribue alors à distinguer des phénomènes semblables : par exemple, le fait de « projeter » comme de l'extérieur une interprétation métaphorique, comme un peintre peut le faire avec un titre, a tout à voir avec l'éloignement du comparé qui peut se produire aussi dans le cas de la métaphore *in absentia* « traditionnelle ». En fait, les modes 1 et 4 semblent désigner deux approches différentes du même phénomène mais en distinguant les occurrences selon plusieurs critères différents, relativement flottants, en jouant parfois sur le degré d'extension du « signifiant » métaphorique (un simple mot ou l'image d'une bouteille pour le premier cas et un ensemble plus large pour le proverbe, par exemple, voire la surface toute entière d'un tableau de Magritte, dans le dernier cas), mais en jouant aussi sur le degré d'évidence de la signification (« degré conçu », c'est-à-dire « degré zéro », que l'on suppose facile à trouver pour le mode 1, selon le modèle rhétorique traditionnel de la métaphore usée, et « degré conçu » induit d'une façon plus complexe dans le mode 4, plus éloigné du « degré perçu », parfois même projeté sans qu'il y ait intention de l'auteur), etc.

Autrement dit, cette complication du modèle *in absentia* / *in praesentia* porte témoignage contre la rigueur de cette opposition, contre le modèle substitutif : le mode « *in praesentia* conjoint » n'est pas plus *in praesentia* qu'*in absentia* – comme cela est reconnu dès le début puisque la chafetière est « partiellement » substitutive, et c'est bien ce que veut dire « conjoint » – et le mode « *in absentia* disjoint » n'est que l'autre nom, parfois, d'un mode *in praesentia* (avec le titre des tableaux de Magritte), de même que le mode « *in absentia* conjoint » se révèle le plus souvent « disjoint » ou, si l'on préfère, discrètement *in praesentia*. Là encore, le groupe μ le reconnaît indirectement, d'ailleurs : si la bouteille est une figure *in absentia*, par exemple, elle n'a « guère de points de ressemblance avec les yeux » du capitaine Haddock, il faut la comprendre comme une hallucination causée par la soif ; elle n'est donc pas vraiment substitutive de la pupille.[326] Alors ? Si l'on peut dire, à la rigueur, qu'elle est « métonymique » du besoin d'eau ou d'alcool, il faut constater que l'idée s'exprime aussi à travers des métaphores qui n'ont plus rien de nécessairement « substitutif » : le capitaine voit à côté de lui Tintin comme un bouteille (moitié Tintin, moitié bouteille : interpénétration ?) et seule une bouteille se reflète sur sa pupille « à la place » de son ami, alors qu'il l'a devant lui (couplage).[327] Où y a-t-il « substitution », mode *in absentia* ici ? Ce qu'on nous dit, très clairement – et de différentes façons – c'est « il voit Tintin comme une bouteille » : toujours celle-ci s'interprète en fonction de cette autre « entité », cet autre « signifiant » présent aux côtés du capitaine, sur le mode « disjoint », le corps de son compagnon. L'exemple n'est donc pas

326 *Ibid.*, p. 273.
327 Hergé, *Le Crabe aux pinces d'or*, Casterman, [Tournai], 1953, p. 32.

convainquant. La tête de Tintin n'en est pas moins, *par ailleurs*, « substitutive » du bouchon – ou, si l'on préfère, la bouteille l'est du reste du corps – mais on voit bien pourquoi le groupe de Liège n'a pas pris cet autre exemple : le segment *in absentia* est solidaire d'une « entité » plus large, elle s'inscrit dans une relation *in praesentia*. C'est ainsi que les auteurs glissent insensiblement à un autre exemple du *Crabe aux pinces d'or*, que l'on trouve deux pages plus tôt, ils traitent explicitement du premier alors qu'ils semblent se souvenir en même temps de celui-là, quand la bouteille remplace clairement Tintin tout entier, en trois vignettes, tel un mirage, et que le capitaine traite ensuite son ami, bien réel, exactement comme s'il s'agissait d'une bouteille, essayant de le « débouchonner » à mains nues. Cela permet alors au groupe μ de noter le lien entre « métalepse » et « hallucination » (voire entre métaphore et ivrognerie ?) avant de préciser que, « quelle que soit sa nature », « la liaison existe, et fait sens », comme si tout trope était une « hallucination vraie ». Seulement, dans ces différentes vignettes, s'il y a « substitution » en effet, y a-t-il métaphore ? Nous voyons d'abord les choses comme le capitaine, progressivement, en trois vignettes : nulle métaphore. S'il y a une « ressemblance » éventuelle entre la première et la troisième image, elle joue le rôle d'une explication de l'hallucination, elle nous fait entrer dans le délire de l'assoiffé. Puis nous voyons les choses comme les verrait un observateur extérieur : Haddock prenant Tintin au cou. Si « métaphore » il peut y avoir, alors, elle se trouve dans le regard du spectateur qui comprend la méprise : nulle substitution, cette fois, mais l'indice très clair d'un délire, d'une hallucination prise au sérieux. Le comique, la puissance de la vignette vient précisément de ce double niveau de lecture : d'un côté nous « comprenons » Haddock, et alors l'hallucination – nullement la figure – est prise au sérieux, mais de l'autre nous la mettons à distance, nous rions de sa méprise, comme nous pourrions rire d'une métaphore prise au pied de la lettre.

On peut noter au passage que les « métaphores » choisies ne sont décidément jamais innocentes : comme celles de Magritte, du moins en apparence, les comparaisons de Hergé citées plus haut, les premières, authentiquement « métaphoriques », n'expriment aucune idée, mais une simple impression visuelle – délirante en l'occurrence. Il s'agit de métaphores comiques, comme on peut en trouver chez Tati, par exemple dans *Mon oncle*, où les analogies ont souvent une fonction déréalisante, à cette différence près que, même quand elles peuvent être interprétées comme gags chez ce dernier, et même en apparence comme purs gags, elles peuvent déboucher sur autre chose aussi, elles portent presque tout le temps un discours critique sur la modernité, notamment.

En fait, si les auteurs de *Traité du signe visuel* ont ressenti le besoin de compliquer le modèle traditionnel *in absentia* et *in praesentia*, il semble que ce soit parce qu'il en ont ressenti la faiblesse et ce, précisément, en étudiant le mode d'expression « visuel ». C'est le cas de la « chafetière », en l'occurrence, qui les intéresse le plus, qui déclenche l'apparition des nouveaux rapports « conjoint » et « disjoint ». Et, de fait, la catégorie de l'interpénétration renvoie à des cas de « fusion » des « signifiants » très intéressants où les contours des « entités » sont brouillés, où les choses n'ont plus la solidité apparente des mots, où elles n'offrent pas une telle image de permanence, de fixité des frontières (comme on en trouve encore chez Hergé, même lorsque Tintin et une bouteille semblent « interpénétrés ») : l'affiche de Julian Key, reproduite dans leur livre, introduit un joli trouble, que l'on retrouve parfois ailleurs (dans le dessin, dans la peinture essentiellement, mais parfois aussi en sculpture, en architecture, voire dans le cinéma ou en poésie). Il y a un moment en effet où l'on ne sait plus où commence tel objet de pensée et où finit tel autre. Seulement, il est à regretter que les notions de conjonction et de disjonction soient considérées uniquement dans un cadre sémiotique : elles recouvrent des phénomènes très différents, comme on l'a vu, tantôt de substitution ou de

juxtaposition par exemple, sur le mode de la métonymie ou de la métaphore *in praesentia*, tantôt de prédication implicite ou explicite, presque reconnue comme telle par moments, quand il est timidement question du sens, tantôt de purs jeux sur la forme des mots – sans parler des possibles projections abusives, voire sur-interprétations. Il est d'ailleurs significatif que le groupe µ décline deux fois cette série des quatre modes de « relation rhétorique », dans le chapitre VI, d'abord comme s'appliquant à la « rhétorique iconique », ensuite comme pouvant s'adapter à la « rhétorique plastique », suggérant de la sorte une affinité ou du moins une proximité entre les mécanismes des phénomènes iconiques d'une part (caractérisés par la ressemblance) et plastiques d'autre part (où seul le travail sur la matière est considéré) – autrement dit, traitant ici de la même façon, avec la même grille, des phénomènes rhétoriques traditionnels mettant clairement en jeu du sens et d'autres infiniment plus formels.

Le cas de la « chafetière » est emblématique de ce point de vue. Dans une note en forme de repentir, le groupe µ indique qu'il existe un équivalent linguistique à l'interpénétration iconique : le mot-valise.[328] Et, dans le chapitre VII, les auteurs revendiquent le geste de ne pas « ranger plusieurs figures que l'on serait tenté de nommer métaphore » sous cette étiquette (avec ou sans la « définition évidemment très large » de l'addition-suppression de sèmes) avant de préciser néanmoins que la catégorie de la « métaphore *in praesentia* » pourrait convenir pour l'affiche de Julian Key.[329] Or, du point de vue sémiotique qui est celui du livre, presque rien ne distingue le « simple » mot-valise de la métaphore par interpénétration : certes, le mot-valise peut donner lieu à une métaphore, de même que la « chafetière » peut être interprétée de la sorte, mais rien n'y conduit nécessairement, ce télescopage de « signifiants » est même plutôt perçu comme un pur jeu sur les signifiés et les signifiants en général, sans grand enjeu référentiel, comme quelqu'un qui s'amuserait à créer une chimère de toutes pièces. Le cas du centaure trouve d'ailleurs place juste après la chafetière, dans le chapitre VII. Bien sûr, quelques différences sont introduites mais, précisément, ce n'est pas l'existence d'une prédication dans un cas et non dans l'autre. Dans les analyses proposées, la « chafetière » ne prédique jamais en effet : la coexistence des deux « entités » chat et cafetière, pourtant riche de significations potentielles, reste ici, d'une certaine façon, muette. Et pour cause : le groupe µ choisit d'étudier ce signe visuel *in abstracto*, hors de tout contexte, hors de toute relation pragmatique. Deux ajouts en notes l'indiquent clairement : les auteurs du *Traité du signe visuel* ont choisi de « ne considérer que l'image, indépendamment de ces facteurs » pragmatiques, ce qui leur permet de continuer à voir dans la « chafetière » une figure « réversible » (le chat conduit à la cafetière et vice-versa) et surtout de contester que ce « chat noir faisant de la réclame pour un café [soit] investi de tout ce que le consommateur projette dans sa drogue favorite : douceur, énergie, éveil, etc. »[330] C'est ainsi, en écartant artificiellement le contexte, que le deuxième mode reste exclusif du quatrième.

Le « carré » des « quatre modes de relation entre degrés conçu et perçu » (autrement dit entre le « degré zéro » de la figure et son sens apparent) apparaît donc d'une sophistication parfaitement vaine. On pourrait même noter que, dans le mode « *in absentia* conjoint », les deux relations « *in absentia* » et « conjoint » sont nettement synonymes – ce qui n'est pas le cas des deux relations opposées, entre lesquelles une distinction est opérée, et ce qui explique que le quatrième mode soit si problématique. Nous voyons donc, encore une fois, qu'il s'agissait surtout de ménager une place à

328 Groupe µ, *Traité du signe visuel, op. cit.*, p. 453, note 9.
329 *Ibid.*, chap. VII, p. 300-302 et p. 456, n. 7.
330 *Ibid.*, p. 457, notes 9 et 11.

la « chafetière ». Seulement, le point de départ lui-même était problématique : il s'agissait de prendre en compte « la spécificité du visuel, qui autorise la simultanéité là où le linguistique ne permet que la succession. » Or, précisément, ce n'est pas le cas : que le visuel ne soit pas linéaire mais relève généralement d'une géométrie plane – quand ce n'est pas dans l'espace – n'implique pas que la saisie d'un dessin, d'un tableau, pour ne pas parler d'un photogramme, soit simultanée. On sait qu'il existe des parcours de lecture dans une image et, de fait, dans le cas de l'affiche publicitaire pour le *Chat noir*, on ne perçoit pas, me semble-t-il, *à la fois* la cafetière et le chat. Même si c'est avec une grande économie de moyens, l'image évoque d'abord un chat : c'est dans un second temps que la géométrie des oreilles triangulaires ou du corps de l'animal apparaît suspecte et, surtout, que le bout de la queue trahit le bec d'une cafetière. Aussi n'y a-t-il pas lieu de complexifier l'opposition entre *in absentia* et *in praesentia* à cause des moyens d'expression « visuels », du moins de la sorte, par une seconde distinction : comme le groupe μ l'indique rapidement lui-même, ce n'est pas exactement « en un même lieu » que « chat » et « cafetière » se trouvent représentés.[331] Faute de cette mythique « simultanéité », le redoublement de la relation *in absentia* ou *in praesentia* par un mode « conjoint » est inutile : ce n'était pas nécessaire pour dire qu'il existe des cas où les deux « entités » ne sont pas exactement présentes « en un même lieu » sans pour autant être « en deux lieux juxtaposés ». Il suffit de dire, par exemple, qu'il existe des cas intermédiaires – et pour cela une seule des deux distinctions suffit. Peut-être la seconde est-elle préférable, d'ailleurs, puisqu'elle n'implique pas l'idée d'« absence », de substitution.

L'extrême formalisation subie par la figure d'analogie suit donc des voies différentes selon les auteurs, à l'époque structuraliste, mais elle conduit toujours à minorer voire ignorer le travail prédicatif de la métaphore, son apport de signification. Dans la chapitre VII du *Traité* par exemple, la « chafetière » est reconnue comme possédant « un ensemble signifiant A » correspondant au type « chat » et un ensemble B correspondant à « cafetière », les deux se trouvant en intersection. Il semble même, dans la description proposée, que ce soit les déterminants visuels communs qui conduisent le groupe μ à identifier dans « l'entité synthétique » deux ensembles différents : les éléments divergents, à savoir la queue « bifide », les yeux et le museau du chat ou la fumée s'échappant, n'apparaissent que dans un second temps sous leur plume alors que, dans le mouvement de l'interprétation, ce sont eux qui permettent non seulement d'identifier les deux termes de l'analogie avec précision, de cerner la ressemblance avec certitude, mais aussi d'en élargir la perception. Sans la forme étrange de la queue, nettement plus large à la base qu'à son extrémité, aurait-on seulement l'idée d'une cafetière ? Je ne crois pas. Ensuite, une fois l'analogie perçue, on peut encore se demander à quoi les deux oreilles triangulaires pourraient bien correspondre, avant de se formuler, comme le groupe de Liège, que les « bosses » d'un couvercle peuvent y ressembler. C'est ainsi que les auteurs du *Traité du signe visuel* identifient « deux ensembles en intersection », et c'est ce critère-là, et lui seul, qui leur permet de rapprocher l'affiche d'une métaphore. Si une différence est mentionnée, elle ne réside pas dans l'apport de signification – ce qui la distingue pourtant du centaure – mais dans son moindre degré de substitution : il ne s'agit pas d'une « métaphore pure (*in absentia*) », tout au plus *in praesentia*. Le malentendu est particulièrement net avec la créature mythique composite : le centaure, envisagé juste après, se distinguerait de la métaphore et de la chafetière par le fait que « la juxtaposition opérée n'implique aucune intersection sémantique entre le substituant et le substitué ».[332] Est-ce bien certain pourtant ? Ce n'est jamais par

331 *Ibid.*, p. 271.
332 *Ibid.*, p. 300-302.

hasard qu'un humain est rapproché d'un animal dans la mythologie : le chant joue un rôle important dans la constitution de la sirène comme femme-oiseau et, quand elle devient femme-poisson, c'est qu'un autre trait s'est mis à dominer, à savoir la « plongée » dans les eaux de l'amour, apparemment paisibles mais dangereuses, « entraînantes », où l'on peut se perdre, « se noyer », probablement. De même, la référence à un bouc n'a rien d'innocent dans le satyre et le choix du cheval non plus pour le centaure – c'est un animal noble, volontiers perçu, dans l'imaginaire commun, comme « éduqué », « civilisé », même s'il garde un lien fort avec la libido ainsi dominée. Bien sûr, il est probable que le groupe μ avait cela en tête, à travers le critère de l'intersection sémique : la métaphore véhicule un sens quand le centaure, lui, ne prédique rien, mais il est très significatif qu'il en soit resté à ce pauvre critère, nettement insuffisant. L'analyse de Ricœur se trouve ainsi confortée : l'extrême sophistication sémiotique va de pair avec une grande indigence sémantique.

J'ai déjà proposé à plusieurs reprises un rapprochement entre le modèle « du sème commun » et en particulier de « la double métonymie », tel qu'on le trouve chez le groupe μ ou Albert Henry, d'une part, et l'explication de certaines métaphores par un trait unique chez Aristote, ainsi que la métaphore « du troisième type » qu'on identifie dans la *Poétique*, d'autre part. Nous retrouvons ce raisonnement dans l'analyse de la « chafetière », comme nous venons de le constater, alors qu'à mon sens les traits communs sont assez peu nombreux et qu'on aurait davantage gagné à décrire comment, à partir d'une apparence féline assez massive, certains détails dérogent et conduisent à l'idée d'une cafetière – même si, ensuite, sur le plan sémantique, d'autres analogies peuvent se développer. Cette inspiration aristotélicienne me semble attestée en fait par différents indices. Nous avons déjà relevé avec Genette qu'à travers le nom qu'il s'est choisi le groupe μ se place sous le double patronage d'Aristote et de Jakobson, dès l'abord de *Rhétorique générale*, en se référant « à la plus prestigieuse des métaboles ». La filiation entre l'élève de Platon et Albert Henry est tout aussi explicite même si celui-ci, s'appuyant sur Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, voit « la seule véritable métaphore » dans « la métaphore par analogie », comme beaucoup d'autres.[333] Bien sûr, ce dernier point ne saurait constituer une objection puisque le modèle « tropique » passe beaucoup plus par les analyses de *Rhétorique* – qui n'ont jamais connu l'éclipse de celles de *Poétique* – ou par la définition de la métaphore comme transfert de sens que par la définition précise de la troisième espèce de métaphore. Dans le cas d'Albert Henry, cependant, un lien plus étroit semble assuré, qui passe en fait par Hedwig Konrad. Même si l'auteur de *Métonymie et Métaphore* se montre critique vis-à-vis de celle-ci, il discute ses analyses et cite notamment l'idée que les deux membres d'une métaphore nominale seraient comme « deux espèces jointes par la représentation d'un genre » (le mot « queue » pourrait décrire une « file » parce que les deux mots auraient en commun « l'allongé »).[334] Voilà qui nous rappelle, très clairement, le propos de *Rhétorique* sur la métaphore qui « instruit […] par le moyen du genre » ainsi que la troisième espèce de « métaphore » dans *Poétique* qui unit « l'espèce à l'espèce » et, de fait, Konrad perçoit nettement le lien qui unit la métaphore du troisième type à celle du quatrième type, même si elle fait de la métaphore par analogie un cas particulier, « contenu dans le type de *l'espèce à l'espèce* ».[335] De même, l'idée que, dans la ressemblance, « on ne retiendrait que l'*attribut commun* aux deux notions ou aux deux objets » est précisément celle impliquée par les exemples d'Aristote, lorsqu'il dit dans *Rhétorique* que Homère peut appeler « la vieillesse un brin de chaume » parce que « l'un et l'autre sont

333 A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, *op. cit.*, p. 65.
334 *Ibid.*, p. 54-55.
335 H. Konrad, *Étude sur la métaphore*, Librairie Jean Vrin, Paris, 1939, p. 95-96.

défleuris » ou, plus tôt, qu'on peut « appeler Achille un lion » puisque « les deux sont courageux ». Aussi est-on surpris lorsqu'Albert Henry critique l'idée de Konrad selon laquelle la métaphore ferait « *abstraction du reste* », de tout ce qui n'est pas « l'*attribut commun* » : cela ressemble beaucoup à l'idée qu'il défend par la suite, à ceci près qu'il souligne en effet la « surcharge » métaphorique, la présence d'une « zone en flou » à côté de la « zone en net ». La prudence de Henry étonne encore lorsqu'il émet des réserves sur l'« accession au genre », surtout d'ailleurs pour la « métaphore verbale » ou « adjectivale » : même s'il ne partage pas complètement l'intuition d'Aristote d'une instruction « par le genre », son idée du sème commun lui ressemble beaucoup. Cet ensemble de réserves se trouve d'ailleurs, dès 1939, dans l'étude de Hedwig Konrad.[336]

Finalement, même si Albert Henry perçoit bien les contradictions de Konrad, notamment sa difficulté à articuler « abstraction » et « concrétisation » métaphoriques, il ne parvient pas à s'en débarrasser. Alors que le problème de la métaphore vive est connu de l'un comme de l'autre, notamment à partir des travaux de Charles Bally, ils peinent à percevoir les phénomènes d'abstraction et de concrétisation comme des notions certes valables mais présentes en proportion inverse selon que l'on dispose d'une image vive, usée ou morte. Pourtant, malgré les ambiguïtés du *Traité de stylistique française*, l'idée y est clairement exposée : il y a « dégradation », « déperdition progressive » de « l'élément sensible, concret » – même si celui-ci est conçu à la fois comme « facteur psychologique », imaginatif et/ou affectif, et comme permettant « le réveil de perceptions précises ».[337] Aussi la meilleure part de la théorie de Bally est-elle recouverte par son approche rationaliste, par une valorisation implicite de l'abstraction : Konrad met davantage l'accent sur ce phénomène d'« abstraction » comme Henry le fait sur celui de focalisation sur « une portion seule » de la « superposition », finalement comme chez Aristote les indications sur l'analogie, sur la métaphore qui « peint en acte » coexistent avec son modèle de la substitution, de « l'attribut commun », mais se trouvent souvent recouvertes par lui.

Aussi la théorie structuraliste de la métaphore semble-t-elle renouer avec la mauvaise part du modèle d'Aristote. Le conflit entre les deux conceptions est particulièrement sensible chez Albert Henry qui adopte à tour de rôle, beaucoup plus que simultanément, le modèle « à trois termes », avec intersection sémique, et le modèle « à quatre termes », proportionnel. Après le chapitre III où la métaphore est surtout définie comme « synthèse d'une double métonymie en court-circuit », le chapitre IV utilise le modèle proportionnel pour rendre compte de la morphologie métaphorique alors qu'il était précédemment présenté comme une première approximation ou, au début de ce nouveau chapitre, comme une hypothèse à vérifier.[338] C'est donc plutôt le modèle « à sème commun », à double métonymie, qui apparaît *in fine* comme une approximation, une hypothèse susceptible d'être abandonnée. Et, de fait, si la métonymie continue parfois d'être évoquée comme élément constituant de la métaphore, c'est au prix d'une redéfinition beaucoup plus apparente qu'au début du chapitre III : il ne s'agit plus du tout de la figure de rhétorique, dans le chapitre IV, mais d'une simple co-appartenance à la même isotopie, d'un « rapport “interne” de contiguïté », selon une acception assez proche de celle de Jakobson ou Lacan.[339] Cela n'empêche cependant pas Henry de présenter une nouvelle définition de la métaphore, nettement substitutive mais plus originale, comme « substitution de l'équivalence de deux termes » (celui du rapport « central », *in absentia* ou *in praesentia*) à « l'équivalence de deux rapports » (celui de la proportionnalité), pour tenter de

336 *Ibid.*, p. 46-49, 83.
337 Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, volume I, Klincksieck, Paris, 1951, p. 193.
338 A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, *op. cit.*, p. 66, 82.
339 *Ibid.*, p. 83 par exemple, ou p. 86, selon une logique amorcée à travers le schéma de la page 68.

concilier, précisément, les deux modèles. Aussi ce « phénomène d'écart essentiellement linguistique », d'« écart par rapport à la réalité », par élision de la « métonymie » en quelque sorte, apparaît-il comme « substitution “illusionniste” ».[340]

De façon générale, ici comme ailleurs, le premier modèle, ce que j'ai appelé la métaphore « du troisième type » nous apparaît donc comme une « simplification », une abstraction du modèle à quatre termes, comme je l'ai déjà montré notamment à partir d'Aristote. Les analyses de Hedwig Konrad sur les exemples de la *Poétique* le prouvent *a contrario* : dans la catachrèse « semer un rayon », le verbe « semer » prend-il seulement « le sens général et abstrait d'envoyer » ? dans « la vieillesse est le *soir* de la vie », le terme métaphorique est-il uniquement utilisé « dans le sens abstrait de *fin* » ?[341] Umberto Eco l'indique mieux encore que Henry, dans *Sémiotique et philosophie du langage*, mais sans que cela apparaisse expressément comme son intention. Il commence en effet par reconnaître la métaphore du « troisième type » d'Aristote comme authentiquement métaphorique. L'ayant comprise avec raison comme celle du groupe μ, il envisage la métaphore « la dent de la montagne » qui, selon lui, peut s'analyser de deux façons : avec la paraphrase « la cime est au genre pointu comme l'est la dent » (métaphore « à trois termes ») ou avec « la cime est à la montagne comme la dent est à la bouche » (métaphore « du quatrième type »). Il semble même que ce soit la seconde solution qui trouve, en définitive, le plus grâce à ses yeux puisque « on s'aperçoit que la métaphore du troisième type est une métaphore du quatrième type car elle met en jeu non pas trois mais quatre termes, qu'ils soient ou non exprimés dans la manifestation linguistique ». Il propose d'ailleurs la même transformation avec la métaphore de *Rhétorique générale* : il faut comprendre que « la jeune fille est à la rigidité d'un corps masculin comme le roseau est à la rigidité du chêne, sinon on ne comprendrait pas par rapport à quoi roseau et jeune fille sont plus flexibles. » Je souscris évidemment à toutes ces remarques, de façon intégrale. Mais il est patent, hélas, que Umberto Eco ne se tient pas à celles-ci : après avoir concédé que la définition proportionnelle d'Aristote « a toujours paru superbe de clarté et de concision » et que son idée « est réellement un coup de génie », il présente l'analogie « coupe/Dionysos = bouclier/Arès » comme présentant quelques difficultés, et appuie aussitôt son objection sur l'idée que « le rapport coupe/Dionysos, d'après les critères de la rhétorique postérieure, est de type métonymique », qu'on associerait « communément la coupe à Dionysos par *contiguïté* ». Le problème serait donc qu'« il est très difficile de reconnaître ce rapport comme un cas d'enchâssement espèce/genre ».[342] Sur ce dernier point, là encore, nous ne pouvons que tomber d'accord – et cela ressemble beaucoup à l'objection que Henry fait à Konrad. Seulement Eco semble alors opter pour le modèle « à trois termes ». La raison en semble même énoncée plus loin : le modèle « à quatre termes » interdit « d'exclure l'intuition du locuteur », il contrevient donc à « la décision » effectuée au préalable non seulement par le groupe μ mais aussi, d'une certaine façon, par l'auteur de *Sémiotique et philosophie du langage*. En effet, c'est l'intention du poète elle-même qui est généralement écartée par la formalisation proposée, lorsque Umberto Eco analyse les métaphores selon l'arbre de Porphyre, d'une façon qui est explicitement reconnue comme proche des trois premiers types de métaphores chez Aristote.[343] Même s'il s'agit là d'un échec de son approche, à demi reconnu comme tel (il y a là

340 *Ibid.*, p. 83, 114.
341 H. Konrad, *Étude sur la métaphore*, *op. cit.*, p. 96.
342 U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 151-153.
343 *Ibid.*, p. 158, où il note avec raison qu'Aristote « *change de jeu* » avec la métaphore du quatrième type, en sortant d'une analyse selon le genre et l'espèce, mais en supposant une différence plus radicale qu'elle ne l'est : l'auteur de *Poétique* n'y expose pas seulement « *ce que la métaphore dit* » mais aussi comment elle fonctionne – même si,

« un tel nœud de problèmes » qu'il nécessite, entre autres, le détour par Freud), Eco n'en tire pas immédiatement toutes les conséquences : il continue encore un peu de considérer, d'une certaine façon comme Henry, les deux modèles comme compatibles. Le premier serait une approximation acceptable du second, peu préjudiciable et, encore, uniquement dans certains cas.

Quoi qu'il en soit, Umberto Eco envisage donc très clairement, dans un premier temps, d'englober le modèle « à trois termes » dans « le schéma proportionnel » et, pour ménager une transition, au début du développement consacré à ce dernier, il est amené à donner la formule des deux métaphores. Il note ainsi, pour la métaphore proportionnelle, « A/B = C/D » et il présente celle « à trois termes » sous la forme « A/B = C/B ». C'est à ce moment-là qu'il propose, pour la métaphore « la dent de la montagne », la paraphrase suivante : « la cime est au genre pointu comme l'est la dent ». Or l'absurdité mathématique de la formule « A/B = C/B » est manifeste, sauf à suggérer que la métaphore énonce une autre absurdité (« la cime = la dent ») : on ne peut pas simplifier ainsi l'équation. Celle-ci révèle donc idéalement la nature incertaine du modèle concerné : s'il y a simplification dans la métaphore « à trois termes », « à sème(s) commun(s) », ce n'est pas parce que le « diviseur » serait identique, comme le suggère ici Eco, ou comme Henry – qui inspire de toute évidence Eco – propose lui aussi de l'envisager, mais parce que les termes B et D authentiques manquent. C'est pourtant ce que reconnaît l'auteur de *Sémiotique et philosophie du langage* plus haut et l'on ne peut alors que s'étonner : pourquoi cette formulation absurde ? Sous la plume du sémiologue italien, on peut penser qu'il s'agit d'incriminer le maître grec, qui aurait parfois pensé les choses ainsi, mais cela reste toujours ambigu, Eco lui-même semblant penser que l'on peut formuler les choses ainsi, sur le modèle de « la cime est pointue comme la dent est pointue ». Quant à Albert Henry, c'est à cause de cette absurdité ressentie qu'il abandonne *de fait* le modèle de la « double métonymie en court-circuit » dans son chapitre IV : jamais il ne cherche à placer en deux positions différentes un terme « B ». L'absurdité apparaîtrait trop clairement. L'évolution de *Métonymie et Métaphore* porte donc témoignage non seulement contre le modèle du « double foyer métonymique » mais aussi, indirectement, contre la métaphore « du troisième type ». On trouve d'ailleurs, en une occasion, une équation qui ressemble étrangement à la formule de Umberto Eco :

$$\frac{\text{bouclier}}{\text{forme creuse}} = \frac{\text{coupe}}{\text{forme creuse}}$$

Il s'agit en fait de discuter l'exemple « coupe sans vin » cité par Aristote, à la fin de son développement sur la métaphore proportionnelle, de montrer l'impasse où cette expression pourrait conduire. Pour Albert Henry, « il n'y a pas là métaphore » : c'est « un phénomène second », dérivé « de la métaphore préalablement créée, *coupe d'Arès* » ; c'est un phénomène « de nature purement intellectuelle », un peu comme « *écuelle sans soupe* », où le complément n'est là que pour aider « à résoudre l'énigme ».[344] C'est d'ailleurs pourquoi il propose l'« équation » ci-dessus : considérée seule, l'expression « coupe sans vin » est absurde, en effet. Seulement, faut-il en conclure pour autant qu'il n'y a pas là métaphore ? Et ne pourrait-on proposer la même équation absurde pour « cuirasse » et « forteresse » ? Albert Henry semble un instant troublé : il fait clairement l'hypothèse

certes, c'est d'une façon qui n'est plus vraiment compatible avec la synecdoque.

344 A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, *op. cit.*, p. 70.

que « l'analyse développée plus haut concernant le mécanisme créateur de la métaphore » puisse ne pas être « exacte » et, dans un raisonnement par l'absurde où il imagine qu'elle l'est, il note qu'on aboutit à l'idée que « le double foyer métonymique contient la notion d'attribut symbolique », autrement dit une hypothèse très proche de celle de Konrad. Puis il relève qu'en suivant une autre hypothèse, qui n'est pas parfaitement claire mais qui n'est pas la sienne, on aboutirait à l'équation ci-dessus – celle, précisément, dont Umberto Eco s'inspire pour proposer la formule de la métaphore « à trois termes ». Pour Henry, cette formule est la preuve que nous n'avons pas une métaphore mais, ce faisant, il n'émet pas l'hypothèse – pas explicitement du moins, car on perçoit un infléchissement par la suite – qu'elle est applicable au schéma de la double métonymie. L'ambiguïté d'Eco répond donc à celle de Henry. Il est frappant que ni l'un ni l'autre ne se prononcent clairement sur la forme ainsi dégagée « A/B = C/B » ou plutôt que Umberto Eco prolonge et amplifie l'ambiguïté de Henry, n'en dénonce plus du tout l'absurdité. Pour l'auteur de *Métonymie et Métaphore*, pourtant, l'équation prend place peu après une remarque sur l'importance de faire porter « l'analyse du phénomène métaphorique » sur « un produit original ou, du moins, sur une métaphore à l'état naissant ». Or la métaphore citée par Aristote n'est de toute évidence plus vivante aujourd'hui : c'est bel et bien ce qui semble autoriser une analyse « à trois termes ». D'ailleurs, à travers son raisonnement, Albert Henry indique clairement qu'il ne fait pas l'hypothèse d'un contexte qui irriguerait authentiquement l'expression « coupe sans vin », qui pourrait en lever l'obscurité et en faire une véritable proportion. Il suppose qu'il s'agit seulement, pour Aristote, de « désigner le bouclier d'Arès » sans mettre en cause « Arès » mais « uniquement les concepts de 'bouclier' et de 'coupe' », et c'est pour cela qu'il ne s'agit pas d'une métaphore pour lui : on ne peut pas faire entrer tous les termes de l'analogie dans une proportion « à quatre termes » ; le complément « sans vin » semble en quelque sorte perçu comme une simple opération soustractive et non comme pouvant s'inscrire dans un réseau de relations à son tour. Il en va un peu de même pour Eco, qui se demande si la « coupe d'Arès » était « déjà hypercodée » à l'époque d'Aristote.[345] Autrement dit, l'expression « coupe sans vin » serait comme un des ces *kenningar* étudiés par Borges – cités d'ailleurs plus loin. Je ne reviens pas sur la possibilité de comprendre la métaphore d'une façon authentiquement proportionnelle, par exemple en référence avec une « coupe de sang » d'Arès.[346] Je note seulement qu'une proportionnalité est possible sous une forme à quatre ou six termes :

$$\frac{\text{bouclier}}{\text{coupe}} = \frac{\text{sang}}{\text{vin}} \quad \left(= \frac{\text{Arès}}{\text{Dionysos}} \right)$$

Autrement dit, « coupe sans vin » pourrait se comprendre comme « coupe sanglante », cumulant l'idée d'un bouclier noirci par le sang des ennemis et d'un dieu « buveur de sang » (ou, si l'on préfère, la « coupe sans vin » comme pleine du « vin d'Arès »). Quant à l'absurdité, puisqu'on peut aisément reconnaître que cette image n'est pas la mieux venue, aujourd'hui du moins où le contexte est perdu, elle ne tient pas tant à l'expression « coupe sans vin » qu'à l'analogie acceptée dès l'abord par Henry entre la coupe et le bouclier : comment, dans ces conditions, imaginer du vin (ou du sang) dedans ? Comme le suggère Eco, sa concavité n'est pas celle de la coupe. En outre, l'arme se tient généralement à la verticale. Il est donc difficile de visualiser ou même de simplement comprendre la comparaison. Autrement dit, même si l'hypothèse d'une sorte de *kenning* n'est pas à

345 U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 160.
346 Cf. *supra*, p. 76.

exclure, il n'y a pas à contester le nom de métaphore à cette expression. Ce dont elle témoigne n'est pas forcément un « phénomène advendice » : c'est plutôt le destin même de la métaphore herborisée, comme la pauvre explication par la « forme creuse » semble l'indiquer. Quant à la difficulté de faire tenir « Arès » et « vin » dans une proportion où il y a déjà « coupe », elle me semble toute théorique : l'idée de compliquer la proportion initiale m'apparaît compatible avec le modèle d'Aristote, même si elle n'est pas envisagée explicitement par lui ; on ne tombe pas dans le *kenning* aussitôt. C'est d'ailleurs le propre de toute métaphore riche : celle de Hugo la première impose une telle complication, qui comprend aussi les « cuirasses » navales et la vaillance des chevaliers. C'est donc pour plusieurs raisons différentes que Henry refuse de présenter une « équation » à trois termes : le refus semble partiellement justifié quand il appréhende l'exemple comme une pauvre énigme déjà codée, beaucoup moins quand il évoque l'incompatibilité de certaines citations « métaphoriques » avec la proportion d'Aristote. Hélas, les motifs exacts de l'échec ne sont pas distingués : c'est autant sinon plus la proportionnalité qui apparaît insuffisante que l'explication par « le double foyer métonymique ».

Quoi qu'il en soit, pour nous, c'est au regard d'une telle analogie, où B et D seraient le sang et le vin (sans parler d'Arès et Dionysos), que l'analogie « à trois termes » considérée par Henry et Eco apparaît non seulement comme une simplification mais aussi et surtout comme une abstraction. Le terme B n'a en effet rien à voir, dans le schéma à trois termes, avec l'un ou l'autre des termes qu'il serait possible de faire apparaître dans un schéma à quatre, ou à six, ou à huit termes, du type « A/B = C/D ». C'est là que la formule de Henry et de Eco est particulièrement saisissante : il faudrait plutôt noter *b* cette « forme creuse » évoquée par Henry, ou cette idée d'objets « ronds et concaves » chez Eco, ou encore « le genre pointu » dont participeraient la dent et la cime d'une montagne. L'hésitation voire la confusion tient au fait qu'il est possible de faire apparaître les propriétés communes deux fois, comme le mot « rigidité » dans la phrase : « la jeune fille est à la rigidité d'un corps masculin comme le roseau est à la rigidité du chêne ». C'est déjà le fond du débat de Henry avec Konrad autour de la notion d'*attribut* : peut-on dire que « la pendule marche » comme un homme ? y a-t-il « accession au genre » de la « marche » ? Dans le cas des métaphores nominales, le trait commun semble ainsi appartenir aux deux univers concernés, aux deux « isotopies », mais il faut alors rappeler à quel point cette idée de « sème » ou de « propriété » est une abstraction préjudiciable là aussi : il n'y a pas de « flexibilité » commune à la jeune fille ou au bouleau, il n'existe pas de « genre » qui unirait ces espèces, et la métaphore vise à bien plus qu'à l'émergence de ce pauvre sème commun. Il s'agit donc plutôt, dans la métaphore « du troisième type », d'un terme *b* « intermédiaire » entre A et C, un terme en quelque sorte « sur la barre » qui les sépare, là où l'interaction n'agit plus : pure spéculation inspirée du modèle de la métaphore lexicalisée, notamment chez le groupe μ, c'est néanmoins une simplification qui correspond parfois à une réalité, tirée du mécanisme d'interprétation d'une métaphore vive, comme chez Henry, quand l'esprit s'appuie sur un *premier* point commun aperçu qui se révèle souvent *a posteriori*, sinon « essentiel », du moins important, comme « l'aptitude à protéger ».

Enfin, si Eco formule ainsi la métaphore « à trois termes », c'est que le malentendu est favorisé par Aristote lui-même qui évoque la possibilité de réduire la proportionnalité – mais ailleurs, dans les *Topiques* par exemple – selon une logique de recherche du genre[347] et, plus largement, parce qu'il a en vue le débat esquissé par Henry, à la suite de Konrad et de toute la tradition médiévale, sur l'*analogia entis*. Il y a là toute une série de réflexions qui peuvent faire écran et qui, chez Eco par

347 Cf. *supra*, p. 259.

exemple, font effectivement écran. Le débat se produit volontiers sur fond d'une certaine confusion : l'« attribution » du verbe au sujet dans « la pendule marche », ou quand on dit qu'une chose « est en repos », n'a que peu à voir avec celle de l'attribut « coupe » à Dionysos, par exemple, de même que l'attribution de la qualité d'être animal à l'homme est différente de celle de la « coupe » au dieu grec, comme le fait remarquer Eco.[348] Mais, dans tous les cas, la métaphore n'est pas *directement* concernée par les différentes façons de prédiquer par l'intermédiaire du verbe « être », du moins tel que cela est posé par la tradition médiévale. Il n'y a pas matière à perplexité parce que l'attribution métaphorique n'implique pas le rapport *ad unum* ou, si l'on préfère, la recherche d'un genre qui serait commun : ce n'est pas là que réside le mystère de la métaphore mais dans le fait qu'elle constitue le redoublement d'une prédication par une ou plusieurs autres prédications implicites. C'est pourquoi la réduction de Henry, où la métaphore est la substitution d'un rapport à deux termes à un rapport entre quatre termes, et le schéma « à trois termes » d'Eco qui prévaut *in fine* constituent des simplifications certes pointées comme telles mais insuffisamment dénoncées comme mutilantes : finalement, ce n'est pas la métaphore qui est « illusionniste » mais la définition qui en est proposée, qui concède trop à la mauvaise part de la tradition rhétorique.[349]

Aussi Umberto Eco s'appuie-t-il sur une remarque d'Albert Henry pour en tirer des conclusions hasardeuses. Tous deux ont raison de contester à Aristote l'idée qu'une métaphore puisse « nier une des qualités » propres au comparant mais tous deux ont tort, à mon sens, de prendre le Stagirite au mot quand il utilise cette expression à l'occasion de l'analyse de « coupe sans vin » : ils se font alors plus sémioticiens que le roi, voyant en quelque sorte l'idée d'une suppression de sème là où l'on peut comprendre autre chose, là où Aristote semble notamment exprimer l'idée d'une « suspension » mais non d'une « destruction » de la référence « vin » (mais aussi de celle de « coupe », etc., de tout ce qui appartient à la chaîne « Dionysos »), au profit d'une autre référence, en l'occurrence « bouclier », ou « sang », etc. S'appuyant sur cette idée de recomposition sémique, ne parvenant pas à maintenir la conception proportionnelle pour la « coupe sans vin », l'auteur de *Sémiotique et philosophie du langage* reconduit ainsi la séparation entre métaphores du troisième et du quatrième types et, pire encore, en vient à proposer une analogie de cette dernière avec la condensation freudienne.[350] Il note en effet qu'« il est impossible de ne pas voir, de manière incongrue, Dionysos buvant dans un bouclier et Arès se défendant avec une coupe ». Supposant que l'« on nie une des qualités propres » à chacune de ces choses, il imagine par exemple que la coupe « perd la propriété d'être pleine de vin » ou que le bouclier l'acquiert. Ce faisant, il y aurait « superposition », fusion des réalités dans la métaphore, et « c'est la naissance d'une absurdité visuelle (outre que conceptuelle) ». Aussi, ayant tenu pour acceptable cette hypothèse « surréaliste », Umberto Eco remarque qu'une telle métaphore ressemble « à une sorte d'image onirique ». Et, notant la proximité de la métaphore et du bon mot chez Aristote comme chez Freud, il conclut que « le résultat final de la proportion aristotélicienne est vraiment un processus similaire à la condensation freudienne et que cette condensation […] peut être décrite dans son mécanisme sémiotique en termes d'acquisition ou de perte de propriétés ou, si l'on veut, de *sèmes*. » On voit donc comment, de proche en proche, Eco appauvrit la métaphore par analogie, l'un de ses torts principaux étant de considérer, sous prétexte que la métaphore « à trois termes » peut être exprimée sous une forme « à

348 A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, *op. cit.*, p. 55, H. Konrad, *Étude sur la métaphore*, *op. cit.*, p. 83, et U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 153.

349 A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, *op. cit.*, p. 114. Rappelons que, pour Eco, le « scandale métaphorique » tient au fait qu'elle « parle du monde *en mentant* » (*op. cit.*, p. 167).

350 U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op.cit.*, p. 154-155.

quatre termes », que celle-ci puisse se réduire à celle-là sans perte – sans voir que, précisément, si la métaphore « à sème commun » peut ressembler à la condensation, et si la métaphore proportionnelle peut en impliquer une, la métaphore « à quatre termes » ne lui ressemble en définitive *en rien*.

D'ailleurs, quelques pages plus loin, ayant davantage perçu cette incompatibilité, Eco est confronté à la nécessité d'un choix entre proportionnalité et modèle « freudien », et c'est le rapprochement avec la condensation qu'il conserve au détriment de la métaphore « du quatrième type », sur la foi de quelques exemples (notamment la « coupe d'Arès » et ses variantes), interprétés dans un sens onirique et avec les outils de l'analyse componentielle : c'est précisément « l'existence [d'un] processus de condensation » qui lui permet en effet de rejeter « l'explication proportionnelle », qui rendrait celle-ci « assez pauvre ».[351] Et, de fait, le processus inconscient est réinterprété dans le cadre d'une sémiotique structurale, inspirée du groupe μ, opération à laquelle se prête bien son extrême formalisation. Selon Eco, parmi les quatre combinaisons de synecdoques généralisante et particularisante étudiées dans *Rhétorique générale*, une seule est réellement impossible et non deux, et il est possible de défendre l'autre comme métaphore : le passage de « main » à « homme » puis de « homme » à « tête » pourrait se produire grâce à la plasticité de l'inconscient qui associerait de cette façon « nez » à « pénis ».[352] Seulement, est-ce bien par l'intermédiaire du genre « homme » que l'inconscient ferait de l'appendice nasal un symbole de virilité ? Cela me semble pour le moins discutable. Quant à porter témoignage contre la proportion aristotélicienne, on voit mal en quoi ce modèle à trois terme y parviendrait : il signale seulement que l'hypothèse précédente, celle d'une proportion relevant *elle aussi* de l'onirique, était particulièrement tendancieuse.

La dette est donc énorme de la néo-rhétorique aux possibilités d'abstraction offertes par la linguistique saussurienne et jakobsonienne mais aussi à la lecture lacanienne de Freud : elles démultiplient les ambiguïtés déjà anciennes d'Aristote, filtrées qui plus est par toute une tradition antique et médiévale – sans parler, encore une fois, de l'apparente confirmation que vient apporter le surréalisme. Il est évident que l'exemple du « soir de la vie » aurait moins bien convenu à une critique des « limites » de la proportionnalité que celui de la « coupe sans vin » ou du « nez » : c'est avec ceux-ci que l'on peut passer, avec une plus grande apparence de rigueur, de la simplification-réduction déjà proposée par Hedwig Konrad à l'abstraction de la « métaphore » onirique ou de la double métonymie. Malgré cela, Albert Henry et Umberto Eco témoignent nettement, chacun à leur manière, de la nécessité d'articuler les deux modèles concurrents de la métaphore, et même d'une façon particulièrement consciente chez le second. Mais, en même temps, ils illustrent l'extrême difficulté que cela représente, je dirais même l'impossibilité de l'entreprise sans que cela se fasse au détriment de l'un ou l'autre des deux schémas : c'est d'ailleurs à un échec que les deux aboutissent, malgré des intuitions différentes, mais si la métaphore « du troisième type » est perçue comme une simplification de la métaphore par analogie, chez les deux, même si c'est confusément chez Henry, elle n'apparaît jamais, à cause d'un modèle sémiotique trop prégnant, comme une abstraction de celui-ci. La métaphore « à trois termes » est reconnue comme lacunaire chez Eco par exemple mais *in fine* la proportionnalité l'est aussi, et même davantage, elle se dissout en quelque sorte dans la confusion des termes A, B, C et D, comme dans un rêve. C'est peut-être bien pour cette raison, d'ailleurs, que l'équation « A/B = C/B » n'est jamais dénoncée clairement : elle participe du

351 *Ibid.*, p. 158.
352 *Ibid.*, p. 155-157.

mensonge de la métaphore qui laisse croire que A *est* C. Quant à Henry, s'il perçoit *de fait* la proportionnalité comme la structure profonde de la métaphore, il identifie celle-ci, précisément, à l'abstraction d'une « substitution ”illusionniste” » de « A = C » à l'analogie. Aussi la rhétorique structuraliste, en prolongeant des intuitions comme celles de Esnault, Estève ou Konrad, rend-elle finalement les choses encore plus confuses, et ce malgré des intuitions parfois remarquables.

Avant de quitter les problématiques néo-rhétoriques, et même s'il n'y a rien de strictement comparable chez Christian Metz, s'il n'y a aucune accusation larvée contre la métaphore par exemple, je voudrais observer la façon dont le travail d'abstraction produit des effets jusque dans *Le Signifiant imaginaire*, dans la partie intitulée « Métaphore/Métonymie, ou le référent imaginaire ». Cet ouvrage est riche de nombreuses remarques intéressantes justement et, dans le chapitre sur la substitution par exemple, l'auteur souligne combien la compréhension de la métaphore comme paradigmatique est réductrice. Mais, à cause d'une allégeance encore trop forte au modèle linguistique structuraliste, ces intuitions ne débouchent pas toujours sur la reconnaissance des pouvoirs de la métaphore. Un indice assez sûr en est la façon dont Metz tente d'établir une symétrie entre métaphore et métonymie. Ce qui est frappant, d'ailleurs, c'est qu'il se montre très vigilant sur la question de la métaphore, critique sur la façon de comprendre Jakobson et Lacan, qu'il relève une dissymétrie entre les deux figures dans le chapitre 5, mais que cela ne l'empêche pas d'épouser certains travers de la conception structurale. En l'occurrence, même s'il apparaît soucieux de ne pas pousser jusqu'au bout la symétrie entre la figure de contiguïté et celle de similarité, elle avance néanmoins assez loin : à côté de la métaphore *in praesentia* qu'il ne néglige pas de mentionner, il indique l'existence d'une forme *in praesentia* aussi pour la métonymie ou, pour parler comme lui, d'une « métonymie mise en syntagme ». L'exemple adopté est le ballon qui accompagne la petite fille dans *M le Maudit*. Seulement, si le ballon peut apparaître à l'auteur comme une façon de représenter l'enfant, n'est-ce pas parce que le jouet « ne fait pas que lui appartenir », qu'« il lui ressemble aussi », comme Metz l'a relevé précédemment, ou parce que l'auteur a *d'abord* posé comme métonymique le ballon « abandonné », « retenu prisonnier dans les fils électriques », cette « métonymie mise en paradigme » ?[353] Metz semble percevoir la difficulté, il justifie longuement le choix de ces exemples mais, ce qu'on est tenté de lui opposer, ce n'est pas l'impossibilité pour un « “élément symbolique” (ici le ballon) » de se retrouver en plusieurs endroits dans le film ou de changer de « mécanisme sémiotique », c'est de discerner une catégorie improbable, une métonymie *in praesentia*, autrement dit de ne pas percevoir que cette dimension syntagmatique n'est pas, à la différence de la métaphore, dans la nature de la métonymie. Un autre exemple de métonymie *in praesentia* est donné plus loin, assez troublant : « mon épée, fer vengeur, lavera cet affront ».[354] Il souligne bien, me semble-t-il, la faiblesse de la notion de contiguïté syntaxique, de figure *in praesentia*. Il faut précisément distinguer ce cas de métonymie de la métaphore *in praesentia*, c'est-à-dire d'un phénomène prédicatif : dirait-on « mon épée est un fer » ? Je ne crois pas, ou alors dans un sens qui n'aurait plus rien de métonymique. En revanche, on pourrait dire, à la rigueur, « mon épée est un fer vengeur ». On voit que dans l'exemple « mon épée, fer vengeur » la métonymie joue un simple rôle de relais, de support pour l'adjectif : rien de comparable à, mettons, « Achille rugissant » ou « Achille, ce lion bondissant ». Enfin, même l'exemple de métonymie « mise en paradigme », le fameux plan de M le Maudit où « le jouet remplace (évoque) le cadavre, l'enfant », me semble discutable : sans parler de l'apparence du ballon, le simple fait que la balle de la petite fille

353 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 228-229.
354 *Ibid.*, p. 253.

roule, seule, puis qu'elle s'arrête, qu'elle s'immobilise, et qu'ensuite le ballon se retrouve « prisonnier dans les fils électriques » suscite des analogies précises, où les idées de liens, de mort, sont clairement suggérées, font partie d'un réseau de relations avec le ballon, l'enfant et l'homme qui lui a offert le jouet. Certes, Christian Metz souligne juste après que cette métonymie *in absentia* est « surdéterminée » par une métaphore *in absentia* mais peut-on dire seulement qu'il y a métonymie ? Si la balle et le ballon ne jouent pas le simple rôle d'indices, s'ils se mettent à représenter la petite fille, n'est-ce pas grâce à une « ressemblance » aperçue ? Sans elle, aurions-nous eu l'idée de pointer une éventuelle métonymie ? Il me semble que la métonymie prend ici, discrètement, la place de la métaphore : l'hypothèse de l'auteur n'est pas remise en question sous le prétexte qu'une « comparabilité référentielle » aurait seulement servi de soubassement.

Nous avons donc, dans ce chapitre 4, un tableau à double entrée similaire, d'une certaine façon, au « carré » du groupe μ dans le *Traité du signe visuel* : là aussi, il s'agit de corriger, de préciser, de nuancer une opposition jugée insatisfaisante, celle de Jakobson en l'occurrence, entre similarité et contiguïté.[355] De façon plus générale, Christian Metz se révèle soucieux dans « Métaphore/Métonymie » de montrer que « la distinction du paradigme et du syntagme […] ne coïncide ni avec métaphore / métonymie, ni avec condensation / déplacement ». Cela ne l'empêche cependant pas de conclure *paradoxalement* son chapitre 6 par l'idée d'écart, alors que son développement ne l'appelait pas de façon nécessaire : en effet, même si le modèle de Jakobson est nuancé de façon bienvenue, Metz se contente souvent de souligner qu'il n'existe pas de superposition stricte des distinctions, mais plutôt un rapport d'« homologie », voire des relations « prototypiques », aussi bien entre les domaines rhétorique et psychanalytique que rhétorique et linguistique.[356] Aussi est-il amené à proposer des analyses discutables : se souvenant qu'en rhétorique la métonymie est essentiellement *in absentia*, il se contente de suggérer que « le travail de la métonymie » serait « plus “achevé” » dans sa forme paradigmatique que syntagmatique, et avance l'idée qu'il en irait de même pour la métaphore, dont le destin serait de tendre vers la forme *in absentia*. C'est ainsi, en cherchant la nuance mais dans un cadre encore trop marqué par Jakobson et Lacan, qu'il écrase des observations essentielles pourtant aperçues. Pour attester son idée d'un dynamisme de la figure, qui passerait de la forme *in praesentia* à *in absentia*, il évoque notamment l'idée d'un dédoublement de « la chaîne signifiante » dans l'inconscient, où « un espace de langage s'ouvre », « un signifiant est en suspens “derrière” un autre », en citant Lacan, avant de se référer également à Genette et aux notions de condensation et déplacement.[357] En fait, tous ces auteurs font ici autorité et jouent surtout, en tant que tels, le rôle de frein à la pensée : alors que Metz a reconnu que la métaphore n'est pas *in absentia* et que la métonymie en rhétorique est « juste le contraire » de ce que l'on entend par « juxtaposition », il fait machine arrière à la fin du chapitre 6 et se range à l'avis structuraliste ; la figure est alors « creusement d'un écart », comme les opérations primaires, « poussée substitutive » qui « peut aller jusqu'au bout et basculer dans le paradigme (métaphorique ou métonymique) ». Faute de subvertir réellement le modèle jakobsonnien, conforté en apparence par la *doxa* lacanienne ou néo-rhétoricienne, l'auteur du *Signifiant imaginaire* confirme vaguement ce qu'il semblait, par moments, parti pour combattre.

Aussi le carré des figures *in absentia* et *in praesentia* est-il éloquent : Christian Metz y étend la sphère des métonymies grâce au critère d'une « contiguïté “réelle” ou diégétique ». Il suffit presque

355 *Ibid.*, p. 227-229.
356 *Ibid.*, p. 253-256, 350, 368-369.
357 *Ibid.*, p. 254-255.

qu'un objet se trouve ou se soit trouvé à proximité d'un personnage – qu'ils « apparaissent ensemble » ou qu'il le « remplace » et « l'évoque » – pour qu'il évince la métaphore, comme c'est le cas du ballon, passible selon Metz d'une telle interprétation. Certes, c'est en un point précis de son ouvrage que la métonymie apparaît à ce point étendue au-delà du raisonnable. D'autres exemples ne présentent pas ces difficultés. Mais on peut voir là, dans cette redistribution de la métaphore et de la métonymie, dans cet élargissement de la seconde au détriment de la première, un geste typique de la néo-rhétorique structuraliste, le témoignage significatif d'un travail d'abstraction généralisé – dont l'évacuation du référent, dans la définition de la métaphore de Le Guern, est une autre illustration, sur un tout autre plan. C'est bien parce que l'apport de la métaphore en termes de signification est minoré voire ignoré, chez l'immense majorité des néo-rhétoriciens, que l'on peut promouvoir à égalité les deux notions, au point de distinguer une métonymie *in praesentia*, et qu'il est possible de les articuler à celles de condensation et déplacement, comme cela s'observe jusque chez Metz et Eco. À l'inverse, c'est parce que le travail métaphorique de la signification est pris en compte dans toute sa richesse que Jacques Gerstenkorn est amené à refuser, dans la conclusion de *La Métaphore au cinéma*, que l'on rabatte « le couple métaphore / métonymie » sur le couple « histoire / discours », que l'on fasse de la métonymie « par excellence la figure-reine et souveraine » de la diégèse, et du cinéma un « art métonymique au sein duquel la métaphore n'interviendrait qu'à titre exceptionnel, comme une intruse ».[358] Ce n'est pas, à mon sens, que le couple « histoire / discours » soit si « obsolète », mais qu'il faut refuser cette extension du sens de la métonymie qui en fait la figure du réel. C'est en effet le piège dans lequel se débat Marie-Claire Ropars, dans « Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein » : notamment à cause de Jakobson, Lacan et Genette, cités en ouverture, elle reconduit cette compréhension de la métonymie comme simple contiguïté spatiale émancipée de la rhétorique comme, en l'occurrence, des faits de langage. Il suffit qu'un objet appartienne à la diégèse pour que la métaphore possède une base métonymique. Pourtant, l'objection possible est perçue très vite : « le prélèvement partiel » d'une réalité, à travers le gros plan, « ne tend nullement à proposer la partie pour le tout, donc à utiliser le fragment pour renvoyer à l'espace complet ».[359] Seulement, les conséquences d'une telle redéfinition ne sont pas tirées : même si « l'opération métonymique est ici détournée de ses fins », elle continue de porter le même nom – sans compter, comme Christian Metz l'a fait remarquer, que la métonymie désigne aussi la continuité textuelle, le syntagme, qu'il y a encore là une autre compréhension « métaphorique » de la métonymie.[360] Les résultats de l'opération se font vite sentir : il devient « tentant de conclure à un combat des deux figures, qui donnerait à la lutte des classes son assignation textuelle ». Dans un premier temps, selon Marie-Claire Ropars, l'analyse d'*Octobre* donne l'impression que « la bourgeoisie relève de la métaphore, alors que le prolétariat lui échappe » et si, dans un second temps, quelques contre-exemples sont produits, c'est surtout une thèse plus vague qui remplace cette idée, ou plutôt qui la nuance : même quand les métaphores opèrent la critique de l'ennemi, elles sont liées à lui, elles « viennent signifier la bourgeoisie ou retourner contre elle les concepts dont elle se réclame ».[361] Même si tout est idéologie pour l'auteur de l'article, si « l'illusion d'un espace réel et continu, antérieur au discours du film », lui est étrangère, cette division des deux figures ne peut évidemment satisfaire : la redéfinition de la métonymie agit par contrecoup sur la métaphore pour en faire la figure par excellence de l'idéologie, d'une façon qui est par trop ambiguë et qui, parce

358 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 176.
359 M.-Cl. Ropars-Wuilleumier, « Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein », art. cit., p. 112.
360 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 249, n. 7, mais aussi déjà p. 231.
361 M.-Cl. Ropars-Wuilleumier, « Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein », art. cit., p. 115-116, 125.

qu'elle recoupe le refus du « postulat réaliste » (et donc en quelque sorte l'opposition elle-même ambiguë Eisenstein / Bazin), est encore moins tenable.

2.2.12. Avant de conclure : l'image

Enfin, il n'est pas possible de questionner le soupçon visant la métaphore sans interroger l'image, qui fut tout autant suspectée – sinon plus. Mais quelle place accorder à l'image dans une généalogie du soupçon métaphorique ? Le lien entre les deux notions est à la fois évident et problématique. Et, s'il s'agit de questionner le soupçon visant l'une et son rôle dans la réception de l'autre, il devient d'une complexité redoutable. Faute de temps et de place, je ne me lancerai donc pas dans une généalogie croisée du soupçon qui eût été souhaitable. Néanmoins, sans se pencher sur les aventures de l'image dans ses moindres péripéties, quelques observations s'imposent.

Du soupçon sur l'image à celui sur la métaphore ?

D'abord, le lien est indéniable de la métaphore à l'image : avant d'être en français le quasi-synonyme que l'on sait, dont le *Dictionnaire historique de la langue française* relève des traces dès le XIIe siècle mais qui semble s'être imposé progressivement à partir de la Renaissance, le mot εἰκών désigne à la fois, en grec ancien, l'image, le portrait par exemple, et la ressemblance, la comparaison, comme figure de style notamment. Quant au latin *imago*, il possède également le sens de comparaison, dans *Rhétorique à Herennius* notamment, où il correspond à une véritable figure de style, où il redouble la *similitudo*. On le trouve à l'occasion chez Cicéron, dans *De l'orateur* par exemple, pour décrire les figures de mots « qui font image », ou chez Quintilien, dans un sens plus large encore, où il sert à reprendre le mot « proposopée ». Dans *De l'invention*, Cicéron l'utilise comme l'une des espèces de la comparaison, à côté du parallèle et de l'exemple.[362] Mais, sauf chez l'*Auctor ad Herennium*, il apparaît d'un emploi rhétorique beaucoup moins conséquent que *eikon* chez les Grecs, et en particulier beaucoup moins fixé que chez Aristote.

Le soupçon sur l'image est ancien, lui aussi. Faut-il rappeler à quel point toute l'histoire de la notion est traversée par des débats sur son aptitude à dire la vérité ou, au contraire, à tromper ? Son lien au sacré, à la représentation des morts en particulier, voire à la conservation de quelque chose d'eux, attesté dans de nombreuses cultures[363], semble l'avoir marquée au point que nous sommes facilement tentés de lire les différentes querelles autour d'elle comme opposant toujours celui qui croyait à l'image et celui qui n'y croyait pas, même quand la problématique n'est pas religieuse. Dans *L'Image et les signes*, Martine Joly organise ainsi un premier « débat » entre Platon, Aristote et Philostrate, où la peinture est successivement illusion, utile imitation et vérité, avant de rappeler l'ambiguïté des religions monothéistes sur la question de l'image et, en même temps, la nécessaire vigilance à ce propos, à cause des fréquents malentendus, comme celui concernant le refus du culte des *idoles* dans la Bible hébraïque.[364] De même, on sait l'intense querelle qui secoua l'Empire

362 Cicéron, *De l'invention*, livre I, XXX, 49, trad. Guy Achard, Les Belles Lettres, Paris, 1994, p. 101.

363 Je pense en particulier à l'étymologie trop bien connue d'*imago* et au fameux « “complexe” de la momie » évoqué par André Bazin dans « Ontologie de l'image photographique » (*Qu'est-ce que le cinéma ?*, éditions du Cerf, Paris, 1985, p. 9).

364 M. Joly, *op. cit.*, p. 40-50.

byzantin autour des VIIe et VIIIe siècles et combien l'Occident chrétien, un peu épargné, ni franchement iconoclaste ni franchement iconophile, a pu exprimer lui aussi cette « haine du visible » dont parle Didi-Huberman et pâtir ainsi d'être resté en marge du concile de Nicée. Pour autant, la voie tracée par l'imitation du Christ, par l'incarnation du verbe divin, semble avoir permis de penser le « visuel » dans le visible, de contrebalancer cet iconoclasme larvé, d'offrir un pendant à « la *mimèsis* diabolique ».[365]

Avec la montée de l'incroyance, à l'époque moderne, le soupçon sur l'image n'a évidemment pas cessé. Il se pourrait même que, par un effet retour, la doctrine de l'incarnation qui « sauvait » l'image se soit retournée contre elle : désormais, le mystère dans l'image est volontiers perçu comme une imposture. L'idée de lire du discours « sous » l'image semble une hérésie. Quand l'hostilité à l'image n'est pas radicale (du moins en apparence), sous le prétexte qu'elle séduirait, qu'elle ne serait bonne qu'à divertir, à flatter les bas instincts, on tombe parfois dans l'éloge d'une « bonne image » qui serait l'image « pure », délivrée du verbe, au cinéma par exemple – imposant alors de défendre l'image comme moyen d'expression « mixte », « impur », contre ce fantasme d'image. Christian Metz a joliment décrit cette « attitude intellectuelle que l'on pourrait résumer comme un *arrêt sur l'iconicité* » et qui n'est, à mon sens, que le revers d'un « arrêt » sur le linguistique trop longtemps marqué. Après avoir joué le mot contre l'image, on joue l'image contre le mot, à tel point que Metz en est contraint de rappeler qu'il y a, tout autant que pour les mots, « des images *oiseuses* ».[366] Malgré les apparences, ce n'est évidemment pas l'indice d'une émancipation de l'image, bien au contraire : c'est un éloge aliéné comme le fut parfois celui de l'imagination chez les romantiques ou les surréalistes.

Or, il est aisé de constater qu'il en va de même pour la métaphore : les passions se déchaînent « pour » et « contre », avec une virulence moins marquée, certes, mais les points de passage sont nombreux entre les deux éloges ou les deux blâmes. C'est qu'il y a une matérialité de la métaphore comme de l'image qui est perçue tantôt comme un obstacle sur le chemin de l'idée, comme une « opacité » préjudiciable, tantôt comme un moyen de passage, sinon privilégié, du moins possible, que l'image soit perçue comme (nouvelle) incarnation, rédemption possible des mots, « résurrection » de l'idée, ou comme base matérielle de celle-ci. Aussi est-il logique que de nombreux rationalistes, depuis Thomas d'Aquin et Hobbes, en passant par Bachelard, se soient méfiés de la métaphore à la façon dont Descartes se défiait de l'imagination – et que d'autres modernes, tels Tesauro, d'une certaine façon Vico, ou plus tard Chklovski, aient perçu le pouvoir de la figure mais d'une façon souvent ambiguë, partageant eux-mêmes, dans une certaine mesure, les errements précédents.

Le soupçon des néo-rhétoriciens semble ainsi très proche de celui de Thomas d'Aquin, mais en quelque sorte renversé : là où l'auteur du *De Veritate* soupçonne la matérialité de la métaphore, cette mauvaise proportionnalité « symbolique », d'être incapable d'exprimer le divin, celui-ci étant *radicalement autre*, la rhétorique structuraliste soupçonne l'image d'être incapable d'exprimer autre chose qu'elle-même, ou alors de façon illusionniste, comme imposture – en défigurant le comparé, en barbouillant le visage du réel. Seulement, on le voit, la critique thomiste se fait au nom d'une transcendance inatteignable : la métaphore est reconnue incapable de dire quelque chose de Dieu d'une façon qui peut sembler légitime. Où est l'impossibilité en revanche dans la conception

365 Voir les nombreux développements consacrés à ce sujet par G. Didi-Huberman, notamment « La couleur de chair ou le paradoxe de Tertullien » et « Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien », dans *L'image ouverte*, Gallimard, Paris, 2007.

366 Ch. Metz, « Au delà de l'analogie, l'image », *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, *op. cit.*, p. 152-153.

symboliste, celle qui est pointée du doigt, par exemple, à la fin de « La rhétorique restreinte » ? La dénonciation de « l'illusion symboliste » par Genette ne se limite pas à celle de « l'éternel cratylisme » en effet, elle s'étend à « l'esprit du XIXe siècle » et à celui du surréalisme : les fameuses correspondances baudelairiennes sont tout autant visées que la « magie » analogique de Breton.[367] L'accusation n'est d'ailleurs pas sans fondement : on l'a vu, une certaine confusion est entretenue entre image, symbole et métaphore à l'époque et les poètes y jouent avec l'idée d'une initiation aux mystères du monde, d'une révélation par le verbe et par l'image. Seulement, le symbole tel qu'il est promu dans la seconde moitié du XIXe siècle est très fortement laïcisé, malgré son habillage spiritualiste : c'est un symbole *construit* et qui se donne finalement pour tel. Son image, ses métaphores prétendent à une certaine transcendance, à incarner une vérité, mais celles-ci n'ont en définitive rien de bien mystérieux, malgré l'emphase des déclarations. Si le poète se prétend voyant, prophète, voleur de feu, c'est qu'il a vécu autrement, qu'il a visité des régions de l'âme inconnues du commun – et, parfois, des franges de la société que la littérature ne connaissait pas – et qu'il revient en livrer les leçons à travers un verbe inouï. Quand Rimbaud s'assigne la tâche de « posséder la vérité dans une âme et un corps », il n'est pas très éloigné d'un Flaubert qui se veut « comme Dieu dans l'univers », présent partout dans la création mais visible nulle part. L'utopie d'un langage « où tout parle », comme celle d'incarner la vérité, n'a plus grand chose à voir avec la conception d'un Hugues de Saint-Victor : ce n'est plus « le monde sensible tout entier » qui constitue « un livre écrit par le doigt de Dieu » mais désormais le livre qui constitue un monde. Le mystère est revenu sur Terre : si un verbe s'incarne, si des signes sont à interpréter, c'est dans le doigt de l'homme qu'il faut en chercher la clef, ou dans la nature, dans un esprit encore mal connu, mais pas dans le ciel. Les apparences métaphoriques peuvent donc tromper, mais il suffit de se pencher sur ces affirmations pour voir que leur contenu n'a rien à voir, le plus souvent, avec une quelconque croyance surnaturelle, même chez Breton d'une certaine manière. Seules certaines ambiguïté peuvent prolonger l'illusion, comme celles, exploitées sans fin, des « correspondances » baudelairiennes. Mais, si certains auteurs veulent sauver leurs croyances grâce à la littérature, il est aisé de constater que leurs conceptions esthétiques et plus encore leur pratique ne les impliquent pas d'une façon nécessaire.

Peut-être aura-t-on le sentiment que le lien est ténu entre ces allégories des symbolistes et la compréhension de l'image comme incarnation. Il me semble pourtant qu'il n'en est rien et que cela permet de comprendre certaines méprises dont leurs conceptions ont souffert au XXe siècle, certaines accusations mal fondées qui ont, finalement, entaché la métaphore. Ce qu'on admet des allégoristes de la fin du Moyen-Âge et des peintres de la Renaissance, on ne l'admet pas aisément des poètes du XIXe, comme si la mort de Dieu changeait quelque chose à l'ontologie de l'image ou du symbole. Pourtant, que celle-ci se soit fondée sur l'idée d'un verbe qui se fait chair, que la création artistique ait été appréhendée selon ce modèle n'implique pas nécessairement l'existence d'un dieu créateur. Il se pourrait même, encore une fois, que l'art reprenne ici ce qu'une autre pratique, une autre théorie, la religion en l'occurrence, lui a d'abord emprunté. On sait bien que, si Dieu a fait l'homme « à son image » par exemple, c'est au sens d'une ressemblance, d'une comparaison.

Prenons le passage déjà cité de *L'Œuvre ouverte* où la figure d'analogie est opposée à la science, « canal autorisé » de la connaissance du monde. Umberto Eco y a beau jeu de dénoncer « l'entreprise utopique de Mallarmé », ses « naïvetés vraiment déconcertantes » : s'il est parfois

367 G. Genette, « La rhétorique restreinte », art. cit., p. 249-252.

dangereux, en effet, de « considérer la métaphore ou le symbole poétique, la réalité sonore ou la forme plastique, comme des instruments de connaissance permettant une meilleure saisie du réel que les procédés logiques », je ne crois pas qu'« on court toujours grand risque » à fonder des espoirs sur eux et, dans tous les cas, la métaphore est rapprochée un peu vite du symbole et, plus encore, trop vite placée sur le même plan que les formes sonore et plastique. L'auteur mentionne alors l'« aspiration de l'artiste à la voyance » qui, « féconde sur le plan poétique, reste en soi des plus hasardeuses », avant de conclure que l'art « a pour fonction non de *connaître* le monde, mais de produire des *compléments* du monde ». Puis, après ce paragraphe, la forme artistique est considérée comme disposant d'une valeur, non comme « substitut de la connaissance scientifique », mais comme « *métaphore épistémologique* », c'est-à-dire finalement comme « reflet » de « la manière dont la science ou, en tout cas, la culture contemporaine voient la réalité ». Umberto Eco propose ainsi des analogies extrêmement fécondes entre l'esthétique médiévale, baroque ou symboliste, décadente, et les conceptions de leur époque.[368] Seulement, on le voit bien, le pouvoir de l'art et en particulier de la métaphore y est réduit à bien peu, en raison d'évidences non interrogées. Il est significatif notamment que l'auteur de *L'Œuvre ouverte* évoque en premier lieu la conception médiévale du cosmos « comme hiérarchie d'ordres établis une fois pour toutes » : il est tenté de considérer l'expérience mallarméenne elle-même « comme l'incarnation équivoque, mystique et ésotérique d'une sensibilité décadente parvenue au terme de sa parabole ». La prétention de la métaphore à transmettre une expérience neuve, par elle-même, est donc soupçonnée radicalement comme imposture, rapprochée d'une « vision » inauthentique, d'inspiration mystique mais dénuée de consistance, et cela au nom de la science, seul moyen légitime de connaissance, qui ne peut trouver dans la littérature qu'une illustration. La dette nous apparaît nettement d'une telle approche au rationalisme, à sa mauvaise part du moins, celle qui conçoit l'imagination comme l'ennemie de la vérité, comme extérieure à la saine raison. La métaphore ne porte rien par elle-même : comme l'image, elle est devenue déficiente en vérité. Le fait que l'allégorie, que le « symbole poétique » ne soit pas transparent est la preuve de son « mensonge » : il ne véhicule rien qui lui soit propre. N'y a-t-il pas là le soupçon évoqué plus haut, une incapacité à admettre, aux XIXe et XXe siècle, ce qu'on accordait aux créateurs du Moyen-Âge et de la Renaissance ? Les développements déjà observés de *Sémiotique et philosophie du langage* confirment cela : le sémiologue italien reconnaît à plusieurs reprises en 1984 que la métaphore contrevient au modèle théorique adopté, à la suite de Greimas ou du groupe μ, qui a posé comme préalable « d'exclure l'intuition du locuteur » mais donc aussi, d'une certaine façon, l'intention du poète lorsqu'il écrit « la coupe d'Arès ». C'est d'ailleurs ce qui a posé problème à Eco dans son analyse du sonnet licencieux de Marino : s'il rétablit l'intuition du lecteur en prenant les « contextes culturels » en compte, il peine à faire une place à cette intention de l'auteur qui certes s'appuie sur les « contextes culturels » mais les excède. Et c'est pourquoi la métaphore est un *mensonge flagrant*, comme cela est répété à maintes reprises.[369] Le « scandale » de la métaphore, le fait qu'elle recoure nécessairement à l'implicite, est très proche du scandale de l'image : dans les deux cas, nous sommes confrontés à la présence d'un verbe absent, à la nécessité de prendre en compte une intention dont il ne reste que des traces, des indices.

L'insuffisance du modèle adopté, même corrigé par Umberto Eco, apparaît bien à travers l'exemple inlassablement repris de la « coupe d'Arès » : il se contente toujours de l'expliquer par la rondeur et la concavité communes au bouclier et à la coupe, il ne fait pas appel à d'autres

368 U. Eco, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 28-29.
369 U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 142, 167, 233 notamment.

hypothèses comme la possibilité – apportée par la seule coupe – de boire dedans, qui nous fait penser, par exemple, à la violence d'Arès, à sa dimension de « buveur de sang ». Pourtant, le rôle de la dissemblance est souvent souligné, avec pertinence, lorsqu'il relève que la métaphore réunit parfois des univers qui s'opposent, comme ceux de Dionysos et d'Arès, ou lorsqu'il prend cet autre exemple, tiré des *kennigars* étudiés par Borges, la « maison des oiseaux » pour dire le ciel.[370] Mais, à chaque fois, il ne peut pas aller plus loin, parce que le co-texte manque, ce qui est pourtant un défaut fréquent relevé par l'auteur : il en est donc réduit, dans les exemples les plus fréquemment adoptés, sur lesquels il appuie ici sa démonstration, à négliger *de fait* la signification visée initialement. Autrement dit, s'« il n'existe pas d'algorithme pour la métaphore », comme il l'indique en conclusion de son chapitre consacré à la métaphore, ce n'est pas seulement parce qu'il faut dépasser la conception du mot comme collection de sèmes, selon la logique du « dictionnaire », et avoir recours à « l'encyclopédie des sujets interprétants », comme le suggère Umberto Eco, ou parce qu'il y a toujours « un tissu sémiotique sous-jacent », un bain métaphorique sans cesse réactivé et remodelé. C'est encore moins parce que le « bonheur » de la métaphore, « dans l'accomplissement de courts-circuits à l'intérieur de la sémiosis, est un fait neurologique » qui devrait être compris à la lumière de la condensation freudienne.[371] C'est aussi et surtout parce qu'il faut réintroduire le sujet et son projet, sa visée. Catherine Détrie souligne bien cette difficulté et la perçoit encore à l'œuvre chez Eco, dans *Les Limites de l'interprétation*, en 1990, où l'attention portée à l'activité interprétative du lecteur, à son intention propre, prime toujours sur « l'intention référentielle du locuteur », où la similarité est toujours perçue comme « construite par l'énonciataire ».[372] L'intention du lecteur est « effectivement la plus facile à reconstituer *a posteriori* », comme le note Détrie. Cette difficulté à rendre compte d'une visée initiale, à lui faire une place dans la théorie, me semble solidaire de l'effacement évoqué plus haut d'une conception de l'image, et plus largement de l'œuvre d'art, comme incarnation. Il est significatif d'ailleurs que Umberto Eco évoque à nouveau Mallarmé, dans *Sémiotique et philosophie du langage,* comme appartenant à « l'*école du regard* », comme capable de faire redécouvrir avec intensité les vérités les plus simples, cachées dans la langue, ou de dire, de mille façons, la splendeur d'une fleur, puis qu'il évoque la capacité de « la métaphore visuelle » à réinventer « une expression galvaudée », comme dans tel portrait de Modigliani, et enfin qu'il note, toujours pour expliquer l'invention métaphorique, ces « cas privilégiés où le sujet "voit" pour la première fois une rose ». Cette idée de regard réintroduit ainsi, par la bande, ce que le modèle théorique n'a pu réussir à saisir, comme la conclusion de Eco le souligne indirectement, quand il se flatte d'avoir renoncé à « trouver pour la métaphore une définition synthétique, immédiate, brûlante » en écartant non seulement l'idée de « substitution », de « saut », mais aussi de « similitude abrégée » et même d'« analogie », et qu'il définit la métaphore comme « l'instrument qui permet de mieux comprendre le code (ou l'encyclopédie). C'est là le type de connaissance qu'elle réserve. »[373]

Mais, à vrai dire, nous ne sommes pas obligés d'aller jusque chez les poètes du XIXe siècle finissant pour observer les liens entre l'image, la perception visuelle, et la métaphore, que ce soit sous la forme d'un « symbole » allégorique ou non. La puissance sensible de l'image, sans cesse convoquée par les symbolistes, constitue le fond de la critique de Bachelard par exemple – qui est, notons-le, précisément cité par Genette lors de sa « psychanalyse » de la métaphore et en particulier

370 *Ibid.*, p. 153 et 179-180.
371 U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 187, 189.
372 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 89-90.
373 U. Eco, *op. cit.*, p. 187-189.

de « l'illusion symboliste », conçus comme « obstacles épistémologiques » à « la connaissance objective ». Comme Nanine Charbonnel le signale, il ne faut pas se laisser abuser par la distinction que l'auteur de *La Poétique de l'espace* opère entre métaphore et image, pour sauver la seconde, et en particulier l'imagination, de la première.[374] C'est bien la puissance concrète de l'image qu'il dénonce dans la métaphore même si, pour pouvoir réhabiliter l'imagination, il se nourrit aussi de la conception rhétorique de la métaphore « localisée », en un point du texte, *in absentia*. C'est ainsi qu'il divise le travail de l'image en deux parts : la bonne, où s'épanouit l'imagination matérielle, et la mauvaise, incarnée par la métaphore, péjorative en l'occurrence, celle du « tiroir » de Bergson, qui n'a fait l'objet d'aucune rêverie approfondie, où l'imagination s'atrophie.[375] La distinction n'est pas pour autant irrecevable, à mon sens, mais elle est mal posée : on peut y lire la distinction entre « belle » et « mauvaise » métaphore, métaphore riche et métaphore pauvre, voire métaphore vive et métaphore usée, même si elle se complique d'autres distinctions. Outre la conception de la métaphore *in absentia*, elle amalgame des recommandations esthétiques traditionnelles par exemple, dont on a vu qu'on les retrouvait jusque chez Breton, selon lesquelles la métaphore ne doit pas rabaisser – même si, chez Bachelard, elles s'enrichissent de la belle idée de ne pas rabaisser les choses « basses ». Quoi qu'il en soit, c'est bien ce caractère sensible commun à la métaphore et à l'image qui les fait condamner dans *La formation de l'esprit scientifique* : que la dimension concrète de l'expérience quotidienne, que l'imagination matérielle, que l'inconscient même, comme le signale Charbonnel, soient progressivement (re)valorisés dans son œuvre par la suite – en même temps que l'image – ne retire pas à la métaphore, cette « mauvaise image », ce trait essentiel.

Cette possibilité de distinguer métaphore et image, pour mal fondée qu'elle soit chez Bachelard, n'en fournit pas moins une indication importante : le destin de la métaphore et de l'image ne sont pas liés si étroitement que le soupçon visant l'une touche automatiquement l'autre. Ce qui est vrai pour ceux qui souhaitent réhabiliter l'image l'est aussi, d'ailleurs, pour ceux qui souhaitent réhabiliter la métaphore, celle-ci étant assez souvent perçue comme affaire de mots. C'est pourquoi cette question de l'image ne pouvait venir qu'à la périphérie d'une généalogie du soupçon métaphorique. Dans une certaine mesure, je dirais que le soupçon visant l'image relève d'une autre histoire. Les indices en sont nombreux : Platon par exemple dénonce l'image mais pratique abondamment la métaphore, l'allégorie ; la conception de l'image comme reflet, comme fantôme, comme *fantasme*, ne l'empêche pas de mettre en scène un Socrate utilisant fréquemment l'image littéraire et le mythe. C'est pourtant le même mot, *eikon*, qui renvoie chez lui à l'image au sens rhétorique, qui apparaît donc susceptible d'un usage positif, qui doit même être compris comme désignant ces « parallèles ou rapprochements logiques, instruments de la dialectique », comme le relève Mireille Armisen-Marchetti.[376] Par ailleurs, à l'inverse de Platon, la métaphore semble parfois rejetée ou suspectée en raison d'une croyance au pouvoir de l'image, comme chez André Bazin ou Roland Barthes.

Pour autant, il ne s'agit pas de nier que l'image est vectrice de soupçon pour la métaphore. Même si notre tradition n'est pas authentiquement iconoclaste, elle n'est pas davantage iconophile. En fait, probablement faut-il considérer que différentes traditions coexistent mais qu'elles reposent pour la plupart, sinon pour toutes, sur un fond de soupçon à l'égard de l'image, diversement accentué mais

374 N. Charbonnel, *Les Aventures de la métaphore*, *op. cit.*, p. 138-140 en particulier, mais c'est l'ouvrage tout entier qui est tourné, entre autres, contre la conception bachelardienne, celle de « l'imagination absolue » notamment.

375 G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1992, coll. Quadrige, p. 79-80.

376 M. Armisen-Marchetti, « Histoire des notions rhétoriques de métaphore et de comparaison des origines à Quintilien », première partie, art. cit., p. 334.

bien présent. Aussi porte-t-elle préjudice, indéniablement, à la métaphore : comme puissance concrète préjugée inapte à porter du sens (sinon totalement, du moins sans équivoque), elle empêche la figure d'être pensée comme nouvelle intuition, comme porteuse d'idée. Cela s'observe nettement chez Le Guern, avec sa théorie de l'image associée qui se réfère au XVIIe siècle français, qui s'inspire de Port-royal, de sa théorie du sens accessoire et d'une conception de l'image comme véhicule de la passion. Cela se retrouve aussi chez Kerbrat-Orecchioni, qui s'inscrit clairement dans la filiation de Le Guern, voire chez Cohen et Henry : la connotation de la métaphore est souvent réduite à cette image *surimposée*. En même temps, chez les deux derniers, cette idée de puissance concrète n'est pas conçue uniquement sur ce modèle de l'obstacle à la signification. Albert Henry s'interroge par exemple sur le rapport entre l'abstraction de la métaphore et sa puissance concrète, tel que posé par Konrad : il y a selon lui contradiction, il a l'intuition d'un dépassement mais, hélas, elle n'est pas beaucoup développée. Il se demande notamment s'il ne faudrait pas, avec Henri Lefebvre, « invoquer le matérialisme dialectique » et en l'occurrence la possibilité de comprendre l'abstraction comme un simple « moyen d'exploration du réel, "une étape vers le concret retrouvé, analysé et compris" », mais balaie aussitôt l'objection au prétexte « qu'il ne s'agit pas d'exploration du réel » dans la métaphore, « mais de création d'un certain réel », comme si les deux étaient antinomiques. C'est donc l'idée d'une « surcharge » par « un certain concret » qui s'impose, au détriment d'une conception dialectique, en raison d'une primauté du « réel ».[377] Quant à la seconde étape de Jean Cohen, moins étudiée, moins développée que la première, elle échappe en partie à l'idée d'un obstacle : elle relève à la fois de la pauvre connotation et d'une actualisation de la puissance poétique des choses, évoquée rapidement dès le premier chapitre, mais hélas laissée en suspens – cette « poétique des choses » reste encore à faire en 1966.[378] On pourrait relever à ce propos l'influence de Charles Bally, qui distingue les métaphores vives, « concrètes » ou « affectives », c'est-à-dire « saisies par *l'imagination* » ou « par le *sentiment* » (la seconde étant une image affaiblie), et les métaphores mortes, « saisies par une opération *intellectuelle* » : l'opposition entre représentation concrète et activité abstraite de la pensée affecte la figure d'analogie en la traversant, et l'on en retrouve la trace chez Cohen, Genette, Henry ou Le Guern, chez qui l'autorité de Bally se fait encore sentir. La néo-rhétorique semble ainsi se nourrir d'un certain soupçon « néo-platonicien » sur l'image, la métaphore ne pouvant que défigurer le réel, s'en écarter, témoignant d'un « manque d'être » par rapport au degré zéro de l'idée initialement conçue. Mais il apparaît en même temps, y compris dans la rhétorique structuraliste, et déjà à sa façon chez Bally, que plusieurs traditions coexistent, que ce soupçon ne règne pas sans partage.

En effet, malgré ce fait massif que l'image véhicule un soupçon qui peut toucher la métaphore, les choses sont plus difficiles à établir si l'on prend le problème par l'autre bout, si l'on considère la figure d'analogie. Pour l'essentiel, je dirais que le soupçon sur la métaphore ne passe pas prioritairement par l'image, puisqu'elle est pensée avant tout à travers le mot – c'est ce lien, nettement plus apparent, qui a nui de longue date à la métaphore, comme nous l'avons vu. Les deux liens ne s'excluent pas pour autant, bien sûr, ils se renforcent même parfois à travers la conception

377 A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, *op. cit.*, p. 55 et 63. On pourrait trouver des hésitations voisines chez Hedwig Konrad lorsqu'elle perçoit les limites de sa notion d'abstraction et, notamment, se réfère à Cassirer. Hélas, une part majeure de sa réflexion est déterminée par une volonté de rapprocher le mot du concept qui, surtout dans le cadre de la métaphore-mot, ne rend pas hommage à la puissance concrète de la figure vive.

378 J. Cohen, *Structure du langage poétique*, *op. cit.*, p. 38 notamment, où il évoque son idée en des termes vaguement aristotéliciens : « les choses ne sont poétiques qu'en puissance », « c'est au langage qu'il appartient de faire passer cette puissance à l'acte ».

sémiotique : un signe, visuel à l'occasion, est mis à la place d'un autre, linguistique. Mais un certain nombre d'indices, dans les travaux rhétoriques eux-mêmes, m'incitent à plaider pour un relatif découplage : le rôle de l'image ne semble pas absolument déterminant dans la généalogie du soupçon.

Pour aller dans ce sens, on peut déjà noter que « l'image », la représentation visuelle, n'apparaît pas de façon centrale dans la définition traditionnelle de la métaphore : la forme *in absentia* ne semble pas en priorité pensée ainsi. Le seul lien d'importance – mais il est de taille – est établi par la comparaison, à commencer par le nom même qu'on lui donne parfois, dans l'Antiquité, *eikon* ou *imago*, et qui conduit certains auteurs à mentionner ce trait, comme Quintilien, même lorsqu'ils nomment la comparaison *similitudo* : la comparaison est utilisée « pour rendre les images des choses » écrit-il par exemple.[379] La dimension picturale, iconique, n'apparaît pas dans l'idée de substitution par exemple, même si, par ailleurs, elle est compatible avec elle, comme nous venons de le voir avec la rhétorique structuraliste, et comme l'attestent les métaphores traditionnelles employées pour désigner les tropes – vestimentaires, cosmétiques, voire picturales quand elles sont comparées à des couleurs placées sur les monuments du forum, par exemple. En outre, l'idée d'image n'apparaît pas *forcément* dans celle de ressemblance. Bien sûr, le lien est très étroit : c'est la ressemblance qui permet de penser l'image, depuis bien longtemps. Mais, chez Aristote par exemple, c'est la proportionnalité qui assume la charge d'expliquer cette similitude, à travers l'analogie, dans *Poétique* notamment. Et, si l'on se penche sur les analyses de *Rhétorique*, c'est encore l'approche logique qui domine : la métaphore est toujours expliquée par une idée commune à deux expressions, selon le modèle « du troisième type ». Autrement dit, la métaphore au sens restreint, par analogie, comme la « métaphore » au sens large, qui s'identifie au trope, sont analysées avec une grille logique, que ce soit celle de la proportionnalité ou des rapports entre genre et espèce. En fait, le principal lien qui semble pouvoir être relevé chez Aristote entre métaphore et image est fourni dans la *Rhétorique* : il s'agit de l'idée selon laquelle la métaphore *peint en acte*. Mais c'est là une source de perplexité autant que de réflexions.

En effet, si le lien entre les deux notions est apparent, il faut noter d'abord que la dimension picturale s'articule *après coup* avec celle de métaphore, puisque la *Poétique* n'en dit rien. C'est à l'occasion du rapprochement entre métaphore et « comparaison » (*eikon*) que le lien avec l'image apparaît et l'articulation, si elle n'est pas d'une difficulté insurmontable, n'est pas aisée pour autant, puisque la comparaison n'est jamais articulée explicitement à la proportionnalité.[380] Ensuite, on peut relever qu'Aristote, qui se méfie de la métaphore sur le plan philosophique – on l'a vu dénoncer celles de Platon dans *Métaphysique* – reconnaît néanmoins son éminente dignité dans *Rhétorique* et ce, donc, au moment où il reconnaît le lien de la métaphore avec « l'image », avec la « comparaison » : c'est là qu'il évoque les métaphores qui peignent en acte, qui instruisent. En fait, il semble que ce rapprochement qu'il opère le contraint à préciser des liens auparavant peu évidents, d'où l'impression souvent ressentie, mais discutable, que la comparaison souffrirait d'une nature « plus poétique ». Qu'en est-il donc de l'apport d'Aristote ? Si le rapprochement entre métaphore et proportionnalité est souvent considéré comme une de ses probables inventions, et son approche cognitive de la figure comme l'un de ses grands apports[381], qu'en est-il du rapprochement entre métaphore et « image » ? Nous manquons d'éléments là dessus, étant donné que peu de textes

379 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 72, *op. cit.*, p. 80.
380 Voir *supra*, p. 45-46 et p. 310-315.
381 M. Armisen-Marchetti, « Histoire des notions rhétoriques de métaphore et de comparaison des origines à Quintilien », première partie, art. cit., p. 337-338.

antérieurs nous sont parvenus sur le sujet, et aucun d'une ampleur digne d'Aristote. Néanmoins, les réflexions sur la métaphore qui « fait tableau », qui enseigne par le genre, semblent bien mues par ce souci d'articuler entre elles trois notions différentes, la métaphore, l'image-comparaison et la proportionnalité, et en particulier d'appliquer à la comparaison l'approche logique de l'analogie et, en même temps, à la métaphore l'approche picturale de l'image-comparaison, comme pour tester la convergence entre les notions de ressemblance visuelle et logique. Aussi les notions de métaphore et de comparaison apparaissent-elles volontiers comme relevant de deux traditions différentes, l'une linguistique, pour la première, l'autre « visuelle », « picturale », pour la seconde, les deux étant articulées à l'analogie de proportion successivement, dans deux ouvrages distincts. Concernant cette hypothèse d'une double tradition, nous disposons de quelques indices, comme ces rares éléments sur la *métaphora* avant Aristote : chez Isocrate comme dans la *Poétique*, le mot est employé dans un contexte plus « grammatical » que strictement rhétorique, avec la signification de « changement de sens », et il est relativement rare ; en revanche, on relève beaucoup plus souvent le mot *eikon* dans le sens d'une figure de rhétorique et parfois dans un sens large qui n'inclut pas seulement les comparaisons mais aussi les métaphores *in absentia*.[382]

Il se pourrait donc bien que le modèle de l'image soit extérieur à la notion de « métaphore » telle qu'elle apparaît chez Aristote, celle-ci étant, en apparence du moins, étroitement liée au mot. Même si cette approche « iconique » est loin d'être incompatible avec la théorie substitutive, ce n'est pas ici, de toute évidence, un point de départ commode pour le soupçon. Bien au contraire même, la richesse de la théorie d'Aristote, souvent relevée à partir des développements de *Rhétorique* sur la métaphore qui instruit par le bon mot, ou sur l'art d'« apercevoir des similitudes même entre des objets fort distants », pourrait bien venir de cette rencontre. Le moins qu'on puisse dire, en tout cas, c'est que le Stagirite ne voit pas motif, dans cette convergence, à suspecter la métaphore, puisqu'il tente de nouer des liens entre la faculté de « faire image » et celle d'impliquer une proportion ou de « signifier les choses en acte ». En revanche, chez les auteurs ultérieurs, ce n'est pas seulement la valeur cognitive de la métaphore qui semble ignorée, mais aussi la profondeur de ce lien possible, ambivalent, avec l'image. Bien sûr, à la différence de cette « instruction » métaphorique, la faculté de « mettre sous les yeux » n'est jamais totalement oubliée, mais elle est affaiblie. Comme le souligne Mireille Armisen-Marchetti, il y a un singulier appauvrissement à ne retenir du « peindre en acte » que l'idée d'un « passage de l'inanimé à l'animé », comme c'est le cas de Démétrius et de beaucoup d'autres après lui.[383] La « vie » du comparant n'est pas seulement celle d'un être humain ou d'un animal mais aussi et surtout celle d'une nouvelle détermination du réel, d'une invitation à rénover la vision et la compréhension des choses. Si « signifier l'acte » pâtit d'une lecture réductrice, il en va de même de l'idée de « peindre » en quelque sorte avec l'analogie, d'« *apercevoir* des similitudes » même entre objets distants (je souligne) : ce qui se perd, c'est l'intuition que l'on peut donner accès à l'idée par des images, par une double série de représentations, par induction – ce qu'Aristote formule par le passage des « espèces » au « genre », dans ses *Seconds analytiques*[384] – en découvrant, par la dialectique, une identité entre des objets différents, comme c'était déjà la fonction de l'image chez Platon. Aussi retrouvons-nous chez les Latins, plus ou moins incidemment, l'idée d'une métaphore qui donne « du relief aux choses et les rend sensibles à notre regard », qui les met « devant nos yeux » et cela, presque toujours, par le biais de la notion de « comparaison », de

382 *Ibid.*, p. 334-335.
383 *Ibid.*, p. 341.
384 Cf. *supra*, p. 259 et suiv., à propos de l'analogie entre l'exemple du chapitre 14 et celui du chapitre 15.

« similitude », impliquée dans la métaphore, mais sans que le profit soit très grand – souvent, d'ailleurs, ce n'est que l'une des finalités possibles de la métaphore, à côté de la concision, du plaisir de la nouveauté, etc. C'est ainsi que la question de l'image complique celle de la métaphore, lui apporte une certaine équivocité, qui affecte d'autant plus la figure d'analogie que l'idée de ressemblance n'est plus perçue selon une grille logique ou de façon dialectique, et une équivocité qui se trouve démultipliée à partir du moment où l'idée d'une science « pure » apparaît, où se met en place la conception « rationaliste » de l'homme. La compréhension de la métaphore comme image devient alors terriblement ambivalente : la grille « visuelle », « picturale », reste justifiée, dans une certaine mesure, quand il s'agit de se référer à sa dimension de pensée matérielle, mais elle apparaît en même temps de plus en plus injustifiée, quand il s'agit de reporter sur elle le vieux soupçon porté sur le sensible.[385]

Pour autant, encore une fois, ce destin du rapprochement entre métaphore et image n'a rien de nécessaire. L'articulation avec l'idée de substitution notamment ne va pas de soi, comme le souligne l'insistance chez les Anciens à rapprocher l'image de la comparaison, sinon dans le nom même de la figure *in praesentia*, du moins dans les lignes qui lui sont consacrées, et cela comme en proportion inverse du lien beaucoup plus ténu entre image et métaphore – mais peut-être est-ce parce que la métaphore est encore considérée comme un cas particulier de comparaison et que le lien est assuré par la notion de ressemblance. C'est d'ailleurs ce que semblent suggérer les relevés de Mireille Armisen-Marchetti : l'*eikon* pourrait bien avoir assumé, à l'origine, la charge des deux figures d'analogie. Quoi qu'il en soit, ce lien privilégié entre image et comparaison, qui se poursuit chez les Latins même si c'est d'une façon atténuée, doit d'autant plus nous interroger que l'image ne peut y apparaître comme un « reflet », une « illustration » de l'idée, puisque le « modèle », au sens pictural, y *coexiste* avec sa représentation. C'est donc bien l'idée d'une « vision », d'un « point de vue », qui est véhiculée par la métaphore de l'image – d'une implication du sujet et de son regard sur l'objet dans le geste même d'évoquer l'objet, comme dans un tableau. Loin de se référer à une pâle imitation, l'*eikon* semble renvoyer à une pensée de la ressemblance où prend toute sa place la dissemblance. C'est pour cela qu'il faut faire intervenir, comme médiatrices, les « pensées » de l'auteur, son activité créatrice, les « pensements » dont parle Arasse. C'est d'ailleurs un auteur grec, pseudo-Denys l'Aréopagite, qui a consacré les précieux développements que l'on sait à l'idée d'une « image dissemblable », préférable pour évoquer Dieu à une image « semblable », parce qu'elle n'arrête pas la pensée ou l'imagination – en quelque sorte parce qu'elle est, pour reprendre l'idée de Reverdy, à la fois lointaine et juste. Bien sûr, il y a quelque anachronisme à rapprocher les deux derniers auteurs puisque, pour pseudo-Denys, l'image dissemblable n'est pas « juste », elle est même « déraisonnable » : sa supériorité vient de l'aveu qu'elle fait d'échouer à dire « les merveilles supra-célestes et divines ».[386] Mais l'idée de justesse n'est pas moins paradoxale chez Reverdy, et la vérité qu'il cherche à atteindre est du même ordre : elle n'est jamais nommée sans reste. Elle aussi repose, en partie, dans la *visée* du sujet. Voilà qui souligne bien la continuité d'une pensée de l'image, susceptible de s'appliquer à la métaphore et d'en rehausser la compréhension, infiniment plus riche que celle d'une métaphore-trope. La notion d'image ainsi comprise, à la façon du grec *eikon* où le sujet est posé en regard de sa représentation figurée, invite clairement à une compréhension dialectique de la métaphore.

385 Sur cette question de l'image, d'une dimension matérielle et/ou visuelle de la métaphore, voir les développements proposés *supra*, p. 381-386.

386 Pseudo-Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste*, trad. par Maurice de Gandillac, éd. du Cerf, Paris, 1970, chap. I et II, p. 72-86.

Montage interdit et métaphore interdite ?

L'image permet donc, selon la façon dont elle est comprise, tout autant de dévaluer la métaphore que de la réévaluer. Mais ce n'est pas seulement cette autre compréhension de l'image, plus riche, susceptible de s'appliquer à la métaphore, qui impose de découpler les deux soupçons. Il existe aussi des conceptions positives de l'image qui excluent la métaphore de leur champ, qui réhabilitent l'une sans réhabiliter l'autre. Je pense en particulier aux écrits d'André Bazin et à la tradition qu'il a contribué à rouvrir, toujours vivante aujourd'hui, qui apparaît par exemple sous la plume de certains cinéastes russes d'aujourd'hui, ou chez Michael Haneke, sans parler des nombreuses études critiques ou universitaires qui en partagent les termes. Dans cette conception, la richesse de l'image, liée à sa nature indicielle, s'opposerait notamment à la pratique du montage qui, entre autres interventions sur l'image, la mutilerait. Cette thèse s'illustre particulièrement dans l'article « L'évolution du langage cinématographique » tel qu'il est publié en 1958 dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* mais on en trouve des prolongements, avec de nettes inflexions évidemment, chez Christian Metz par exemple, dans « Le cinéma : langue ou langage ? », publié en 1964 dans la revue *Communications*, et jusque chez Gilles Deleuze, dans *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps* en 1983 et 1985.

Il ne s'agit pas pour moi de rentrer dans une discussion déjà ancienne, de réfuter une nouvelle fois cette opposition entre un cinéma du « montage-roi » et un autre qui serait davantage soucieux du réel, mais seulement de montrer comment cette distinction se nourrit du soupçon sur la métaphore et le nourrit en retour. Il est d'ailleurs intéressant de noter que cette idée émerge en même temps que celle, rencontrée chez Albert Henry, s'appuyant sur Esnault et Estève, d'une métonymie plus respectueuse des liens inscrits dans les faits et d'une métaphore faisant toujours violence au réel. C'est également à la même époque, en 1961 et 1964, que Roland Barthes expose l'idée d'un « message sans code » qui serait celui de la photographie et que, dans « Rhétorique de l'image », la métaphore est placée parmi ces « signifiants de connotation » qui se superposent, d'une certaine façon, à la dénotation, ce « bain lustral d'innocence » que vient corrompre « le monde discontinu des symboles ». Malgré la prudence du sémiologue, malgré l'usage du conditionnel et de divers autres modalisateurs, cette « sorte d'état d'adamique de l'image » n'apparaît pas seulement comme un mythe efficace pour expliquer le pouvoir de l'image : à la suite de Bazin, Roland Barthes évoque ce « fait anthropologique “mat”, à la fois absolument nouveau et définitivement indépassable » que constitue « l'*avoir-été-là* » de l'image photographique et choisit bel et bien de lire dans l'image un niveau dénotatif « pur », distinct et comme débarrassé de sa double gangue textuelle et connotative, la première ayant notamment « une valeur répressive » face « à la liberté des signifiés de l'image », à sa polysémie, et la seconde témoignant d'une rhétorique de l'image où intervient (encore) l'idéologie.[387] La métaphore fait donc partie de cette rhétorique finalement commune « au rêve, à la littérature et à l'image », lieu par excellence des traits « erratiques » de signification dont le niveau dénotatif semble purifié, même s'il les accueille, s'il les « naturalise » en leur offrant son « bain lustral d'innocence ». La figure d'analogie n'a plus rien de « concret », de « matériel » : elle abandonne à l'image authentique ce pouvoir ; appartenant au niveau connotatif, rhétorique, elle baigne dans l'idéologie, avec toute l'ambiguïté du terme, surtout quand est reconnue par ailleurs la possibilité d'un *message* sans code. Il faut dire qu'en plus, avec la publicité de Panzani, nous avons

387 R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications* n°4, Le Seuil, 1964, p. 44-50 en particulier.

un cas de métaphore *in absentia* où c'est le comparant – par exemple la corne d'abondance – qui manque. Voilà qui renforce d'autant plus l'idée d'illusion, sans parler du sentiment d'idéologie, surtout quand l'image est déjà identifiée comme possédant cette fonction de propagande, puisque la métaphore est perçue comme à la fois présente et absente, comme s'imposant de l'extérieur.

Le schéma n'est pas fondamentalement différent chez André Bazin, même si la réflexion de celui-ci ne s'encombre pas de références linguistiques ou sémiologiques et s'il s'appuie principalement sur le cinéma. On sait qu'il est possible, comme le fait Charles Tesson par exemple, de lire chez lui une même croyance dans un Éden de l'image.[388] Je ne crois pas nécessaire non plus de rappeler comment, dans « Ontologie de l'image photographique », il propose une magistrale réflexion sur la « querelle du réalisme » et, dans « Montage interdit », de beaux développements sur le « truquage » du montage. En revanche, il faut souligner que ce qui gêne Bazin dans ce dernier article, en particulier dans le film de Jean Tourane, ce n'est pas tant le montage en lui-même, ses possibilités de « truquer » la perception de la réalité, comme cela se produit dans *Crin-Blanc* de toutes façons, c'est plutôt que le trucage ne s'avoue pas, qu'il n'attire pas l'attention sur lui comme le ferait, par exemple, le dressage d'animaux, comme c'est le cas dans *Rintintin*, autrement dit qu'il recourt à une facilité et ne produit pas ainsi la même qualité d'émotion.[389] De même, à l'inverse, ce qui intéresse Bazin dans son premier article, ce n'est pas tant la « véracité » de l'image photographique, sa prétendue objectivité, que le rapport de croyance que l'on entretient avec elle – d'où la possibilité mentionnée d'un usage « tératologique », surréaliste, celui d'une « hallucination vraie », lorsque la photo réussit, bien mieux que les peintures en trompe-l'œil des amis de Breton, à produire un effet d'illusion sur nous.[390] Aussi S. M. Eisenstein est-il opposé, dans « Ontologie de l'image photographique », au réalisme de Repine : il n'est pas encore concerné par la critique de Bazin, il apparaît même comme le Tintoret du cinéma. Et, de fait, l'auteur partage avec le cinéaste la même aversion pour la perspective, ce « péché originel de la peinture occidentale ».[391] Un réalisme « baroque » semble possible en 1945 à l'auteur de l'article : il s'agit de distinguer « le pseudo-réalisme du trompe-l'œil (ou du trompe-l'esprit) qui se satisfait de l'illusion des formes », cette dimension « psychologique » que l'on retrouve dans le réalisme socialiste, et « le véritable réalisme », le réalisme essentiel, le seul à posséder une véritable dimension esthétique, déjà présent dans l'art médiéval et compatible avec une approche spirituelle. Or, ici, Eisenstein et le Tintoret ne sont pas le moins du monde du côté de « l'illusion des formes » : c'est Aragon qui est visé, qui parle de la peinture « comme on aurait pu le faire au XVIIIe siècle » et qui évoque Eisenstein comme si c'était Repine, ne sachant pas voir que la Russie, si elle fait « de la mauvaise peinture », « fait du bon cinéma ». Voilà qui témoigne, sur la question du réalisme, d'une indéniable subtilité.

Ce qui est plus gênant, en revanche, c'est la façon dont les choses se présentent dans « L'évolution du langage cinématographique », qui rassemble des analyses rédigées entre 1950 et 1955 : il s'agit toujours de défendre la puissance d'événement du photogramme, le « réalisme essentiel » des meilleures réalisations, mais cela se fait désormais sur fond de malentendu – précisément celui auquel Bazin a pris soin d'échapper, pour l'essentiel, dans les articles précédents, quand il ne l'a pas clairement dénoncé. Certes, il souligne encore, en imaginant un nouveau montage « Koulechov », que ce n'est pas exactement le montage qui est « interdit », que c'est *l'esprit* du plan-séquence dont il faut s'inspirer, mais les ambiguïtés l'emportent et, surtout, pour ce

388 Ch. Tesson, *Buñuel*, *op. cit.*, p. 88.
389 A. Bazin, « Montage interdit », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 52-54.
390 A. Bazin, « Ontologie de l'image photographique », art. cit., p. 14-16.
391 *Ibid.*, p. 11-12.

qui nous concerne, la métaphore est toujours placée du côté du montage-roi, de cette mauvaise part du montage qui resterait attachée au cinéma « muet », qu'il ne semble pas possible à Bazin de dialectiser, de « sauver », à la différence de cette autre partie observée chez Stroheim et Murnau dont le « parlant » accomplirait les promesses. Les lions du *Potemkine* sont alors cités, comme le feu d'artifice que l'on voit dans *La Ligne Générale*, pendant l'accouplement du taureau : c'est Eisenstein qui fournit les principaux exemples de l'usage « de la comparaison ou de la métaphore » au cinéma, du « montage attraction », quand on ne *montre* pas l'événement mais qu'on y fait seulement « allusion », quand « le *sens* n'est pas dans l'image » mais seulement une « ombre projetée » de celle-ci par le montage. Le schéma est insistant et nous rappelle celui de la rhétorique classique : la première période du cinéma témoignerait d'une conception erronée du cinéma où l'image compterait « pour ce qu'elle *ajoute* à la réalité », comme ornement, et non comme chez E. von Stroheim, F. M. Murnau et R. Flaherty, ou même Dreyer, « pour ce qu'elle en *révèle* ».[392] D'ailleurs, Bazin a opposé dès le début le montage « invisible » du cinéma américain d'avant-guerre, dont la fragmentation a pour but « d'analyser l'événement selon la logique matérielle ou dramatique de la scène » au cinéma de montage de Griffith, de Gance et surtout d'Eisenstein qui *crée* une signification nouvelle : on retrouve presque l'opposition d'Albert Henry entre le fonctionnement analytique de la métonymie et celui synthétique de la métaphore. Il y a d'un côté un montage qui analyse le réel, qui pour Bazin est parfois conçu comme une absence de montage, et de l'autre une « conception synthétique du montage que le cinéma soviétique poussera à ses dernières conséquences ».[393] L'idée d'une manipulation, en particulier à des fins de propagande, est même suggérée avec insistance, notamment à travers les aires géographiques considérées, comme à la fin de la première partie de l'article : c'est « le cinéma soviétique » qui a doté le cinéma de montage de tout son « arsenal de procédés » et « l'école allemande » qui « a fait subir à la plastique de l'image (décor et éclairage) toutes les violences possibles ». En face de ces pays totalitaires, « que ce soit en France, en Suède ou en Amérique », on ne manque pas de moyens pour exprimer ses idées, mais les armes sont tout autres : la cinématographie du monde libre diffère par le fond comme par la forme. Le sens serait *imposé* d'un côté, *révélé* de l'autre. À idéologies et procédés fascistes ou communistes répondraient une éthique et une esthétique humanistes, voire une démarche spirituelle.

Le malheur tient ici, évidemment, au simplisme de l'opposition ou plutôt à la façon dont plusieurs oppositions sont peu ou prou superposées : la tentative de dépassement de la seconde moitié de l'article, pour ingénieuse et convaincante qu'elle soit, notamment lorsqu'elle évoque le plan-séquence et le « découpage en profondeur de champ », ne parvient pas à en supprimer tous les inconvénients. Bazin part en fait d'une opposition entre le « muet » et le « parlant », qu'il déplace en apparence, puisqu'il oppose surtout un cinéma « de montage » et/ou « expressionniste » à un cinéma « classique », plus « réaliste », mais qu'il conserve dans l'ensemble et qu'il justifie en l'élevant, par moments, à un niveau d'abstraction difficilement soutenable : Stroheim, Murnau et Dreyer auraient fait par exemple, à l'époque du muet, des films qui seraient « virtuellement des films parlants ». Nous retrouvons ici le problème d'une approche hégélienne qui souhaite évoquer *conjointement* « progrès » historique et progrès « dans le concept ». Il n'est évidemment pas question de contester l'idée qu'il existe une certain cinéma – et plus encore une certaine théorie du cinéma – dont l'essence est le montage. De même, on ne peut qu'admettre que le plan n'est pas toujours une unité de base de

392 A. Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 71-72, 64-67. C'est l'auteur qui souligne.
393 *Ibid.*, p. 73.

la signification au cinéma, comme on ne peut qu'apprécier la richesse de cette défense et illustration par Bazin d'un cinéma qui cherche à respecter « la logique formelle de l'événement ».[394] Mais on perçoit par moments la tentation de faire du montage *lui-même* une puissance du faux, comme la métaphore l'est, par exemple, chez de nombreux « rationalistes » : cette idée se nourrit de confusions, d'où la rhétorique n'est pas exclue, et en conforte d'autres en retour, y compris chez d'autres auteurs. Le montage est ainsi, comme la métaphore, associé à ses travers, sans que les facteurs esthétiques et idéologiques soient clairement distingués, par exemple, au sein de ces défauts – et sans que des travers symétriques soient recherchés du côté « classique », « réaliste ». De plus, comme c'est le cas chez Jakobson pour la métaphore, le montage est opposé au « réalisme », rapproché de mouvements littéraires ou artistiques : il se trouve associé au « symbolisme » en l'occurrence, malgré les précautions oratoires.[395]

Cela n'empêche pas Bazin, on l'a vu, de proposer un habile dépassement du conflit entre montage et réalisme, avec le plan-séquence et le « montage » dans le plan, notamment en profondeur. Reste qu'il n'étudie pas dans l'article de métaphores « en profondeur de champ », par exemple, ou en plan-séquence, comme il en existe. Je pense à la fin de *Ressources humaines* de Laurent Cantet par exemple, quand le mouvement de caméra occulte progressivement l'ami noir, *éclipse* l'ouvrier derrière le jeune cadre qui vient de découvrir amèrement l'existence de la lutte de « classes ». La séquence déjà citée du *Pas suspendu de la cigogne*, et plus largement les films de Théo Angelopoulos, permettraient de l'attester aussi, et même de faire apparaître, de façon encore plus éclatante, l'existence d'un « réalisme » symboliste. On pourrait mentionner aussi ce plan de *L'homme qui tua Liberty Valance* où circule le chapeau du shérif : Tom Doniphon enlève son chapeau au shérif froussard – qui le porte d'ailleurs même dans les lieux couverts, même à table, chez des hôtes, comme ici – et le fait tomber à terre. Hallie, en colère, et d'accord avec Ransom Stoddard pour préférer la loi à la vengeance, empêche le shérif de le récupérer, tape dedans, et l'envoie entre les mains de Ransom. Le geste est vif, il n'est pas possible de dire si la destination est intentionnelle. Mais la mise en scène invite clairement à donner un sens à cette circulation, une figure de signification émerge de cette suite de plans « analytique ». Le chapeau, qui devient en quelque sorte un attribut du shérif, est transmis à Ransom comme dans d'autres films on arrache au représentant de la loi son étoile pour la donner à un autre, et tout est fait pour que l'on perçoive là un passage de témoin symbolique. Mais ce n'est pas tout, le moindre détail est éloquent. D'abord, sans forcément dire que Ransom devrait être chérif, il y a ici l'idée qu'il incarne mieux la loi. Ensuite, Tom ferait lui aussi un meilleur shérif, mais il refuse systématiquement ce type de mandat, comme celui de délégué – et s'il retire le chapeau de la tête du shérif, il se contente d'ailleurs, lui, de le laisser à terre. Autrement dit, le pouvoir est à terre, il est à prendre, mais personne ne veut le « porter ». En outre, on voit bien qu'il s'agit là d'une figure de signification, qui déborde le symbolisme convenu, car le mouvement du chapeau, à partir de ce qui précède, crée un nouveau lien entre les différents hommes, notamment entre Stoddart et le shérif, à côté des autres liens que la séquence a permis d'établir auparavant (plutôt des liens d'opposition d'ailleurs : le shérif est un homme de loi, lui aussi, à la différence de Tom, mais il la sert mal), et c'est ce lien que l'image met en évidence : les deux hommes sont aux deux extrémités du plan, séparés par les deux femmes debout, qui travaillent, et par Tom, qui s'en va ; tout les oppose, les confronte : l'un est assis par paresse, lâcheté et gourmandise, l'autre par contrainte, par effort – il est malade, et il devrait se

394 *Ibid.*, respectivement p. 73, 67, 72.
395 *Ibid.*, p. 71.

reposer, être allongé. C'est ainsi que le geste, le déplacement du chapeau vaut comme une petite allégorie, parce qu'auparavant Tom a fait tomber le chapeau du shérif, et que, juste avant, Tom a acquis l'autorité nécessaire pour donner un sens à ce geste : c'est le meilleur tireur de la région, avant même Liberty Valance, mais il n'en respecte pas moins les hommes qui veulent faire respecter la loi, ainsi que ce « pèlerin » « chevalier » ; d'où la portée du chapeau qui atterrit entre les mains de Ransom, par le fait d'une femme qu'il respecte. Autrement dit, ce « montage » dans le plan tient tout un discours, très riche, très cohérent, sur le pouvoir et la façon – parfois curieuse, souvent indirecte, presque toujours discutable, au moins en partie – dont on acquiert une autorité, une légitimité pour l'exercer. Il s'y condense d'ailleurs, en un nœud serré, les principaux liens tissés par le film de John Ford, qui préfigurent, d'une certaine façon, le duel final.

Un dépassement entre « montage » et « réalisme » est donc possible, à travers la métaphore elle-même, qui n'est pas forcément étranger au projet de Bazin, qui pourrait prendre place à côté de ses analyses de *Citizen Kane*. On pourrait même déceler dans son article l'idée d'un certain « symbolisme » au sein du cinéma qui préfigure la tendance « classique », « réaliste ». Quand il relève dans *Tabou* « l'entrée d'un vaisseau dans le champ par la gauche de l'écran », n'écrit-il pas que cette arrivée « s'identifie absolument au destin sans que Murnau triche en rien avec le réalisme rigoureux du film, entièrement en décor naturel » ? Seulement, à d'autres moments, il y a bel et bien l'idée que le montage triche *par nature* avec le réel et c'est avec cette compréhension du montage que la métaphore se trouve *de fait* constamment associée. L'ambiguïté profonde de l'article est bien illustrée par cette idée, énoncée dans la conclusion, que le cinéma « parlant » « a renoncé à la métaphore et au symbole pour s'efforcer à l'illusion de la représentation objective ».[396] On pourrait presque y souscrire, cette fois, d'un point de vue statistique, comme tendance qui semble observable, d'autant plus que Bazin prend soin d'opposer « l'illusion » réaliste à la pratique « expressionniste », « montagiste » : c'est une esthétique bien réelle que décrit Bazin, que l'on observe d'ailleurs dans la littérature aussi, au même moment. Mais l'affirmation laisse encore trop accroire que la métaphore s'oppose au réel, et par ailleurs qu'elle aurait disparu des différentes tendances du cinéma « classique », « réaliste », des précurseurs des années 1920 au néo-réalisme d'après-guerre. Le cas de Murnau, par exemple, est éloquent : Bazin oppose ainsi *Nosferatu* et *L'Aurore*, où « le montage ne joue [pas] de rôle décisif », à Eisenstein ou à la « survivance du montage attraction » dans *Fury*, quand « Fritz Lang introduit encore en 1935, après une suite de plans de femmes cancanant, l'image de poules caquetant dans une basse-cour ».[397] Pourtant *L'Aurore* fourmille de métaphores, et parfois aussi voyantes que celle de *Fury*, mais seulement un peu moins maladroites. Le problème est donc mal posé : en faisant l'éloge d'une sorte de montage intégré, Bazin cerne un problème à la fois esthétique et idéologique dont la ligne de fracture ne sépare pas l'Est et l'Ouest, l'esthétique du muet et du parlant, ou des cinématographies respectivement soumises et libérées du montage, puisque Eisenstein traite quasiment le même, à la même époque, dans « Dickens, Griffith et nous ». La distinction que propose ce dernier me semble infiniment plus opérante pour envisager le problème, en ce qui concerne la métaphore et le montage, entre des comparaisons *statiques*, qui reposent sur une opposition trop visible et/ou manichéenne, et des métaphores « intégrées », reposant sur un conflit dynamique.[398] Bazin, de fait, n'en est pas loin mais cette idée est obscurcie par une certaine mystique du réel qui fait obstacle –

396 *Ibid.*, p. 67, 78-79.
397 *Ibid.*, p. 67, 72.
398 Pour l'analyse de cet article, voir *supra*, p. 553-560, 564-565.

comme d'ailleurs, chez Eisenstein, elle l'est par d'autres difficultés, notamment par l'impossibilité de développer jusqu'au bout, *explicitement*, sa réflexion.

D'ailleurs, ce n'est pas seulement dans *Tabou* que l'on peut trouver des métaphores « intégrées » : le plan final du *Voleur de bicyclette* est lui-même susceptible d'une interprétation métaphorique, quand la foule silencieuse, de dos, évoque un cortège funèbre. C'est une sorte de mort intérieure que celle du père : il semble avoir tout perdu, son vélo, son travail, son amour propre. Même si l'on ne perçoit pas consciemment la métaphore, si l'on n'identifie pas la figure, je crois possible de supposer que l'idée en est présente chez la plupart des spectateurs. Je ne reviens pas sur les métaphores de *La Mère* et d'*Ivan le Terrible*, par exemple, mais elles illustrent plusieurs voies possibles pour le même type de « comparaison » : même si la première est plus visible, elle apparaît comme la seconde, comme celle du *Voleur de bicyclette*, parfaitement fondue dans le film, à la différence près du lyrisme révolutionnaire, évidemment. À l'inverse, on voit bien où l'on pourrait placer l'exemple de *Fury* cité par Bazin, ainsi que d'autres métaphores du même type, déjà aperçues, y compris chez Eisenstein. En revanche, l'exemple de *L'Aurore*, long-métrage explicitement cité par « L'Évolution du langage cinématographique », me semble mériter quelques développements pour témoigner des préjugés de l'article qui, hélas, ont la peau dure, puisque l'idée d'un cinéma de montage, lourdement métaphorique, perdure aujourd'hui.

On peut d'abord relever de nombreuses métaphores parfaitement « intégrées » dans ce film, comme celle du second mariage, qui traverse presque tout le long-métrage, ou du moins toute la partie à la ville. Quand le couple sort de l'église à la place des vrais mariés, par exemple, après que l'homme a dit « oui » à la femme *de nouveau*, il y a métaphore et, en même temps, il n'y a pas le moindre « ajout », d'un plan à un autre par exemple, pas le moindre « montage » qui *imposerait* plus qu'il ne révélerait le sens de l'image. L'humour de la méprise, qui intervient en plein pathos, aide à fondre la comparaison dans le film mais la métaphore n'en est pas moins nette. Elle continue d'ailleurs à courir dans tout le long-métrage, mais de façon parfois très discrète, comme lorsque l'homme offre à sa femme un bouquet de fleurs, juste avant l'église, quand ils vont chez le photographe, quand ils finissent la journée au bal ou quand l'homme l'aide à monter dans le tram en la portant comme un marié porte sa femme pour franchir le seuil de sa nouvelle maison. C'est à ce moment-là seulement qu'un carton intervient, où le mari évoque « une nouvelle lune de miel », et encore la métaphore n'est-elle rapportée qu'au personnage, alors que c'est toute la deuxième partie de *L'Aurore* qui repose sur cette idée d'un « nouveau départ », d'un amour revivifié. C'est d'ailleurs par cet exemple que Jacques Gerstenkorn introduit un développement sur les métaphores plus discrètes, « pleinement intégrées à la dynamique du film » et en particulier « subjectives », qui passent par le regard d'un personnage.[399] Mais, contre Bazin, il faut souligner que toutes ne sont pas aussi « rapprochées » que celle du remariage dans *L'Aurore*, pas aussi fondues dans la diégèse. Elles n'en sont pas moins discrètes, elles aussi, « intégrées » d'une autre façon. Au début du film, par exemple, l'homme semble comparé – plus qu'à un homme simplement possédé, envoûté – à un vampire ; il en a la démarche lourde, hagarde, qui nous dit bien qu'il est étranger à lui-même, comme aliéné. Il est d'ailleurs soumis à la « vamp » et leurs rencontres sont nocturnes : leur amour est clairement sous le signe de la nuit quand sa femme nous est présentée comme solaire. Un plan sur l'intérieur de la maison, quand il revient du rendez-vous où le crime a été projeté, fait clairement apparaître la forme d'une croix au dessus de sa femme : cette ombre projetée par la fenêtre semble protéger l'endormie et l'homme qui se déplace comme un criminel s'arrête un instant devant elle, un

399 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 147.

peu comme un vampire arrêté par la croix, et semble l'éviter.

On se souvient par ailleurs, peut-être même davantage, du plan qui suit immédiatement, où l'homme se « noie » dans son lit, de cette surimpression qui exprime à merveille qu'il ne s'appartient plus, combien il est dépassé par ce projet de meurtre. Ce n'est pas – pas encore – sa femme qui se noie, c'est bel et bien lui : formidable ironie qui souligne l'impasse dans laquelle il se trouve. Nous pouvons d'ailleurs penser à Ophélie, paradoxalement : il semble flotter sur l'eau, endormi, alors que c'est lui qui ourdit le pire crime – il est à la fois le criminel et la victime. De même, au début de la séquence où il rentre chez lui, la nuit, on le voit passer devant des filets de pêcheurs, qui nous apparaissent en premier : il n'est pas loin d'apparaître comme un poisson pris au piège, précisément à travers la profondeur de champ. Certes, il ne s'agit pas de la profondeur dont parle Bazin, il lui manque une certaine continuité, mais cela indique des possibilités que l'essayiste n'évoque pas. Ce n'est pas tout : pour figurer cette maîtresse qui obsède toujours l'homme, à son réveil, une autre surimpression la fait apparaître comme une sorte de fantôme qui le cajole, qui l'entoure alors qu'il se débat. Les mouvements de tête de l'homme qui pense, qui lutte péniblement contre ses désirs, sont ainsi comparés aux mouvements de tête de l'homme qui refuse les caresses de la femme. S'il y a « superposition » de la femme qui le hante, comme c'était le cas avec les eaux mouvantes du fleuve, peu auparavant, faut-il pour autant la condamner, même dans une perspective bazinienne ? La figuration des débats intérieurs est magnifique : elle *ajoute* quelque chose, certes, par le procédé, mais cela *révèle* en même temps. Le sens apporté par la surimpression ne nie pas celui de la première image, de l'homme tourmenté, bien au contraire. Elle ne le redouble même pas. Elle conserve l'idée du tourment, déjà présent, toujours perceptible « en filigrane » dans le visage et les gestes de l'acteur, mais elle relance l'interprétation du plan, elle en complète la signification par une idée plus explicite mais nullement réductrice de hantise, de « possession », d'autant plus forte qu'elle est « caressante ». Voilà qui indique nettement que cette opposition entre une image qui, dans un cas, « *ajoute* à la réalité » et, dans un autre, « en *révèle* » quelque chose propose une fausse alternative. De même, la critique sous-jacente chez Bazin d'un montage qui *crée* du sens au lieu de *montrer* les choses, c'est-à-dire qui invente et finalement qui manipule, est trop marquée par l'expérience de Koulechov et les déclarations de foi des cinéastes soviétiques des années 1920, qui plus est prises pour argent comptant, comme si leur pratique n'était pas toujours, même pour les plus « idéologues », en décalage. On pourrait facilement opposer à Bazin une lecture politique « à la Eisenstein », soulignant combien la fidélité au réel tel qu'il nous apparaît est une illusion qui n'a rien à envier à celle du cinéma « de montage » – et combien, par ailleurs, on ne peut se contenter du réel *tel qu'il est*. C'est bien ce que révèle l'article « L'Évolution du langage cinématographique », d'ailleurs, malgré certaines apparences, à la fin, et parfois malgré lui. Bazin ne semble déceler dans *L'Aurore* aucune figure d'analogie, et cela n'est pas innocent : que le travail de l'image ne « déforme pas » la réalité est une chose et qu'il n'y « ajoute rien » en est une autre. Affirmer que le film de Murnau ne fait ni l'un ni l'autre va contre l'évidence et témoigne d'une conception résiduelle où le réel est toujours « déjà là », comme si tout « ajout », intervention sur l'image, était déformation. C'est pourtant bien parce que *L'Aurore* ne se fie pas uniquement au pouvoir indiciel de l'image que cette œuvre est si belle.

Je ne crois pas nécessaire de dérouler plus longtemps la liste des métaphores du film de Murnau : peut-être ne pourrait-on en dresser une de façon exhaustive, de toutes façons. Sans même parler du jeu sur les cartons et sur le titre de *L'Aurore*, elles sont loin en tout cas de se limiter à celles qui viennent d'être relevées : quand l'homme et sa maîtresse rêvent à la ville, ils nous apparaissent

vraiment comme au cinéma, ils regardent devant eux défiler le spectacle des séductions urbaines ; quand la femme se jette dans le lit de son enfant, en mal de consolation, il la caresse, on pourrait penser qu'il se comporte comme une mère, que les rapports sont inversés ; quand le mari renonce à noyer sa femme, un plan sur la poitrine de l'homme, en contrechamp du regard de la femme, nous montre ses mains impuissantes mais aussi sa cravate qui peut apparaître comme la corde au cou d'un pendu qui attend l'exécution ; dans la soirée à la ville, un cochon, quasi humanisé par le gros plan, se comporte comme le serveur, il boit comme lui, et nous comprenons alors que c'est une façon de comparer l'homme au cochon, le serveur est comme la bête, il se vautre dans l'ivresse – mais l'intention reste comique, jamais moralisatrice, me semble-t-il. On le voit, les métaphores sont donc nombreuses dans *L'Aurore*, et certaines assez appuyées, mais comme le comparant est toujours peu ou prou tiré de la diégèse – à l'exception de quelques-unes, comme le « vampire », mais où le comparant reste *in absentia* – elles ne semblent pas « surajoutées », elle apparaissent davantage fondues que les métaphores « extradiégétiques » dénoncées dans *Octobre*, *La Ligne Générale* et *Fury*. C'est au prix de cet oubli, semblable à celui de Jakobson – il existe des métaphores « réalistes », mieux fondues, et certaines images sont *in absentia* par le comparant – que Bazin et à sa suite beaucoup d'autres auteurs prolongeront le soupçon sur la métaphore, comprise comme montage violentant le réel, à travers divers jugements sur le cinéma. Jacques Gerstenkorn rappelle par exemple l'intolérance de Jean Mitry aux « événements métaphoriques » trop marqués, aux « courts-circuits énonciatifs » : sa critique se révèle « essentiellement fondée sur un parti pris esthétique », celui de la *transparence* (« cachez cette énonciation que je ne saurais voir »).[400]

Pourtant, ce qu'il est possible de percevoir, ce qu'il faudrait retenir, me semble-t-il, c'est que Bazin tente *in fine*, ici comme dans d'autres articles, le dépassement aussi bien d'un art « symboliste » que d'un art « réaliste », pour défendre une sorte de réalisme « symboliste ». Selon les articles, c'est davantage le dépassement d'un aspect que de l'autre qui est souligné par l'auteur, l'un des deux est nettement plus chargé, ce qui empêche de percevoir nettement cette dynamique : dans « L'Évolution du langage cinématographique » par exemple, ce qui est le plus marqué, c'est le dépassement de la composante « symboliste », « expressionniste » ou, pour reprendre un terme employé ailleurs, « baroque » alors que, dans « Ontologie de l'image photographique », c'est le réalisme vulgaire. Aussi, je ne crois pas tordre le sens du propos bazinien en soulignant la recherche d'un tel dépassement des deux aspects, même si la lettre de ses écrits penche majoritairement, bien sûr, du côté du réalisme. Au réalisme « baroque » d'« Ontologie... » répond par exemple l'éloge d'un « montage » *ambigu* à la fin de « L'Évolution du langage cinématographique », juste avant la conclusion : ce n'est plus le montage analytique, transparent, du cinéma classique qui est mis en avant – non plus, bien sûr, que celui synthétique, voire expérimental, du cinéma soviétique.[401] Le tort principal du montage de Koulechov y apparaît plus clairement, d'ailleurs : finalement, ce n'est pas vraiment le fait de monter des plans entre eux, c'est de ne pas *croire* à la puissance de figuration de l'image, à sa puissance d'incarnation – défaut que l'on retrouve aussi dans le montage « invisible » du cinéma américain classique d'avant-guerre. Pour Bazin, « le montage s'oppose essentiellement et par nature à l'expression de l'ambiguïté ». On ne peut évidemment pas souscrire à une telle affirmation si on ne lui ôte pas sa propre ambiguïté, si elle n'est pas rendue, comme c'est le cas dans l'article, un peu plus claire par son contexte : c'est surtout un certain montage qui est ici dénoncé, celui qui « manipule », qui propose *a priori* une synthèse, qui ne croit pas à la puissance

400 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 144-145.
401 A. Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », art. cit., p. 75-77.

de la chose montrée, qui pense que l'on peut tout faire dire au visage de Mosjoukine, mais aussi celui qui « manipule » à travers le trajet analytique du montage « classique », autrement dit qui impose dans tous les cas son point de vue au spectateur en découpant le réel, même de façon « transparente ». Cette idée du montage qui finit presque par renvoyer dos-à-dos ce qui avait été soigneusement opposé au préalable, grâce au « progrès dialectique » du plan-séquence et de la profondeur de champ, s'appuie avant tout sur une idée de l'image et du réel comme *essentiellement ambigus*, d'une ambiguïté qui doit être respectée. L'idée est belle, évidemment, et nous ne pourrions qu'y souscrire si ce « progrès dans le concept » ne disqualifiait pas les esthétiques antérieures. Hélas, pour Bazin, si certain montage déflore le réel, comme celui des années 1920, celui des années 30 ne lui rend pas autant hommage que cela, et seul le cinéma des années 40 le respecte vraiment, celui de Welles, de Sica ou Rossellini qui permet de « rendre au film le sens de l'ambiguïté du réel ». À l'opposé de Koulechov, il s'agit de « conserver son mystère » au visage du réel, comme Rosselini y parvient « devant le visage de l'enfant d'*Allemagne année zéro* ». Mais n'est-ce pas, finalement, un mérite voisin que Bazin reconnaissait à Eisenstein, au début d'« Ontologie de l'image photographique » ?

Autrement dit, il faut aller au bout du dépassement esquissé par Bazin mais qui fait la part trop belle au néo-réalisme, au détriment d'autres projets esthétiques : il y a du « montage » partout, même dans l'image cinématographique la plus « pure », l'« ajout » n'est pas forcément dans une intervention extérieure mais aussi dans l'acte même de composer et de saisir l'image, qui impose en fait de reconsidérer l'idée même d'ajout, nuisible aussi bien pour l'idée de montage que de métaphore. C'est d'une certaine façon l'idée que défend Charles Tesson dans son *Buñuel*. Renversant le paradigme de Bazin, il écrit ainsi :

> Chez Buñuel, au commencement est le montage. C'est parce que l'idée de montage et de lien est à l'origine de toute chose, et qu'elle s'est imposée en premier, qu'il y a eu des images qui sont apparues pour satisfaire ce besoin. Ce n'est pas l'image qui a rendu le montage nécessaire mais l'inverse, l'image qui a été causée par le montage. Chez Buñuel, « *L'Imago Dei* » (Dieu faisant l'homme à son image) est la manifestation première de ce *montage originaire*. Le montage est l'expression de cette ressemblance, le rapprochement entre deux images ayant pour fonction non de les dissoudre dans une entité commune mais de mettre en perspective son lieu d'origine, révélant le vide.[402]

Bien sûr, la notion de montage joue ici avec une idée chère à Legendre, propre à la psychanalyse, dont l'extension poserait quelques problèmes si elle était poursuivie sans en démêler l'équivoque. De même, l'esthétique de Buñuel n'est peut-être pas celle qui offre les points de comparaison les plus solides pour réfuter les analyses de *Qu'est-ce que le cinéma ?* Mais, dans tous les cas, on ne peut que tomber d'accord avec l'idée qu'il y a *un lien* à la base de l'image, telle du moins qu'elle est produite par l'artiste, ou saisie par l'équipe d'un film, ressaisie par un cinéaste et son monteur, ne serait-ce que parce qu'elle témoigne d'un projet, s'inscrit dans une expérience et vise généralement à une communication. Nous savons à quel point, par exemple, il est préjudiciable d'appréhender l'image photographique hors de l'acte qui lui donne naissance et existence sociale, hors de pratiques qui la lient à divers sujets, à commencer par le sujet qui l'a créée. Philippe Dubois montre bien, dans *L'Acte photographique*, qu'on ne peut se contenter d'une compréhension de la photographie comme trace du réel, comme « enregistrement mécanique » : alors que son point de départ est précisément celui de Barthes et de Bazin, qu'il s'agit pour lui de dégager la part de pertinence de leurs intuitions

402 Ch. Tesson, *Buñuel*, *op. cit.*, p. 89.

et analyses, il souligne que cette approche comme empreinte du réel est inséparable d'une autre comme geste.[403] Le tort est le même, d'ailleurs, concernant la métaphore, comme l'ouvrage de Catherine Détrie le montre bien, à tel point que son « processus métaphorique » aurait pu être rebaptisé « l'acte métaphorique » : il y a là aussi une sorte d'« obstacle épistémologique » de la « ressemblance », une fixation sur celle-ci, sur sa compréhension courante, qui empêche de percevoir que l'image rhétorique est avant tout expérience singulière et montage (« coupe » et « raccord ») aussi bien du côté du « producteur » que du « récepteur ». Quant au cinéma, l'accord semble plus large, depuis quelques décennies, pour y dialectiser aussi l'image et le montage. Dans *L'Image-temps* par exemple, malgré certaines ambiguïtés, les analyses de Gilles Deleuze vont plutôt dans ce sens. Pourtant, la bipartition entre le cinéma d'avant-guerre et le cinéma moderne est assez marquée et recoupe, en large partie, celle esquissée par Bazin. En outre, et c'est cela qui nous retiendra, le statut de la métaphore y reste assez ambigu : même s'il l'élève à un niveau de complexité supérieur, Deleuze y apparaît marqué par le débat entre le « montage-roi » et le cinéma « du réel ».

Le chapitre VII de *L'Image-temps*, consacré à la pensée au cinéma, propose pourtant des analyses très intéressantes sur la métaphore. Même si la métaphore y est définie comme la réunion ou la fusion de « deux images distinctes » grâce à leurs « harmoniques » communes, autrement dit d'une façon très proche de la tradition rhétorique, cette idée insistante de « fusion » n'a que peu à voir avec celle d'une superposition-confusion, comme on peut la relever chez les néo-rhétoriciens. Gilles Deleuze s'y montre sensible en fait à ce que nous avons appelé, à la suite des analyses de Eisenstein, des métaphores fondues, intégrées.[404] Donnant l'exemple de *La Croisière du Navigator*, il évoque « la métaphore violente d'un accouchement, avec césarienne et explosion de la poche des eaux » quand la jeune fille ouvre enfin d'un coup de couteau le scaphandre où le héros est enfermé et d'où s'échappe alors « un torrent d'eau » : il distingue en particulier ce cas d'un exemple de « métaphore par montage » dans *La Grève* ; ce plan de Buster Keaton lui sert ainsi à illustrer la possibilité de « métaphores dans l'image et sans montage ». Puis, juste après, s'appuyant sur les analyses du début de *La non-indifférente nature* de S. M. Eisenstein, il distingue la métaphore « extrinsèque », par « résonance ou écho », quand « la Nature réfléchit l'état du héros », de la métaphore « intrinsèque », « plus difficile, où une seule image capte les harmoniques d'une autre qui n'est pas donnée (par exemple l'adultère comme “crime”, les amants ayant les gestes d'une victime immolée et d'un assassin fou) », ce qui constitue en fait une reformulation de la distinction précédente, et correspond peu ou prou à la distinction entre métaphore *in praesentia*, mais plus ou moins apparente, et métaphore *in absentia*, mais avec comparant absent, cette catégorie inaperçue de la rhétorique classique. Hélas, ce développement sur la « pensée dans l'image », assez clair, fort judicieux, s'insère dans des réflexions sur « l'automate dialectique » et les « mécanismes inconscients » plus discutables, dont l'articulation pose problème, et plus largement encore dans un exposé sur « une conception *sublime* du cinéma » où la métaphore semble solidaire d'un « second mouvement » où la pensée « retourne » à l'image, « va du concept à l'affect ». Même si Deleuze souligne que ce mouvement est « inséparable du premier » qui va de l'image, du percept au concept, il précise aussi, par exemple, que la « pensée » figurée du second moment est liée au « déroulement subconscient des images » et complète le schéma avec « un troisième moment », celui de « l'identité

403 Ph. Dubois, *L'Acte photographique*, éditions Labor, Bruxelles, 1988. L'idée traverse tout le livre. Outre les chapitres 2 et 4, on peut relever le dépassement, dans le chapitre 1, de la photographie comme « mimésis réaliste » et comme « transformation du réel » qui illustre bien cette nécessaire réconciliation.

404 G. Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 208-210.

du concept et de l'image », de « l'unité sensori-motrice » où « le concept est en soi dans l'image », pas encore pour soi.[405] Le statut des métaphores ainsi obtenues est donc assez problématique. Et, de fait, pour l'auteur de *L'Image-temps*, la splendeur de l'image fondue semble être une possibilité rarement actualisée au cinéma, par Keaton ou Lherbier notamment. Il associe par exemple Eisenstein à la métaphore « par montage » ou par « résonance ou écho », comme Renoir, alors que *La Ligne Générale* fourmille de ces « harmoniques » captées en toute discrétion, comme celles d'un film de gangster, pour le partage des bénéfices, d'une copulation, pour la réparation du tracteur, ou d'une course-poursuite de western, pour l'attaque manquée du tracteur par les koulaks.[406] Par ailleurs, seule la dimension « affective » de la « fusion » est vraiment soulignée : la métaphore permet de faire rentrer le spectateur dans une sorte de « monologue intérieur », elle permet d'« intégrer la manière dont les personnages se sentent et se pensent eux-mêmes » mais cela ne correspond jamais à l'émergence *pour soi* d'un concept. Plus grave encore, si c'est possible, Deleuze associe la métaphore à ce « cinéma de l'image-mouvement », à cet « “ancien cinéma” » dont les ambitions obsolètes se sont effondrées avec la propagande d'État, avec les camps, non seulement avec « la médiocrité et la vulgarité de la production courante », dans le cinéma de masse, que ce soit celui d'Hollywood ou d'ailleurs, mais aussi et surtout avec « Leni Riefenstahl, qui n'était pas médiocre », en un mot avec « le fascisme de la production » : « il n'y a plus de place pour la métaphore » dans le cinéma moderne.[407]

Faut-il reprendre alors la démonstration déjà entreprise avec Bazin ? C'est le même problème : si l'affirmation a une validité comme tendance, elle n'en a pas *en soi*. Pourquoi lier si étroitement le cinéma d'avant-guerre à « l'automate spirituel », notamment, dont l'ambition est en effet datée, dont la mort est bel et bien avérée ? Et, plus précisément, en quoi la métaphore est-elle concernée ? Le jugement repose sur une définition restrictive de la métaphore, où elle est perçue, comme le montage par Bazin, comme une puissance du faux. Si on la comprend dans toute son ampleur, comme semble le faire Deleuze lorsqu'il évoque « les métaphores dans l'image et sans montage », cette idée d'une absence de la métaphore dans le cinéma moderne apparaît comme une illusion. Sans évoquer *Théorème* ou *Salò* de Pasolini, qui pourtant sont cités par le philosophe, ou encore l'œuvre de Visconti, de Fellini, on pourrait mentionner Jean-Luc Godard, chez qui la métaphore est partout, où elle est certes parfois dénoncée comme celle de l'autre, mais où elle est surtout pratiquée abondamment : Jacques Gerstenkorn indique bien, à partir de *Passion*, ces procédés métaphoriques que l'on retrouve fréquemment chez le réalisateur de *Pierrot le fou*, de *Nouvelle Vague* ou de *Film Socialisme* : cette « distribution des lieux […] structurée comme une métaphore », ces « allusions métaphoriques » et ces « raccords fondés sur l'analogie » qui ne relèvent pas tous de l'association libre, qui ne sont pas aussi « accessoires » que l'on est tenté de le croire, même s'ils ressemblent souvent à de purs « jeux de mots » cinématographiques.[408] Enfin, on pourrait citer jusqu'à Bresson, qui n'est peut-être pas le plus attendu en la matière.

Dans *Pickpocket* par exemple, dès le début, le vol est figuré comme des préliminaires à un acte sexuel : il apparaît sous la forme d'un série de gestes à forte connotation érotique. C'est particulièrement net pour le vol au champ de course : Michel suit une femme, que nous voyons d'abord de dos, comme lui ; il la suit de très près, de « trop près » en quelque sorte, et il esquisse des gestes qui peuvent apparaître comme des caresses, il manie délicatement la fermeture du sac et

405 *Ibid.*, p. 205-208, 210, 212.
406 Voir *infra*, partie III, 1.
407 G. Deleuze, *op. cit.*, p. 212, 214, 218, 226.
408 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 166-167, 172.

finit par l'ouvrir complètement et lui ravir une liasse de billets. La compréhension de la cleptomanie comme une forme de sexualité apparaît clairement aussi pour le deuxième vol dans le métro, le premier avec un journal. Il s'approche très près de sa victime, en quelque sorte de trop près pour que cela puisse sembler anodin à un observateur extérieur : il n'y a personne derrière lui, il n'y a donc aucune raison qu'il se colle ainsi à cet homme ; et sa victime lui fait face, ne peut que se trouver étonnée par un tel comportement. Faut-il multiplier les exemples ? On pourrait citer encore l'ambiguïté de l'amitié de Michel avec le second pickpocket, qui lui enseigne son art – sans rien lui dire, et en faisant glisser le portefeuille à travers son veston, de multiple fois. Il me semble apparent, quand on regarde le film, qu'il y a là des « signifiés sexuels » en liberté, qui cherchent à se fixer, ce qui n'empêche pas, d'ailleurs, d'élargir la compréhension de ladite « sexualité » à l'amour. Les rapports de Michel à sa mère sont étranges, eux aussi : il la fuit, mais il dit l'aimer plus que lui-même ; et il la vole, apprend-on à la fin. Le vol semble donc, là encore, associé à l'amour, à Éros. Mais ce n'est pas le bon amour. *Pickpocket* le dit clairement quand Michel abandonne ses amis à la terrasse d'un café, et donc Jeanne à Jacques : le jeune homme n'est pas disponible pour l'amour, il a une autre passion.

Seulement, quand le vol est ainsi associé à Éros, de quoi s'agit-il ? Le vol est de toute évidence un substitut inconscient, une façon d'assouvir une pulsion par des voies détournées. De ce point de vue, ce n'est pas une métaphore. Mais la mise en scène et le scénario soulignent cette association. Par la rareté des paroles, par les gros plans, par cette façon qu'a Michel de rechercher certains contacts et d'en fuir d'autres, elle en fait l'un des sujets du film – qui n'est nullement à thèse, pourtant, et ne pourrait se réduire à cette interprétation. Quoi qu'il en soit, c'est en suggérant cette comparaison avec des actes sexuels, ou en la permettant du moins, comparaison dont le sens échappe au spectateur, au moins dans un premier temps, et c'est en opposant le vol à l'amour véritable, que le film de Bresson produit des métaphores. Il pose une équivalence problématique entre les actes du vol et des actes qui ressemblent à ceux de l'amour : il révèle ainsi le mystère du *pickpocket* ou, du moins, il nous invite à l'interroger. La fin du long-métrage achève en effet de nouer les deux fils : d'abord, c'est de retour d'Angleterre, après deux ans d'exil, que Michel *se rend* à l'amour, puis c'est le tout dernier plan qui établit – presque – explicitement un lien entre le vol (via la prison) et l'amour (avec le baiser à travers la grille, enfin), qui souligne la voie étrange qui a mené Michel à Jeanne. Le long-métrage apparaît ainsi comme une forme compliquée d'éducation sentimentale. La fin suppose la « thérapie » de Michel achevée, mais n'en donne pas les clefs.

Notons au passage que le terme de « substitut » employé plus haut pour le vol interroge, puisque c'est celui que nous contestons pour la métaphore. C'est pour cela, en partie, que nous pouvons refuser au vol, dans un premier temps, le statut de figure : pour Michel, il n'y a pas d'autre réalité. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'on peut contester, ici aussi, l'idée de substitution. Dans la *Gradiva*, Freud insiste lui-même sur le statut des rêves, et plus largement des manifestations de l'inconscient – quand le refoulé fait retour, comme ici avec le vol – en rappelant que le rêve, ou équivalent, *est un désir accompli*.[409] Si l'inconscient remplace, il accomplit en même temps. Or, c'est cela, entre autres, que la métaphore du vol-caresse exprime : le vol *est*, à un certain niveau, exactement la même chose que la pulsion qu'il exprime. Voilà d'ailleurs qui montre bien la non-pertinence des notions de *substitution* ou de *degré zéro*, de *littéral* et *figuré* : où seraient ici le littéral et le figuré ? À première vue, c'est le vol qui est comparé, et la pulsion sexuelle comparante. Mais, si l'on suit Freud, ce serait l'inverse : la pulsion est première, refoulée, et le vol constitue sa

409 S. Freud, *op. cit.*, p. 140.

manifestation, son expression indirecte, sa réalisation inconsciente. Autant dire, si l'on veut aller au bout de cette question et être bien rigoureux, qu'il n'y a aucune antériorité à formuler, ou alors selon une double chronologie : dans l'histoire psychique du sujet d'un côté, et dans le déroulement de chaque vol de l'autre – les deux chronologies étant inverses. Donc, à un certain niveau d'analyse, on pourrait poser qu'il n'y a pas un acte *premier* – sauf à un niveau très profond où, probablement, on n'arrivera jamais. La seule vraie différence, en pratique, mais elle est de taille, c'est que l'un des deux actes est conscient et l'autre non. Ils sont d'ailleurs tellement liés qu'ils disparaissent en même temps. La prison et donc, probablement, le regret du dernier vol imprudent et imbécile coïncident avec la première caresse consentie – c'est-à-dire, précisément, non *volée*.

Bien sûr, cette interprétation peut choquer pour un film qui prend soin de proposer une interprétation lui-même, qui parle, au début, de la rencontre, de la réunion de « deux âmes » – là où tant de corps se rencontrent – mais celle de *Pickpocket* n'est pas contradictoire avec celle que je viens de proposer. Au contraire, celle-ci ne met que mieux en valeur la trajectoire des deux âmes, qui se rencontrent, précisément, quand les corps ne peuvent s'unir, mais tout juste se toucher, à travers les barreaux du parloir. La métaphore, l'analogie entre le vol et la caresse, me semble donc ici une façon d'accéder au cœur du film, à ce « drôle de chemin » de la grâce que Bresson met en scène : elle n'est pas consciente pour Michel mais, suggérée par le film, elle en révèle la richesse et en nourrit l'analyse.

Évidemment, le long-métrage de Bresson n'est peut-être pas l'exemple le plus susceptible d'emporter immédiatement l'adhésion mais, dans la mesure où cette analogie irrigue tout le film, à la différence par exemple de la procession funèbre qui clôt *Le Voleur de bicyclette*, il m'a semblé utile de la mentionner. La seule réserve que l'on pourrait formuler me semble tenir à l'énoncé du comparant : on m'accordera peut-être plus aisément le mot « caresse » que « acte sexuel », par exemple. C'est que, là encore, il est « absent » : le film témoigne d'une idée, d'un affect, d'une expérience qui n'est pas nommée ou montrée directement. C'est exactement ce dont Deleuze et Eisenstein parlent quand ils décrivent cette « image » qui « capte les harmoniques d'une autre qui n'est pas donnée », comme l'idée de crime au moment de filmer l'adultère. Si l'on préfère, on pourrait donc dire que *Pickpocket* propose une réflexion sur une passion, au sens classique du terme, et qu'à cette fin il organise une comparaison, une confrontation, entre deux façons de concevoir et de vivre l'amour – une première plus inconsciente, inaboutie, douloureuse et maladroite, malgré les apparences d'une vie où l'habileté trouve sa place, et une seconde mieux délibérée, réconciliée avec soi-même – la première occupant presque tout le film, mais se trouvant seulement suggérée, puisque Michel fuit sa mère et Jeanne, alors qu'une forme de passion est exposée, développée, qui n'a rien à voir en apparence avec l'amour.

En outre, en soulignant combien la métaphore du film de Bresson nous offre des prises pour l'analyse, nous touchons une autre voie de la modernité, bien connue, qui doit beaucoup au montage : je pense au travail d'Aby Warburg, à ses confrontations, à son « collage » d'images qui joue précisément ce rôle de révélation. Georges Didi-Huberman a bien montré comment *Mnemosyne* travaille la mémoire, le temps, à travers une « pratique des "rapprochements dissociatifs" et déconstructifs – c'est-à-dire *analytiques* au sens fort », comment ce projet met en œuvre « une forme non orthodoxe de dialectique, une *dialectique proliférante*, [qui] vient remplacer toute velléité de *dialectique unifiante* (qu'il s'agisse de réconciliation hégélienne ou de l'"unité fonctionnelle" selon Cassirer). »[410] Le travail de Jean-Luc Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma*

410 G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, édition de

n'en est pas loin, même s'il procède par moments à des tours de force qui sont aussi des coups de force. Jacques Aumont le souligne bien en indiquant, pour illustrer le formidable pouvoir du montage dans cette œuvre, la construction singulière qui rapproche, au début de l'épisode 3B, *La Belle et la Bête* de *Paisà* et, par leur intermédiaire, *Rome, ville ouverte* du film *Les Visiteurs du soir*, et de souligner que le réalisateur réussit à comparer « les "résistances" bien différentes du cinéma français et de l'italien » avant d'ajouter : « Le cinéma est une machine à re-monter le temps ».[411] Le montage possède donc bien, lui aussi, cette fonction de révélation que Bazin lui opposait – une forme de montage, du moins, où la voie de l'analyse n'est pas abandonnée quand émergent des idées, quand en apparence on emprunte le chemin de la « synthèse ». De l'analyse proposée par *Pickpocket* au travail de Godard, en passant par la psychanalyse et le projet de Warburg, on pourrait même dire qu'il existe un montage conscient qui permet de faire émerger les montages inconscients, « originaires » ou non. Et, pour en revenir à Gilles Deleuze, si la métaphore est rapprochée de « l'"ancien cinéma" », si elle semble « interdite » dans le « cinéma moderne », c'est probablement pour une autre raison encore : ce n'est pas seulement parce que le soupçon sur la métaphore a progressé jusque chez les artistes et qu'ils en usent d'une façon plus parcimonieuse et plus discrète en général, et notamment parce qu'elle est associée à la production d'« affects » faciles quand ce n'est pas aux mécanismes profonds de l'inconscient lui-même. C'est aussi, paradoxalement, dans *L'Image-temps*, parce Deleuze l'a associée à la dialectique. Il souligne en effet à quel point le rêve de l'unité a disparu : « Il n'y a plus d'accords parfaits et "résolus", mais seulement des accords dissonants ou des coupures irrationnelles », « il n'y a plus d'harmoniques de l'image, mais seulement des tons "désenchaînés" qui forment la série. Ce qui disparaît, c'est toute métaphore ou figure. » Et de se référer à Godard et Robbe-Grillet.[412] Or, cette thèse repose non seulement sur certains présupposés critiquables du Nouveau Roman (on a déjà vu comment Albert Henry s'appuyait lui aussi sur Robbe-Grillet), mais aussi sur une lecture discutable de la dialectique chez S. M. Eisenstein : sa dialectique n'est pas celle du Parti. Comme le pressent Deleuze en maints endroits, mais sans en tirer toutes les conséquences, il faut faire la part, dans les écrits du cinéaste, de « ce qui est sincère » et de « ce qui est une parade aux critiques staliniennes ».[413] De ce point de vue, il est aisé de noter que c'est la puissance du négatif qui intéresse le plus Eisenstein : en atteste sa préférence marquée pour le conflit au détriment du dépassement réconciliateur et, quand la « synthèse » est réellement envisagée et valorisée, c'est toujours comme synthèse dynamique, vivante, jamais arrêtée. Aussi convient-il de relativiser en grande part l'« opposition absolue » proposée entre Artaud et Eisenstein, dans la deuxième partie du chapitre VII de *L'image-temps* : Didi-Huberman a déjà montré, dans *La Ressemblance informe*, combien le second était plus proche qu'on ne le pense généralement de Bataille, par exemple. Soulignant aussi, dans *L'Image survivante*, combien le montage du cinéaste était plus proche de la dialectique de *Mnemosyne* que de celle de Hegel, il indique bien finalement la possibilité pour un certain « cinéma de l'image-mouvement » d'être profondément moderne, combien ce montage-là n'a rien à envier aux formules du cinéma moderne.[414]

Il convient donc, pour appréhender la métaphore au cinéma, de se déprendre de cette conception

Minuit, Paris, 2002, p. 474-475.

411 J. Aumont, *Amnésies, Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, P.O.L., Paris, 1999, p. 15-16.

412 G. Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 238. L'idée est d'ailleurs préparée par une opposition entre Artaud et Eisenstein, nourrie de Blanchot, p. 218.

413 *Ibid.*, p. 52, 212 par exemple.

414 G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 482-484.

réductrice qui associe la figure d'analogie non seulement au « montage-roi » des années 1920 mais aussi aux différentes formes de propagande, renforçant l'idée que la métaphore ferait nécessairement violence au réel et en outre que cette violence serait forcément une dégradation de celui-ci. Hélas, un autre fait vient renforcer les apparences d'un tel lien, vient conforter cette théorie d'une « métaphore-montage » nous imposant royalement sa propagande : il s'agit du recours fréquent, massif, de la publicité à la métaphore et à la comparaison.

Faut-il en proposer des exemples ? Il suffit d'allumer un poste de télévision : telle voiture est comparée à un félin (ce n'est plus seulement le tigre qui entre dans le moteur), tel ou tel café à un philtre envoûtant (par son arôme, le plus souvent, mais aussi par d'autres biais), telle marque de téléviseur semble posséder les dimensions d'une piscine, si ce n'est celles d'une mer, pour que nous puissions plonger dedans, telle ou telle réclame voudrait que nous pensions notre relation à un opérateur téléphonique sur le modèle d'une relation amoureuse, sans parler d'une compagnie nationale et française d'aviation qui, par des comparants variés, souvent inspirés d'un riche quotidien, semble nous susurrer qu'avec elle tout est luxe, calme et volupté... Le constat est cruel pour celui qui travaille sur la métaphore : il trouve là un matériau de choix qui suffirait à prouver, pour quiconque en douterait encore, que la métaphore audiovisuelle est un fait aussi massif qu'indiscutable. Souvent, d'ailleurs, pour les plus élaborées d'entre elles, nous pouvons constater qu'il s'agit de métaphores « fondues » : le montage d'un plan à un autre, ou d'un commentaire sur l'image, n'y joue aucun rôle. Parfois, il s'agit d'un rapprochement dans la profondeur de champ, comme lorsque l'aile de l'avion, à l'arrière-plan, vient se poser tel un saphir sur un disque au premier plan. Y a-t-il pour autant matière à condamnation ? Certes, la métaphore joue ici un rôle décisif dans le « mensonge » de la publicité : elle nous fait pénétrer dans une fiction dont les auteurs espèrent qu'elle nourrira en profondeur notre imaginaire, suffisamment du moins pour favoriser un achat. Si telle publicité pour un café ne cherche pas à nous faire croire que sa dégustation peut réellement arrêter le temps, ou le ralentir, et encore moins s'assimiler vraiment à la caresse amoureuse d'une inconnue aperçue dans la rue, dont les volutes du café nous auraient magiquement rapprochés, c'est pourtant bien une idée voisine qu'elle cherche à exprimer, sur un mode onirique en l'occurrence, et c'est la qualité de son expression qui peut parvenir à en imposer suffisamment le sentiment pour qu'il pénètre le spectateur.

Mais est-ce bien la métaphore qui agit là ? Elle est loin de délivrer seule ses effets : c'est le récit, d'abord, qui permet d'obtenir l'empathie recherchée, ainsi que la puissance plastique de l'image, l'enchaînement des mouvements, au sein du plan ou entre les plans. C'est parfois aussi un trait comique. En outre, la signification des métaphores n'est parfois pas évidente du tout, pas le moins du monde immédiate, comme cette idée d'un philtre magique, ou d'un autre pouvoir surnaturel du breuvage : comme pour certaines métaphores dans un long-métrage de fiction ou un roman, elle nécessite un retour sur le film. Si le spot télévisé ne reposait que sur la perception de cette idée-là, il est probable qu'il échouerait à atteindre son objectif. La métaphore ne semble pas participer, de ce point de vue, de l'empathie recherchée par le film, de la « mise en phase » dont parle Roger Odin.[415] Pour autant, elle ne rompt pas souvent ce travail d'adhésion à la narration, comme le font parfois les métaphores « extradiégétiques », surtout quand elles véhiculent des valeurs idéologiques que nous ne partageons pas (on aurait alors un nouveau cas de « déphasage »). Quand la métaphore est

415 R. Odin, *De la fiction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000, p. 38-46. La publicité constitue peut-être un cas limite pour cette notion développée en l'occurrence dans le cadre d'un film de fiction. Mais, outre que le travail de « mise en phase » s'applique aussi au spot publicitaire, même si c'est d'une façon parfois un peu différente, le film considéré est de toute évidence une fiction miniature.

réussie, par exemple fondue dans le film et acceptée, nous pouvons la percevoir et même l'interpréter sans « sortir » du processus qui nous fait « *vibrer au rythme* de ce que le film [nous] donne à voir ou à entendre » : la conscience accepte aisément de maintenir ensemble ces deux modalités de rapport à l'œuvre. Roger Odin suggère d'ailleurs cette possibilité quand il indique qu'il y a « effacement des marques d'énonciation » par la « mise en phase » narrative mais qu'il en excepte les marques du narrateur : la mise en phase les « mobilise *sans les effacer* ».[416] Il me semble qu'il peut s'agir alors d'« *adjuvants narratifs* » ou non. Une sorte de commentaire du « narrateur » est en effet possible qui serve d'auxiliaire, qui précise les enjeux de l'histoire, comme la métaphore du mariage ou celle de la noyade dans *L'Aurore*, d'autres au contraire semblent viser à un complet « déphasage », chez Godard par exemple, mais il existe aussi des percées métaphoriques qui ne jouent ni l'un ni l'autre rôle, des sortes de commentaires qui ne rompent ni ne renforcent l'adhésion au récit, comme la métaphore du vampire dans *L'Aurore*, ou celle de la noyade, ou même celle du mariage, dans un second temps, quand on perçoit qu'elles ne se limitent pas à caractériser l'état d'esprit des personnages et qu'elles ouvrent alors des pistes de réflexion. Faut-il supposer que seule la première fonction de la métaphore est présente dans les publicités ? L'idée d'un déphasage semble étrangère au but recherché par le spot publicitaire, mais encore faudrait-il s'en assurer : il se pourrait bien qu'il se produise parfois, si le film en tire bénéfice à un autre niveau. Quant à susciter une réflexion, une méditation du spectateur, faut-il en exclure ici la possibilité ? Je n'en suis pas sûr, là non plus, si elle peut être reversée au profit de la publicité, mais ce n'est probablement pas le cas le plus fréquent. D'ailleurs, si l'idée de philtre d'amour n'apparaît pas spontanément à la conscience, c'est probablement qu'elle constitue une clef dispensable pour la perception de l'idée authentiquement véhiculée par le message audio-visuel. Ce qui est réellement perçu, « senti », compris par le téléspectateur, c'est plutôt l'idée d'un pouvoir surnaturel, ou du moins d'un instant d'exception, d'une attraction irrésistible.

Reprenons en effet. Ce que propose au téléspectateur cette publicité, diffusée le 3 novembre 2009 au soir, sur le quatrième canal, c'est d'abord le spectacle de voitures qui ralentissent, qui finissent par s'arrêter, alors qu'une femme boit un café derrière une vitre et qu'elle regarde un homme dans un appartement en vis-à-vis : c'est une parenthèse hors du temps, dans le monde des rêves, des fantasmes, comme la fin de la réclame l'indique, où le temps reprend son cours, où le rêve perd ses droits. Ce qu'il montre, ensuite, c'est en quelque sorte un homme qui « sort de soi » : la vitre est franchie qui le sépare de la rue, rendue liquide par le toucher de la femme en noir. Elle aussi franchit la surface vitrée où nous avons vu des ondes se répandre comme sur un café. Ils se rapprochent de leurs rêves, de leurs désirs, mais ce n'est pas la traversée du miroir d'*Orphée* : l'homme et la femme sont rapprochés par une force invisible, comme aimantés, cette force supérieure irrésistible étant évidemment, à la fois, indistinctement, l'amour et le café. Enfin, boire le breuvage apparaît comme une caresse furtive et sauvage : nous avons des plans brefs, saccadés, d'étreinte passionnée en plein milieu de la rue ! Ce qui est d'ailleurs frappant, ici, c'est que la métaphore visuelle ne passe pas directement par les métaphores qui lui ont probablement servi de relai : non seulement l'idée du philtre d'amour, mais aussi le vocabulaire du café, l'idée d'un « velouté » par exemple. Mais peut-être est-ce dû à ce que les campagnes précédentes ont déjà établi ces analogies. Même le noir de la robe de la femme ne joue pas un rôle décisif : certes, il est rapproché du café, certes on le retrouve à la fin avec le produit, mais il sert surtout à donner une coloration générale au clip. De même, quand l'homme rejoint la femme, si le mouvement de cercle,

416 *Ibid.*, p. 44.

l'enroulement des amants peut suggérer la rondeur de la tasse, le mouvement circulaire de la cuiller, ce motif n'est pas aussi présent que dans les autres publicités de la marque : le film joue surtout de la mémoire du spectateur. Pourtant, l'idée apparaît bien que l'amour est « au fond de la tasse », « à portée de lèvres ». Seulement, ce message-là nous parvient-il spontanément ? L'histoire est-elle perçue comme structurée par des métaphores ? J'en doute. Pour ma part, ce n'est que dans l'analyse, en rédigeant ces lignes, que j'en ai trouvé la cohérence, la multiplicité. Peut-être certains « amoureux » de la marque ou autres amateurs de publicités auront-ils rêvé sur le film et débusqué ces différentes idées. Mais, sans même supposer cela, il en reste néanmoins quelque chose : si le ridicule d'une attraction irrésistible, d'une passion torride, apparaît aisément au spectateur, on peut en même temps lui supposer une efficacité. C'est alors qu'on en revient à l'analyse d'une « mise en phase » narrative, par exemple, telle que proposée par Roger Odin : ce n'est pas directement à la métaphore que l'on semble devoir l'efficacité du message, mais plutôt, pour en rester aux éléments relevés, à la complexité des opérations d'identification mises en œuvre, l'idée de philtre magique ou d'envoûtement par une enchanteresse ayant surtout fourni, en l'occurrence, un point de départ aux scénaristes et au réalisateur pour la fiction.

Peut-on généraliser pour autant la leçon de cette publicité ? Dans d'autres clips, la métaphore semble jouer un rôle plus direct mais, dans tous les cas, ce n'est pas celui d'un quelconque « mensonge » spécifique. Les différentes analogies proposées par la compagnie nationale d'aviation s'apparentent par exemple à des traits d'« esprit », à des jeux d'images, comme on parle de jeux de mots, mais aussi et surtout à une forme de poésie qui passe par la métaphore. Il en va de même, me semble-t-il, avec cette idée d'une « traversée du miroir » grâce au café ou quand la voiture de telle publicité est comparée *en acte* à un animal, à un félin en l'occurrence : il s'agit de créer un rapport neuf, personnel, entre le sujet consommateur et l'objet, de substituer un rapport « esthétique » au rapport utilitaire habituel, au plus grand bénéfice des produits. Entre autres moyens, pour en rester à ce qui nous intéresse, il s'agit d'enrichir la perception de l'objet par la convocation d'autres univers, d'autres expériences, comme la métaphore le permet. Dans le cas du café, par exemple, l'expérience est celle d'un imaginaire fantastique, dont le téléspectateur dispose plus ou moins précisément, selon ses appétences, mais qui n'en est pas moins convoqué à tous coups. Il en va de même pour la voiture : si le téléspectateur ne dispose pas d'une représentation riche des grands fauves, le produit en profitera moins. Seulement, il est peu probable que le public ne dispose pas de cette référence précise-là et, de plus, ce n'est pas absolument indispensable pour qu'une partie de l'effet se produise : il reste toujours quelque chose de la déréalisation-reconfiguration opérée. Même si le risque existe alors d'une mauvaise interprétation, quand l'expérience convoquée n'est pas possédée, les traits principaux de l'idée n'en affectent pas moins l'objet et peuvent lui apporter une bonne part de sa richesse. C'est donc bien la métaphore et ses pouvoirs qui sont concernés ici : la figure d'analogie contribue puissamment, quand elle est utilisée et perçue, à l'effet de la publicité. Mais il n'y a pas là, pour autant, mensonge spécifique à la figure : seule l'assertion qu'elle véhicule est susceptible de relever d'une analyse en termes de vérité ou de mensonge. Comme on l'a déjà souligné, c'est le fait même de prédiquer qui constitue la puissance et le danger de la métaphore. Nous pouvons dire « ma voiture est une arme » tout autant que « ma voiture est une panthère ». Il faut considérer ces deux énonces ensemble si l'on veut juger la métaphore, et c'est pourquoi l'exemple étudié par Roland Barthes dans « Rhétorique de l'image » a pu nuire à la métaphore de la même façon que le cinéma « soviétique » des années 1920 : on considère toujours plus aisément le remodelage de la perception lorsque nous n'en partageons pas les termes. Dans les autres cas, la

marge d'approximation a tendance à disparaître de la conscience : on dira que « la Terre est ronde » est vrai, et non qu'il s'agit d'une meilleure approximation que « la Terre est plate ». De même, on aura tendance à dire que « ma voiture est une arme » est vrai « puisqu'elle peut tuer ». Seul le fervent amateur d'automobiles protestera, à la façon du gréviste que l'on compare à un preneur d'otages sans que les autres trouvent matière à se formaliser, soit que l'expression leur semble juste, soit qu'elle leur paraisse morte, dénuée de toute virulence.

C'est pourtant ces exemples de « bonnes » métaphores, acceptées comme justes mais encore perçues comme approximations, forcément variables selon les individus, qu'il faut prendre en considération à égalité avec les « mauvaises ». Faute de cela, on continue à soupçonner la figure d'analogie sur le modèle du mot *pris pour un autre* et de l'idéologie, du figuré comme obscurcissement du propre. C'est ainsi que Martine Joly, par exemple, après avoir évoqué le « discours secret » de la connotation, certes compris comme un « discours implicite » mais aussi comme une notion opératoire permettant de rendre compte de la polysémie de « l'image », reprend la notion de « mensonge de la métaphore » chère à Eco.[417] Ce qui peut se comprendre, en large partie, comme une provocation chez ce dernier, l'auteur de *L'image et les signes* le prend finalement au sérieux. Elle affirme, en effet, juste après avoir cité le sémiologue italien :

> C'est pourquoi nous prétendons que la photo de presse *ne peut* utiliser la métaphore : nous montrons par là que certains types de discours visuels sont contraints, au risque de perdre leur spécificité, de renoncer à certaines figures de rhétorique et au contraire d'en exploiter d'autres. En effet, dans la mesure où la photo de presse se donne comme un prélèvement de la réalité même, elle ne peut proposer le « mensonge visuel » que serait une métaphore, que l'on trouve fréquemment au contraire dans la publicité. La photo de presse se doit de rester lisible et crédible au premier degré, ce que permet le symbole interprété ou non, mais pas la métaphore.

Cette idée d'une *impossibilité* constitutive du reportage photo d'intégrer des métaphores est on ne peut plus claire : malgré les guillemets placés autour de l'expression de Eco, elle conforte l'idée d'une « sortie » du réel, d'une puissance du faux intrinsèquement liée à la figure d'analogie. Celle-ci constitue pour l'auteur une sorte de déformation du réel qui rappelle la conception bazinienne : elle introduirait comme par nature une forme d'idéologie contraire à l'éthique journalistique. Cette représentation n'est évidemment pas tenable : elle suppose *a contrario* l'existence d'une « réalité pure » que l'on pourrait « prélever » et transmettre sans la nécessité d'aucune médiation. Elle contrevient ainsi totalement à ce que Philippe Dubois relève dans *L'Acte photographique*, par exemple lorsqu'il relève qu'*index*, *icône* et *symbole* ne sont pas exclusifs les uns des autres chez Peirce, qu'ils peuvent se dialectiser.[418] Martine Joly indique elle-même qu'il y a du discours dans l'image, qu'il y a toutes sortes de figures. Pourquoi le discours de la métaphore serait donc plus douteux, plus *interdit*, que les autres ? Il y a là un préjugé qui n'est pas interrogé de front. On y devine notamment l'idée d'une nature de la photographie et du journalisme plus « métonymique » et d'une nature de la publicité plus « métaphorique ». Or, si l'affirmation d'une absence de métaphore dans la photo de journalisme peut sembler valable, c'est là encore du seul point de vue statistique.

D'ailleurs, s'il fallait apporter un démenti, un contre-exemple à cette thèse d'un « interdit » journalistique, on pourrait prendre les exemples donnés peu après, mais classés par l'auteur comme allégoriques : l'exécution de rebelles kurdes et d'officiers de la police du Shah, image qui rappelle

417 M. Joly, *op. cit.*, p. 134-136, 143.
418 Ph. Dubois, *L'Acte photographique*, chap. 2, *op. cit.*, p. 60-62 et 76-77 par exemple.

le *Tres de Mayo* de Goya, ou Georges Marchais et les quatre ministres communistes entrés au gouvernement en 1981, photo qui évoque la *Cène* de Léonard de Vinci, ou encore la photo de Freddy Alborta du cadavre de Che Guevara, rapprochée du tableau de Mantegna mais aussi de la *Leçon d'anatomie du docteur Tulp* de Rembrandt.[419] Le deuxième cas, particulièrement, est éloquent : l'inter-iconocité de la photographie de Dominique Faget, flagrante, est forcément délibérée et joue, comme le signale Joly, un rôle ironique. Mais cette possibilité de l'ironie n'est-elle pas une caractéristique de la métaphore, beaucoup plus rarement réalisée dans l'allégorie ? Quoi qu'il en soit, le regard dans le vague de Georges Marchais, au centre de l'image, peut être compris comme une allusion à la « trahison » du gouvernement Mauroy, le dirigeant du P.C.F. semblant percevoir avant les autres la tragédie en cours, avoir compris que quelqu'un a déjà « vendu » l'espoir révolutionnaire. La situation représentée *dialogue* avec la référence biblique mais elle n'y *renvoie* pas comme à une signification dont elle serait la face visible, qui en serait la « clef ». Il n'y a donc pas symbole ici ou, alors, pas seulement : il n'y a aucune raison d'écarter l'interprétation métaphorique.

D'ailleurs, parmi les nombreuses formes d'inter-iconicité que l'on peut relever, dans les photographies citées par Joly comme au cinéma ou chez Aby Warburg, il existe toujours cette possibilité de lire des métaphores : c'est là une éventualité qu'il convient de ne pas négliger. Que des « schèmes » anciens ou récents, des « formules de pathétique » par exemple, puissent structurer des perceptions – comme la Cène, ou la Passion du Christ – n'empêche pas qu'il puisse y avoir du jeu d'une référence à l'autre, qu'une dialectique puisse s'instaurer, qu'elle soit métaphorique ou autre. Il me semble qu'on omet souvent d'interpréter ces allusions comme de possibles métaphores, ainsi que nous le verrons bientôt dans *La Ligne Générale*.

Quoi qu'il en soit, nous trouvons ici, sous la plume de Joly, un fonctionnement que nous avons trouvé ailleurs, chez Genette par exemple, lorsqu'il confronte métaphore et comparaison : la figure « reine » entre dans un clivage, en l'occurrence entre métaphore et symbole, métaphore et allégorie, qui permet de porter un jugement de valeur sur les images mais, grâce à la typologie introduite, en conférant à ce jugement une objectivité accrue, indue. En réalité, on se contente souvent d'opposer ainsi une « mauvaise » métaphore, qui se voit davantage, qui se perçoit comme éminemment subjective, arbitraire par exemple, plus « lourde » dans son expression ou plus idéologique, comme celle de la publicité *Panzani*, à la « bonne » métaphore, qui impose son évidence, qui se trouve alors rebaptisée.

Or, il y a quelque chose de similaire dans l'opposition entre le cinéma d'avant-guerre, celui du montage, de l'expressionnisme et de « l'automate spirituel », et le cinéma moderne, celui du réel et du temps retrouvés, ou de la « fêlure », du « trouble », de la « suspension du monde » évoqués par Deleuze : un tel schéma repose sur une attention plus grande à ce dernier qu'au premier, et souvent c'est S. M. Eisenstein qui en fait les frais, c'est une compréhension stéréotypée de son œuvre ou de ses écrits qui assume la charge de la preuve. On observe d'ailleurs la même chose chez Christian Metz, dans « Le cinéma : langue ou langage ? » : comme chez Deleuze et Bazin, on relève chez lui le glissement d'une opposition tout à fait indiscutable, où l'on refuse en l'occurrence l'idée d'un pouvoir *absolu* du montage, dans les premières lignes de l'article, à une position moins nuancée, où des cinéastes auraient réellement cru à ce pouvoir *absolu*. La position critiquée reste théorique, elle n'est presque jamais actualisée avec précision : le montage est perçu comme un sorte d'impératif catégorique qui se serait imposé réellement au point d'interdire *a priori* de reconnaître « la beauté »

419 *Ibid.*, p. 145, 147 et 150-151.

du réel, de la moindre « instance profilmique ». En effet, après que les écrits de Poudovkine et de Eisenstein ont été cités, l'œuvre d'aucun cinéaste précis de la période considérée n'apparaît incarner la tendance en question. Eisenstein est même explicitement exonéré, après avoir été le plus visé dans ses écrits : « le cinéma de montage (ailleurs que dans les films d'Eisenstein) fut parfois bien près de devenir une sorte de jeu de mecano ».[420] On notera d'ailleurs la double modalisation du « parfois » et du « bien près ». On retrouve la même prudence, dans une incidente, chez Deleuze : cette nouvelle « expérience de la pensée concerne essentiellement (non pas exclusivement toutefois) le cinéma moderne ». Mais cela n'empêche pas le constat d'une rupture tranchée, toujours réaffirmée : un changement « affecte l'image » après-guerre, « l'image a cessé d'être sensori-motrice ».[421] Et, là encore, comme chez Bazin, comme chez Metz, c'est Eisenstein qui est mentionné : c'est à lui que *L'Image-temps* oppose Artaud le précurseur, Blanchot et Schefer, ou Kurosawa et Welles... Ce faisant, on le dépouille de traits qui, parfois, pourraient lui appartenir. C'est à ce prix qu'on obtient le clivage en question, qui permet de rejeter la métaphore au-delà de la frontière. Je ne cherche évidemment pas à faire de S. M. Eisenstein un néo-réaliste ou un Philippe Garrel avant la lettre mais on a vu par exemple que l'opposition entre les deux cinémas reposait chez Deleuze sur une dialectique supposée « unitaire » là où elle connaît, de fait, de nombreux « ratés », tout sauf innocents, chez Eisenstein.[422] De même, les liens apparaissent trop indéterminés (ou mal déterminés) entre le premier temps de l'image-mouvement et les deux suivants, dans la conception « sublime » du cinéma d'avant-guerre : même si Eisenstein partage de toute évidence un espoir de réconcilier le premier mouvement, vers le concept, avec le second, vers l'affect (ainsi, d'ailleurs, qu'avec le troisième, la « pensée-action »), rien n'indique qu'il ne les ait pas perçus comme potentiellement antinomiques. Bien au contraire, dès la seconde moitié des années 20, on sent monter chez Eikhenbaum par exemple, ou chez le cinéaste d'*Octobre*, un conflit entre l'exigence « commerciale » voire de basse propagande, d'un côté, et artistique ou idéologique, au sens noble, de l'autre. C'est pourquoi je crois nécessaire de souligner davantage la distinction entre les deux premiers « moments », vers le « concept » et vers « l'affect », et bien moins celle entre les cinémas d'avant et d'après-guerre. C'est ainsi, d'ailleurs, que l'on peut rendre compte de l'amère victoire de « l'image-mouvement » dans la publicité où, pour le coup, la dimension « affective », « sensori-motrice » est essentielle et à laquelle on ne pourra jamais réduire « l'image globale » de S. M. Eisenstein. Il y a dans ce conflit-là une richesse et une complexité qui me semble capitale et dont la promotion d'un cinéma du réel ou du temps retrouvés, un cinéma en quelque sorte du « réel-roi », échoue à rendre compte : la métaphore se déploie dans l'un comme dans l'autre cinéma, ses formes peuvent même y apparaître identiques, seules ses fonctions diffèrent.

Au risque de rappeler des évidences, il faut donc souligner que la métaphore n'est pas concernée intrinsèquement par le jugement des uns ou des autres sur un cinéma de la manipulation – ou de « l'automate spirituel ». Quand Pier Paolo Pasolini figure la solitude qui entoure Œdipe, quand il quitte l'oracle qui lui a appris son destin, dans *Œdipe roi*, il ne nous viendrait pas à l'idée de condamner ce moyen d'expression : le montage alterné de plans où le personnage évolue parmi la foule et où il est seul, là où il devrait y avoir la foule, est magnifique, à mille lieues des commentaires possibles sur l'effet Koulechov ou de l'esthétique publicitaire à laquelle pourtant le

420 Ch. Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », art. cit., p. 52-54.
421 G. Deleuze, *op. cit.*, p. 220.
422 Voir aussi les développements de la partie III sur la dialectique eisensteinienne (dans « la foi, la machine et les rêves », et plus largement tout ce qui concerne le thème de l'unité dans « Marfa et le pot au lait », puis dans « Notes sur les écrits d'Eisenstein »).

motif pourrait faire penser. C'est que le montage s'appuie sur des plans *apparemment contradictoires* et que la métaphore ne se limite pas à l'idée du « tout est dépeuplé » : elle s'enrichit de tout le tissu du film qui précède, et plus largement encore d'une méditation sur l'humain qui nous est commune ; c'est ainsi qu'elle nous fait pénétrer, un peu, en quelques plans, dans l'expérience d'une solitude essentielle. La simplicité du procédé souligne à elle seule combien le tort prétendu de la métaphore n'a rien à voir avec le montage, qu'il soit « roi » ou non, « lourdement » *in praesentia* ou fondu, intégré, entendu au sens rigoureux du terme ou élargi à l'idée d'un montage « dans l'image ».

Pour conclure

L'Imagination, la Science et autres sources de soupçon

Ce n'est pas une histoire de la métaphore qui vient d'être proposée. Ce n'est pas même une histoire de sa théorisation. La périodisation aurait été tout autre s'il avait été question d'établir une histoire de la figure d'analogie. Les ruptures esthétiques n'ont pas été beaucoup étudiées par exemple dans le panorama qui précède et, même quand il en tient compte, ce n'est presque jamais cette succession que les différents chapitres soulignent. Il manquerait également, s'il s'était agi de bâtir une authentique histoire de sa théorisation, d'autres ruptures essentielles : il manquerait notamment une véritable prise en compte des aspects positifs de cet héritage théorique. C'est donc bien à une généalogie du soupçon que je me suis consacré. Une histoire de la notion serait à écrire en suivant davantage les aventures de la proportionnalité par exemple. Elle se préoccuperait davantage de faire apparaître comment la notion d'image a pu corriger ou contrebalancer parfois celle de substitution, de « transport » métaphorique, ou comment la théorie du symbole a pu nourrir la théorie et la pratique artistique, lui apporter une certaine richesse en même temps qu'une ambiguïté certaine. De même, il faudrait voir comment la métaphore a pu être pratiquée *malgré tout*, et abondamment, à l'âge classique, pendant la montée du rationalisme, sur quels schémas théoriques cette pratique a pu s'appuyer : si la figure d'analogie n'a pas pâti immédiatement ni massivement du rationalisme par exemple, mais si les métaphores y étaient généralement plus prudentes, moins « excentriques », c'est bien qu'elles s'appuyaient sur une théorie qui ne les liaient pas si étroitement, si nécessairement, à l'imagination, mais aussi au concept, à l'idée – théorie qui, d'ailleurs, doit probablement au baroque italien et espagnol davantage qu'on ne l'imagine volontiers et qui, à travers eux, plonge plus haut encore, comme le souligne le titre de l'ouvrage de Tesauro, le *Cannocchiale aristotelico*.[423]

On ne peut à ce propos que tomber d'accord avec Nanine Charbonnel lorsqu'elle déplore que l'imagination soit « un [relatif] *impensé* de notre culture ».[424] C'est parce qu'une telle réflexion, plus riche, plus nuancée, court trop souterrainement dans la culture occidentale que la théorie *rationaliste* de l'imagination « en liberté », telle qu'on l'associe aujourd'hui au romantisme, a pu nuire à la métaphore, en laissant croire que celle-ci lui doit la part essentielle de son être. Même l'article de Starobinski « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », cité par Charbonnel, déçoit. Après une passionnante introduction qui cite Kant, Dilthey, Jaspers, le concept ne bénéficie

423 Comme le souligne Yves Hersant, c'est à travers la longue-vue de Galilée que Tesauro souhaite observer Aristote quand il écrit sa *Lunette aristotélicienne* (Y. Hersant, *La métaphore baroque*, *op. cit.*, p. 12-13).

424 N. Charbonnel, *La tâche aveugle*, tome I, *Les Aventures de la métaphore*, *op. cit.*, p. 170.

pas d'une authentique réhabilitation critique. Pourtant, l'auteur montre bien que l'imagination a souffert, mais dans des proportions variables, de son lien à la sensation, à la vie du corps, mais aussi que cela a permis voire préparé la reconnaissance de l'imagination comme principe de la pensée, comme l'une de ses principales sources de fécondité.[425] Le lien n'était pas forcément faux. Posait problème, avant tout, la hiérarchie entre le corps et l'esprit : l'imagination, apparaissant intermédiaire, ne pouvait être que concernée. Une fois admise l'hypothèse d'un certain monisme, ou du moins que l'esprit est lui aussi déterminé par la vie du corps, qu'il n'est pas « pur », l'imagination redevient une puissance certes ambiguë mais pas plus diabolique qu'angélique. Hélas, Starobinski ne réalise pas ce renversement : dès les premières lignes, on perçoit qu'il ne reconnaît pas vraiment l'imagination comme un possible soubassement continuel et, comme on l'a déjà signalé, il lit trop le XIXe siècle, à la fin de son article, à travers le prisme des surréalistes, de l'idéalisme à la fois réel et supposé des symbolistes, des romantiques. Malgré l'ambiguïté dont l'imagination se pare effectivement dans ces mouvements, il faut pourtant souligner qu'il y a là la reconnaissance d'un pouvoir authentique, même si cette reconnaissance est parfois aliénée, souvent encombrée de contradictions.[426] Or, sous la plume de Starobinski, l'échec d'un redressement de l'imagination comme l'Autre de la Raison, comme puissance digne d'être traitée à égalité avec l'entendement, apparaît un peu trop comme une fatalité. Tous deux n'apparaissent plus comme des puissances ambivalentes, avec leurs mérites et leurs limites : l'ambition de l'imagination de participer à la connaissance semble mourir en même temps que celle « d'un grand réalisme magique ».

Une certaine ambiguïté subsiste aussi sous la plume de Nanine Charbonnel lorsqu'elle évoque la « *doctrine* de l'Imagination » liée au « romantisme d'Iéna (Novalis, Wilhelm Schlegel) », au « post-kantisme de Schelling » et à Coleridge : quand elle se penche sur l'apport du romantisme en la matière, sur « l'invention d'une faculté », elle a beau attribuer une majuscule à l'Imagination, on reste perplexe quand elle précise qu'il faut comprendre cette *invention* « au sens le plus ordinaire du terme ». On perçoit bien davantage que l'idée d'une simple création, conceptuelle en l'occurrence, d'un infléchissement productif : c'est une création « de toutes pièces », sans fondement, qui est ici dénoncée. Elle a pourtant raison de rappeler qu'« on a trop tendance en France à ne voir dans le romantisme que le chantre de l'*infini* de l'Imagination », alors que cette *doctrine* romantique « fait d'elle une nouvelle Raison ». Et, certes, c'est surtout l'« idéalisme magique » appelé de ses vœux par Novalis qu'elle dénonce, ainsi que les ambiguïtés de Coleridge et la tentation de porter « au crédit de l'"idéalisme" les lois établies depuis deux siècles par les "matérialistes" » : il s'agit pour elle de trouver chez eux des précurseurs à Bachelard, Durand ou Jung.[427] Mais, derrière la charge bienvenue, on perçoit le désir de porter plus loin le balancier : Nanine Charbonnel ne reconnaît aux romantiques allemands que le mérite d'avoir ouvert une voie *littérairement* féconde. Tentée d'inclure Freud dans sa réprobation, elle refuse de déceler le moindre progrès dans ces pouvoirs reconnus – même si c'est avec quelques excès – à l'imagination. Elle y voit même une régression, d'autant plus dangereuse qu'elle s'habille de prétentions philosophiques et scientifiques. Jamais n'est reconnue à cette « invention d'une faculté » le mérite de souligner les limites de la Raison. Qu'un lien existe entre les romantiques allemands, Freud et Bachelard ne fait aucun doute pourtant mais le danger est apparent qui consiste à rapprocher trop rapidement tous ces auteurs : les scrupules intellectuels du psychanalyste viennois, pour pris en défaut qu'ils puissent être parfois, me semblent tenir à bonne

425 J. Starobinski, *La Relation critique*, *op. cit.*, p. 205-207, 210-212, 219-220.
426 *Ibid.*, p. 220-222.
427 N. Charbonnel, *op. cit.*, p. 159-180. C'est elle qui souligne.

distance cette foi en l'imagination. Il est d'ailleurs significatif que Freud, parfois tenté par un certain scientisme, comme Bachelard, tienne mieux que lui à distance cette double tentation de la Science et de l'Imagination, semblant corriger l'une par l'autre là où l'auteur de *La Formation de l'esprit scientifique* délaisse finalement la première pour s'abandonner, dans ses ouvrages ultérieurs, aux délices de la seconde, aux plaisirs de l'imaginaire initialement dénoncé.

L'ambiguïté du propos est d'autant plus remarquable chez Nanine Charbonnel que son projet est également de dénoncer le soupçon qui vise la métaphore. On perçoit bien ici la profondeur du problème, combien le jugement porté sur la figure d'analogie est solidaire de tout un pan de la culture occidentale. L'auteur des *Aventures de la métaphore* veut en quelque sorte « sauver » la métaphore du symbole, de l'allégorie médiévale, de la tradition théologique, dans son premier chapitre, puis de l'image, de l'Imaginaire, de la tradition romantique de « l'idéalisme magique », dans le deuxième, sans parler de la psychanalyse et autres « main-mises » dénoncées dans le troisième, comme celle de la philologie, de l'herméneutique. Il s'agit à chaque fois de rendre la figure d'analogie à la rhétorique mais, hélas, Nanine Charbonnel n'effectue presque jamais cette « défense » de la métaphore sur la base d'un examen serré des innombrables confusions qu'elle relève, elle ne distingue pas souvent la part de l'erreur et de la bonne intuition. Le problème est réglé, le plus souvent, par des jugements péremptoires, certes éclairés, mais reposant surtout sur des arguments d'autorité. *In fine*, la valeur probante de la démonstration est faible : il apparaît beaucoup trop facile de tracer des frontières étanches entre symbole et métaphore par exemple, chez Augustin ou ses continuateurs, pour dégager celle-ci des interprétations allégoriques médiévales.[428] Le problème, c'est justement que la métaphore est, dès l'Antiquité grecque, pensée sur un mode quasi-symbolique et en outre qu'elle est souvent requise par un tel mode de pensée, qu'elle sert à élaborer des symboles. C'est aussi que l'allégorie, sous ses différentes formes, est à la fois métaphorique et symbolique. C'est enfin – par exemple quand on s'imagine qu'une réalité peut être la *figura* d'une autre – qu'on considère les événements relatés comme un texte métaphorique dont Dieu est l'auteur. Même si l'être de la métaphore ne nous apparaît plus concerné aujourd'hui par ces compromissions, sa conception l'a bel et bien été, et de plein fouet.

Au terme du parcours proposé dans ma généalogie du soupçon, nous pouvons donc conforter la thèse de Ricœur : le « péché originel » de la métaphore est bien dans la théorie de la substitution et plus précisément, comme j'ai proposé de le noter, dans le modèle « sémiotique » avant l'heure d'Aristote, celui du « troisième type », dont on peut dire qu'il est presque « symbolique », ce qui explique les innombrables confusions relevées par Nanine Charbonnel. C'est à partir de cette conception de la métaphore-mot, qui s'insère dans une théorisation rhétorique, que les méprises se sont additionnées, ou plutôt que la méprise initiale s'est nourrie d'apports divers qui l'ont presque constamment renforcée.

Je ne souhaite pas répéter ici les péripéties de cette théorie substitutive mais seulement souligner combien le soupçon est ancien et multiforme. Nanine Charbonnel en donne quelques exemples : elle cite Paul-Louis Courrier qui, en voie d'être condamné, en 1824, incrimine la métaphore au nom des fautes de raisonnement commises à travers elle. Elle mentionne aussi Michel de Certeau qui se désole en 1980 que la langue conserve à travers les tropes « les ruses, déplacements, ellipses, etc., que la raison scientifique a éliminés des discours opératoires pour constituer des sens “propres” », et elle rappelle qu'Augustin établit déjà au Ve siècle un rapprochement entre mensonge et métaphore, pour mieux les distinguer, certes, mais en révélant en même temps une sorte de parenté

428 *Ibid.*, p. 55-72 notamment.

entre eux, puisque la métaphore et la parabole semblent elles aussi nous tromper, et que c'est en leur nom, et plus précisément encore au nom d'un *mysterium*, qu'il lèvera l'accusation de mensonge contre certains personnages de la Bible.[429] De même, S. M. Eisenstein tente de dissuader toute critique à l'encontre de la figure d'analogie en citant « la position du pédant » tenue par un personnage dans une nouvelle de Ludwig Tieck de 1822, « Le Tableau » : « Dès que l'homme compare une chose à une autre, il se met à mentir », annonce d'emblée cet individu qui s'emporte ensuite contre le « bavardage », « l'absurdité de la poésie » qui n'appelle pas les choses par leur nom, avant de conclure : « Ô, s'il m'était donné un pouvoir sur le langage, comme je vous le nettoierais, comme je vous le balayerais !... » Puis de se reprendre : « Oh, damnation ! Balayer ! Dans ce monde de perpétuel mensonge, on ne peut s'empêcher d'énoncer des absurdités ! »[430] Aussi retrouvons-nous, sous la plume de ce romantique allemand, la même condamnation que celle formulée par Bouhours, au XVIIe siècle, témoignant à la fois de l'ancienneté et de la vivacité de ce débat toujours renaissant autour de l'accusation de mensonge.

Pourtant, sur ce substrat à la fois « théologique » et « rationaliste », sur ce débat entre ceux qui croient en l'image, en l'imagination, et ceux qui n'y croient pas, mais qui trop souvent, les uns comme les autres, s'appuient sur une conception « rhétorique » de la métaphore, sont venues se greffer d'autres considérations. J'ai souligné en particulier l'impact énorme de l'axe Freud-Breton-Jakobson-Lacan, qui a constitué et constitue encore aujourd'hui une barrière de taille pour mieux appréhender la métaphore. Il faudrait d'ailleurs parler plus exactement d'un axe où prennent place Freud, tel qu'il est relu notamment par Lacan, Breton relisant Reverdy et Jakobson relisant le formalisme russe. Dans ces différents gauchissements, à la fin, c'est toujours la rhétorique traditionnelle qui gagne ou, pour mieux dire, la conception substitutive, comme on a pu le voir avec la néo-rhétorique structuraliste : à chaque fois, les avancées d'un Freud, d'un Reverdy, d'un Chklovski ou d'un Eikhenbaum, qu'il ne s'agit évidemment pas de comparer mais qui constituaient des apports ou des redécouvertes notables, sont recouvertes par une compréhension stéréotypée ; les automatismes de compréhension subjuguent la nouveauté. À cet égard, c'est bien à une histoire de la métaphore du point de vue des vaincus que j'ai souhaité contribuer, histoire dont le destin de l'analogie de proportion offre une bonne image : malgré les hommages convenus, c'est toujours avec une certaine condescendance ou négligence qu'on la traite, entre autres parce qu'elle n'offre pas la garantie de rigueur mathématique qu'elle semble présenter dans un premier temps. C'est pourtant, et de loin, un meilleur modèle mais c'est la pauvreté du schéma « tropique » qui prend le dessus, peut-être justement en raison de sa pauvreté, qui apparaît alors comme une meilleure « simplification ».

Le soupçon a semblé reculer néanmoins, ces deux ou trois dernières décennies, notamment depuis l'ouvrage de Lakoff et Johnson *Les Métaphores dans la vie quotidienne* qui souligne leur omniprésence et leur efficace. La puissance heuristique de la métaphore est bien davantage reconnue, y compris dans la science : en témoignent par exemple les travaux d'Evelyn Fox Keller.[431] Dans le domaine français, l'ouvrage de Catherine Détrie me semble illustrer cette reconnaissance pleine et entière de la figure d'analogie, dans une optique qui prolonge heureusement celle de Ricœur et démontre qu'il n'y a nul besoin de « croire au Ciel » pour être sensible à ses pouvoirs. Il serait pourtant erroné de penser la métaphore tirée d'affaire. Si j'ai arrêté la généalogie du soupçon

429 *Ibid.*, p. 23, 56 et 246-247.

430 S. M. Eisenstein, fin de « Dickens, Griffith et nous », *Cahiers du cinéma* de janvier-février 1972, p. 36.

431 Cf. Evelyn Fox Keller, *Le Rôle des métaphores dans les progrès de la biologie*, *op. cit.*, mais aussi *Expliquer la vie* [*Making sens of life*], *Modèles, métaphores et machines en biologie du développement*, trad. Stéphane Schmitt, Gallimard, Paris, 2004 (publication aux presses universitaires de Harvard en 2002).

avec la rhétorique structuraliste, c'est avant tout parce qu'il me semble trop tôt pour distinguer avec netteté ses formes ultérieures, ses mutations les plus récentes – le travail de Détrie indique bien néanmoins, au sein de la linguistique française, notamment à travers l'œuvre de François Rastier et de Georges Kleiber, comment les ruptures les plus profitables n'empêchent pas une certaine continuité. Malgré d'apparents progrès, il est aisé de constater que les germes du soupçon sont toujours vivaces : l'avant-propos de *Dérives de la métaphore*, actes de colloque réunis en 2008, indique clairement comment la définition de la métaphore comme trope, comme bouleversement du lexique, continue d'informer les représentations. Même s'il faut faire la part du genre, évidemment, qui se prête à ces simplifications, Denis Jamet conserve l'idée de « transport » et donc, à travers elle, la théorie de la substitution : c'est ainsi qu'il propose de considérer la métaphore soit « comme dérivation créatrice », soit « comme déviation potentielle », soit « comme dérapage »... Malgré la concession offerte d'un « rôle moteur dans la création », nous ne sommes pas loin de l'idée d'un glissement vers la faute, tantôt en puissance, tantôt en acte.[432] Pour autant, nombre d'interventions de ce colloque qui s'est tenu à Lyon en 2006 témoignent d'une grande prudence face à cette question, et Denis Jamet lui-même concède *in fine*, en conclusion de son article « Les dérives potentielles de la métaphore : essai de typologie », que la métaphore n'est pas directement concernée : « la métaphore n'est ni bonne, ni mauvaise en elle-même ». Reste que le handicap apparaît bien qui consiste à rester dans une conception de la métaphore comme déplacement, transfert, et donc « dérive » : le premier réflexe est bel et bien de considérer, comme l'auteur de l'article le fait, que « la métaphore se révèle, par sa nature même, potentiellement dangereuse ».[433]

Pour introduire le très riche numéro 54 de la revue *Langages*, J. Molino, F. Soublin et J. Tamine relevaient l'observation ironique de Watkins selon lequel l'« industrie métaphorique » se développait rapidement aux États-Unis, à la suite de l'article « Metaphor » de Max Black qui lui avait donné son essor. Et les auteurs français de « s'interroger sur les raisons de cet enthousiasme à peu près universel : s'agit-il d'une protestation contre les positivismes et les structuralismes en linguistique et sciences humaines ? »[434] Plus de trente après, nous ne pouvons que conforter l'hypothèse : si une nouvelle « querelle de la métaphore » est apparue après-guerre, disons pendant les Trente Glorieuses, c'est bien en raison d'un soupçon insistant. Et, si l'énoncé du soupçon a changé aujourd'hui, il est toujours vivace : la nécessité de « protester contre les positivismes » est toujours actuelle.

Sans vouloir accabler Nanine Charbonnel, nous pouvons relever chez elle, par exemple, la même tentation résurgente, non pas de donner du crédit à l'analogie universelle, qu'elle dénonce dans *La Tâche aveugle*, mais de croire en un sens ou plutôt en un mot *propre*. Dans son article « Dérives philosophiques de la théorie de la métaphore : Ricœur et Derrida sur de mauvais radeaux », et malgré des réserves qui me semblent parfois justifiées sur les deux auteurs incriminés, elle leur oppose finalement une compréhension de la métaphore « comme le fait de transférer, de déplacer une dénomination, dans le discours (et non dans la langue), et *cum virtute*, c'est-à-dire pour produire un effet » : l'essence de la figure serait « dans une certaine façon, tout à fait irréductible, de “faire-comme-si”, de “prendre-pour” ». S'appuyant sur un des passages les moins convaincants de Ricœur, où celui-ci conteste la thèse de Derrida et définit la métaphore vive comme « le contraste d'un sens littéral qui, en position de prédicat, offense la pertinence sémantique » (alors que nous avons vu des

432 Denis Jamet, « avant-propos », *Dérives de la métaphore*, actes du colloque des 19, 20 et 21 octobre 2006 à Lyon 3, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 9, 12, 14.

433 Denis Jamet, « Les dérives potentielles de la métaphore : essai de typologie », *ibid.*, p. 205, 220.

434 J. Molino, F. Soublin et J. Tamine, « Présentation : problèmes de la métaphore », art. cit., p. 5

cas de métaphores « diégétiques », discrètes, qui n'offensent rien du tout), Charbonnel indique que « la Métaphore fait comme si on identifiait deux entités que tout le monde sait être hétérogènes ».[435] Aussi renoue-t-elle avec l'idée du « mensonge qui ne trompe personne » : la structure de la métaphore est bien celle de l'illusion (le « faire-comme-si », le « prendre-pour » sont clairs), illusion qui est celle d'une fausse identité – la métaphore rapproche des mots, pour elle, et non pas des choses, des objets de pensée ou des référents dans le même temps, qui apparaissent ainsi immuables. Elle marque alors une rupture nette entre métaphore et catachrèse, dans la plus pure tradition rhétorique, du moins en ce qu'elle a de préjudiciable, non parce que la catachrèse peut être métonymique, comme Fontanier le fait remarquer judicieusement, mais parce qu'elle doit être « entendue comme le support à l'extension du sens (par exemple, le pied de la table) », autrement dit parce qu'il s'agirait d'une figure morte dès sa naissance, de pure commodité, et en fait parce qu'elle ne renvoie à aucun mot disposant d'un *sens propre* – car tel est bien le sens ultime, le seul possible, de la distinction. C'est ainsi qu'elle prétend contester Nietzsche et, partant, Derrida, alors que la catachrèse n'est pas forcément morte, comme l'indiquent bien « une idée claire » ou « une métaphore vive », alors qu'il existe par ailleurs un dégradé subtil entre métaphores mortes et vives, ou si l'on préfère des réveils inopinés de prétendues métaphores « mortes », alors qu'il existe une structuration à notre insu de notre pensée et de notre discours par des métaphores « profondes », comme Lakoff et Johnson l'ont établi.

Cette « naïveté ontologique » de Charbonnel, pour reprendre les mots de Ricœur employés à propos de Coleridge mais qui, paradoxalement, pourraient s'appliquer aussi bien à elle, ne concerne pas seulement la catachrèse : elle est solidaire de sa conception de la métaphore. L'absence prétendue de « deux entités » dans « le pied de la chaise » est évidemment un leurre : seul le mot manque, nullement la chose. Or, d'une certaine façon, il en va toujours de même dans la métaphore vive : ce n'est pas parce que deux mots existent que la chose préexiste toujours à sa nomination. Dans les deux cas, en fait, en nommant la chose, on la fait exister davantage : cela se perçoit bien à travers les concepts métaphoriques, comme celui de « métaphore vive ». Le réel est mouvant, la conscience que nous en avons est toujours incomplète, médiatisée, et la figure d'analogie permet justement de reconfigurer sa perception et sa compréhension. C'est pourquoi « l'extension du sens » se produit aussi quand nous avons déjà un mot avec un sens propre. Le cas de la catachrèse métaphorique, si on l'appréhende du côté de sa naissance, permet de voir, mieux encore qu'avec les tropes habituels, le fonctionnement de la métaphore, notamment le fait qu'elle ne nécessite nullement la présence préalable d'un terme propre, de deux mots, mais seulement de deux choses, ou mieux encore de deux objets de pensée, susceptibles d'être modifiés par l'acte même de les saisir. Comme on l'a déjà signalé, la catachrèse constitue la preuve qu'il faut arracher la métaphore à la théorie du mot, et c'est justement parce que nous n'avons pas besoin de deux mots précis mais de deux séries d'objets de pensée que la métaphore est possible au cinéma.

Il est donc d'une singulière pauvreté de balayer Nietzsche ou Derrida d'un revers de main au motif qu'il confondraient « la Métaphore [vive] et la Métaphore morte, c'est-à-dire la catachrèse », ce dont Ricœur aurait fait une « bonne critique ».[436] Même si ce dernier est de toute évidence gêné par la problématique nietzschéenne qu'il perçoit chez Derrida, il n'écrase pas ainsi toute la problématique concernée, qui consiste précisément à lire les métaphores usées comme témoignant

435 N. Charbonnel, « Dérives philosophiques de la théorie de la métaphore : Ricœur et Derrida sur de mauvais radeaux », art. cit., p. 258.
436 *Ibid.*, p. 255-259.

d'une certaine vitalité paradoxale. Certes, il ne parle pour ainsi dire pas du *Livre du philosophe*, jamais frontalement.[437] Il est même probable que sa position soit, en l'occurrence, un peu fragile, comme nous le verrons plus loin, mais jamais il ne prétend que l'un ou l'autre des deux auteurs incriminés tente d'« *assimiler* métaphore morte et métaphore vive » (je souligne) : il se contente d'établir une frontière un peu trop étanche entre métaphore vive et métaphore morte, de rabattre par moments sur la seconde les cas de métaphores usées, lexicalisées. En fait, c'est bien Charbonnel qui se montre la plus ambiguë sur la question : plus encore que Ricœur, elle esquive le problème posé par l'efficace des métaphores usées, en posant comme à son habitude une frontière étanche entre deux notions – et en commettant, pour le coup, une confusion entre deux autres, catachrèse et métaphore morte.

Si l'on veut remonter à l'origine de la méprise, il me semble d'ailleurs qu'Aristote offre une grande commodité, encore une fois, et il n'est pas innocent que Charbonnel se revendique davantage de Quintilien, où l'écho du Stagirite se fait sentir mais affaibli. Dans son article publié en 2008, elle promeut en effet une distinction entre le « voir *de même que* » et le « voir *en tant que* » qui n'est qu'une nouvelle distinction entre une bonne et une mauvaise métaphore, parfois appliquée, chez d'autres, respectivement à la comparaison et à la métaphore. C'est là que nous retrouvons Turbayne. Dans le premier cas, qui est le « bon », la figure est appréhendée sur le mode du « faire-comme-si », dans le second, elle leurre l'esprit qui tente de « prendre-au-propre la métaphore », travers qui est souvent lié, chez elle, à la figure sensible, à la compréhension comme image – travers dans lequel Ricœur tomberait par moments, confondant les deux approches. Or, cette représentation s'appuie clairement sur le modèle aristotélicien d'une saisie d'un genre commun à deux espèces, qu'on la considère comme possible ou impossible pour la métaphore (ce qui varie même chez Aristote, on l'a vu, de la *Rhétorique* aux *Seconds Analytiques* par exemple) : l'erreur du « *en tant que* » aggrave ainsi, pour Charbonnel, l'oubli de ce qui constitue l'essence de la métaphore, « le *faire-comme-si* » ; dans ces cas-là, on « [*fait*] *comme si* il y avait ontologiquement du “comme”, comme-si il y avait du “comme” générique entre deux réalités dont on sait fort bien qu'elles ne sont pas d'un genre unique ».[438] Les choses sont claires ici : l'être de la métaphore est trompeur. En temps normal, on ne s'y laisse pas prendre mais, dans certains cas, la puissance du faux, du « comme-si », est pleinement actualisée. L'erreur est alors de croire à un genre commun, quand seul le concept serait capable d'y donner accès. Et c'est là, précisément, selon Nanine Charbonnel, l'erreur commune à Ricœur et à Derrida : ce dernier en particulier « ne tient aucun compte d'une distinction entre le propre-approprié à une classe qu'est le concept, et le propre-non figuré ». Mais qu'est-ce que ce « propre-approprié à une classe », sinon l'illusion d'une nature immuable des choses, d'un genre qui préexisterait à la saisie des phénomènes ? L'auteur de *La Tâche aveugle* ne fait ici que redécouvrir le soupçon d'Aristote sur les métaphores « trop poétiques » de Platon, qui conclut trop vite à un genre commun sous le prétexte d'une ressemblance, sans la fructueuse hésitation du Stagirite sur la métaphore « qui instruit par le genre » ou « par analogie », sans la proximité constatée entre la métaphore et le concept, en suivant finalement la seule pente du trope, de ce « mot pour un autre » qui ne renvoie même plus, comme dans la *Poétique*, à une *chose* vue à travers l'expérience d'une autre.

Cependant, le travers ne touche pas que le travail, finalement très néo-rhétoricien, de Nanine

437 Quand il en cite un extrait dans *La Métaphore vive*, c'est pour introduire à la thèse de Derrida (*op. cit.*, p. 364).

438 N. Charbonnel, « Dérives philosophiques de la théorie de la métaphore : Ricœur et Derrida sur de mauvais radeaux », art. cit., p. 260-261

Charbonnel. Le modèle du trope est prégnant jusque chez Lakoff et Johnson par exemple : on a déjà observé comment, dans le troisième chapitre où ils se penchent sur le rôle de « masquage » du concept métaphorique, ils reproduisent somme toute le modèle rhétorique traditionnel, ils présupposent peu ou prou l'existence d'un concept « zéro » à la fois révélé et partiellement masqué par la métaphore.[439] Le vocabulaire est éloquent : qu'est-ce qu'une « pensée littérale », par exemple, qui existerait à côté d'un « concept métaphorique » ? Et par ailleurs qu'est-ce que cette hypothèse envisagée pour être rejetée qu'« un concept en [soit] réellement un autre, au lieu d'être seulement compris en fonction d'un autre » ? À plusieurs moments, les auteurs semblent ainsi supposer l'existence d'une « réalité » conceptuelle indépendante de l'expérience.[440] Or, « la communication, la discussion » et même « le temps » ne sont pas des concepts qui existent par eux-mêmes. Ils peuvent être saisis d'une façon plus ou moins adéquate, mais jamais absolue, jamais hors d'une expérience et d'une visée particulières – comme Lakoff et Johnson le montrent bien par ailleurs, malgré leurs ambiguïtés. On a déjà observé avec Henri Poincaré qu'« il n'y a pas de temps absolu » par exemple. La confusion semble bien résider, pour la métaphore, dans l'identification trompeuse du sujet concerné, du « comparé », à ce qui est visé par le discours, par la figure lorsqu'elle est vive, à savoir une référence précise, une compréhension qui peut être nouvelle de ce comparé, qui ne préexiste pas à la dialectique des comparés et des comparants mais qui naît au contraire de cette saisie neuve. L'existence d'une double série introduit du jeu, suscite autant qu'elle révèle un second dédoublement, entre le comparé tel qu'il est compris par la langue et ce qui émerge de la confrontation, qui était pressenti par l'intuition de l'auteur, que ce soit une nouvelle compréhension du comparé (comme chez Chklovski) ou un concept neuf qui réunirait les deux notions, qui imposerait de reconsidérer *aussi* le comparant (comme parfois dans les sciences ou en philosophie), ou encore toutes sortes de cas intermédiaires.

Le piège ne réside donc pas seulement dans l'analogie universelle, dans l'idéalisme magique, dans une certaine compréhension de l'image et de l'imaginaire : si « un filet » se tresse « auquel nous sommes encore pris », comme l'indique Charbonnel, je ne crois pas que ce soit uniquement ou même prioritairement de ce côté-là qu'il faille le chercher, comme y invite l'auteur de *La Tâche aveugle* lorsqu'elle se penche sur Novalis et Coleridge.[441] Un certain rationalisme, particulièrement sensible dans l'approche scientiste, pèse lourdement aussi, ce qui n'empêche pas les deux tendances de se mêler, comme le note parfois Nanine Charbonnel mais sans vraiment incriminer la seconde. Jacques Bouveresse souligne bien par exemple, dans *Prodiges et vertiges de l'analogie*, combien il faut se méfier des deux. Malgré les apparences, et malgré le sous-titre « De l'abus des belles-lettres dans la pensée », ce n'est pas le moins du monde la métaphore qui est incriminée chez lui :

> Les théoriciens qui ont réfléchi sur l'usage de la métaphore ont attiré l'attention sur le fait qu'il existe, dans les sciences elles-mêmes, une espèce très importante de métaphores, qui sont « constitutives de la théorie », et non pas seulement heuristiques, pédagogiques ou exégétiques. Les métaphores de cette sorte servent à formuler des assertions théoriques pour lesquelles il n'existe pas, au moins pour l'instant, de paraphrase littérale.[442]

Même s'il prend ensuite l'exemple des « praticiens de la psychologie cognitive qui utilisent la

439 Voir *supra*, p. 203-208.
440 G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 22-23.
441 N. Charbonnel, *Les Aventures de la métaphore*, I, op. *cit.*, p. 167.
442 J. Bouveresse, *Prodiges et vertiges de l'analogie*, éditions Raisons d'agir, Paris, 1999, p. 36.

métaphore de l'ordinateur », qui « comptent sur le fait que le progrès de la recherche permettra d'en savoir plus sur cette question », Bouveresse cite le principe suivant de Richard Boyd :

> On ne doit employer une métaphore dans la science que lorsqu'il y a de bons indices qui prouvent l'existence d'une similitude ou d'une analogie importante entre ses sujets premiers et ses sujets seconds. On doit chercher à en découvrir davantage sur les similitudes ou analogies pertinentes, en considérant toujours la possibilité qu'il n'y ait pas de similitudes ou analogies importantes, ou, au lieu de cela, qu'il y ait des similitudes tout à fait distinctes pour lesquelles une terminologie distincte devrait être introduite.

C'est somme toute, pour changer de domaine, et pour préciser les rapports entre Science et Imagination, le principe adopté par Sigmund Freud dans l'immense partie de son œuvre – même s'il se soucie un peu moins que Boyd d'« effacer » ensuite la métaphore de sa théorie, si l'hypothèse reste toujours très lisible dans sa thèse.

Ce n'est donc pas tant l'influence de la psychanalyse elle-même qu'il convient d'incriminer, dans le gauchissement de la théorie de la métaphore, après les doctrines de l'analogie et autres « imaginismes », que son mésusage, exactement comme ces philosophes pointés par Bouveresse qui mésusent du théorème de Gödel : si la doctrine d'un « langage » de l'inconscient est condamnable chez Lacan, ce n'est pas seulement pour tous les défauts déjà relevés, c'est aussi parce qu'elle n'est pas dénuée d'intuitions intéressantes, et qu'elle a donc considérablement compliqué la voie d'une exploration minutieuse de ce que le langage et la métaphore doivent *réellement* à l'inconscient. Aussi, il ne convient pas d'en revenir à une conception antique ou classique de la rhétorique, il s'agit au contraire de condamner la conception purement formelle qui est issue des travaux de Jakobson et Lacan, où toute intention, tout procès signifiant propres au sujet sont évacués, en montrant comment ils radicalisent une formalisation *déjà* existante. Il importe par exemple de noter que la théorisation inspirée de la « métaphore du troisième type » n'est pas si étrangère que cela à une compréhension des figures de rhétorique comme processus psychiques primaires, comme Estève, Henry, Lyotard, Metz et surtout Eco l'ont observé à leur façon. Même si la métaphore change radicalement de nature dès lors qu'elle est assumée par une conscience – ou, du moins, si elle est susceptible d'effectuer ce changement – elle n'en prend pas moins racine dans l'inconscient : voilà ce que des auteurs comme Charbonnel sont tentés de refuser aujourd'hui. Il faut donc rappeler que Lacan a raison et tort à la fois de discerner dans l'inconscient des mécanismes métaphoriques : il explicite une idée autour de laquelle tourne Freud, il possède même le mérite, d'une certaine façon, de la formuler mais, en l'énonçant comme il le fait, il la rend fausse, il lui ôte toute l'ambivalence qui la caractérise chez ce dernier. C'est en cela que le structuralisme a joué un rôle capital dans le soupçon sur la métaphore au XXe siècle, dont je doute fort que nous soyons complètement débarrassés : les néo-rhétoriciens ont changé quelque chose à la nature de la figure d'analogie en la plongeant dans l'inconscient ou, du moins, en la rendant compatible dans la plupart des cas avec une approche psychanalytique ; ils ont mal traité une bonne intuition et, au passage, pour améliorer la compatibilité, ils ont coupé la métaphore de l'expérience commune, ils l'ont rendue abstraite. C'est pourquoi, même si l'approche structurale est relativement passée de mode, je lui ai accordée une telle importance. Il ne convient pas d'ignorer son œuvre : elle informe en profondeur certains concepts et certaines problématiques d'aujourd'hui, ne serait-ce qu'à travers la dénégation dont celles-ci peuvent faire l'objet, comme on le voit ici pour la psychanalyse.

On peut donc noter, par exemple avec les cas respectifs de Freud et de Lacan, que l'usage de la métaphore en philosophie, dans les sciences humaines, dont nous entretient Bouveresse à travers l'affaire Sokal et Bricmont, n'est pas différent de l'usage heuristique, entendu au sens large, évoqué plus haut, quand l'image est « constitutive de la théorie ». À la façon de Michele dans *Palombella rossa*, il faut désormais rappeler que *les métaphores sont importantes* : c'est précisément parce qu'elles ont le pouvoir de modeler les perceptions, les représentations, qu'il ne faut pas en user à la légère. Hélas, une stratégie de défense consiste alors, comme *Prodiges et vertiges de l'analogie* le dénonce, à revendiquer un « droit à la métaphore » qui dévalue *ipso facto* la figure d'analogie, d'autant plus pour nous que ce droit reposerait sur une nature différente de la « métaphore poétique ». Jacques Bouveresse entend ainsi dénoncer l'usage par Régis Debray du théorème de Gödel ou la défense de Julia Kristeva qui revendique une réflexion « plus proche de la métaphore poétique que de la modélisation ». Par moment, l'auteur lui-même du petit essai semble tenté de distinguer « métaphore scientifique » et « métaphore poétique » ou, plus exactement, il fait remarquer que « le concept d'isomorphisme » abusivement revendiqué par certains des auteurs visés est « nettement plus technique et plus précis que celui de métaphore ». Seulement, il ajoute aussitôt que « l'isomorphisme est justement ce qui est supposé être préservé dans la transposition que Maxwell appelle une métaphore scientifique », ce qui est bien une façon d'accorder que la métaphore n'interdit pas la rigueur. Et de conclure que, ce qui est en cause, ce n'est pas la métaphore, mais l'« équivoque », la « confusion caractérisée ».[443]

Il me semble d'ailleurs que la précision concernant Maxwell, cet « isomorphisme » justement « préservé » dans la métaphore scientifique, pourrait s'étendre à toutes les figures d'analogie. Si certaines métaphores nous semblent meilleures que d'autres, en littérature ou au cinéma, c'est bien pour la même raison, en vertu du même principe d'une homologie plus ou moins poussée : là aussi, la bonne image est celle où « chaque terme dans son usage métaphorique conserve toutes les relations formelles qu'il pouvait avoir dans son usage original avec les autres termes du système », comme l'écrit Maxwell, cité par Bouveresse. En effet, ce qui est décrit ici n'est rien d'autre que la métaphore par analogie comprise, comme je le propose, non pas forcément « à quatre termes », mais éventuellement à six, huit, dix termes... Et il me semble que c'est faute de cette compréhension-là que le concept de métaphore paraît moins précis à Bouveresse que celui d'isomorphisme, parce que, précisément, il existe plusieurs conceptions de la figure d'analogie, dont la « substitutive ».

Pour achever de rapprocher métaphore littéraire et métaphore scientifique, il reste seulement à préciser que la correspondance terme à terme, telle qu'elle est formulée par le physicien écossais lorsqu'il évoque la conservation de « toutes les relations formelles », est forcément une illusion : c'est l'idéal d'une correspondance parfaite, qui permettra de subsumer les deux espèces sous une nouvelle catégorie, de nommer un nouveau genre. Si l'on recourt à la métaphore, c'est précisément parce que l'on ne connaît pas « toutes les relations » entretenues par l'objet étudié, et qu'on pense pouvoir les appréhender à travers une série d'autres relations dont on sait bien par avance qu'on ne pourra pas les étendre à l'infini – sinon, on ne parlerait pas de métaphore, on dirait que l'on a reconnu *exactement le même phénomène* sous un nom différent, plus encore peut-être que dans le cas de l'éclair et de l'étincelle, où la foudre reste attachée à des phénomènes climatiques, par

443 *Ibid.*, p. 67-70.

exemple, où l'homologie n'est pas totale. Si l'on a la conscience du *même*, c'est toujours en isolant certains traits au sein du réel. C'est ainsi qu'on dira peut-être qu'éclair et étincelle sont « le même phénomène », ou du moins des phénomènes voisins, notamment parce qu'il existe dans notre vocabulaire l'expression « décharge électrique », mais qu'on peinera à dire qu'il s'agit à proprement parler de *la même chose*, surtout si l'on a une expérience personnelle forte de chacun de deux phénomènes, où l'un est dangereux et l'autre ne l'est guère, par exemple.

Évidemment, une fois cette précision faite, on peut accorder qu'il y a quelques différences entre les métaphores scientifiques et littéraires. Il y a de bonnes raisons pour lesquelles la science ne goûte pas les « métaphores éloignées », les rapprochements « entre des objets fort distants », mais il convient de ne pas s'exagérer l'importance d'une telle distinction, qui me semble surtout faire office aujourd'hui d'idée reçue. La « confusion caractérisée », l'équivocité *complète* n'est jamais recommandée en poésie non plus, et il est significatif, encore une fois, que les surréalistes n'aient jamais appliqué à la lettre leur programme, pour ne citer que cet exemple. On pourrait d'ailleurs noter que l'esthétique classique recommande les métaphores prudentes pour les mêmes raisons que les savants, dans la même optique de clarté des conceptions et des communications. Et, à l'inverse, nous pourrions reconnaître chez certains savants une grande *hardiesse* dans les rapprochements, comme chez Newton ou Einstein, ou encore dans la théorie des cordes, qui s'éloigne tant de l'expérience commune. N'avons-nous pas là les mêmes avantages et les mêmes inconvénients que dans les esthétiques « baroques » ? N'est-ce pas d'ailleurs pour mimer l'effet produit par ces grands savants que certains auteurs, de Lacan à ceux évoqués par Bouveresse, en imposent par des rapprochements trop audacieux, hasardeux ?

Qu'on me pardonne d'insister sur ce point, sur les rapports de la métaphore à la science, mais je crois le problème d'importance. Il se pourrait bien, en particulier, que le malheur de la littérature, de la peinture ou du cinéma vienne de ce qu'ils ne jouissent pas de l'autorité apportée par la vérification expérimentale. Pour beaucoup, en effet, la véracité d'une loi scientifique est établie par le fait qu'on peut « l'observer », qu'elle permet de « prédire » des phénomènes, selon le fameux exemple du retour de la comète de Halley. Mais, ce qui devrait nous interroger, les grands savants méprisent généralement ce besoin. Françoise Balibar fait remarquer, dans un bel ouvrage de vulgarisation scientifique et philosophique, que Galilée s'est vanté d'avoir compris le mouvement uniforme avant d'avoir procédé à l'expérience de la chute d'une pierre du haut d'une tour, qu'il n'en avait pas eu besoin pour comprendre le phénomène, et que Einstein s'est félicité d'un comportement voisin à l'occasion de l'éclipse de 1919, de n'avoir pas eu besoin non plus de constater « si elle allait confirmer la déviation de la lumière dans le champ gravitationnel du Soleil », à la différence de Max Planck.[444] Cela s'explique aisément : la rigueur du raisonnement leur suffit. Françoise Balibar appelle cela, « selon la terminologie introduite par E. Mach », une « expérience par la pensée » et fait remarquer que ce « mode de “raisonnement expérimental” [a été] délaissé par la physique du XVIIIe et du XIXe siècle » puis a été repris par Einstein qui en « fera abondamment usage », suggérant ainsi que la source des plus grandes découvertes du XXe réside là. Pour elle, il s'agit évidemment de montrer l'importance d'une approche philosophique conjuguée à l'approche scientifique. Mais on peut relever aussi que cette rigueur de Galilée et Einstein, c'est souvent celle d'une simplification mathématique dont l'intuition leur a été fourni par une analogie.

En effet, dans son *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* de 1632, Galilée fait remarquer que le vol d'un papillon est le même, et le tracé d'un stylo sur une feuille identique, dans

444 F. Balibar, *Galilée, Newton lus par Einstein*, *Espace et relativité*, PUF, Paris, 1984, coll. Philosophies, p. 46.

la cabine d'un navire, que celui-ci soit à l'arrêt ou qu'il se dirige d'un mouvement régulier de Venise vers Alexandrie, sur une mer étale.[445] Si la remarque, apparemment de bon sens, est d'une telle portée, c'est qu'il en va de même pour la Terre et ses habitants : nous faisons partie du même « référentiel » qu'elle, nous ne percevons donc pas le mouvement de notre nef cosmique. Or, sans parler de la nature métaphorique du raisonnement, n'y a-t-il pas quelque chose de « baroque » dans cette analogie, dans cette comparaison entre l'espace et la mer, du moins telle que je la restitue en parlant de « nef cosmique », en soulignant davantage ses aspérités que Galilée ne l'a fait, par une prudence bien compréhensible qui pourtant ne l'a pas servi jusqu'au bout ? Nous pouvons dans tous les cas percevoir que « l'isomorphisme », poussé assez loin par Galilée, n'est pas complet : il n'y a pas de réelle inertie du navire sur Terre, notamment à cause du frottement de l'air et de l'eau. On pourrait même formuler cela sous la forme « A sans D » proposée par Aristote : la Terre est une nef cosmique naviguant sans air et sans vent (sans la résistance de l'air, de l'eau, sans une force sans cesse renouvelée transmise par les rames ou s'appliquant sur les voiles). On le voit, l'analogie de proportion ne conduit pas à l'absurdité visuelle évoquée par Umberto Eco. Nulle défiguration onirique ici : le raisonnement maîtrise sans peine l'incohérence apparente. Tout cela reste logique. Seule l'idée d'un bateau sans mer et sans vent, citée hors contexte, pourrait reproduire l'impression donnée par l'exemple de la « coupe sans vin » d'Arès, et susciter en l'occurrence une imagerie fantastique, celle d'un navire dans le ciel. Mais l'absence d'une mer, dans l'espace, pour porter le vaisseau Terre, est précisément impliquée par la comparaison : le navire sur la mer étale est une bonne approximation, grâce à la poussée d'Archimède qui compense la pesanteur, de l'inertie de notre planète, d'un mouvement uniforme qui n'est compliqué par l'intervention d'aucune autre force. D'ailleurs, c'est parce que Galilée perçoit les limites de l'analogie qu'il évoque un mouvement « comme nul » : on notera l'outil de comparaison.[446] Et ces approximations permettent précisément de formuler une loi – celle du mouvement uniforme – tout en ouvrant la voie aux avancées ultérieures : on sait l'importance accordée par le savant florentin au mouvement circulaire (autour de la Terre, autour du Soleil), au détriment de la trajectoire elliptique « observée » par Kepler ou du « mouvement rectiligne uniforme » dégagé par la suite ; en pensant la chute des corps sur le modèle de l'inertie, il néglige notamment le rôle de la masse et de l'accélération relevé ensuite par Newton, etc. Pour autant l'idée n'en est pas moins révolutionnaire, fondatrice de la science moderne, et elle est exprimée précisément à travers une fiction littéraire. Françoise Balibar, qui souligne tout cela dans ses chapitres I et II, indique d'ailleurs que si le principe d'inertie n'apparaît pas explicitement dans le *Dialogue*, ni dans les travaux ultérieurs de Galilée, il est clairement formulé par une image : le mouvement uniforme « est *imprimé de façon indélébile* ».[447]

Mais dira-t-on que nous nous trouvons ici à la préhistoire de la science moderne, de la mécanique ? Il faudrait alors citer Newton qui, après Copernic faisant de la Terre « un globe semblable aux autres planètes », découvre que « la force qui meut les étoiles et la pesanteur sont de même nature ». Nous avons déjà observé combien son coup de génie a été non seulement de poursuivre le même mouvement, de comparer les mondes sublunaire et supralunaire, mais aussi d'oser formuler l'hypothèse d'une attraction universelle, qui semblait bien peu scientifique à son époque. Pensons, pour comprendre la gêne, à la théorie des attractions chez Fourier ou même à l'astrologie, qui suppose une action des astres sur les hommes, hypothèse qui, pourtant, concernant

445 G. Galilei, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, *op. cit.*, p. 298-299, 316-317.
446 *Ibid.*, p. 229.
447 F. Balibar, *Galilée, Newton lus par Einstein, Espace et relativité*, *op. cit.*, p. 34.

la Lune, n'a rien de farfelu, comme on le sait avec le phénomène des marées. De même, il faudrait mentionner Einstein qui compare l'espace absolu de Newton à une boîte vide susceptible de contenir des « grains de riz, ou des cerises » mais qui, dans l'optique rationaliste, leur préexisterait : il élabore ainsi un nouveau concept d'espace comme boîte « toujours pleine », n'existant que par les objets qui s'y trouvent, nouvelle version de la cabine de bateau de Galilée qui lui permet ensuite d'*imaginer* « une immense boîte de la forme d'une chambre » non soumise à la gravitation mais recréant ses effets par une accélération constante.[448] Dans son chapitre III, Françoise Balibar souligne même à quel point l'imagination ici est métaphorique mais se développe, chez Einstein, dans un cadre différent, beaucoup plus « futuriste » : « il s'agit en somme de reproduire l'expérience de la tour de Pise dans un ascenseur accéléré, mais dégagé de toute attraction gravitationnelle ! » L'analogie ne repose plus en effet sur une expérience que tout le monde pourrait réaliser, comme celle du bateau ou celle de la pierre lâchée du haut d'un mât ou d'une tour, puisque nous sommes « dans une vaste région de l'espace si éloignée de tout qu'aucun effet de gravitation ne puisse s'y produire », mais elle ne s'en inspire pas moins des moyens de transport moderne : l'auteur de l'essai a en effet souligné précédemment que l'image privilégiée, à l'époque de Galilée, était celle du « navire voguant sur les flots par temps calme », à l'époque d'Einstein celle « d'un train roulant à vitesse uniforme », pour expliquer la relativité « galiléenne » du moins, que l'on pourrait remplacer par celle d'une voiture ou d'un « avion en régime stabilisé », et que, « dans les livres récents traitant de la relativité, on trouve souvent cité le mouvement d'une fusée, loin de la Terre et de toute autre planète », ce qui n'est pas sans raison.[449] De même, on a relevé l'exemple de l'ascenseur. Comment ne pas voir ici la dette d'Einstein aux innovations de son temps et, plus profondément, la nature essentiellement métaphorique de cette « idée la plus heureuse » qu'il a eue, de son propre aveu, « de sa vie », à savoir de rapprocher non plus seulement gravitation et attraction céleste, comme Newton, mais gravitation et inertie, cette idée qu'il n'y aurait là qu'une « affaire de point de vue », comme chez Galilée ? Que dire sinon qu'il y a dans l'intuition d'Einstein – dans cette idée que certaines portions de l'espace seraient comme des ascenseurs uniformément accélérés, ou plutôt que nous pourrions être dans un tel ascenseur sans le savoir – quelque chose de « stupéfiant », de presque futuriste à la lettre ?

Je n'insiste pas davantage sur cette puissance de l'analogie telle qu'elle s'« observe » dans les sciences physiques, sinon pour rappeler cette différence avec les arts – bien plus maigre, en réalité, qu'on ne se le représente d'ordinaire. Si la métaphore ne s'apprécie pas toujours, même en sciences, elle y « produit des résultats », dont le moindre n'est pas que tout le monde est obligé de « reconnaître » que les corps célestes sont, eux aussi, *comme attirés*, même si on ne sait pas pourquoi. En général, d'ailleurs, c'est la simplification mathématique qui en impose, le fait par exemple que les *Principia* de Newton permettent d'unifier les équations de Galilée et de Kepler, autant sinon plus que le raisonnement qui sous-tend cette simplification, raisonnement analogique pour une part, par exemple lorsqu'on se formule que les planètes vont d'autant plus vite sur leur trajectoire elliptique que leur position se rapproche de celle du Soleil « exactement de la même façon » que la pierre subit une accélération dans sa chute vers la surface de la Terre. La comparaison s'accompagne d'une formalisation mathématique qui la « traduit » dans un langage « adulte », que l'on peut donc accepter et écouter, comme l'astronome turc du début du *Petit Prince* lorsqu'il décide de s'habiller à l'occidentale, mais qui lui fait perdre sa dimension de paradoxe, si

448 *Ibid.*, p. 39, 89, 104-105, 113-115.
449 *Ibid.*, p. 25.

belle chez Galilée. Et tant pis si, ce faisant, l'intuition disparaît – intuition qui n'est pas seulement un échafaudage mais aussi une fondation – d'où probablement la relative stérilité des recherches ultérieures, jusqu'à Einstein, comparée aux progrès phénoménaux accomplis aux XVIe et XVIIe siècles. Pour sa part, la métaphore littéraire ou cinématographique ne bénéficie jamais que de l'autorité de chaque lecteur ou spectateur, éventuellement additionnée à d'autres : la lutte n'est pas égale, même si la métaphore scientifique passe davantage inaperçue, ou peut-être à cause de cela. Bien sûr, nous n'avons rien à regretter ici, l'absence de formalisation est tout autant un atout qu'un handicap, mais il y a là, me semble-t-il, la cause d'un divorce toujours d'actualité entre métaphore scientifique et métaphore poétique.

N'est-ce pas d'ailleurs le même soupçon qui s'exprime, chez Lakoff et Johnson par exemple, lorsqu'ils évoquent « le domaine de ce qu'on appelle la pensée ou le langage figurés, poétiques, colorés, ou imaginatifs », où l'expression déborderait en quelque sorte de la « pensée littérale » ? De fondation, structuration, la métaphore redeviendrait postiche, décoration. On n'y échappe pas : même chez les auteurs les mieux disposés à l'égard de la figure, un soupçon persiste, lié à la survivance de la notion d'écart rhétorique. C'est ainsi que des Tesauro, Baudelaire, Chklovski ou Breton, voire des Lacan, ont échoué à réhabiliter la métaphore vraiment, durablement, convenablement, faute d'une rupture avec la conception substitutive et ses divers avatars. Et, en même temps, un certain bon sens survit, qui permet de reconnaître le pouvoir de la métaphore y compris lorsqu'on dispose d'outils théoriques inadéquats. La leçon vaut aussi pour la théorie de la figure d'analogie : le réel résiste, dans une large mesure. Le pouvoir modelant de « l'image » possède des limites, ne se déploie souverainement que dans la conscience humaine. Comme le dit Keller, « le langage ne construit pas la réalité à lui tout seul. La productivité de la métaphore […] requiert la coopération du matériau disponible ».[450] C'est ainsi que des Hobbes, des Bachelard ou des Genette ne cessent eux-mêmes d'écrire et de penser avec la figure d'analogie, y compris lorsqu'ils la condamnent, comme Genette qui dénonce le coup d'État permanent de la métaphore selon la logique d'une sorte de royauté effective : ils ne parviennent jamais à la bannir tout à fait. L'entreprise est tellement vouée à l'échec que leurs promoteurs eux-mêmes semblent s'arrêter avant d'en formuler vraiment le projet : « La rhétorique restreinte » s'achève par une dénégation, on l'a vu, et le groupe μ n'est pas souvent aussi explicite qu'au début de son chapitre sur les « métalogismes » où, d'ailleurs, la charge est encore un peu indirecte, ne serait-ce qu'à travers cette nouvelle catégorisation proposée.

D'ailleurs, même Evelyn Fox Keller semble parfois reculer devant la conception qu'elle a exposée dans la préface du *Rôle des métaphores dans les progrès de la biologie*. De façon générale, on peut regretter qu'elle s'attache plus à montrer les limites des métaphores adoptées par les différents courants de la biologie du développement, au cours du XXe siècle, qu'à dégager la fertilité sur le plan scientifique de ces mêmes métaphores, pourtant régulièrement affirmée : même si elle relève, par exemple, la façon dont la théorie de « l'action génique » et/ou de « l'information génétique » a pu déboucher sur la découverte de l'ADN, elle n'articule jamais clairement les deux et suggère surtout que l'efficacité de ces métaphores se situe sur le plan institutionnel. À la lire, on a parfois l'impression que ce ne sont pas vraiment grâce à ces métaphores que les progrès se font, mais plutôt malgré elles : l'auteur souligne surtout *de fait* le rôle « masquant », « occultant » des métaphores adoptées tour à tour, et beaucoup moins leur dimension réellement structurante, voire positive, dans l'appréhension de l'objet d'étude. C'est évidemment lié au propos de Keller qui défend

450 E. F. Keller, *Le Rôle des métaphores dans les progrès de la biologie*, *op. cit.*, p. 14.

en quelque sorte l'embryologie contre le triomphe de la génétique, celle-ci écrasant les problématiques et les faits essentiels portés par celle-là. Seulement, la métaphore est surtout étudiée à travers cette discipline qui émerge au début du XXe siècle, en quelque sorte comme instrument de pouvoir au service de la génétique. Aussi les qualités concrètes reconnues à la métaphore sont-elles surtout liées, par exemple dans *Expliquer la vie*, aux nécessaires tâtonnements dans les sciences : « Parvenir à comprendre ce qui n'est pas encore connu constitue donc nécessairement une activité changeante et temporaire, un tâtonnement dans l'obscurité ; et, pour cela, l'imprécision et la souplesse du langage figuré est indispensable ».[451] L'idée de tâtonnement me semble très belle, très juste, surtout quand on a conscience, comme c'est le cas de Keller, du fait que le réel n'est pas donné, qu'il est à saisir, qu'il est lui-même « mouvant ». Mais ce sont d'étranges propriétés qui sont alors convoquées pour cerner les pouvoirs de la métaphore : « l'imprécision » revient souvent, comme « l'ambiguïté », et nous avons ici une description de la métaphore *mobile* qui n'est pas sans évoquer le premier sens du mot *metaphora* en grec, rappelé par Denis Jamet, qui renvoie aux phases de la Lune. Or, où y a-t-il imprécision ou ambiguïté quand on dit que les planètes se déplacent plus vite, lorsqu'elles se trouvent plus près du foyer de l'ellipse où se trouve le Soleil, *de la même façon* que la pierre chute de façon sans cesse accélérée quand elle s'approche du sol ? Il y a paradoxe. Il y a relative indétermination. Mais il n'y a pas ces deux caractères qui peuvent aisément passer pour des défauts – et qui constituent des traits *possibles* de la figure.

Hélas, pour Evelyn Fox Keller, c'est là que réside, sur le plan cognitif, le principal mérite de la figure d'analogie. Celle-ci offre finalement une sorte de pis-aller : nous pouvons utiliser « avec profit l'imprécision de la métaphore et d'autres tropes linguistiques, pas tant comme un moyen de nous guider vers une description plus précise et plus littérale des phénomènes, mais plutôt comme le moyen de procurer une satisfaction explicative quand il n'y en a pas d'autre de disponible. » Autrement dit, la métaphore n'est bonne que comme catachrèse et, qui plus est, provisoire, destinée à disparaître : quand « le gène acquit un référent concret, à savoir une région spécifique dans une molécule d'ADN à double brin », « la représentation antérieure de l'action génique, qui reposait alors sur l'incertitude même de la définition du gène classique », disparut et, « pour combler le vide », « une nouvelle figure de style fut par conséquent introduite : le programme génétique. » C'est ainsi, par ce biais discret, que Keller réintroduit la distinction entre sens littéral et sens métaphorique, pourtant combattu dans la préface du *Rôle des métaphores* et encore quelques lignes plus haut, en citant Gadamer à travers Mary Hesse. En effet, à la question « quand l'imprécision est-elle productive et quand est-elle contre-productive ? », elle répond désormais, dans une note : « l'imprécision est productive en l'absence de tout sens littéral, et elle cesse de l'être soit quand le sens littéral est manifestement en conflit avec les significations implicites (comme cela s'est produit avec l'"action génique" une fois que l'on s'est mis d'accord sur la nature chimique du matériel génétique), soit lorsque deux ou plusieurs sens littéraux ont été établis (comme c'est le cas aujourd'hui pour le gène). »[452] La citation est cruelle, l'ouvrage témoigne d'une richesse bien plus grande, mais ce passage révèle la difficulté bien réelle à penser le pouvoir heuristique de la métaphore, qui ne s'arrête pas aux premiers tâtonnements. Logiquement, Keller conclut ainsi son chapitre IV en proposant un « indice » pour identifier « une bonne métaphore », pour mesurer « son succès » : c'est « l'incertitude qu'il nous est permis d'avoir au sujet de la proximité des référents ». Le propos est clair : il ne s'agit pas là d'un défaut. Le critère de « qualité » d'une métaphore, c'est la

451 E. F. Keller, *Expliquer la vie*, *op. cit.*, p. 136.
452 *Ibid.*, p. 138-139, 345.

méconnaissance de son objet. En l'occurrence, c'est le concept métaphorique de « programme génétique », dont les dangers ont été maintes fois soulignés et le sont encore dans le chapitre qui suit, qui est valorisé ici comme bonne incertitude, « bonne confusion » en quelque sorte. L'auteur souligne « sa remarquable productivité » qui, « loin de révéler une défaillance dans la méthodologie scientifique proprement dite », « a servi à combler le vide explicatif » laissé par la notion d'action génique et à « assurer un cadre aux hypothèses dont les générations précédentes de biologistes moléculaires avaient besoin ».[453] S'il ne s'agit pas de contester ces points, il faut souligner que, du point de vue même de Keller, contrairement à ce que laisse entendre le titre du chapitre V, « la métaphore cybernétique » n'est pas si bien « apprivoisée » par ses partisans que cela.

L'ambiguïté du propos est donc remarquable : au moment même où Keller reconnaît le pouvoir de la métaphore, elle définit l'action de celle-ci d'une façon terriblement réductrice, comme « bonne imprécision ». Elle tombe ainsi dans le défaut qu'elle a elle-même dénoncé au début de sa deuxième partie, celui de considérer que, « lorsqu'un message n'est pas littéral », il est « moins que littéral », « qu'au mieux le langage métaphorique offre une heuristique provisoirement utile dont il faut se dispenser aussitôt que possible ». Autrement dit, la réticence que l'on perçoit chez elle à reconnaître des mérites aux théories génétiques, à cause de leurs nombreux effets « secondaires », mais le choix de concentrer malgré tout son attention dessus et d'y étudier l'action des métaphores, aboutit à réintroduire dans la théorie de la figure d'analogie précisément ce qu'elle avait l'intention d'en exclure. C'est ainsi que nous n'y retrouvons plus la netteté de la préface au *Rôle des métaphores dans les progrès de la biologie* : « la distinction classique entre sens littéral et sens métaphorique n'est guère plus soutenable dans le langage scientifique que dans le langage ordinaire ».[454] On ne peut que reconnaître dans cette hésitation l'effet de l'illusion rétrospective, contre laquelle Keller tente de lutter maladroitement avec cette idée d'une « bonne » imprécision : les métaphores ne nous apparaissent jamais avec netteté, en sciences ou en philosophie, que lorsque nous n'en partageons plus les termes. Celles qui continuent de fonder notre discours, notre perception et notre compréhension du réel nous échappent presque toujours et, quand ce n'est pas le cas, nous hésitons à les faire sentir, à cause de l'objectivisme ambiant, de l'idée qu'en science toute subjectivité est à bannir.

Pour en finir avec cette défiance vis-à-vis de la métaphore, il faut rappeler une autre source de soupçon, non plus théorique mais esthétique en effet, même si la distinction entre les deux est un peu artificielle. L'invisibilité dont jouit la métaphore n'est pas propre aux écrits scientifiques en effet : on l'observe aussi dans certaines esthétiques, et cette quasi-invisibilité conduit à identifier la figure aux esthétiques où elle est la plus apparente, voire la plus « excentrique ». Ce n'est pas seulement Baudelaire ou Breton qui sont alors concernés, mais également Chateaubriand, Nerval ou Hugo, ainsi que Eisenstein, Gance ou Epstein, que l'on oppose trop facilement à Flaubert, Maupassant ou Rossellini. De Jakobson à Deleuze, en passant par Bazin et Genette, l'opposition entre des courants « réalistes » et « symbolistes », « classiques » et « baroques » ou « romantiques », a fait florès, alors qu'il convient de souligner qu'il s'agit surtout de métaphores mieux fondues dans la diégèse, pour les différentes formes de « réalisme », de métaphores déjà admises mais néanmoins ravivées, pour le classicisme, et qu'il ne convient donc pas, surtout pas, de les percevoir comme absence de métaphores. De ce point de vue, les esthétiques « baroque », « symboliste », « surréaliste » ont joué un rôle évident : le choix de la métaphore abondante voire

453 *Ibid.*, p. 166.
454 E. F. Keller, *op. cit.*, p. 11.

audacieuse, liée dans l'Antiquité à l'esthétique « asiate », ne peut manquer, dès que l'une des figures n'est pas comprise, dès que sa nécessité n'est pas pleinement ressentie, de susciter des réactions à la monsieur Prudhomme. Celles-ci viennent alors s'ajouter au soupçon lié à la théorie substitutive, puis rhétorique, le renforcer, le nourrir, et s'en nourrir en retour, d'autant plus efficacement que certaines de ces métaphores peuvent toujours être effectivement conçues par les auteurs eux-mêmes, sinon sur le modèle des *kennigar* présentés par Borges, du moins sur celui d'un pauvre ornement rhétorique, ou d'un « stupéfiant image » à l'effet « automatique », et donc constituer une image mal ressentie, mal intégrée au discours. C'est ainsi que Jean-Marie Gleize, par exemple, revendique « le droit à une certaine naïveté » qui lui permet de définir un « “réalisme” poétique » comme « méfiance envers l'image, les images », malgré toutes les objections qu'il perçoit bien. En dépit de ses nombreuses métaphores et comparaisons, Ponge serait du côté de « la poésie *à la lettre* » par exemple, tout simplement parce qu'il ne serait pas adepte « d'une religion de l'analogie (ou du “signe ascendant”) », qu'il serait plutôt du côté de « la méfiance systématique et raisonnée envers le “magma analogique” ».[455] Le surréalisme joue ici un rôle capital, semblable à celui qu'il joue chez Genette : le prétexte d'un « abus du “stupéfiant image” », bien réel parfois, sert à réactiver l'utopie d'un langage « propre », tout aussi effectif mais uniquement comme pratique littéraire ou artistique, toujours de l'ordre de l'utopie.

Ère du soupçon et pari de l'interprétation

Quant à ce projet d'écrire ou de filmer « sans images », tel qu'il a pu s'exprimer après-guerre, il convient d'en souligner le lien avec « l'ère du soupçon » décrite par Nathalie Sarraute.[456] Dans son petit essai, publié en 1950 dans *Les Temps modernes*, le soupçon est en effet généralisé : à l'égard des personnages, d'abord, mais plus largement à l'égard de l'imagination de l'auteur et de tout ce qui s'ensuit. C'est à peu de choses près la foi dans la fiction qui est morte, selon l'auteur de *Tropismes*. On ne croit plus aux personnages, à leurs caractères, à leur psychologie, on n'a plus confiance dans la capacité de l'écrivain à recréer le réel, ou à créer un autre réel, et l'écrivain, de son côté, n'a plus confiance dans l'imagination du lecteur, qui est conduit, très vite, à « typifier », comme l'auteur d'ailleurs s'il ne se surveille pas, lui non plus. Aussi le lecteur préférerait-il le « document vécu », le récit à la première personne qui crée une apparence d'authenticité. Et « L'ère du soupçon » de s'achever sur le constat que le soupçon s'étend au cinéma, ce qu'on ne saurait contester. Nous n'avons pas ici, comme chez Bazin ou chez Deleuze, l'idée d'un « interdit » de la métaphore, mais l'idée n'en est pas loin : cela fait partie, de toute évidence, de ce qui est pointé par l'écrivain. Comment pourrait-il en être autrement ? Le propos de Sarraute est précisément de faire l'état des lieux de la création à l'heure du prétendu triomphe de Marx et de Freud et, si le sujet commence à être radicalement questionné, s'il n'y a plus de foi en l'auteur, en la fiction, voire en la possibilité de transmettre quelque chose à quelqu'un d'autre, comment la métaphore serait-elle possible ? Le constat proposé par l'article est donc loin d'être inintéressant et touche évidemment la figure d'analogie. Seulement, la réponse déçoit, elle est largement en deçà du constat, ou du moins de sa pointe la plus radicale : elle se contente par exemple d'en appeler à un renouvellement des formes, à une « découverte de la nouveauté », alors que c'est la littérature elle-même, l'art qui est visé, et pas

455 J.-M. Gleize, *A noir*, Seuil, Paris, 1992, p. 15-16.
456 N. Sarraute, « L'ère du soupçon », *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Folio, Paris, 1956, p. 59-79.

seulement l'art d'avant Joyce et Kafka. Dans une logique qui n'est pas étrangère au genre du manifeste, on peut distinguer ici des effets de « mode » littéraire, d'une part, qui débouchent sur la nécessité d'inventer une nouvelle esthétique adaptée à l'époque, et ce qu'on pourrait appeler le constat d'une mutation anthropologique d'autre part, qui nous invite à prendre la mesure du discrédit pour y répondre, ce qui constitue un tout autre enjeu. Or, on peut constater que Nathalie Sarraute passe d'un problème à l'autre sans bien trancher, qu'elle prend acte du soupçon, dans une large mesure, qu'elle l'accepte, mais qu'elle compose par moments avec lui. Il y a donc un choix à faire, soit en adoptant l'une des deux options, soit en reformulant le soupçon, comme nous y invite l'auteur par cette hésitation. En effet, faut-il vraiment prendre acte du soupçon, *tel qu'il est ici formulé* ?

En fait, il me semble que nous sommes avec ce débat-là au même point que Ricœur quand il diagnostique un conflit des interprétations dans la culture contemporaine, à la seule petite différence que le problème se présente désormais sur le plan artistique.[457] Ce que « L'ère du soupçon » constate, au tout début de l'essai, c'est que l'Auteur est mort, et pas seulement la foi dans les personnages et dans l'intrigue, qu'il est mort exactement comme Dieu : on ne peut plus faire comme avant, comme si l'on « croyait » encore aux personnages, en leur « vie ». Ce qui est contesté, c'est précisément la « doctrine » de l'incarnation littéraire : le doute serait désormais radical quant aux capacité de l'écrivain à donner la vie à des êtres de papier, à se faire démiurge. Je ne compte pas reprendre ici une discussion déjà ancienne – le problème est-il si neuf que cela, d'ailleurs ? l'agnosticisme ou l'athéisme artistique n'est-il pas beaucoup plus vieux encore ? a-t-on jamais cru en l'auteur, en ses personnages, en l'histoire, comme on a cru en Dieu, en Jésus ou en la Passion ? – mais seulement indiquer que nous faisons tous, me semble-t-il, quand nous lisons un roman ou regardons un film, un pari qui ressemble à celui de Pascal, mais appliqué à la chose littéraire ou cinématographique. Notre foi n'est pas naïve, notre doute est réveillé régulièrement, mais nous continuons encore à croire, dans une mesure qui reste à cerner, qui varie notamment en fonction du talent de l'auteur. Autrement dit, dans le domaine artistique, nous serions depuis longtemps entrés dans une ère du pari, inconfortable, faisant alterner moments d'enthousiasme et de doute, mais où la croyance n'exclut pas le soupçon, où elle en tire même toutes les conséquences. On peut se passer de l'hypothèse de Dieu et ne pas parvenir à se passer de l'autre hypothèse, celle d'une « incarnation » littéraire : cela ne pose pas de grandes difficultés dans la mesure où les deux ne reposent pas sur les mêmes bases. La seconde repose par exemple sur une certaine capacité d'empathie. Or, le soupçon sur celui-ci n'a aucune raison d'être radical : Nietzsche, Marx ou Freud n'ont rien écrit qui aille là contre. Nous avons simplement affaire à une énorme difficulté de la culture commune – un énorme retard, peut-être – à concevoir cette capacité à se penser comme un autre, ou à penser autrui comme un autre soi-même.

Nous voyons bien qu'il en va de même pour la métaphore. On ne peut pas davantage « croire » en la métaphore que « douter » d'elle radicalement : une sorte de pari est nécessaire, là aussi. La théorie de la métaphore souffre également qu'on adopte un modèle « inspiré » à la Breton ou que l'on revienne à un schéma rhétorique classique, qui ne croit pas en elle, qu'il soit compliqué ou non par la psychanalyse, par le marxisme, autrement dit que le soupçon s'exerce à la façon structuraliste ou simplement rationaliste. C'est pourquoi je plaide pour ne pas balayer d'un revers de main le problème posé par Jakobson, Lacan et consorts, par l'ère du soupçon qui s'est ouverte pour la métaphore également. La figure d'analogie ne pouvait être qu'ébranlée par ce « cataclysme » des

457 Cf. notamment : P. Ricœur, *De l'interprétation*, *op. cit.*, livre I, chap. II.

« herméneutiques du soupçon », elle qui nécessite l'hypothèse d'un sujet *un minimum conscient*, une « foi » dans la fiction proposée, ou encore la capacité d'un interlocuteur à suppléer les manques de l'énonciation métaphorique. On le voit exemplairement chez le groupe μ, pour qui la métaphore voudrait nous faire croire que le chat est un dieu, ou le cou d'une jeune fille celui d'un cygne. Même si le procès n'a pas toujours été instruit correctement, il est impossible de revenir à la calme certitude de la tradition rhétorique : poser le problème comme le faisait Quintilien ou Charles Bally ne résoudra pas le problème *du sens dans le processus métaphorique*, de son « mensonge flagrant ». Il faut se prononcer, comme le font Paul Ricœur ou Catherine Détrie, sur la création de sens, et reconnaître comme nécessaires l'activité d'un sujet, le rôle d'une intention (plus ou moins bien) perçue, la présence en creux dans le discours d'une expérience que l'on cherche à partager, etc.

Pour appréhender ce problème de la « croyance » d'une façon dépassionnée, nous pouvons utiliser la notion de « mise en phase » de Roger Odin, du moins pour ce qui concerne le problème de la croyance en une fiction. Il existe en effet différents degrés de cette croyance, comme il existe presque toujours un risque de « déphasage » quand nous sommes spectateurs : le fait de connaître déjà tel acteur, ou de ne pas apprécier le jeu d'un comédien, à un moment ou à un autre, peut nous faire « sortir » du film, de même qu'un problème de raccord de lumière ou de posture, ou qu'un petit problème de scénario, etc. Tout cela fait que nous n'y « croyons » pas, que cela ne « marche » pas. Mais, la plupart du temps, ces problèmes sont mineurs et n'empêchent pas un retour à la « mise en phase », cela n'interdit pas ce que j'appellerais un régime de croyance mixte : nous voyons les défauts mais nous réintégrons bien vite le giron du film ; nous croyons à certains aspects du long-métrage mais nous refusons de croire à d'autres.[458] Voilà qui indique bien comment se pose, de fait, le problème de la « croyance » pour la fiction : nous y retrouvons la « foi raisonnable » dont parle Paul Ricœur. Dans d'autres cas, néanmoins, le déphasage est plus sévère : le scénariste ou le réalisateur a omis par exemple une réaction des personnages qui nous aurait paru naturelle et dont l'absence, dans la « démonstration » du film, dans le propos qu'il développe, lui nuit considérablement. Je pense par exemple à *38 témoins* de Lucas Belvaux où l'existence du téléphone semble avoir disparu la nuit du meurtre, où aucun témoin n'a pensé à joindre la police, comme si le crime avait été commis dans un compartiment de train avant l'apparition du téléphone portable. Cette absence d'un appel téléphonique a fait naître chez moi le doute à l'égard du film, a fait surgir à mes yeux la subjectivité de l'auteur, le besoin qu'il avait pour son histoire de disposer de coupables ordinaires, de *pécheurs*, dont l'un serait moins condamnable, puisqu'il a des scrupules, ce qui permet à l'humanité ordinaire de paraître encore plus coupable, de lui jeter la pierre. Du coup, le débat de *38 témoins* s'en trouve extraordinairement simplifié, ou compliqué, si l'on veut : il cherche à susciter chez nous un dilemme factice en opposant la lâcheté ordinaire au courage exceptionnel, quasi miraculeux, de celui qui serait descendu pour intervenir, courage attendu du protagoniste mais qui n'advient pas, ou trop tardivement. Privé du secours du téléphone, qui aurait permis aux personnages d'intervenir sans prendre de risque, et aux spectateurs de faire le partage entre les vrais salauds et les autres, peut-être lâches mais pas complètement insensibles, le film nous inflige ainsi deux seuls profils, qui finissent par apparaître également improbables : celui du saint, qui ne surgira pas, et celui d'une humanité presque tout entière engluée dans le péché le plus noir.

Avec ce type d'expérience, que nous connaissons tous, où le retour à la « mise en phase » est rendu très périlleux, il me semble que l'on voit bien ce qui fait qu'un film « prend » ou non. Il n'y là nul besoin d'en appeler à une quelconque incarnation mystérieuse, à une participation mystique à

458 R. Odin, *De la fiction*, *op. cit.*, p. 36, 42-44.

travers le corps de l'œuvre. Le miracle des meilleurs films est « seulement » de donner l'impression d'avoir anticipé sur toutes nos réactions, d'avoir en quelque sorte intégré toutes les pensées, les émotions qu'un spectateur peut éprouver en réaction à ce qui lui est proposé. C'est évidemment une illusion, mais certaines œuvres s'en approchent suffisamment pour que le soupçon ne soit plus de mise. On peut relever par ailleurs, sans aller jusqu'à cet idéal-là, un autre rapport à l'œuvre de fiction : il arrive fréquemment que le spectateur ou le lecteur, bien que constatant quelques menus défauts dans le film ou le roman, ou percevant la subjectivité du réalisateur, du scénariste ou du romancier par quelque choix fort, ne lui en tienne pas grief et s'identifie à l'auteur. Le régime de croyance est mixte, de nouveau : le lecteur ou le spectateur participe à l'œuvre en quelque sorte, et comble les manques éventuels, délibérés ou non. Il ne se trouve pas « en deçà » du soupçon, comme le spectateur naïf ou le lecteur admiratif, mais « au-delà », du côté de l'auteur d'une certaine façon, dont il « rejoue » l'œuvre pour lui-même, comme un choix possible parmi d'autres. Tant que le propos global du film ne lui semble pas faux, il adhère, et on peut noter que cette adhésion ou ce refus d'adhérer est lié à une expérience du monde, à un jugement préalable sur celui-ci, selon lequel, par exemple, pour *38 témoins*, les hommes ne sont pas tous aussi veules que cela. Dans le cas du film de Belvaux, on ne croit donc plus au film parce que l'on croit à autre chose, en l'occurrence que le personnage principal ou l'un de ses voisins, s'ils avaient réellement existé, aurait trouvé une solution intermédiaire entre descendre pour sauver la victime et se boucher les oreilles.

Sans m'attarder davantage sur la question de la fiction, on peut remarquer qu'il en va de même avec la figure d'analogie : la croyance en elle, dans la fiction qu'elle nous présente, n'est jamais absolue. La métaphore repose sur une « foi raisonnable » elle aussi, une « foi post-critique » : ce qu'elle nous présente, la fiction du comparant, n'est pas vrai absolument, mais relativement à un sujet, non seulement à un thème, à une série de comparés, mais aussi à un propos, à une visée particulière sur ce thème, issue d'une subjectivité. La signification ne tombe pas du ciel mais d'une expérience partagée avec l'auteur, là aussi. Et, comme dans une œuvre de fiction, si le point de vue n'est pas partagé, pas le moins du monde s'entend, il n'y a pas d'adhésion possible. En revanche, dans la mesure où notre intuition réussit à dégager l'implicite de la métaphore, où nous parvenons à partager le jugement impliqué ou l'expérience véhiculée, une certaine « véhémence ontologique » est possible, pour reprendre l'expression de *La Métaphore vive*, qui nous permet de « croire » authentiquement en une vérité, toute relative, de la figure d'analogie.

Dans *Les Gens de Dublin* de John Huston, par exemple, c'est bien cette « participation » à une signification qui fait que la perception des bougies au premier plan, au moment où Mary Jane joue du piano, peut nous apparaître comme métaphorique : l'idée de mort, présente dès l'apparition du titre anglais, *The Dead*, se trouve ici « fixée ». L'idée peut s'imposer, à certains spectateurs du moins, d'une veillée funèbre et le fait que Mary Jane soit associée aux bougies, au second plan, au terme d'un travelling derrière le piano qui les fait émerger, dans un cadrage qui se révèle de plus en plus serré au fil des plans, à mesure que la composition réapparaît, ce fait-là suggère en quelque sorte qu'elle est déjà morte mais qu'elle l'ignore encore. S'il en était besoin, le long-métrage confirme l'idée : plus tard dans la soirée, Gabriel complimente dans son discours la professeur de piano, à égalité avec les deux tantes, dont l'une très âgée a été encensée éhontément un peu plus tôt, notamment par Teddy, le fils alcoolique. L'orateur lui-même fait l'éloge de son chant alors que le talent de la vieille tante n'est plus et que l'on pense à sa mort prochaine – le personnage principal, devenu narrateur à la fin, le confie d'ailleurs. Les trois femmes sont dépeintes dans son discours comme les trois Grâces et la plus jeune comme la plus vieille en sont flattées, sans en ressentir le

ridicule comme Gabriel. La métaphore funèbre n'est alors qu'une façon d'indiquer le caractère factice de cette fête, de cette vie pâle qui est laissée aux femmes, dont le destin de la plus jeune semble être de reproduire celui de la plus âgée qui a gâché son talent dans le chœur de l'église et qui, désormais, n'a plus le droit d'y chanter. Seulement, avant que la métaphore soit ainsi exposée, « paraphrasée », et justifiée, en quelque sorte « prouvée », elle relève bien d'une croyance : raisonnable ou pas, elle est comprise par le spectateur comme une certaine vérité, celle de la « mort avant l'heure » de Mary Jane, qui repose par exemple sur la conviction que la condition féminine n'était pas assez évoluée au début du XXe siècle à Dublin, et sa beauté vient du fait que le morceau de piano est réellement émouvant, que la femme exerce un métier, qu'elle n'est *précisément* pas morte, mais peut-être un peu ridicule seulement dans son enthousiasme d'enfant sage.

Le problème de la métaphore est particulièrement sensible si l'on compare ce type d'analyse avec celles proposées par Eco et Searle. Malgré la richesse de leurs analyses, ils se privent de l'essentiel, à cause de leur conception de la rigueur scientifique qui leur interdit de proposer une interprétation « trop » subjective. Nous avons déjà relevé, avec Catherine Détrie, que Umberto Eco accordait la priorité à « l'intention interprétative du lecteur » au détriment de celle de l'auteur, la seconde apparaissant toujours un peu mystérieuse, inatteignable, et la première « plus facile à reconstituer *a posteriori* ».[459] C'est pourquoi le sémiologue italien est obligé de conclure, comme nous l'avons vu pour Searle, à une sorte de caractère insaisissable de la métaphore. Chez le philosophe américain, d'ailleurs, la résistance de la métaphore à la paraphrase exhaustive n'est pas loin d'apparaître, finalement, comme une sorte d'illusion : les figures d'analogie « donnent l'impression » d'y être « intrinsèquement rebelles ». Si cette résistance est partiellement fondée, note-t-il, c'est en cela que la paraphrase ne reproduit pas « le contenu sémantique qui est intervenu dans la compréhension de l'énonciation *par le locuteur* » (je souligne).[460] Mais de quelle nature est cette « compréhension » subjective ? Cela reste une sorte de mystère dans *Sens et expression*. De là à penser que la métaphore tient à une couleur, un affect, une « image associée », comme chez Cohen ou Le Guern, il n'y a qu'un petit pas. Même si le philosophe ne le franchit pas, il est significatif qu'il s'arrête là. La démarche se révèle donc inadéquate pour saisir la métaphore, comme l'indique bien la conclusion décevante : « l'auditeur doit découvrir ce que le locuteur veut dire ». C'est que, chez Searle comme chez Eco, et malgré la différence des approches, la théorie souffre de ne pouvoir *attester aisément* les significations les plus riches apportées par la métaphore. À cause d'une conception réductrice de l'objectivité, qui dissuade de pousser trop avant l'analyse ou qui l'oriente du côté de la seule subjectivité de l'interprète, à cause de modèles qui ont renoncé à l'ampleur du modèle aristotélicien, celui de la proportionnalité, et à cause de l'impact des métaphores usuelles, qui reste le plus prégnant, autres facteurs qui n'invitent pas à développer l'analyse, à cause aussi des métaphores « oniriques » dont le rôle vient s'ajouter, chez Eco par exemple, aux difficultés précédentes, la figure d'analogie apparaît étrangement marquée par la subjectivité du locuteur : cette marque n'est pas loin, sur le mot « figuré », d'être une tâche, un défaut rédhibitoire. On perçoit ainsi chez Searle et Eco ce qu'on trouve à un niveau supérieur chez nos structuralistes, à chaque fois que l'image est soupçonnée de « défiguration » par exemple : la subjectivité du lecteur ou de l'auditeur ne retrouve pas vraiment celle de l'auteur et ne « communique » pas avec elle, comme si c'était par nature impossible, voire une illusion, ou du moins comme si cela ne pouvait constituer qu'une erreur méthodologique, alors que nous disposons d'une base pourtant objective, bien qu'implicite, celle

459 Cf. *supra*, p. 751.
460 J. R. Searle, *Sens et Expression*, *op. cit.*, p. 163.

d'une double série d'objets de pensée, posée par un discours et articulée précisément en son sein. C'est ainsi que le soupçon continue d'être alimenté, que la métaphore, rarement considérée comme un objet de foi, certes, reste fondamentalement pensée comme un vrai mystère.

En disant cela, je ne cherche pas à minimiser le problème. Pour reprendre l'exemple des *Gens de Dublin*, comment attester la signification de la métaphore en effet ? Certes, les références à la mort semblent suffisantes et permettent, sinon d'attester la métaphore avec certitude, du moins de soutenir l'hypothèse avec vraisemblance et de construire une interprétation. Mais il manque déjà l'évidence d'une comparaison explicite ou d'une métaphore *in absentia* traditionnelle : nous faisons le pari d'une métaphore – assez aisément, certes, mais cela reste un pari. Ensuite, se pose le problème suivant, comme dans « Juliette est le soleil », exemple devant lequel Searle capitula : comment sélectionner avec certitude l'ampleur des significations convoquées ? Ce n'est pas seulement le problème du contexte qui surgit alors : pour John Huston comme pour Shakespeare, on peut le retrouver, à la différence de la « coupe d'Arès ». Le problème, c'est que la métaphore des *Gens de Dublin* signifie pour moi la « mort avant l'heure » de Mary Jane et que, pour d'autres, la « veillée funèbre » aura probablement un autre sens, un sens *légèrement différent*, s'appuyant sur d'autres aspects du film, s'articulant autrement avec lui, mais en déployant la même idée d'existence pâle, de soirée peut-être charmante mais factice, en révélant finalement les mêmes potentialités, le même noyau de sens du moins, le même sentiment d'existences dont les promesses ont été incomplètement accomplies. C'est là d'ailleurs qu'il est délicat de faire la part des choses entre métaphore implicite et métaphore potentielle : si je tiens pour certaines la présence d'un comparaison mortuaire et la possibilité d'en identifier le noyau de sens, en revanche les contours de sa signification exacte restent nécessairement indécis. Si je rends compte de la figure d'une façon qui apparaît trop subjective à l'auditeur ou au lecteur, il est tenté d'y voir non pas peut-être une métaphore projetée mais du moins une signification projetée. La métaphore me paraît implicite en effet mais, dans la mesure où une partie de sa signification est incomplètement réalisée, on peut parler d'une signification pour partie implicite (pour son noyau de sens), pour partie potentielle (pour l'idée d'une « mort avant l'heure » de Mary Jane par exemple), avec un risque inhérent, alors, de surinterpréter – mais qu'il faut assumer, avec une énorme prudence, sans quoi nous nous condamnerions à ne jamais interpréter les métaphores. C'est pourquoi le problème posé par les métaphores hors contexte se pose encore, somme toute, mais d'une certaine façon paradoxale, quand nous disposons du contexte. Certes, celui-ci nous permet de mieux sélectionner les traits du mot contenus dans la langue, et d'apporter en outre ce que Ruwet et Eco appellent les composants « encyclopédiques », ces significations qui ne sont pas contenues dans la définition « dictionnarique » du mot (comme l'éventuelle « souplesse » de l'arbre et/ou de la jeune fille). Mais le contexte ne permet presque jamais, en particulier pour les métaphores les plus riches, de déterminer avec une complète certitude l'éventail des significations et leur architecture, précisément parce que la métaphore est souvent conçue comme ouverte, non pas à toutes les interprétations, mais à certaines, parce qu'elle délimite au sein du discours un espace plus ou moins hiérarchisé de significations possibles qu'il convient à chaque lecteur ou spectateur d'actualiser ou non, en suivant des itinéraires différents, en poussant l'interprétation dans telle direction ou dans telle autre.

Autrement dit, on ne peut pas prétendre clore l'interprétation des métaphores, surtout les plus riches, mais seulement cerner le cœur de leur propos ainsi qu'une assez large partie de l'éventail de leurs significations les plus probables, du moins quand elles font l'objet d'une élaboration précise. Pour expliquer cette marge d'incertitude, on pourrait convoquer l'idée de Gadamer d'une « structure

préalable » du savoir, en quelque sorte « projective », telle qu'elle est développée dans *Vérité et Méthode* à travers la réhabilitation partielle du « préjugé », qu'il faut comprendre comme jugement provisoire, comme précompréhension sujette à révision – la notion étant prolongée par celle d'adaptation du sens du texte à la situation concrète qui se présente à l'interprète, confortant ainsi l'idée d'un lecteur impliqué à plusieurs niveaux dans le sens appréhendé.[461] L'objectivité ne doit donc pas être fermement opposée à la subjectivité, puisqu'il n'y a de connaissance d'un objet qu'historique, dans et par la visée d'un sujet, puisque la compréhension est toujours le fruit d'une expérience singulière. Dans de nombreux cas, le problème est évidemment redoublé par le fait qu'il s'agit d'une connaissance au second degré, de comprendre quelque chose qui a déjà fait l'objet d'une interprétation. Pour la métaphore en l'occurrence, il s'agit d'interpréter une relation entre deux séries d'objets de pensée telle qu'elle a déjà été pensée par un autre, où une expérience a déjà fait l'objet d'une interprétation par un auteur à travers une seconde expérience. Pour autant, la compréhension préalable ne doit évidemment pas constituer le dernier mot, comme l'indique bien l'analyse par Gadamer de la notion de préjugé ou d'autorité : c'est à titre d'hypothèse que cette projection peut et doit se pratiquer quand on formule une métaphore – et qu'il s'agit d'interpréter le réel – ou quand on la lit – et qu'on interprète alors la métaphore en même temps que le réel. Après la « projection » d'un sens doit intervenir l'analyse de celui-ci, qui peut contester ou corriger la visée première, refuser ou préciser l'hypothèse.

Même si ce n'est pas toujours une condition nécessaire, et même si cette condition n'est pas suffisante pour garantir l'interprétation, la métaphore repose donc, dans des proportions variables, sur une expérience partagée : sa compréhension ne se déploie qu'à partir de données préalables qui n'apparaissent pas explicitement comme pré-requises. C'est ainsi qu'au compte-rendu que l'on peut faire du mécanisme d'interprétation d'une image, déjà assez détaillé chez Eco et Searle qui mentionnent par exemple le « va-et-vient » de l'interprétation, comme déjà Cicéron ou Max Black, il faut ajouter le rôle de l'expérience de chacun, le rôle de ses représentations, de ses réflexions, de ses sentiments, qui lui permettent *ou non* de discerner la métaphore et/ou sa signification, d'en élaborer une compréhension plus ou moins fine, plus ou moins pénétrante et/ou personnelle, selon la foi plus ou moins grande que l'interprète lui aura accordée, sa plus ou moins grande « écoute ». C'est cette nécessaire dimension-là qui fait échouer la tentative de formaliser le mécanisme de l'interprétation métaphorique : ce n'est pas un quelconque « mensonge », fût-il flagrant, ou « court-circuit » lié à l'inconscient, même s'il peut jouer un rôle par ailleurs ; c'est le fait que nous baignons dans des représentations qui irriguent notre expérience d'une œuvre ou d'une figure de rhétorique, que celle-ci s'en nourrit au moment de sa création comme dans l'interprétation que nous en faisons. Si je peux interpréter la métaphore que je perçois dans *Les Gens de Dublin*, par exemple, c'est parce que je présuppose que la vie n'est pas seulement faite pour jouer un air de piano en cercle fermé, aussi magnifique soit ce morceau et aussi plaisant le cercle puisse-t-il être – et c'est parce que je suppose que le réalisateur partage une conviction de cet ordre. Cela ne veut pas dire pour autant que j'ai apporté une idée qui n'était pas dans le long-métrage : l'intuition personnelle m'a permis de trouver des éléments dans l'œuvre que je ne m'attendais pas à y trouver, dont je n'avais pas l'idée, qui répondent positivement à mon interprétation, qui la structurent et la relancent, qui imposent une méditation qui n'aurait pas eu lieu autrement. C'est un dialogue qui s'instaure.

Nous retrouvons donc ici, outre le modèle de la dialectique socratique cher à Gadamer, le

461 H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, trad. P. Fruchon, J. Grondin et Gilbert Merlio, Le Seuil, Paris, 1996, partie II, deuxième section, chapitres 1 et 2.

« cercle » du croire et du comprendre dont parle également Paul Ricœur : le croire fonde, dans une certaine mesure, le comprendre, il le détermine autant qu'il est déterminé par lui. C'est pourquoi l'image très judicieuse de Chaïm Perelman quand il compare la métaphore à un échafaudage qui disparaît, notamment en science, et alors qu'il a compris la métaphore comme proportionnalité, avec deux « thèmes » et deux « phores » par exemple, présente quelques inconvénients. Certes, l'auteur de *L'Empire rhétorique* reste nuancé et indique bien que parfois l'échafaudage ne disparaît pas. Mais il défend alors une position assez proche de celle observée plus haut, sous la plume de Evelyn Fox Keller : c'est faute d'une meilleure connaissance que la métaphore est maintenue. Quand la science progresse, la métaphore est « dépassée » alors que, « dans les domaines où le recours à des méthodes empiriques est impossible, l'analogie reste inéliminable », notamment dans la religion, l'éthique et la métaphysique.[462] Or, s'il est certain que la métaphore n'agit pas à la façon d'une « infrastructure » déterminant tout « en dernière instance », qu'il est souvent possible de la corriger ou de l'abandonner, en science comme ailleurs, du moins quand nous en avons pleinement conscience, il n'en est pas moins apparent que certaines métaphores *insistent*, même quand on prétend les avoir abandonnées au terme d'un raisonnement serré : elles ne sont pas seulement l'outil qui permet d'appréhender le réel mais aussi – parfois – l'espace mental dans lequel nos propres coordonnées s'inscrivent, dans lequel nous baignons en très large part si ce n'est en totalité, comme l'histoire de la mécanique le montre clairement, notamment avec la prégnance depuis plusieurs siècles d'une conception géométrique de l'espace physique. Et ce n'est pas parce que les termes figurés ont disparu, ou plutôt parce que leur sens est défini et que la métaphore paraît morte, qu'ils n'agissent plus. La résurgence même chez les meilleurs auteurs du problème de l'« écart » rhétorique l'illustre bien, comme en psychanalyse les problèmes liés à la « personnalité » psychique de l'inconscient, ou en science l'idée d'une « information » génétique. Donc, si l'on peut dire à la rigueur que la métaphore est un échafaudage, non seulement en science mais aussi au cinéma et en littérature, dans la mesure où la chaîne du comparant y reste parfois totalement cachée, où elle n'apparaît plus, comme dans les figures complètement fondues, il faut rappeler que cette chaîne ne joue pas seulement le rôle d'un appareillage provisoire mais aussi, assez souvent, celui d'une fondation, d'une structure – et la tendance de l'architecture contemporaine à dissimuler la structure des bâtiments ne plaide pas contre moi. La métaphore n'est pas pour autant un cadre totalitaire, une force invisible qui nous enserrerait, comme la langue chez Roland Barthes : c'est, si l'on préfère, l'air que nous respirons, un air que nous pouvons parfois changer sans pour autant aller sur une autre planète. C'est encore, pour reprendre cette fois l'idée de Lakoff et Johnson, un sixième sens qui, comme les autres, s'impose à nous mais peut être développé ou non, utilisé de façon privilégiée ou pas.

Faute d'une telle compréhension, à la fois herméneutique et enrichie par la meilleure part du rationalisme (ou vice-versa), faute de percevoir la figure comme fondation susceptible d'être retravaillée, comme croyance ouverte à la critique, la métaphore court le risque d'être encore suspectée. Moins qu'avec d'autres objets d'étude, et par excellence peut-être avec elle, on ne peut en effet attester la figure d'analogie ou sa signification de façon « objective ». C'est le problème de l'implicite, qui triomphe dans la métaphore vive, qui élève la difficulté à un très haut niveau dans son cas. Or, une certaine conception de la scientificité veut un garant du sens : c'est bien cela qui pose problème chez Eco, Searle et les autres. Comme il n'existe pas ou, plutôt, comme on ne peut produire ce(s) garant(s) avec certitude, c'est-à-dire à la façon d'un témoin devant un tribunal, le

462 Ch. Perelman, *L'Empire rhétorique*, *op. cit.*, p. 146.

procès de la signification doit être rejoué à chaque fois, et la tentation est grande de rejeter la richesse de la figure, quand elle est seulement entr'aperçue, du côté de l'illusion. Pour le dire autrement, il ne s'agit pas pour nous, en contestant les dérives « structurales », en rappelant l'importance du sujet dans la « production » de sens métaphorique, de rétablir une conception de l'Auteur en majesté, d'en faire l'ultime garant du sens. C'est d'ailleurs là que « l'inconscient » trouve sa place, aussi bien dans son sens plein et fort, celui des « processus primaires » étudiés par la psychanalyse, que dans le sens de ce qui est « non pleinement conscient », où l'on trouve différents phénomènes très intéressants comme les « mots d'esprit », œuvre de l'inconscient et du fameux système « conscient-préconscient », mais aussi cette intuition qui permet à l'auteur de dire plus et mieux que ce qu'il croit penser, que ce qu'il serait capable d'énoncer lui-même explicitement, en suscitant et orchestrant dans son œuvre des significations qui le dépassent. Dans ce dernier cas, nous ne sommes plus vraiment dans l'inconscient, même élargi au préconscient, mais dans une forme de conscience paradoxale, connaissant ses limites et en jouant, qui lui permet de les dépasser, de donner forme au nouveau, à ce qui se fait jour de meilleur en soi, à ce qui n'est pas encore vraiment connu mais pas inconnu pour autant. Or, pour rendre compte de tels phénomènes, et en particulier de la métaphore, il faut redonner toute sa place au sujet créateur, à un sujet élargi, forcément problématique dans le cadre de l'objectivisme ambiant, mais dont la perspective est rendue nécessaire.

Il y aurait donc une façon de dépasser le conflit des herméneutiques, celles du soupçon et les autres, instauratrices. Pour ma part, si je ne peux partager tous les termes du développement de Ricœur sur la « "vérité" des symboles », sur la foi en un « langage *plein* », un « langage *lié* », dont l'auteur ne cache pas qu'il est solidaire de l'« attente d'une nouvelle Parole », je partage sans réserves la façon dont le débat est posé, dans le deuxième chapitre de son ouvrage sur Freud, *De l'interprétation*. Ce qui est remarquable d'ailleurs, c'est que, contrairement à Gilbert Durand, Ricœur commence par la *ré*collection du sens pour finir par « l'école du soupçon » – sans pour autant impliquer dans cet ordre un *nécessaire* progrès, qui coïnciderait avec la chronologie.[463] C'est là que l'on touche du doigt le « prosélytisme » de Durand et la volonté de Ricœur de dépasser les maîtres du soupçon *sans les rejeter.* Cette tension-là est admirable qui consiste à maintenir à la fois le projet de « dépasser » et de « conserver », sans en occulter la difficulté et peut-être l'impossibilité. Face aux maîtres du soupçon, il s'agit pour l'auteur du *Conflit des interprétations* d'« assimiler le sens positif » de leur entreprise. Il le montre lui-même avec Freud mais aussi avec Marx et Nietzsche : il s'agit à chaque fois, chez les deux premiers au moins, d'une « extension de la conscience », d'offrir une plus grande liberté, malgré les apparences contraires. Ricœur s'attache ainsi à mettre au jour chez eux un noyau de foi raisonnable, entreprise qu'il reprend et développe en particulier, pour Freud, à la fin de son livre *De l'interprétation*, dans l'avant-dernier chapitre, d'une façon assez convaincante. Au lieu de stigmatiser les contradictions du fondateur de la psychanalyse – inévitables contradictions de tout grand inventeur ou découvreur – il s'efforce de restituer leur cohérence, d'en dégager le projet. C'est aussi ce qu'il tente ailleurs, avec d'autres « maîtres du soupçon », comme Levi-Strauss. La chute de son article « Structure et herméneutique » est de ce point de vue, elle aussi, admirable : sans se prononcer forcément sur la tentative elle-même de « réconcilier » structuralisme et herméneutique, nous pouvons être convaincus par la façon dont l'auteur ramène le premier à une pensée métaphorique et/ou « symbolique » qui s'ignorerait, non pour avoir raison de lui mais pour l'inviter à mieux se connaître, et donc à mieux maîtriser son

463 P. Ricœur, *De l'interprétation*, *op. cit.*, p. 38-46.

projet et ses moyens, à travers ses propres fondations. Le tour de force est brillant, et judicieux, qui consiste à discerner dans l'« analyse structurale » un « transfert de sens », une « donation indirecte de sens qui institue le champ sémantique, à partir duquel peuvent être discernées des homologies structurales ». Certes, l'article évoque surtout les « métaphores » relevées par Levi-Strauss comme « l'analogie entre manger et épouser, entre le jeûne et la chasteté », mais l'on pense aussi au langage qui joue, comme on le sait, comme l'article l'a beaucoup rappelé, un rôle central dans le structuralisme, voire celui de métaphore première. Bien sûr, le modèle est alors celui de la Langue, bien plus que celui d'une Parole, mais le phénomène n'en est pas moins frappant et, quand il s'agit des « métaphores » culturelles relevées par l'anthropologue, nous nous rapprochons bien davantage d'un phénomène de parole – même si, comme le relève le philosophe, « la formalisation » rabat la similitude sur de « simples » homologies et procède à un « appauvrissement sémantique » par la recherche d'un « plus petit commun dénominateur » formel, la « *conjonction par complémentarité* ».[464] Dans une jolie provocation, Ricœur rappelle *in fine* son idée principale, mais en référence cette fois à Augustin et Denys : « ce qui est premier, c'est la translation, le transfert du visible à l'invisible par le truchement d'une image empruntée aux réalités sensibles, ce qui est premier, c'est la constitution sémantique en forme de "semblable-dissemblable", à la racine des symboles ou des figuratifs. » Évidemment, précise-t-il alors, d'une façon qui ne m'apparaît pas nécessaire tellement cela devrait aller de soi, et comme s'il s'agissait d'une concession au structuralisme, il ne s'agit pas non plus de s'en remettre aveuglement au pouvoir des symboles ou des analogies : c'est à travers « le relais d'une économie, d'un ordre », d'un langage, que les « symboles » prennent leur sens plein et entier.

C'est donc bien cette part de foi fondatrice contenue dans la métaphore que distingue ici Paul Ricœur – foi pas toujours très « raisonnable » d'ailleurs, très « post-critique », du moins quand il s'agit de la métaphore linguistique première dans le structuralisme – mais hélas en distinguant mal figure d'analogie et symbole. Pour défendre l'analogique et le symbolique, il indique alors ce qui menace ce « transfert de sens », cette « donation indirecte de sens » : c'est « l'empâtement dans l'imaginatif », le trop de matière en quelque sorte, ou à l'inverse « l'évaporation dans l'allégorisme », l'abstraction, quand la dimension concrète apparaît insuffisante ; mais l'« équivocité » n'est pas toujours incontrôlée ou réduite à néant, précise-t-il : la signification des figures n'a jamais lieu qu'à travers « des ensembles qui limitent et articulent leurs significations ». Autrement dit, même si la réconciliation avec l'herméneutique n'est peut-être pas ici des plus convaincantes, à cause des contradictions propres à l'anthropologie structurale, nous retrouvons l'idée que le croire et le comprendre peuvent marcher main dans la main, pour autant du moins que l'on reconnaisse, au fondement même de la raison, la présence de cette part de croyance – qui ne peut être éclairée par la pensée que si on l'identifie, ce qui précisément n'est pas le cas avec Levi-Strauss.

Cette sagesse-là n'est pas neuve et, si elle est souvent formulée dans des termes qui doivent beaucoup à la religion, elle n'a rien qui soit lié nécessairement à l'existence d'un Dieu, tel du moins qu'il apparaît dans les religions révélées. Cette idée-là est au fondement de la pensée de Castoriadis, par exemple : aussi l'auteur de *L'Institution imaginaire de la société* rappelle-t-il constamment le rôle fondamental de l'imaginaire, dont le caractère social-historique, auto-institué, doit être sans cesse rappelé parce que cet imaginaire s'exerce partout, jusque dans la constitution des sociétés et dans la science. On retrouve aussi ce débat entre « croyance » et connaissance chez Deleuze, qui fait de « la croyance à ce monde », qui ne va plus de soi et qui exige un pari, le fait moderne par

464 P. Ricœur, « Structure et herméneutique », art. cit., respectivement p. 384, 380-381.

excellence, celui qui irrigue le nouveau cinéma. Plus largement, on peut rappeler, comme le fait l'auteur de *L'Image-temps*, que c'est là « un grand tournant de la philosophie, de Pascal à Nietzsche : remplacer le modèle du savoir par la croyance », et un tournant qui eut lieu « chez des auteurs dont les uns sont encore pieux, mais dont les autres opèrent [aux XVIIIe et XIXe siècles] une conversion athée. »[465] Or, il n'est pas innocent que ce tournant s'opère, précisément, au moment où la croyance religieuse ne va plus de soi, comme s'il s'agissait de sa dernière part, peut-être de la meilleure, qu'il s'agissait de sauver, d'un noyau d'humanité là contenu, là aliéné, qu'il s'agissait de rendre à l'homme. Il est logique en tout cas que la métaphore n'échappe pas à ce tournant : elle révèle par excellence que notre savoir est fondé sur une terre meuble, que c'est un édifice aux pieds d'argile. C'est cette puissance et cette fragilité à la fois qu'il semble si difficile d'appréhender, d'attribuer à l'homme. Il est frappant de noter par exemple, dans la vie quotidienne, dans l'art, dans la philosophie ou dans la science, à quel point les métaphores employées renseignent autant sur leur auteur que sur leur objet. Et c'est précisément ce fait-là, cette part nécessaire de « croyance », aussi limitée soit-elle, au fondement de notre connaissance, qui oppose Ricœur et Levi-Strauss : nous avons déjà observé que l'auteur d'*Anthropologie structurale* s'est reconnu dans l'idée d'un « kantisme sans sujet transcendantal ». Croyant formuler ainsi une exigence supérieure d'objectivité, il revendique surtout une illusion : que la structure puisse être « absolue », ne possède pas des « conditions de pertinences » déterminées en l'occurrence par une conception linguistique particulière. Il s'agit évidemment, dans son optique, d'une défiance vis-à-vis d'un certain idéalisme, qu'il soit marxiste ou chrétien, mais il apparaît qu'il n'échappe pas ainsi à la critique qu'il formule : évacuant la subjectivité de son modèle théorique, il ne l'en exprime que mieux.

Jean Laplanche me semble formuler une objection plus stimulante quand il propose de considérer la psychanalyse comme une « anti-herméneutique ». S'appuyant sur le fait que la discipline freudienne est avant tout une méthode, il note qu'elle est « constamment définie comme *analytique*, associative-dissociative », la « libre association » et les « libres idées incidentes » « n'étant que la voie utilisée pour dissocier tout sens proposé. » Il y aurait chez elle un véritable « refus de la synthèse », dont Laplanche note qu'il est non seulement « une règle quasi morale chez Freud » mais aussi et surtout « une abstention méthodologique ».[466] Le propos me semble extrêmement pertinent dans l'ensemble : Laplanche note l'absence, « dans l'objet visé », dans l'inconscient, « de tout sens synthétique » ; d'une part il n'existe « aucun synthèse dans le “ça” » et d'autre part l'analyste doit se refuser à « proposer une quelconque “psychosynthèse” au patient ». Mais y a-t-il vraiment absence totale de synthèse ? Cela veut-il dire que l'analyste ne doit pas s'en formuler une pour lui-même ? Laplanche est tenté de le prétendre, sous prétexte que Freud ne reconnaît que « des constructions partielles et provisoires », et encore, tardivement, et que l'essentiel serait ailleurs, que l'interprétation ferait « fi de toute recherche de sens, de toute compréhension ». En fait, très vite, malgré la position tranchée qu'il suggère au début, malgré l'importance de l'œuvre de « déliaison », de « détraduction », Laplanche ne s'oppose plus à l'idée d'une synthèse ou d'une traduction, mais plutôt à celle d'une synthèse *unifiante, totalisante, définitive,* à celle d'un code *universel*, d'un code *préexistant* : « ce n'est certes pas dire qu'il ne se produit pas de synthèse, mais celle-ci est purement spontanée et surtout individuelle », « il n'existe pas de codes préétablis pour une retraduction ». Et ce n'est plus tant Ricœur, alors, qui est visé, que la vulgate psychanalytique à

465 G. Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 223-224.

466 J. Laplanche, « La Psychanalyse comme anti-herménetique », dans Jean-Michel Salankis, François Rastier et Ruth Scheps, *Herméneutique : texte, sciences* (actes du colloque de Cerisy de 1994), PUF, Paris, 1997, p. 150, 156

laquelle de trop nombreux psychanalystes ont contribué, et jusqu'à Freud lui-même, cédant peu à peu à la tentation de développer une « symbolique », de reconnaître des liaisons fixes entre symbole et symbolisé, ou découvrant une « typicité », des « scénario[s] quasi universel[s] », allant des « rêves typiques » aux « grands schèmes » dont le « complexe de castration » et « la grande mythologie des deux grands instincts ».[467] Et Jean Laplanche de conclure sa charge, dans la première partie, d'une phrase aux accents encore un peu lacaniens : la « maxime profonde » de la psychanalyse, de sa méthode en particulier, « est que là où l'on suit la voie de la synthèse, on fait taire l'inconscient. » Puis de souligner à la toute fin le glissement opéré dans son intervention : « Bas les pattes, dans la cure, à l'herméneutique, à *notre* herméneutique ! »

Qu'en tirer pour nous, pour la métaphore ? Il me semble que le conflit des interprétations est assez bien illustré par ce conflit entre analyse et synthèse. Mais il me semble aussi que l'on discerne aisément avec cet exemple que l'opposition, pour réelle qu'elle soit, peut être dépassée ou nuancée. C'est d'abord que la psychanalyse ne s'interdit pas toute synthèse : l'intervention de Laplanche et Leclaire, au colloque de Bonneval, ou les cours publiés sous le titre *Problématiques* l'indiquent suffisamment. Je ne reviens pas, en outre, sur ces synthèses partielles et provisoires auxquelles l'analyste peut amener. Tout cela souligne bien que la synthèse n'est pas interdite : l'essentiel est seulement de ne jamais arrêter l'analyse. Or, il me semble que le propos de Ricœur, pour l'essentiel, n'est pas très différent : la foi raisonnable n'interdit pas la critique, le doute, l'interrogation sur les fondements. C'est même la critique qui assigne à la « foi post-critique » la place résiduelle qui peut lui être accordée. Quand l'auteur reprend l'analogie entre névrose et religion, à la toute fin de son ouvrage sur Freud, ce n'est nullement pour la réduire mais au contraire pour continuer de l'explorer, pour proposer d'autres interprétations à partir des mêmes données.[468] D'un autre côté, il faut reconnaître que Jean Laplanche n'a pas tort non plus : s'il formule cette idée d'une anti-herméneutique, c'est qu'il y a une volonté bien réelle de réconciliation chez Ricœur, parfaitement assumée à travers les symboles de la foi, qui ne peut qu'apparaître suspecte aux yeux d'un psychanalyste. Le souci de ne pas dépasser sans conserver s'exprime hautement mais la tentation de la synthèse réconciliatrice se fait parfois sentir aussi. Dans *De l'interprétation*, dans les deux derniers chapitres, avant que les symboles de la foi n'imposent à la toute fin du chapitre IV leur problématique propre, la référence à Hegel et le rôle que l'auteur assigne au symbole en général sont symptomatiques. Le propos de Ricœur n'est pourtant pas éloigné du tout de celui de Laplanche : c'est bien la parole vive de l'homme, de l'analysé, que tous deux cherchent à défendre. Quand le co-auteur du *Dictionnaire de la psychanalyse* dénonce les clefs et les schémas déjà tracés dont se contentent certains analystes, c'est bien pour libérer la puissance d'événement du discours du patient, de son propre symbolisme, de la même façon que Ricœur cherche à restituer la plénitude de la signification d'*Œdipe-Roi*, entachée par une attention trop exclusive à l'énigme de la naissance, au Sphinx en quelque sorte, au détriment du drame de la conscience de soi.[469] Et quand Laplanche rappelle dans *Problématiques* que l'inconscient n'est pas premier mais second, c'est qu'il se soucie lui aussi de réinscrire l'individu dans une histoire qui le dépasse, dont il recolle comme il peut les restes, témoignant d'une préoccupation très proche de celle de Ricœur. Autrement dit, le conflit entre analyse et synthèse me semble à la fois très juste, comme témoignant de deux *tentations* opposées, et aisément dépassable, dans la mesure où il relève pour partie de malentendus, où le

467 *Ibid.*, p. 151-153.
468 P. Ricœur, *De l'interprétation*, *op. cit.*, p. 555-575.
469 *Ibid.*, p. 537-541.

meilleur des deux auteurs n'est pas là, où tous les deux témoignent en fait d'un même souci de poursuivre l'analyse, d'une synthèse prudente, qui ne s'impose pas, qui ne supprime pas.

Il ne s'agit donc pas de réconcilier réellement, à mon tour, les deux auteurs, mais de constater qu'il existe un espace assez large où les deux se rejoignent, où, mieux encore, ils peuvent dialoguer. Jean Laplanche est tenté de forcer le propos dans un sens, de minimiser le rôle de la synthèse, notamment parce qu'il écarte l'interprétation de la culture qui préoccupe Ricœur et qu'il se concentre sur la cure, mais aussi parce qu'il ne distingue pas assez entre différentes synthèses. De même, il y a une « tentation de la synthèse » chez Ricœur, notamment à travers le symbole culturel qui l'aide à penser les symboles de la foi. C'est même là qu'on peut déceler, parfois, une certaine ambiguïté chez lui : l'indistinction dans laquelle il maintient métaphore et symbole me paraît très significative. Malgré les nombreux passages possibles de l'une à l'autre, malgré le fait que certains symboles vivants, en art notamment, *sont* des métaphores, il y a précisément quelque chose de plus synthétique dans le symbole, au sens que dénonce Laplanche, de plus réconciliateur, de plus « unifiant », et c'est bien ce qui intéresse Ricœur. N'avons-nous pas remarqué combien la métaphore souffrait, chez Hegel déjà, de se trouver comme coincée entre symbole et concept ? Certes, ce n'est plus le cas, loin de là, chez l'auteur de *La Métaphore vive*, mais il reste une sorte d'affinité entre le symbole et les herméneutiques instauratrices, par exemple quand il est question chez lui des « symboles prospectifs », du symbole qui n'est plus seulement « un vestige », une « symbolique sédimentée », « usuelle » et « usée », mais qui constitue aussi une « aurore de sens ».[470] Nulle naïveté ici pourtant : s'il s'agit de « prendre le symbole à son moment créateur », à sa « naissance », quand « il est lui-même interprétation d'un fond légendaire antérieur », comme le mythe d'Œdipe chez Sophocle, c'est bien parce qu'il est le fruit d'une énonciation particulière, que la parole y est vive, que le code y est limité au strict minimum, qu'il retrouve une nécessité par une nouvelle saisie créatrice. Seulement, le fait de continuer à parler de symbole – pour cette pièce de théâtre par exemple – ne peut que nous interroger. Il ne s'agit pas de reprocher à Ricœur d'avoir écrit sur la métaphore après *De l'interprétation*, mais de s'étonner que les deux formes d'« images » ne soient pas distinguées, de même qu'elles ne le seront pas vraiment, dans *La Métaphore vive*, et que le modèle de la métaphore, dans ce dernier ouvrage, tend insensiblement, progressivement, à redevenir *in absentia* dans les deux dernières études, à mesure qu'apparaît la problématique ontologique. Autrement dit, même si le propos de Ricœur sur le symbole me paraît toujours judicieux, on perçoit une volonté d'en renforcer l'autorité au moyen de la métaphore. Même si le rôle de la convention est minime dans le « symbole prospectif », puisqu'elle est créée ou ressaisie par une conscience créatrice, peut-on dire qu'elle n'en joue aucun ? Le fait même de parler de symbole suggère une continuité plus grande avec le fonds imaginaire antérieur que dans la métaphore recréée : dans ces cas de « reprise » métaphorique, qu'il y ait profonde réinvention ou non, la création n'est jamais interprétée que comme le produit d'un jugement individuel alors que le symbole de la foi, par exemple, fonctionne tout autrement, suppose la continuité d'un mystère, d'une question adressée à l'homme à travers lui. De reprise en reprise par des auteurs différents, la convention acquiert une nécessité plus grande que dans la métaphore, elle court le risque d'être « naturalisée ». Ricœur lui-même souligne que sa « méthode de pensée » ne permet pas « de résoudre dans le fond la question du symbolisme religieux », qu'on ne peut pas « rejoindre par un élargissement progressif de la pensée réflexive l'origine radicale de ce symbolisme », que « cette articulation, *dans une philosophie de la réflexion*, entre les figures de l'esprit et les symboles du sacré » est « fragile »

470 P. Ricœur, *De l'interprétation*, *op. cit.*, p. 526-527.

mais, ce faisant, il continue à faire bénéficier le symbole de traits qui appartiennent tantôt à ce qu'il y a de métaphorique en lui et tantôt à ce qu'il y a de spécifiquement symbolique.[471] Ce faisant, d'ailleurs, il s'inscrit dans une tradition allemande qui semble partir de Kant, Goethe et Schiller et dont Gadamer lui-même indique qu'elle doit être révisée, étant trop marquée par « son lien à l'esthétique du génie et de l'*Erlebris* ».[472] Aussi Ricœur ne distingue-t-il pas nettement différentes formes de « croyance », ne propose-t-il pas expressément la conclusion qui s'impose, selon moi, à savoir qu'il y a là, dans l'interprétation du symbole, un pari plus grand que dans l'interprétation métaphorique.

Cela apparaît clairement avec l'analyse d'*Œdipe-Roi* : ce qui est manqué par l'analyse psychanalytique, le second drame, celui de la reconnaissance, est nommé « le côté de l'esprit ». L'ambiguïté est apparente dans ce paragraphe : l'esprit en question, c'est à la fois le conscient et l'Esprit. Ricœur souligne par ailleurs le pouvoir du symbole « de déguiser et de dévoiler ». Certes, le déguisement en question est avant tout celui de l'inconscient, mais il y a un autre « déguisement » impliqué dans le symbole, bien manifesté à travers l'idée de « dévoilement » : ce qui est *caché* dans le symbole, ce n'est pas seulement la « matière du désir », mais aussi « un autre sens spirituel » qui apparaît à travers la sublimation. Je n'entends pas contester ici cette hypothèse, qui me semble très juste, mais seulement faire observer que ce « dévoilement » qui fait de l'œuvre d'art « un symbole prospectif de la synthèse personnelle et de l'avenir de l'homme » implique deux sortes de « déguisement » non « régressifs », conjoint deux types de significations qui ne sont pas nécessairement liées : d'une part le sens impliqué, dégagé par l'interprétation, à laquelle toute œuvre « appelle », et d'autre part le sens « caché » dans certains symboles (notamment religieux), dont la nature est *parfois* différente, même si ces derniers doivent eux aussi faire l'objet d'une interprétation.[473] Le premier, que l'on aperçoit bien dans la métaphore, n'a rien de « dissimulé » : il relève seulement de l'implicite, avec toute la difficulté afférente à son interprétation, bien entendu. Le second, en revanche, est bel et bien « caché », d'où l'insistance de Ricœur sur cette idée de déguisement et de révélation : il nécessite une participation supérieure de l'interprète, c'est la dimension « épiphanique » du symbole qui est concernée. Le choix du mythe d'Œdipe joue alors un rôle délicat : il masque la distinction, précisément parce que l'interprétation proposée de ce « symbole » repose sur une analogie avec la vie psychique de l'individu, proposée par Freud et poursuivie par Ricœur, qui l'élargit à la part consciente de l'homme, à sa vie spirituelle, sans que l'image de l'humaine condition proposée, de façon convaincante, par *De l'interprétation*, n'implique *nécessairement* une « participation » de type mystique. C'est pourtant bien cela qui est concerné, comme l'indique la suite du chapitre, consacré aux symboles de la foi, où la « surdétermination » du symbole, qui est parfois une indétermination relative, « fonde la possibilité de[s] deux herméneutiques », fait la richesse et l'ambiguïté du symbolisme religieux : Ricœur reconnaît que « le “symbole donne à penser”, mais [qu']il est aussi la naissance de l'idole ; c'est pourquoi la critique de l'idole reste la condition de la conquête du symbole. »[474] Nous avons donc là un type de problème spécifique au symbolisme, notamment religieux, qui ne se pose pas de la même façon, ni avec la même acuité, avec la métaphore. Chez elle aussi, nous pouvons rencontrer une dimension prospective, une « synthèse personnelle », mais le rôle moindre qu'y joue la tradition fait que le risque de « naissance de l'idole » y est moins élevé.

471 *Ibid.*, p. 547, 551.
472 H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, *op. cit.*, p. 92-98.
473 P. Ricœur, *De l'interprétation*, *op. cit.*, p. 539-540, 542-544.
474 *Ibid.*, p. 566-567.

Aussi Jean Laplanche apparaît-il plus sensible que l'herméneute – qui pourtant l'est déjà beaucoup – à ce « refus de la synthèse » chez Freud, même si Ricœur montre bien, lui aussi, par ses analyses finales, que le fondateur de la psychanalyse propose également des synthèses qui arrêtent l'analyse, comme pour le principe de réalité. Or, cette volonté de ne proposer que des synthèses « partielles et provisoires », qui relancent constamment l'analyse, ne s'exprime pas seulement dans la cure. On la retrouve fréquemment dans les écrits du fondateur de la psychanalyse, comme Ricœur le souligne à sa façon en poursuivant l'analogie entre religion et névrose, et elle est précisément liée, chez lui, à la métaphore – qui empêche d'autant mieux la synthèse « fusionnante », « purificatrice », qu'elle conserve, bien visible, l'intuition qui a présidé à sa formation. En effet, ce n'est pas seulement, pas vraiment dans les « associations libres », inconscientes, qu'on identifie le mieux ce goût pour la figure d'analogie : c'est surtout dans le choix quasi constant de concepts métaphoriques, ce souci de maintenir une tension qui constitue le cœur de la métaphore vive et qui s'exprime partout chez l'auteur de *L'Interprétation du rêve*, comme on l'a déjà signalé. Cette possibilité offerte par la figure d'analogie, j'aimerais l'appeler une « dialectique négative » : ce souci au sein de la synthèse de préserver le plus possible les droits de l'analyse, de privilégier le moment du négatif, de ne pas proposer une synthèse qui réconcilie abstraitement, faussement, mais au contraire qui permette de relancer l'interprétation, qui privilégie le dialogue, le décentrement de l'attention, cela me semble correspondre au génie de la métaphore. Bien sûr, toutes les figures d'analogie, même vives, ne fonctionnent pas ainsi. Mais c'est ainsi que Freud l'utilise, le plus souvent. C'est aussi sur ce modèle-là que fonctionne la métaphore « centrale » de *2001, L'Odyssée de l'espace*, par exemple, ou la métaphore finale d'*Acte de printemps*, et cela me semble au cœur de l'esthétique métaphorique de S. M. Eisenstein, sur laquelle nous allons nous pencher sous peu. Mais, comme la métaphore repose sur l'analyse plus ou moins consciente d'une expérience à l'aide d'une autre expérience, qui peut déboucher alors sur une synthèse « réconciliatrice », et en même temps comme elle s'appuie sur une synthèse *a priori* qui ne fait pas toujours l'objet d'une analyse poussée, elle donne aussi lieu à de tout autres pratiques, par exemple à ces métaphores « échafaudages » parfois prônées dans la science ou à ces métaphores déjà admises par l'usage, réactivées mais peu interrogées, que l'on trouve par exemple dans l'esthétique classique.

C'est ainsi que la figure d'analogie est susceptible de relever, comme le symbole, aussi bien d'une herméneutique du soupçon que d'une herméneutique instauratrice, selon que la ressemblance à l'œuvre dans la métaphore apparaisse surévaluée par l'auteur qui la propose ou au contraire justifiée, selon aussi que la part de dissemblance soit négligée par l'interprète – et déclenche alors un soupçon mal fondé – ou au contraire bien prise en compte – et débouche sur une dialectique tantôt « positive », de type conceptuel, si la métaphore y invite, tantôt « négative ». C'est évidemment dans ces deux derniers cas qu'une « foi raisonnable » est possible. La métaphore ramène ainsi à de plus justes proportions le conflit des interprétations : nous percevons constamment, avec elle, à quel point toute interprétation repose sur une « donation de sens ».

C'est même dans cette perspective-là que les adeptes de l'image dissemblable peuvent apparaître comme les dépositaires d'une sagesse méconnue, dans la mesure où la métaphore est encore trop souvent aujourd'hui considérée selon l'unique critère de la ressemblance. Je ne pense pas seulement à Aristote, pseudo-Denys ou Reverdy, mais aussi à Mlle de Gournay qui, au début du XVIIe siècle, louait cet « art de discerner une conformité dans les contraires », cet « entendement de l'écrivain » qui semble par l'entremise de la métaphore « transformer ses sujets en sa propre nature, souple,

volubile, applicable à toutes choses ».[475] En citant ces propos, Jean Rousset précise qu'il s'agissait pour elle de distinguer la métaphore et la comparaison « simple », basée sur une similitude aisément observable, d'une forme plus haute, à la manière somme toute de l'auteur de *La Hiérarchie céleste*. Mais il convient alors de souligner, comme pour pseudo-Denys d'une certaine façon, que l'éloge de la dissemblance se fait toujours sur fond de ressemblance, en l'occurrence que « la fille d'alliance de Montaigne » exprime en même temps la double exigence d'éloignement et de justesse, exactement comme Reverdy. Louant dans *Les Advis* « l'usage fréquent et généreux de telles figures », qui « vont à l'infini » chez MM. Du Perron et Bertaut, « soit en quantité, soit en mérite », elle s'enthousiasme ainsi : « un œil humain peut-il viser de si loin et si juste ensemble ? » Et de préciser : « disons de si loin, puisque ces métaphores sont si fort écartées du sujet », c'est-à-dire, évidemment, éloignées du thème, mais précisément pas de la question, du « problème » envisagé. Et, pour faire l'éloge de l'expression « un fleuve de flambeaux », elle parle précisément d'une « conception » dont ses censeurs sont incapables : « ils ne peuvent enfin avaler une eau, représentée par le feu son contraire » ; puis elle reprend la métaphore de l'archer : « la parfaite excellence d'une métaphore consiste à tirer du plus loin qu'elle peut, pourvu qu'elle frappe au blanc ».[476] Le paradoxe est souligné à l'envi, puisqu'elle affirme à la fois l'existence d'une similitude, d'une « conformité » entre les deux objets de pensée et qu'elle continue à les nommer des « contraires ». Même si l'analyse qu'elle propose ne le manifeste pas plus clairement, c'est donc bien de l'aptitude à dialectiser les termes que parle Mlle de Gournay, d'une capacité à voir une ressemblance là où elle n'existe pas encore, aptitude qui, « pour bâtir sur une telle base », exige « assez d'assurance et de jugement ». Pour l'auteur des *Advis*, le tort n'est d'ailleurs pas d'ignorer la dissemblance mais de ne voir qu'elle : les censeurs malherbiens « ne savent pas discerner » par où les choses dissemblantes « sont égales ». Aussi faut-il noter que Mlle de Gournay, évoquant dans un autre texte la capacité de l'écrivain à « transformer ses sujets en sa propre nature, souple, volubile, applicable à toutes choses », ne s'en tient pas à cette faculté baroque, où l'on peut reconnaître la « connaissance préalable » de son objet, la nécessaire « projection » d'une subjectivité qui lui permet de réduire la distance entre les choses. L'« entendement de l'écrivain » ne cesse pas de s'exercer ici, bien au contraire : il corrige l'éventuel préjugé ; « semblant par son entremise transformer les sujets », il ne s'abandonne pas à ces apparences mouvantes, il les dompte et, « parce qu'il y a mille occasion de broncher », de tomber, en observant les « deux objets » unis par la métaphore et « éloignés d'une infinie distance », « il se trouve une insigne gloire et un très-grand mérite à fournir la carrière nettement. »[477] N'est-ce pas dire merveilleusement, au moment où le rationalisme n'a pas encore fait ses ravages, dans un texte où le modèle n'est clairement pas substitutif, que l'objet envisagé par la métaphore s'enrichit du regard que l'on porte sur lui ? Ce *Traité de la métaphore*, comme l'auteur l'appelle plus loin, débute d'ailleurs par une déclaration qui n'aurait pas déplu à Gadamer :

> Quiconque croit qu'il faille guère moins de suffisance à la parfaite lecture d'un bon Poème qu'à la composition ou à la traduction, il se trompe : la maîtresse partie de l'âme, qui est le jugement, étant aussi pleinement employée à l'examen des choses qu'à leur fabrique.[478]

475 Cité par Jean Rousset dans *L'Intérieur et l'extérieur, op. cit.,* p. 63-64.
476 Marie de Gournay, *Les Advis ou les Présents de la Demoiselle de Gournay*, 3e édition augmentée, revue et corrigée, chez Jean Du Bray, Paris, 1641, p. 753-754, 756-757.
477 *Ibid.*, p. 279-280.
478 *Ibid.*, p. 268.

N'est-ce pas dire qu'il existe un art d'interpréter, non moins délicat que l'art d'écrire ?

Quant à cette nécessité de tenir ensemble l'exigence d'éloignement et de justesse, de dissemblance et de ressemblance, j'aimerais souligner que le problème se pose d'une façon similaire avec pseudo-Denys l'Aréopagite. Dans *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Didi-Huberman donne parfois le sentiment de pousser le paradoxe plus loin encore que le théologien grec. En témoigne son exemple du ver de terre pour symboliser le Christ ou la Théarchie, qui est le plus extrême de *La Hiérarchie céleste* : la volonté très pascalienne d'humilier la raison ne débouche généralement pas, chez pseudo-Denys, sur de telles images.[479] Sans rien ôter aux analyses de Didi-Huberman, à la possibilité de lire dans le domaine du figural un pendant artistique au paradoxe théologique du Verbe incarné, de l'invisible rendu visible, d'une immanence pointant vers une transcendance, il faut rappeler que l'image dissemblable n'est jamais *totalement* dissemblable chez l'auteur grec, jamais *radicalement autre*. Autrement dit, il faut se garder d'une lecture de la métaphore, de l'image, que je serais tenté de qualifier de « surréaliste » ou, si l'on préfère, qui serait à la fois mystique et influencée par les processus primaires de Freud. Le feu, la roue, les animaux des quatre évangélistes et même le voile coloré, le vent ou les pierres multicolores témoignent d'une intention, trahissent une visée. *La Hiérarchie céleste* n'indique-t-elle pas, par exemple, comment il faut comprendre « la forme du bœuf » ? Celle-ci manifeste que les esprits célestes « sont puissants, dans la force de l'âge, qu'ils ouvrent des sillons intellectuels pour recevoir les pluies célestes et fécondantes », et que leurs cornes figurent « leur invincible vertu protectrice ».[480] Le chapitre XV tout entier *explique* les figures dissemblables : même dans les cas les plus extrêmes, un reste de similitude se maintient – comme Didi-Huberman l'indique lui-même, pour le ver de terre, mais au terme de son développement. Pseudo-Denys ne donne-t-il pas, à plusieurs reprises, aux expressions « figurations dissemblables » et « images déraisonnables » le synonyme de « similitudes dissemblables », particulièrement éloquent ? Et, même lorsqu'il se penche sur l'exemple du ver de terre et qu'il évoque les « saintes figures sans ressemblance », ces « véritables négations », ces « images sans ressemblance et déraisonnables », il prend soin d'évoquer ces « similitudes empreintes d'altérité ». Il s'agit bien, à chaque fois, de « similitudes » prises « sur le mode de la dissemblance ».[481]

C'est pourquoi, même dans le cas des fleurs-stigmates, je ne crois pas nécessaire de congédier l'interprétation métaphorique, comme le propose Didi-Huberman pour la fresque *Noli me tangere* de Fra Angelico : même si les *signa translata* en question débordent « la simple métaphore », ils n'en relèvent pas moins *aussi* d'une telle interprétation, d'une possible compréhension métaphorique, comme le souligne indirectement l'auteur de l'essai en évoquant ce « pont » jeté « entre deux ordres de pensée tout à fait hétérogènes (mais théologiquement articulables) : un champ printanier d'une part, et d'autre part le corps du Christ "orné" de ses plaies, de ses *stigmata* » et en convoquant plus loin Hugues de Saint-Victor.[482] Un jugement de type prédicatif est loin d'être « interdit d'emblée » ici, même si l'on est autorisé, évidemment, à ne pas l'y réduire. Comment comprendre alors ces réserves de Didi-Huberman ? Ce qui fait obstacle, là encore, à la reconnaissance pleine et entière de la métaphore, il me semble que c'est d'abord, paradoxalement, la conception traditionnelle de la figure *in absentia* comme « relation univoque d'attribution », puisqu'on y lit encore l'idée d'un attribution-substitution d'un terme à un autre, là où toute une tradition souligne que son

479 G. Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1995, p. 85-88.
480 Pseudo-Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste*, XV, 8, *op. cit.*, p. 185.
481 *Ibid.*, II, 4-5, p. 81-83, 85, et XV, 8, p. 188.
482 G. Didi-Huberman, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 39-40.

interprétation repose sur un « va-et-vient ». C'est aussi, ensuite, la prévalence d'un schéma freudien, où la « valeur de déplacement, de passage, d'association » est valorisée en quelque sorte contre celui d'une authentique analogie, où le « travail de la *figurabilité* » rend l'image « inapte – ou plutôt insensible – à la stricte pensée logique » et suggère à l'auteur que l'image tirerait « de cette insensibilité même toute sa force signifiante ».[483] Étonnante ruse de la raison, donc, qui invite encore à écarter la métaphore au moment même où la figure d'analogie est perçue comme prédication, où la puissance de l'image dissemblable est reconnue et où l'idée d'un verbe incarné est explorée. Finalement, comme on le perçoit avec la référence freudienne, c'est encore le problème du garant du sens, éternellement introuvable, qui semble se poser ici. Comme Didi-Huberman le relève lui-même à propos de la peinture, il est décidément « bien difficile de faire l'histoire des regards, parce que les regards ne sont jamais strictement attestés ou couchés en archives », et c'est pourquoi il est nécessaire d'« imaginer », de « s'involuer » en l'occurrence dans le paradoxe des ressemblances qui jaillissent des « dissemblances picturales ».[484] Le problème se pose donc pour la métaphore d'une façon similaire à celui de la pensée au sein de la peinture : image dans l'image, elle court le risque de n'être pas perçue. Confrontés à la figure d'analogie, nous pourrions presque dire, à la façon de Daniel Arasse, qu'*on n'y voit rien* alors que, bien souvent, l'essentiel est sous nos yeux, que ce sont nos préventions qui nous les ferment. Nous n'y voyons rien, dans bien des cas, à la façon des auteurs critiqués par Mlle de Gournay et pseudo-Denys, parce que nous ne croyons plus, ou pas assez, à la métaphore.

Autrement dit, il y a une sorte d'invisibilité théorique de la métaphore, malgré sa surexposition actuelle : les deux éléments centraux de sa compréhension traditionnelle, le « transfert » et la ressemblance, empêchent – tels qu'ils sont généralement compris – de placer au premier plan la question centrale de la ressemblance paradoxale, jouant souvent l'un contre l'autre mais se retrouvant dans leur inaptitude commune à penser la dialectique des deux séries d'objets de pensée. Le scientisme et la théologie ne s'opposent pas vraiment de ce point de vue, le premier semble même avoir pris le relai de la seconde : pour eux, la « ressemblance », l'adéquation n'est jamais suffisante dans la métaphore ; si l'on préfère, l'écart par rapport au sujet est toujours trop grand et par rapport au sensible toujours trop faible. Cela se perçoit même chez pseudo-Denys, où les meilleures images restent déraisonnables, et exemplairement chez Thomas d'Aquin. La métaphore souffre ainsi du même « obstacle épistémologique » que celui évoqué par Philippe Dubois pour la photographie (même s'il ne se pose évidemment pas dans les mêmes termes) : celui de « la ressemblance entre l'image et son référent »[485] – obstacle démultiplié, pour la métaphore, par le caractère inadéquat de la notion de substitution, et en même temps dissimulé par celle-ci. De ce point de vue, on pourrait dire que la métaphore a souffert de n'avoir pas fait l'objet d'un canon excommuniant ceux qui la pratiquaient ou d'un concile précisant à quelles conditions on pouvait l'employer, à la différence des comédiens et de l'image peinte, à cause précisément de cette distance creusée entre les deux séries d'objets, de cet « écart » au sein de la ressemblance. Condamner ceux qui jouent la comédie, cela représente paradoxalement une belle victoire pour le théâtre : c'est

483 On trouve dans « Puissances de la figure », plus explicitement encore, une compréhension de la *translatio*, de la métaphore médiévale, en termes de déplacement freudien : G. Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, *op. cit.*, p. 210-214. Même si le « travail de la figure » ne s'y réduit pas à celui du déplacement, l'idée de « détour » est complétée par celle de défiguration, d'altération qui, certes, possède une valeur mystique mais pâtit d'un rapprochement trop exclusif avec la psychanalyse.

484 G. Didi-Huberman, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 19.

485 Ph. Dubois, *L'Acte photographique*, *op. cit.*, p. 64.

reconnaître son pouvoir, même si « l'incarnation » du comédien se trouve alors rabattue sur la « *mimèsis* diabolique ». La métaphore, elle, n'a pas eu le droit à un soupçon si radical : la dissemblance saute trop aux yeux. Quant à définir une ressemblance qui ne soit pas une imitation mais une incarnation, comme ce fut le cas pour la peinture et autres « icônes », c'est une plus belle conquête encore, mais cela ne pouvait pas davantage bénéficier à la métaphore, celle-ci n'étant pas assez matérielle, n'offrant précisément aucune « incarnation » susceptible d'apparaître comme véritable à travers les doubles objets de pensée – ou alors dans le miracle de l'immaculé concept qui, aussitôt, n'est plus perçu comme métaphorique. C'est ainsi que, sur l'échiquier où s'affrontent ceux qui croient au Ciel et ceux qui croient à la Science, du Moyen-Âge à aujourd'hui, la métaphore donne le sentiment de perdre à tous les coups, se trouve prise entre deux feux apparemment différents mais finalement convergents : elle est toujours trop matérielle, ressemblante d'une façon trop indéterminée. Même la théorie des quatre sens, qui laissait une place non négligeable à la métaphore, contribue aujourd'hui par son discrédit à faire disparaître la richesse des problématiques de l'image dissemblante. C'est pourquoi il convient d'introduire le déplacement freudien avec une grande prudence : faisant courir le risque de renouveler la compréhension de la métaphore comme « transfert », son apport est très ambigu et n'aide pas souvent à percevoir la dialectique propre de la figure. Visant probablement chez Didi-Huberman à contre-balancer la conceptualisation inspirée de la théologie romaine et médiévale, cette référence émousse, du point de vue de la métaphore, la pointe la plus fine de cette recherche et invite à placer une fois de plus à l'arrière-plan cet autre travail de la figure – seulement ébauché, certes, puisqu'il exige une participation de l'interprète, mais bien réel – d'analyse et de synthèse.

Ce n'est pas dans les images qu'il faut rechercher l'essence du cinéma, mais dans les relations entre les images.

S. M. Eisenstein, « Bela oublie les ciseaux »[1]

Moquez-vous des transitions. La meilleure façon de cacher au lecteur le moment du passage, c'est de faire vraiment le saut, sans barguigner.

J.-J. Brousson, *Anatole France en pantoufles*
(cité par Eisenstein dans « Le cinéma
et la littérature (De l'imagicité) »)[2]

3. EISENSTEIN ENTRE LES LIGNES

Après ce long détour par les différentes « écoles » du soupçon, il est temps d'observer d'un peu plus près l'un de ces fameux « cinéma de la métaphore » aujourd'hui encore regardé avec quelque méfiance ou condescendance, de déplacer doublement notre regard, de la théorie à la pratique artistique d'abord, mais aussi, plus largement, du soupçon dont les ravages ont commencé à nous apparaître à la confiance dont la métaphore a pu bénéficier, et qui révèle son extrême fécondité chez Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein.

Le réalisateur du *Cuirassé Potemkine* est en effet devenu, pour beaucoup, le symbole d'un tel cinéma « métaphorique », non sans de bonnes raisons. Les métaphores sont omniprésentes dans ses films, en particulier peut-être dans ceux des années 1920. Dans *La non-indifférente nature*, il le reconnaît d'ailleurs, à propos de *La Ligne générale*, le long-métrage qui nous intéressera ici : « le style général du film » s'appuie sur des « associations imagées ». Et de noter alors que celles-ci peuvent être « *intérieures* » mais « soulignées à l'excès par des moyens *extérieurs* », ce qu'il condamne comme inorganique et saugrenu, ou se contenter « d'effleurer fugitivement la conscience », ce qui leur permet de « demeure[r] vivaces et organiques. »[3] Pour cette distinction, il s'appuie sur la comparaison voulue – ou du moins soulignée à l'excès dans ce texte, ce qui doit alerter – entre l'écrémeuse et le cuirassé Potemkine : la métaphore exprimée « par des moyens *extérieurs* », cette métaphore mal intégrée, c'est un plan du cuirassé que Eisenstein prétend avoir utilisé d'abord, « fragment qui presque aussitôt et en toute hâte a été coupé par les réalisateurs eux-mêmes », et la métaphore qui « effleure fugitivement la conscience », la métaphore réussie, c'est l'idée qui s'impose plus discrètement, notamment à travers ce plan des « tuyaux d'écoulement de la

1 S. M. Eisenstein, « Béla oublie les ciseaux », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 162.
2 S. M. Eisenstein, « Le cinéma et la littérature (De l'imagicité) », dans F. Albera, *Eisenstein, le mouvement de l'art*, texte établi par F. Albera et N. Kleiman, éd. du Cerf, Paris, 1986, coll. 7e Art, p. 32. La citation intervient peu après un éloge des ciseaux en littérature par Anatole France.
3 S. M. Eisenstein, « La centrifugeuse et le Graal », *La non-indifférence nature* / 1, *Œuvres*, vol. 2, Union générale d'édition, Paris, 1976, coll. 10/18, p. 114-115.

centrifugeuse photographiés et cadrés de manière à faire plastiquement écho aux menaçantes gueules béantes des canons, si sinistrement braqués de l'écran sur la salle dans le *Potemkine* ».

Voilà qui attire donc l'attention sur le discours de la métaphore – et un discours le plus implicite possible, puisque S.M. Eisenstein préfère les « associations imagées *intérieures* », sans compter que le discours de la métaphore nous semble déjà, avec ces exemples, trop délibérément et platement révolutionnaire pour être honnête. Le ridicule de la comparaison avec le cuirassé est-il moins grand, quand la comparaison est moins évidente ? La métaphore est surtout moins visible, et la possibilité de lui faire « prendre la tangente », comme l'évoque Barthes à propos du paradoxe, est alors plus grande.[4] Ne faut-il pas s'étonner, par exemple, que l'écrémeuse « menace » les paysans ou les spectateurs ? Elle ne se contente pas d'être une merveilleuse « machine », le symbole de la puissance du communisme : c'est bel et bien une machine de guerre – contre les koulaks, s'empressera-t-on de dire… mais peut-être pas seulement. En effet, elle force les paysans à choisir leur camp, comme le « Potemkine » l'a fait pour l'escadre, à la fin du *Cuirassé*, mais l'on peine à voir comment la comparaison peut être filée : si le pope qui « embrigade » les masses rurales peut jouer le rôle de l'officier, sur les navires ennemis, comment imaginer qu'une écrémeuse puisse forcer la main des paysans – surtout de tels paysans, récalcitrants – à la façon d'un cuirassé et, surtout, quel sens peut avoir une telle menace, hors de tout contexte militaire, où personne, normalement, ne risque sa vie, où il n'y a pas une telle alternative entre obéir et désobéir ? Les paysans jouent difficilement le rôle de marins contraints de réprimer la révolution malgré eux. S'ils ont quitté le pope qui ne tenait pas ses promesses, on les imagine volontiers faire de même avec l'agronome et Marfa qui leur exposent les vertus de l'écrémeuse. C'est d'ailleurs leur premier mouvement. Ils pourraient se contenter de partir, comme d'une salle de cinéma. Il en va évidemment de même pour les spectateurs du film, si c'est bien vers eux que se tournent les « canons » de la centrifugeuse, comme le prétend Eisenstein : il n'y a pas que deux possibilités. Il ne peut pas simplement s'agir de leur rappeler qu'ils doivent choisir leur camp face à l'édification du socialisme. Ce n'est pas avec une machine de guerre, braquée sur eux, qu'on y parviendrait le mieux – et encore moins à travers un plan où cette idée est présente très discrètement. En fait, sous la plume du cinéaste, les canons de l'écrémeuse-cuirassé ont tout d'un monstre, avec ses « menaçantes gueules béantes », et le fait de se tourner vers la salle est qualifié de « sinistre », même si une note du cinéaste vise à amortir aussitôt l'impact de son commentaire, en signalant que des productions théâtrales ont repris l'effet du *Potemkine*.

C'est pourquoi, sauf à supposer une fantaisie incohérente de la part d'Eisenstein, une autre lecture ne peut être exclue : l'image du canon braqué vers les spectateurs paysans leur fait plutôt jouer le rôle d'authentiques ennemis que celui d'alliés potentiels qui n'ont pas encore choisi leur camp, de même que cette autre « machine » évoquée juste après, dans l'article, « la machine bureaucratique » incarnée par « le gigantesque chariot de la machine à écrire, filmé sur toute la largeur de l'écran, arrivant en travelling avant » : ce sont des intérêts de classe différents qui s'affrontent dans la séquence bureaucratique et, peut-être bien, dans la première aussi.[5] De façon générale, d'ailleurs, c'est l'article tout entier de « La centrifugeuse et le Graal » qui nous semble devoir être lu avec prudence, entre les lignes : cette insistance sur le « pathétique » et la dimension finalement « expérimentale » de *La Ligne générale* apparaît dans une certaine mesure comme une diversion face à un film au sujet trop sensible, sorti en 1929, au moment où le régime semble se décider de

4 *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1990, p. 143.
5 S. M. Eisenstein, « La centrifugeuse et le Graal », *La non-indifférence nature* / 1, *op. cit.*, p. 115.

plus en plus pour une collectivisation forcée.[6] De fait, c'est avec des étrangers, lors de sa « tournée européenne » ou dans sa correspondance, que S. M. Eisenstein tiendra des propos différents à son sujet, moins strictement formels ou convenus qu'au moment de sa sortie soviétique programmée, dans « Journées d'exaltation pour la sortie du film *La Ligne Générale* » par exemple – de la même façon qu'en U.R.S.S. il lui donne finalement le nom voulu par Staline, *L'Ancien et le nouveau*, et qu'à l'étranger il continue à parler de *La Ligne générale*…[7]

On le voit à travers cet exemple : le risque de malentendu est élevé, concernant Eisenstein. Dans *Montage Eisenstein*, Jacques Aumont souligne à quel point le discours sur le cinéaste peut faire écran et propose d'utiles mises au point non seulement sur son mysticisme et son homosexualité supposés, mais aussi sur son « rejet » du freudisme et son usage de la « fée dialectique », sans parler de son prétendu « formalisme », de sa promotion d'une « ciné-langue » ou de ses soi-disant revirements théoriques. À tous ces sujets qui ont fait obstacle, dont le cliché d'une jouissance mal bridée et celui d'un génie pervers du stalinisme ne sont peut-être pas les moindres, j'ajouterai la question politique, qui recoupe en partie les points précédents. En effet, que ce soit à travers l'éloge ou le blâme, toute une tradition critique ou para-critique a réussi à lier le sort du cinéaste à celui de l'U.R.S.S., à tel point qu'il est devenu difficile *pour cette raison aussi* de se frayer un chemin dans son œuvre, hors des sentiers battus par les interprètes « communistes » et par leurs contempteurs les plus pressés, prompts à ne voir chez Eisenstein qu'un cinéma bassement militant, de talent certes, mais propagandiste malgré tout, au mauvais sens du terme. Certes, depuis une vingtaine d'années, il semble que l'on considère un peu moins les réalisateurs soviétiques comme inféodés au régime stalinien ; mais il y a loin encore de cette suspension du jugement à l'idée qu'il a pu s'agir, parfois, de véritables résistants.[8] Il en va ainsi pour Eisenstein, toujours évoqué pour ses œuvres remaniées ou censurées – pour ainsi dire toutes depuis *Octobre*, à l'exception d'*Alexandre Nevski* – mais presque jamais pour une éventuelle démarche dissidente. Malgré les précautions oratoires, malgré les doutes, et même quand on indique des faits divergents, l'image de cinéaste officiel lui colle à la peau ; elle se trouve même confortée, paradoxalement, par l'autre grande image, guère préférable, de cinéaste « apolitique », génial mais opportuniste.

Dans *Le Cinéma « stalinien », questions d'histoire*, Natacha Laurent relève avec raison qu'on s'est trop attaché pour appréhender cette période à un imaginaire de l'artiste « maudit », d'un artiste en conflit ouvert avec le pouvoir, inadéquat pour décrire la réalité d'un régime totalitaire.[9] Reste à ne pas tomber dans l'excès inverse, auquel fait penser, dans le même texte, la citation de Tzvetan Todorov : celui de croire que l'on était obligé de « participer », corps et âme, sans l'ombre d'une arrière-pensée possible, à tout instant. Pour décrire la résistance sous un tel régime, de même que la

6 Sur le contexte historique de *La Ligne Générale*, voir les précisions très instructives de François Albera dans *Eisenstein et le constructivisme russe*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1990, p. 230-236 et 240-241 notamment. On peut regretter néanmoins que l'auteur se contente de noter un « décalage », un « retard » du film, commencé en 1926, en suivant la ligne des XIVe et XVe congrès du PC de décembre 1925 et 1927, et les orientations de 1928-1929.

7 Et encore faudrait-il relativiser cette différence : à le lire, Eisenstein semble continuellement s'exprimer *sous surveillance*, à l'étranger aussi, et il ne se résout jamais complètement, même en U.R.S.S., à appeler son film *L'Ancien et le nouveau*. Pour les articles « promotionnels » du cinéaste, « Journées d'exaltation pour la sortie du film *La Ligne Générale* » mais aussi « Une expérience accessible à des millions », voir *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 51-60. Sur le changement de titre du film, lire F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 233-234 (notamment la note 39).

8 Il faut relever néanmoins de précieuses exceptions, comme le travail qui a accompagné les rétrospectives de 2000 au Festival de Locarno et de 2002-2003 au centre Georges Pompidou. Cf. *Gels et dégels*, *Une autre histoire du cinéma soviétique, 1926-1968*, sous la direction de Bernard Eisenschitz, éd. Centre Pompidou/Mazzota, Paris/Milan, 2002.

9 N. Laurent, « Présentation », *Le Cinéma « stalinien », questions d'histoire*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2003.

collaboration d'ailleurs, il convient de distinguer l'apparence d'adhésion, attendue de chacun, de la logique plus profonde des actes commis. S. M. Eisenstein nous est de ce point de vue d'une aide infiniment précieuse : là où certains n'imaginent de dissidence que frontale, souvent pour en conclure qu'elle était impossible, son exemple rappelle que l'homme dispose de toutes les ressources de l'équivoque, de l'humour – même si elles ne sont pas toujours sans conséquences, évidemment, et si l'espace où elles peuvent s'exercer se réduit parfois tragiquement.

Telle est l'hypothèse que je souhaite explorer ici, à travers *La Ligne Générale* et certains écrits du cinéaste. C'est probablement la meilleure réponse que l'on puisse faire au discours sur un cinéma de la métaphore qui manipulerait, comme le montage, le réel et le spectateur. Il s'agit en effet de percevoir enfin Eisenstein pour ce qu'il fut : un résistant à l'imposture « soviétique », mais un résistant qui s'est découvert progressivement, pendant les années 20, après s'être reconnu « révolutionnaire » à la fin de l'adolescence ; et un révolutionnaire résistant qui a élaboré une esthétique en conséquence, où la métaphore joue un rôle décisif.

Pour donner corps à cette hypothèse, *La Ligne générale* s'imposait.

D'abord, parce que ce film permet, peut-être plus que tout autre, de préciser, voire de renouveler cette connaissance d'un Eisenstein *politique* – et lever ce malentendu-là permet d'en lever beaucoup d'autres, notamment sur le contenu de son œuvre, ou son style.

En effet, faut-il le souligner ? *La Ligne générale* est le seul de ses films dont nous disposions qui se déroule en U.R.S.S. *après la révolution*.

La Grève d'abord puis *Le Cuirassé Potemkine* relatent des épisodes antérieurs à 1917, où la révolution, pour nécessaire qu'elle apparaisse, n'existe encore que sous la forme d'un projet. S. M. Eisenstein indique d'ailleurs qu'il a largement taillé dans le scénario de son deuxième film, qui devait porter initialement sur « tout l'immense déferlement d'événements de 1905 », et qu'il n'en a retenu qu'« une demi-page ».[10]

Octobre ensuite, qui interrompt l'élaboration de *La Ligne générale*, s'arrête au moment même où les bolcheviks s'emparent du pouvoir – alors qu'une troisième partie était prévue, évoquant l'année 1918.

¡ Que viva Mexico ! qui n'a jamais été monté par S. M. Eisenstein, comme on le sait, se déroule *ailleurs*, et décrit les prémisses d'*une autre* révolution.

Quant au *Pré de Béjine*, dont l'action a lieu après 1917, il fut interdit, le bureau politique lui reprochant de représenter la collectivisation comme un processus de destruction, et de donner une trop grande place à un personnage qui « fait de l'ombre » au pouvoir soviétique.[11] Seul un montage de photogrammes en a été conservé.

Enfin, *Alexandre Nevski* comme *Ivan le Terrible* se déroulent en des temps lointains, même si ces deux films parlent, on le sait, de leur époque *aussi*. L'évitement n'en est pas moins manifeste : dans son autocritique, suite à l'interdiction du *Pré de Béjine*, Eisenstein promettait de s'atteler à un sujet militant, « que sa matière le situe en 1917 ou en 1937 »…[12]

La Ligne générale constitue donc bien un document précieux, où le cinéaste traite *un peu plus frontalement* de la révolution « soviétique », non plus dans son projet, mais dans ses actes. Et encore pourrait-on relativiser cette exception elle-même : au début, le monde paysan nous est présenté comme ayant échappé à la révolution – c'est la campagne d'avant la collectivisation – et le

10 S. M. Eisenstein, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 184. L'aventure du cuirassé ne représentait que 1/20e des plans du scénario initial (*ibid.*, p. 293, n. 225).

11 Voir Natacha Laurent, *L'Œil du Kremlin*, éd. Privat, Toulouse, 2000, p. 49-50.

12 Cité par Barthélemy Amengual, dans *¡ Que viva Eisenstein !*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1980, p. 307.

film ne se départit pas d'un certain ton propre à la fable. Or, malgré cela, *La Ligne générale* trahit un regard extrêmement critique sur le régime en place, surtout si l'on tient compte du climat de censure qui régnait déjà en U.R.S.S. et du ton de dérision qui parcourt le film tout entier. Pour donner d'emblée une idée de la position partagée selon moi par Eisenstein, je dirais qu'il défend une *autre* révolution, cette *Révolution inconnue* qui a donné son titre au livre très éclairant de Voline : c'est à cette dynamique révolutionnaire trahie par le pouvoir en place que le cinéaste se montre continuellement fidèle.

Mais *La Ligne générale* s'impose pour d'autres raisons encore. C'est le dernier film « muet » qu'Eisenstein a monté ; c'est aussi le dernier film qu'il a tourné en U.R.S.S. avant son long voyage en Europe et en Amérique, de 1929 à 1932 – et avant ses mésaventures, retour d'Occident. C'est donc, pour ses spectateurs comme pour lui, la fin d'une époque. C'est également l'un de ses films les plus méconnus, alors qu'on peut le considérer, à bien des égards, comme l'une des expressions les plus achevées de son art. François Albera distingue même une progression entre *Le Cuirassé Potemkine*, « dépassé », dans la voie duquel il est « impossible d'aller plus loin » selon Eisenstein, puis *Octobre*, « laboratoire » d'un nouveau cinéma, et enfin *La Ligne générale*, « application » de la « méthode », en quelque sorte dépassement réussi de « l'unité équilibrée » de l'un et des « essais expérimentaux » de l'autre.[13] Ce film frappe en effet par la façon dont il intègre, dans une forme maîtrisée, les recherches du cinéaste sur un discours cinématographique : on n'y trouve plus les « éléments de persiflage » un peu convenus d'*Octobre*, comme le reconnaît S. M. Eisenstein, qui n'étaient que le stade « primitif » d'une « appréciation sociale abstraite ».[14] Au contraire, ce film retient l'attention par la maturité de son style métaphorique – que l'on retrouve aussi dans ses écrits. Il constitue même un terrain idéal pour souligner la finesse du discours implicite qui parcourt ses films, discours plurivoque mais précis où les métaphores et les comparaisons jouent un rôle déterminant.

Je crois utile d'y insister : la fécondité d'une telle démarche est encore trop souvent insoupçonnée. Interroger le discours des métaphores permet pourtant de rendre compte des aspects les plus étonnants du style d'Eisenstein. C'est par lui que le point de vue critique du cinéaste apparaît le mieux et que l'on peut éviter de se méprendre à son propos. C'est aussi cette prédilection pour le métaphorique qui nous permet d'appréhender, sinon avec un œil neuf, du moins avec une grande économie de moyens, certaines problématiques chères au cinéaste et au théoricien, comme celles que l'on désigne sous le nom de « cinéma intellectuel » ou d'« image globale », et qui nous donne indirectement la clef de son rapport à la notion de dialectique – où c'est surtout le principe de conflit qui domine, où la synthèse n'est jamais imposée. Il s'agit ainsi de souligner à quel point l'esthétique nous permet d'approcher, dans son œuvre, le politique et l'idéologique – autrement dit, pour reprendre ces éternelles distinctions qui furent chères à l'auteur de *Film Form* et *The Film Sense*, de questionner le « fond » par la forme. Il n'existe d'ailleurs pas d'autre façon d'accéder au sens d'une œuvre, quoi que nous soyons parfois amenés à penser sous l'influence de pratiques plus expéditives ; il n'y a jamais eu de voie directe pour accéder au « contenu ». Tenter cela, surtout dans un cinéma aussi riche et élaboré que le sien, c'est courir le risque *immédiat* de faux-sens et de contresens. Cette précaution vaut d'ailleurs pour l'étude des écrits d'Eisenstein. C'est vrai que nous souffrons d'une absence criante de traductions de ses textes – François Albera a rappelé combien

13 François Albera, *Eisenstein et le Constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 24.
14 S. M. Eisenstein, « Notre *Octobre* », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 179-180

nous pâtissions de ce retard.[15] Mais c'est un fait aussi que l'on a rarement su rendre compte, dans toute leur richesse, de la complexité des textes déjà traduits. Aussi, loin de croire qu'il serait impossible de parler du cinéaste aujourd'hui, faute de matériaux plus nombreux dans le domaine francophone, ce livre veut montrer que l'analyse des seuls matériaux existants est déjà largement incomplète – même si la faiblesse de certaines traductions doit nous inviter à une constante vigilance.[16] Autrement dit, les documents dont nous disposons à ce jour, voire ceux dont nous disposons depuis les années 70, suffisent amplement pour appréhender *autrement* l'œuvre de S. M. Eisenstein. On pourrait même affirmer, en poussant à peine le paradoxe, que cette rareté du matériau est une chance pour l'analyste. C'est du moins ce qui frappe celui qui se penche sur ses écrits ou ses films aujourd'hui : qu'il soit possible, à partir des mêmes matériaux, de faire de nouvelles analyses – et, finalement, de proposer une lecture fort différente de son œuvre, point trop déterminée par celle que le cinéaste propose en apparence.

Il est étonnant en effet de noter combien sont nombreux les critiques, les commentateurs, à pointer les singularités de l'œuvre d'Eisenstein – l'œuvre aussi bien écrite que cinématographique – et à s'arrêter devant leur interprétation, à ne pas oser se prononcer sur leur degré d'*insolence*. Probablement est-ce la question de l'intentionnalité qui gêne : on doute toujours devant ce qu'on croit lire ; on se dit qu'on « sur-interprète », que tel effet de lecture n'était pas voulu par S. M. Eisenstein, pas intentionnel.

C'est pourquoi je me propose d'examiner un film d'abord, et les textes du cinéaste ensuite. Ces deux parties doivent être considérées comme les deux faces d'une même étude : la première se penche sur « l'ambiguïté » de *La Ligne générale* et de son style quand la seconde interroge les écrits du cinéaste et questionne leurs « contradictions ». Dans les deux cas, c'est le même mouvement qui a guidé l'écriture. La seconde partie peut donc être lue avant la première, même si elle se propose en quelque sorte de vérifier, à partir de matériaux différents, l'hypothèse de celle-ci. Seulement, le parti a été pris de commenter le moins possible les textes d'Eisenstein à la lumière de ses films, de même que l'inverse : c'est en effet l'usage trop courant de certaines séquences, ou de ses écrits, et cela fait partie du problème.[17] Établir trop tôt certains rapprochements, et surtout expliquer films et textes les uns par les autres, c'est souvent la meilleure façon de s'égarer, tant S. M. Eisenstein laisse ouverte *en apparence* la signification, tant il multiplie lui-même les pistes – bonnes et mauvaises, hérétiques ou orthodoxes. Or, c'est cette « ouverture » qu'il s'agit de cerner au plus près : elle ne témoigne pas seulement d'une prudence bien compréhensible, mais aussi, comme on va le voir, d'une certaine disponibilité aux rencontres, aux idées, une confiance accordée à celles-ci, en même temps que d'une forme originale et supérieure de talent polémique.

15 Par exemple, dans « Eisenstein dans le texte », *CiNéMAS*, volume 11, printemps 2001, numéros 2-3.

16 Je pense à S. M. Eisenstein, *Le Film : sa forme / son sens*, *op. cit.*, à l'article « Hors cadre » en particulier.

17 Bien sûr, pour l'efficacité de l'exposé, j'ai enfreint à plusieurs reprises cette règle, mais j'ai néanmoins jugé bon de conserver cette bipartition, pour marquer la nécessité d'une approche prudente – et aussi pour ne pas écraser sous un commentaire des textes l'analyse des séquences de *La Ligne Générale*.

3.1. Marfa et le pot au lait

« Le lait tombe : adieu veau, vache, cochon, couvée. »

La Fontaine, *La Laitière et le pot au lait*.

Avant d'entrer dans le détail de *La Ligne Générale* et d'y suivre la piste de quelques métaphores, il convient de souligner la difficulté à appréhender une telle œuvre – véritablement, pour reprendre une expression de Jean Narboni, une œuvre « monstre ».[18] En effet, le film d'Eisenstein semble fait pour une analyse minutieuse, que l'œil « nu » pendant la projection ne peut vraiment effectuer. *La Ligne générale* étourdit par sa complexité, par la multitude de ses niveaux d'analyse, par le statut à accorder à certains plans tout juste entrevus ou à certains segments dont l'importance est manifeste mais qu'une séance de cinéma ne permet pas d'appréhender. Devant une telle œuvre, on pense à ces détails architecturaux de cathédrales, ces gargouilles, ces corniches sculptées pour l'unique plaisir des anges ou de Dieu – pour une gloire à venir, un spectateur invisible. Paradoxalement, le magnétoscope puis le DVD permettent enfin, aujourd'hui, de rendre pleinement honneur à ce travail dont on se demande vraiment pour qui il a été accompli.

Est-ce pour cela que le sentiment s'impose, malgré l'abondance de la littérature sur Eisenstein, malgré sa réputation d'aimer les « hiéroglyphes », les figures de rhétorique et même d'être *le* cinéaste de la métaphore, qu'on ne s'est pas encore assez attardé sur ces images, qu'on ne les a pas vraiment *écoutées* ? Est-ce à cause du soupçon dont la figure de rhétorique a fait l'objet, qui l'a dépossédée de ses pouvoirs sur le plan théorique, en la concevant comme substitution d'un mot à un autre (ou, au cinéma, d'un plan à un autre), qui l'a ainsi ravalée au rang de simple ornement, qui a négligé de considérer qu'elle pouvait porter un discours ? C'est très possible. Pourtant, *La Ligne Générale* recourt abondamment à des rapprochements de plans, de séquences – et à des rapprochements *conflictuels* – qui invitent à aller au-delà des simples apparences. Mais ils constituent en même temps la pierre angulaire d'un art de l'équivoque qui, pour essentiel qu'il soit chez Eisenstein, n'en est pas moins redoutable pour l'analyste. Aujourd'hui encore, « l'ambiguïté » de ses œuvres est très souvent perçue comme un « trait de style », finalement assez gratuit, ou comme une composante de sa personnalité, un goût pour la polysémie ou la perversion qu'on ne cherche pas à interroger plus avant. Dans *La Ligne générale* par exemple, on a vu un hymne à la collectivisation, à l'industrialisation des campagnes, impropre à une bonne propagande, certes, mais finalement plus ou moins dans la ligne du Parti, ou seulement un peu « en retard », selon la *doxa* qui s'est établie à ce propos, rappelée par Albera. D'autres hypothèses sont pourtant possibles, et autrement convaincantes. Bien loin du souhait de Staline, et de la fin épique qu'il a voulue et imposée, le film fourmille d'échos paradoxaux aux réalisations antérieures d'Eisenstein, ou au cinéma étranger ; il multiplie aussi les plans, les rapprochements insolites, qui ont dérouté en 1929 et qui déroutent encore aujourd'hui. En fait, comme plusieurs autres de ses films, *La Ligne générale* déploie tout un éventail de figures métaphoriques qu'il convient d'interpréter : c'est par elles notamment que le film délivre des significations d'une grande richesse, autrement plus subversives que ce « formalisme » dont on n'a cessé d'accuser son auteur. Pour peu que l'on suive cette invitation, que l'on cherche à percevoir le discours de ces métaphores, on découvre un

18 J. Narboni, « Le hors-cadre décide de tout », *Cahiers du cinéma* n°271, novembre 1976, p. 15. Jean Narboni convoque en effet G. Bataille et sa dialectique des formes pour parler de l'esthétique d'Eisenstein : chez ce dernier, « n'importe quelle forme », même la plus naturelle, aurait « quelque chose d'aberrant et de monstrueux ».

S. M. Eisenstein beaucoup plus dubitatif sur l'évolution du régime soviétique qu'on a pu le dire, et ce beaucoup plus tôt qu'on a pu le croire.

Le malentendu était peut-être inévitable, d'autant que les textes du cinéaste sont, comme on l'a indiqué, non seulement pléthoriques mais, eux aussi, délicats d'interprétation : à travers eux, Eisenstein a en quelque sorte balisé, préparé l'analyse de ses films. À ce titre ses écrits sont éclairants mais également capables de piéger, si on les prend pour argent comptant. Il y a d'abord une extrême variété des textes, qui invite à adapter notre lecture à leur contexte : *scenarii*, écrits de circonstance, discours au congrès des cinéastes ou à la Sorbonne, lettres à des amis, à des relations, écrits plus personnels mais souvent destinés à la publication, mémoires, transcriptions de cours, etc. Tous ces écrits nécessitent de trouver la bonne distance. En fait, il faudrait à chaque fois accompagner la citation d'un texte d'Eisenstein des raisons qui nous poussent à lui donner du crédit, tellement il apparaît qu'il écrivait sous le coup d'une certaine autocensure, qu'il rusait pour transmettre ses idées. Son goût immodéré pour la digression apparemment innocente, pour les stratégies d'écriture les plus fines en est un premier signe. Jacques Aumont s'est montré sensible à ce caractère fuyant de son écriture, à cet art du dévoilement différé, voire de l'esquive, qui passe aussi, par exemple, par la citation.[19] De même, tout en dégageant la profonde cohérence de la théorie eisensteinienne, il ne manque pas d'indiquer les nombreuses difficultés qui surgissent, la dimension « tactique » de la référence à l'extase par exemple, le « double jeu » du cinéaste lorsqu'il établit une histoire et une théorie du montage en trois étapes, ou encore « l'essentielle ambivalence du statut du matérialisme dialectique », les tensions nullement résolues qui couvent dans l'articulation entre le thème de l'unité et celui du conflit.[20] Voilà qui indique bien à quel point la prudence est de mise. Dans cet art de l'esquive, dans ces « contradictions » apparentes, je crois qu'il faut déceler une invitation franche à lire entre les lignes. Le fameux inachèvement de la plupart de ses ouvrages, dont aucun n'a été publié de son vivant, même quand il s'agissait de recueils de textes, à l'exception de *Film Form* et *Film Sense*, et encore cela se fit-il à l'étranger seulement, me semble être lui-même un nouvel indice de cette difficulté : pouvait-on achever un « système de la forme », cinématographique au moins, et authentiquement révolutionnaire, dans un pays où la révolution n'était pas achevée mais où, de plus, le pouvoir a prétendu très vite connaître la bonne voie ? N'est-ce pas pour cela que la fameuse typologie du montage justement commentée par Jacques Aumont, ces progrès à la fois historiques et « dans le concept », en trois étapes, ne convainquent jamais, notamment la dernière partie, dans « Montage 1937 » par exemple, malgré l'indéniable finesse du propos général, et alors qu'on trouve ce schéma dès 1929, à nouveau en 1935, et encore dans *La Non-indifférente nature*, pour ne citer que ces dates-là ? Quand il ne s'agit pas de dissimuler la pointe la plus vive d'une critique de son époque sous un propos ambigu ou trop évidemment conformiste, sous une fausse auto-critique par exemple, les écrits d'Eisenstein – dont la séduction est toujours grande – semblent faits pour guider l'interprétation de ses œuvres, justifier ses choix passés, même si, à aucun moment me semble-t-il, ils ne se limitent à cela ou, mieux, alors qu'ils ne cessent *en même temps* de proposer une réflexion. Le choix des séquences qu'il étudie et l'analyse

19 Voir par exemple le jeu sur le « voile ironique » des métaphores religieuses, le dévoilement feint qui évoque l'art du prestidigitateur qui détourne l'attention, qui dit indirectement, ou le rôle d'« échappatoire » de la citation, dans *Montage Eisenstein*, Images modernes, Paris, 2005, p. 26, 31-32, 34. Voir aussi la préface aux *Mémoires* de S. M. Eisenstein, *op. cit.*, p. 8, 10, 12-14.

20 J. Aumont, *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, respectivement p. 84, 217, 231-232, 90-95. Sur le dernier point seulement, et bien que je partage totalement les soupçons que l'on peut éprouver concernant l'un et l'autre thème, j'aurai à émettre une réserve dans la mesure où, dans l'interprétation de cette tension, je ne crois pas qu'il faille hésiter à mettre davantage l'accent sur le conflit que sur l'unité.

qu'il en propose possèdent souvent, par exemple, une fonction de diversion – sans que le propos en soit, par ailleurs, forcément entaché. N'est-il pas singulier qu'Eisenstein évoque si fréquemment le lion du *Cuirassé*, la vache égorgée de *La Grève* et la séquence des dieux d'*Octobre*, ou encore l'écrémeuse et la procession de *La Ligne générale*, et si peu, dans ce dernier film, le rêve de Marfa par exemple, ou sa visite avec le délégué ouvrier dans les bureaux, également riches en métaphores (je pense en particulier au jeu sur les bustes et le portrait de Lénine) ? Il semble s'agir pour lui, très souvent, de prévenir des interprétations qui pourraient le gêner, de répondre à des critiques qui lui ont été faites ou de les esquiver, et donc, en quelque sorte, d'orienter la lecture. C'est dire qu'il faut pondérer ces textes par un fort coefficient de doute : ils peuvent nous éclairer, mais à condition seulement d'en débusquer les stratégies, les sous-entendus. Tout fonctionne comme si, aujourd'hui encore, nous tombions dans les pièges qu'Eisenstein a tendus pour ses détracteurs de l'époque.

Dans « La centrifugeuse et le Graal » par exemple, le réalisateur avoue, sous forme de *mea culpa*, que « le thème de l'industrialisation de l'agriculture », qui « ne pouvait que passionner en soi », n'a pas été traité « avec suffisamment d'exactitude et de profondeur » dans *La Ligne générale*, « probablement parce que la première place y était plutôt dévolue au "pathétique de la machine" qu'à la compréhension sociale des profonds processus internes dont foisonnait la campagne durant son passage aux formes de l'économie collectiviste ».[21] Faut-il prendre cette critique pour argent comptant ? C'est justement le lien entre ces deux aspects qui intéresse dans *La Ligne générale* : non pas cet accomplissement de la commande politique ou cet évitement de la « commande sociale », mais cette façon biaisée de répondre au sujet. Comment S. M. Eisenstein aurait-il pu, en conscience, traiter ces problèmes de front, en 1928 et 29, alors qu'il ne pouvait ignorer les formidables tensions qui agitaient la campagne, le peu d'enthousiasme des paysans pour le collectivisme – le film lui-même en témoigne – à l'heure où s'effectue le choix d'une industrialisation de l'U.R.S.S. à leurs dépens – dont *La Ligne Générale* témoigne déjà, là encore ?[22] Cette autocritique un peu rapide, qui suit un paragraphe où la langue de bois du régime est pastichée, invite donc à une autre lecture : une lecture critique de l'évolution de l'U.R.S.S. C'est ce qu'entrevoit Jacques Rancière dans « La Folie Eisenstein », lorsqu'il écrit que les films de propagande ne fonctionnent pas comme *La Ligne générale*, mais sans aller jusqu'à faire l'hypothèse d'une adhésion critique au communisme, d'un éloge paradoxal voire ironique du collectivisme, de la mécanisation – où le blâme porté sur un projet, sur ses réalisations, n'englobe pas la totalité de l'expérience communiste.[23] Comme Jean Narboni dans « Le hors-cadre décide de tout », il souligne la « monstruosité » de l'œuvre, il en perçoit les contradictions, mais il refuse de les attribuer à la démarche de S. M. Eisenstein : il croit avoir raison *contre* lui, alors qu'il a raison *avec* lui. Tout le malentendu est là.

Le malaise ressenti par Jean Narboni me semble donc justifié lorsqu'il perçoit comme « contenu du film » le « primat de la machine sur l'homme, du développement des forces productives sur la révolutionnarisation des rapports de production », l'« exploitation de la campagne par la ville », l'« imposition par en haut du socialisme ».[24] De même, on peut partager son sentiment que

21 S. M. Eisenstein, « La centrifugeuse et le Graal », *La Non-indifférente Nature /1*, *op. cit.*, p. 105. On aura noté qu'il s'agit là d'une simple hypothèse, l'explication étant précédée d'un curieux « probablement ».

22 B. Amengual donne quelques indications sur ce contexte politique : cf. *¡ Que viva Eisenstein !*, *op. cit.*, p. 237-238. En 1928, c'est la ligne dénoncée par Boukharine, défendue par Staline après Préobrajenski puis Trotski, à savoir « l'accumulation primitive » de capital au détriment de la paysannerie, qui l'emporte. Cf. F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 233 et 241.

23 J. Rancière, « La folie Eisenstein », *La Fable cinématographique*, Le Seuil, Paris, 2001.

24 J. Narboni, « Le hors-cadre décide de tout », art. cit., p. 14.

« quelque part », dans le film, quelqu'un se moque, s'amuse, sans pour autant suggérer que c'est d'une « façon infiniment retorse », ni exclure, comme il le fait, l'hypothèse que ce soit aux dépens des « thèmes politiques » officiels. Ne peut-on prendre « au sérieux » un thème, en effet, la question paysanne en l'occurrence, sans accorder automatiquement du crédit à son traitement par le pouvoir ? Pour tenter de cerner cette « ligne » eisensteinienne aujourd'hui, on pourrait donc dire, comme le suggère François Albera en 1990, que le cinéaste défend un point de vue assez proche de Boukharine lorsque celui-ci, soucieux d'éviter l'exploitation de la paysannerie, s'est opposé à Préobrajenski, Trotski puis Staline, prévoyant, si la ligne se durcissait dans les campagnes, un cycle de résistance et de répression, et finalement une nouvelle Terreur.[25] Il me semble en effet possible de considérer que S.M. Eisenstein a dit « la *vérité* » de son époque, avec un mélange de fascination et d'inquiétude pour les mutations en cours, sans pour autant faire de lui, comme Jean Narboni, un génie pervers du stalinisme. Son œuvre, pour « monstrueuse » qu'elle soit à certains égards, est profondément humaine – lucide, critique – et sa monstruosité est celle des grandes œuvres, celle d'un Rabelais par exemple, nullement celle d'un Staline. C'est l'œuvre d'un cinéaste qui s'interroge sur son époque, qui souhaite de toute évidence participer à la dynamique révolutionnaire mais le faire de la meilleure façon possible, c'est-à-dire pas nécessairement *conforme*, « officielle », et pour commencer en invitant constamment à une réflexion individuelle sur la politique et sur l'existant. En outre, pour interpréter cette œuvre « monstre », il n'est pas besoin d'en appeler à Roland Barthes ou à Sade, à un troisième sens « erratique et têtu » ou à une hypothétique perversité de l'écriture.[26] Cette opacité, cette résistance du sens qui arrête le spectateur et provoque son interrogation, est-elle si rare ? Même si elle présente de toute évidence quelques particularités liées notamment à son époque, au régime politique, est-ce vraiment autre chose que ce « procédé » évoqué par Victor Chklovski qui consiste à « obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception », procédé qui est celui de l'art même, l'un des meilleurs antidotes à l'automatisme de la perception – ce danger suprême, quotidien, qui fait disparaître jusqu'à la vie, qui « avale les objets, les habits, les meubles, la femme et la peur de la guerre » – et qui, en l'occurrence, permet au cinéaste d'interroger indirectement, en riant, la politique officielle ?

Jean Narboni a d'ailleurs très bien décrit la difficulté, face à Eisenstein, dans « Le hors-cadre décide de tout » :

> En fin de compte, il n'y a que deux façons de positiver *La Ligne générale*, aujourd'hui, pour peu qu'on soit d'accord sur le fait que la politique stalinienne à l'égard des campagnes dont le film est contemporain n'a pas été précisément démocratique. La première consiste à jouer l'artiste Eisenstein contre le pouvoir et la commande politique, et chez Eisenstein lui-même ce qu'il fait contre ce qu'il dit (ses textes seront alors dits ou bien mensongers : il en rajoute dans la foi socialiste pour couper court aux accusations de formalisme, ou dénégatifs : il « y croit » vraiment mais son écriture filmique en sait plus que lui). Il y a bien commande politique, mais la puissance signifiante, la perversion, la parodie, le jeu du gros plan et l'extrême singularisation des figures subvertissent le dogme et l'émiettent. C'est ce que fait Pascal Bonitzer dans ce même numéro, et je crois avoir dit en quoi je ne suis pas d'accord.[27]

25 F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 241.

26 R. Barthes, « Le troisième sens. Notes sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma* n° 222, juillet 1970, p. 12. Plus largement, cf. J. Narboni, « Le hors-cadre décide de tout », art. cit., p. 20-21, notamment avec la note 10. Pour le dire autrement, Eisenstein me semble bien davantage « l'analyste » de la société stalinienne que le « malade ».

27 J. Narboni, « Le hors-cadre décide de tout », art. cit., p. 18-19.

La seconde manière, celle de François Albera, qui est plus longuement développée et qui le convainc encore moins, consiste à « jouer » Lénine contre Staline.

Même si je n'en partage pas les conclusions, ces lignes de Jean Narboni témoignent, à la suite de F. Albera et P. Bonitzer et avant J. Aumont et B. Amengual, de la tentative trop rare de poser et de lever le malentendu. C'est cette brèche qu'il nous faut agrandir, en développant et précisant cette hypothèse d'une *résistance active*. Pour nous y retrouver aujourd'hui, le déplacement à effectuer n'est pas très grand : il suffit en quelque sorte de considérer que S. M. Eisenstein joue, non pas forcément tel dirigeant contre tel autre, mais plus essentiellement la révolution contre le Parti – que ce soit celui de Staline, de Lénine ou même de Marx, dont on sait qu'il n'avait pas de la paysannerie une image très flatteuse et qui a produit, à son corps défendant, une idéologie, le marxisme – sans aucun esprit de chapelle, mais sans interpréter pour autant le décalage entre les écrits et les actes par le mensonge, à soi-même ou aux autres. C'est en effet ce qui gêne encore, dans l'article de Pascal Bonitzer : la belle intuition exposée dans le premier paragraphe est vite entachée de lacanisme, vite recouverte par l'idée qu'Eisenstein serait subversif malgré lui, que la critique du stalinisme serait quasi subliminale, inconsciente, et notamment que la mise en scène subvertirait le scénario à la façon de l'inconscient débordant le conscient, par exemple dans l'extase. Qu'il y ait un travail de subversion du scénario dans *La Ligne Générale* ne me semble pas douteux mais, outre que l'histoire elle-même, surtout telle qu'elle apparaît *in fine*, « en plan d'ensemble », n'est pas exempte d'éléments subversifs, il n'y a aucune raison pour balayer l'hypothèse d'un sabotage *conscient*, comme le fait Bonitzer en citant l'accusation de Choumiatsky, portée en 1937 contre *La Ligne Générale*, selon laquelle S. M. Eisenstein aurait sciemment « appauvri le contenu idéologique ».[28] Dès la fin du film, en 1929, dans un article polémique vis-à-vis de l'impératif de divertissement du régime, le cinéaste ne condamne-t-il pas l'exigence de Renan, citée par Plékhanov, celle d'« un gouvernement fort qui obligerait la bonne paysannerie à accomplir pour nous une part du travail, tandis que nous nous livrons à la méditation » ?[29] Le fait que nous soyons dépris aujourd'hui de l'utopie communiste – c'est le moins que l'on puisse dire – peut alors constituer un danger, celui par exemple de proposer une lecture « apolitique » de l'œuvre d'Eisenstein, mais aussi une chance : nous pouvons enfin aborder *La Ligne générale* d'un œil neuf.[30]

28 P. Bonitzer, « Les machine e(x)tatiques », *Cahiers du cinéma* n°271, novembre 1976, p. 23-25.

29 S. M. Eisenstein, « Perspectives », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 191.

30 Notons ici que certaines éditions du film ne sont pas satisfaisantes. À défaut de pouvoir se reporter à la version restaurée en 1997 par Naum Kleiman, diffusée par Arte, dont l'accompagnement musical de Taras Bujewski témoigne d'une interprétation pertinente, on consultera l'édition DVD de 2002 distribuée par Films sans frontières, dont le montage semble parfaitement identique mais la traduction différente et la musique nettement moins bonne. En l'absence de ces deux versions, on évitera particulièrement l'édition vidéo des Films de ma vie, qui inverse notamment des séquences. Quant aux copies d'origine, F. Albera souligne qu'il n'existe pas de grandes variantes, sauf pour la séquence finale, ce que nous pouvons confirmer à partir de l'édition Arte/ZDF. Notre édition de référence se rapproche d'ailleurs énormément de l'épilogue décrit dans *Eisenstein et le constructivisme russe*, celui de la copie anglaise, présenté comme l'original, même s'il subsiste quelques petites différences au début, dont l'édition Les Films de ma vie, qui présente ce que j'appellerai l'épilogue stalinien, peut donner une idée (F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 241-245). Rappelons à cette occasion que *L'Ancien et le Nouveau* n'est pas le titre voulu par Eisenstein mais celui proposé par le pouvoir. Il induit à mon sens des lectures pour le moins discutables du film (un tel clivage, fût-il « dialectisable », n'est pas dans l'esprit d'Eisenstein, ou alors à la façon infiniment subtile d'*Archaïstes et novateurs*, dont le titre fut pourtant critiqué par Chklovski qui lui préférait encore *Archaïstes-novateurs*).

La foi, les machines et les rêves

Prenons le parallèle entre la séquence de la procession et celle de l'écrémeuse. Une première lecture, « orthodoxe » si l'on peut dire, nous invite à y voir la victoire de l'industrie, de la machine et du travail, sur la superstition, et plus largement sur la religion, cet auxiliaire du capital. Une seconde lecture, plus fine, plus paradoxale, encouragée par Eisenstein, cherche à montrer comment le communisme peut réussir précisément là où la religion a échoué : le cinéaste trouve des formes de pathétique dans la pratique de la foi, l'extase en l'occurrence, pour les réutiliser en terrain communiste, pour susciter l'adhésion populaire ; et comme le communisme est censé être soutenu par la science, comme il ne cherche pas *a priori* à tromper, à la différence du pope, il peut réussir, il peut être magnifié. C'est à cette lecture, la plupart du temps, que l'on s'arrête. Récemment encore, Stéphane Bouquet souligne que cette séquence et plus largement *La Ligne Générale* proposent « le remplacement d'une religion […] par une autre qui fait avec succès couler le lait/le sperme ». Il s'interroge alors : « mais quelle religion ? […] peut-être, sans doute, le communisme, mais le film est plus sûrement un abandon à la puissance païenne de la fécondité ».[31] Une telle lecture est évidemment recevable : les références mythologiques abondent par exemple. Seulement, elle néglige de considérer la tension qu'introduit la référence religieuse, surtout en contexte marxiste, ainsi que l'ironie de la séquence et même du film tout entier où, précisément, le « succès » de la nouvelle religion est très discutable. Pour le dire vite, elle produit plus de sperme et de rêve que de biens matériels, que d'outils ou de produits agricoles.

La comparaison avec la religion ne s'arrête pas là en effet. La provocation, car il s'agit bien de cela, se poursuit : un à un, tous les caractères de la religion sont attribués à l'entreprise collectiviste. Non seulement la machine apporte l'abondance – même s'il s'agit de lait, et non de pluie, et d'un lait crémeux qui gicle partout, qui ne remplit pas tant que cela les seaux – mais elle réussit également un authentique miracle : ce n'est pas le prêtre qui y parvient, mais bien la machine, qui provoque le doute puis la foi – communiste, en l'occurrence – et qui réussit à multiplier de façon prodigieuse les membres du kolkhoze. Car telle est bien la réussite de la machine : elle entraîne l'adhésion des masses paysannes, elle convertit. La mise en scène ne laisse pas beaucoup de place au doute, rien n'est épargné, la référence religieuse est partout : de la lumière « intérieure » de l'écrémeuse qui irradie, *illumine* les paysans, à la posture de Marfa, qui reçoit le lait condensé comme une révélation, qui exhibe ses paumes crémeuses comme le Christ ses stigmates, preuves irréfutables de la supériorité de sa nouvelle foi. Certains plans sont particulièrement éloquents : après avoir *levé* les yeux avec inquiétude vers les becs de la machine, après avoir attendu un signe, la centrifugeuse lui répond, l'un des becs pivote, puis le lait épaissi goutte et enfin coule à flots ; les mains de Marfa sont alors reliées à l'écrémeuse par deux filets de lait puis elle les tend vers les autres paysans. Le jeu avec l'iconographie chrétienne est manifeste, même s'il est délicat de produire une référence précise.[32] Après la déréliction vient la foi, la révélation, le miracle. Enfin, le montage organise sur un mode très précis le parallèle avec l'épisode de la procession. Il orchestre une nouvelle fois l'attente des paysans et des spectateurs, en suivant un procédé qu'il a déjà utilisé

31 S. Bouquet, *Sergueï Eisenstein*, éd. Cahiers du cinéma, Paris, 2007, p. 47-49.

32 On peut d'ailleurs penser, comme Jacques Aumont me le propose, non pas au Christ mais à des saints (sans même parler de la Vierge de l'Annonciation), notamment au tableau de Giotto, à Saint François d'Assise recevant ses stigmates de l'archange, ou à la lactation miraculeuse de Saint Bernard, telle qu'Alonso Cano l'a dépeinte par exemple, où Bernard de Clairvaux reçoit du lait du sein de la Vierge (à un moment, en effet, c'est le visage de Marfa qui se trouve éclaboussé de lait – l'écrémeuse ne vise pas aussi bien que la Vierge).

dans la séquence précédente, mais aussi à la fin du *Cuirassé Potemkine*, lors de la rencontre avec l'escadre : « ou bien » la flotte du tsar tire, ce qui paraît le plus probable, « ou bien » elle fraternise avec le cuirassé, ce qui sauve la révolution ; « ou bien » la prière provoque la pluie, ce que tous les paysans attendent, « ou bien » le pope est un charlatan ; enfin, « ou bien » l'écrémeuse ne produit rien, ce qui est donc présenté comme possible, non seulement par des cartons mais aussi par la mise en scène, « ou bien » elle épaissit le lait, ce qui sauve la coopérative. L'ambiguïté de cette dernière séquence se trouve démultipliée par la double comparaison. Dans les trois cas, une sorte de miracle est attendu : que ce soit la pluie annoncée par le pope, la condensation du lait, ou la traversée indemne de l'escadre. Mais si, dans *Le Cuirassé Potemkine*, le « miracle » – la contagion de l'idée révolutionnaire – est vraisemblable et pathétique, dans *La Ligne générale*, il en va autrement : le « jeu intense des espoirs et des doutes » prend un sens polémique. Sans même convoquer le plan sur les « canons » de l'écrémeuse-centrifugeuse, la machine paraît suspecte, surtout en contexte marxiste, non seulement à cause de l'idée de miracle, devenue explicite, mais aussi à cause du parallèle avec la fin de la procession, où la promesse du pope est taxée de « tromperie » et où les paysans se rendent compte de la manipulation dont ils ont fait l'objet. [33] La symétrie entre les deux séquences est en effet soulignée par une transition étonnante, ou plutôt par une absence de transition qui les confond un moment, qui s'appuie sur les visages incrédules ou hostiles des paysans pour mettre en évidence le rapport qui les unit – rapport qui n'est pas perçu immédiatement comme inversé – la première séquence exprimant la montée du doute, et la seconde *au bout d'un certain temps seulement* son reflux. D'ailleurs, si l'on recherche le point de bascule d'une « séquence » à l'autre, on peut noter qu'il s'effectue précisément par le biais d'un carton « Tromperie ? », au moment où le doute culmine. Et encore faut-il nuancer ce résumé un peu rapide : avant que les paysans ne désespèrent de la pluie et ne se révoltent, avant que le pope ne sorte son baromètre, la procession *a failli réussir*, elle aussi. C'est bel et bien ce que suggère la mise en scène, ce qu'Eisenstein veut nous faire croire un instant. Au point culminant de la prière, le vent se lève, violemment. Des nuages passent. C'est ensuite seulement qu'un carton indique : « un nuage passe par hasard »… On ne saurait trop admirer ce « par hasard », qui renvoie dos-à-dos prières et baromètre, et ce carton tout entier qui interroge ainsi, frontalement, les croyances. La science, météorologique en l'occurrence, n'est pas plus sûre que les prières. L'écrémeuse l'est-elle bien davantage, pour apporter aux paysans ce qu'ils demandent ?

Tout cela surprend donc, notamment de la part d'un film qui prétend démontrer la supériorité de la technique et de la science – et d'autant plus que la mise en scène à la fois de l'exhibition de la machine et du « miracle » de la condensation évoque un tour de magie, depuis le dévoilement de l'écrémeuse par l'agronome jusqu'aux soins étranges que lui prodigue Marfa, qui frotte la machine comme une assistante dévouée mais aussi, au moment où le doute culmine à nouveau, où l'espoir de la paysanne est le plus intense, comme une nouvelle lampe d'Aladin. D'ailleurs, bien que S. M. Eisenstein déclare le contraire, il n'y a rien de très didactique dans cette séquence : malgré les débauches d'effets, rien n'aide à comprendre vraiment le mécanisme d'une telle machine, ni même à quoi elle sert vraiment. Ce que nous voyons sortir des becs, comme aboutissement du processus, ressemble vraiment au lait qui a été introduit peu avant par l'héroïne. L'opération d'écrémage reste

33 Sans compter que le personnage du pope servait déjà fréquemment de comparant injurieux pour les nouveaux ambitieux d'après 1917 : le manifeste « Ce qu'on appelle la "méthode formelle" » d'Ossip Brik par exemple, paru dans *LEF*, est tout entier tourné contre les « popes et popillons de la littérature », et son auteur prend soin de mentionner qu'il « ne conviendrait pas d'en parler si [parmi eux] ne se trouvaient quelques marxistes qui pour être tarés n'en sont pas moins marxistes » (art. cit., p. 16-17).

en large partie indiscernable, malgré la proclamation « il s'est condensé ! » : des flots laiteux se déversent, peu après les premières gouttelettes de lait épaissi, sans qu'on perçoive nettement la séparation effectuée par la machine, sans qu'on puisse clairement distinguer quand il s'agit de lait et quand il s'agit de crème.[34] Celle-ci reste donc, en large partie, invisible – de même que le beurre, que nous ne verrons pas davantage, et comme Dieu, serais-je tenté de dire, ou du moins comme la pluie. Il faut croire l'agronome et Marfa sur parole ou être suffisamment informé pour « voir » le phénomène de l'écrémage. S. M. Eisenstein place lui-même des guillemets, dans *La non-indifférente nature*, pour désigner « la première goutte de lait "épaissi" frappant le seau placé sous la centrifugeuse », sur laquelle il n'y a jamais de gros plan.[35] Bien sûr, il ne s'agit pas de dire qu'il y a véritablement tromperie, et encore moins prestidigitation, quant à l'opération même : la crème, plus légère que le lait, n'évoque pas facilement du lait « épaissi » à l'image. Seulement, il est apparent que *La Ligne Générale* n'entreprend à aucun moment de nous montrer le lait écrémé qui sort d'un côté et la crème qui apparaît de l'autre. Le doute est donc entretenu, curieusement. En revanche, au milieu des innombrables analogies favorisées par la mise en scène, la partie centrale de l'écrémeuse est comparée très clairement à… une roulette de casino. C'est ce plan-là, on ne peut plus ambigu, qui remplace très vite les bras que l'on voit d'abord tourner dans la centrifugeuse et c'est lui qui revient à l'écran, pendant tout le jeu des espoirs et des doutes, comme pour légitimer ceux-ci, et qui apparaît encore après l'apparition des premières gouttes. Le décalage qui apparaît alors entre le succès de l'écrémeuse, qui n'a rien d'étonnant en soi, et la conclusion plus générale que le film semble en tirer – la supériorité de l'économie collectiviste – ne laisse donc pas de surprendre, comme si l'on proposait aux paysans et aux spectateurs une improbable « démonstration » de la révolution, d'autant plus surprenante que la « condensation » évoquée n'apparaît pas, ou mal, à l'écran. En un mot, c'est sur un coup de dés que la coopérative s'est créée, et il semble bien y avoir « tromperie », là aussi, malgré les apparences. Certes, les paysans sont ravis, et cela peut nous tromper ; mais ne s'étaient-ils pas déjà laissés prendre, auparavant, aux supercheries du pope, avant de les rejeter ? Ne les a-t-on pas dénoncés *déjà* comme moutons ? Et n'est-ce pas « par hasard », pour des raisons parfaitement non scientifiques, que les paysans adhèrent cette fois-ci ? *La Ligne générale* ne dénoncerait donc un « opium du peuple » que pour en présenter un autre. Tel semble bien le propos du film, pour le moins paradoxal et provocant.

Il faut revoir la séquence, que l'on a trop commentée pour ses indéniables « connotations sexuelles » : c'est vraiment à un mystère, à une cérémonie presque religieuse, que l'on convie les paysans. Nous pensons déjà à la messe, par moments, à la façon dont l'assemblée observe en silence, curieuse de ce rituel inconnu, les gestes de l'agronome, de Marfa et du jeune komsomol blond : comme l'écrit Jean Narboni, ces derniers nous apparaissent vraiment comme des officiants. La « condensation » ensuite fait penser au mystère de la transsubstantiation, avec cette idée du lait qui se change en crème, qui fera du beurre, qui *change d'état* via une énigmatique opération.[36] Puis,

34 Un carton peut d'ailleurs introduire une confusion supplémentaire, pour un public non averti du moins : la machine « permettra de faire du beurre », nous dit-on. Or, il ne s'agit ici que de procéder à l'écrémage, opération qui était longue et fastidieuse avant d'être pratiquée mécaniquement : la machine permet ainsi de produire de la crème et *par voie de conséquence* du beurre en plus grande quantité mais le barattage n'est pas directement concerné, il intervient plus tard.

35 S. M. Eisenstein, « La centrifugeuse et le Graal », *La non-indifférente nature* / 1, *op. cit.*, p. 124.

36 Il faut néanmoins préciser que la traduction française du film introduit une ambiguïté qui n'existe pas en russe : « густеть » se traduit peut-être mieux par « s'épaissir », par « tourner au gras », que par « se condenser ». Pour autant, le jeu de mots que permet l'ambiguïté du mot *condensation* exprime d'assez près une idée qui se trouve chez Eisenstein : dans « La centrifugeuse et le Graal », le cinéaste souligne lui-même ce « bond », ce « saut » dialectique du lait dans une « qualité supérieure », la crème, qui peut sembler ironique ; il évoque même la « mutation d'une

après le doute, la façon dont Marfa tend ses mains pour prouver qu'elle avait raison de croire dans le kolkhoze fait songer à un autre mystère, à un autre miracle, notamment à travers l'imagerie chrétienne du Christ exhibant ses stigmates, pour prouver qu'il est bien ressuscité. Pourtant, ce que la paysanne nous montre ne prouve rien : son enthousiasme apparaît bien disproportionné. À quelle résurrection avons-nous assisté, sinon à celui de son espoir de fonder un kolkhoze ? Le lien avec le Christ et avec la messe semble néanmoins affermi par un autre biais, par le regard porté sur l'écrémeuse au moment où elle est dévoilée : c'est le Graal qui apparaît aux paysans, un calice flamboyant, qui brille de mille feux. On sait que l'analogie avec « cette vaisselle espagnole » est suggérée par Eisenstein lui-même : que ce soit sur le mode de la dénégation, dans « La centrifugeuse et le Graal », ne doit pas nous arrêter. Il suffit de se reporter à l'entretien évoqué par le cinéaste, qui ne date d'ailleurs pas de 1929, comme on pourrait s'y attendre, mais de 1926, pour constater que son projet n'est pas d'ignorer superbement le Graal mais bien au contraire d'en conserver quelque chose pour y « substituer » une machine agricole, c'est-à-dire de traiter précisément celle-ci comme celui-là.[37] Les propos sont éloquents : quelques pages après avoir évoqué le fameux calice, Eisenstein parle lui-même de « miracle » pour l'union de tous « les propriétaires individuels en une unique collectivité économique » puis, pour la machine, d'une « centrifugeuse s'illuminant d'une lumière intérieure ». Voilà qui évoque très clairement le Graal wagnérien « qui s'embrase en diamant », surtout quand on pense aux effets de miroitement obtenus par le flou, dans *La Ligne Générale*, par la mise au point qui s'effectue progressivement, comme lorsqu'on peine à accoutumer notre regard sur un objet trop lumineux, puis aux reflets sur les visages. Quand le réalisateur nous explique qu'il a obtenu ce dernier effet « par le procédé technique de la boule tournoyante à facettes de miroir », il est difficile de ne pas penser à cet embrasement « en diamant » évoqué en 1926.[38] Enfin, la forme même de l'écrémeuse peut évoquer une coupe, un calice énorme pour une eucharistie d'un nouveau type, dans laquelle on verse du lait comme d'autres du vin – ou du sang, lors du supplice de Jésus. Le mystère de la transsubstantiation est d'ailleurs lié à celui de la résurrection, à travers l'eucharistie comme à travers le symbole du Graal, dont on a pu prétendre qu'il avait servi pour la Cène et la Passion. Qu'importe, en fait, si le spectateur ne songe pas spontanément à la « vaisselle espagnole » de *Parsifal* : même s'il nous manque le comparant exact, nous percevons quelque chose de cet ordre-là, nous ne pouvons manquer de percevoir une intention métaphorique affirmant le caractère sacré de l'écrémeuse, dévoilée sur un autel d'un nouveau type, provoquant une nouvelle foi. C'est ainsi que se réalise le seul miracle vraiment *montré* par le film : la multiplication du lait. Un malheureux pot de lait se met en effet à produire des rivières de liquide crémeux, des fontaines d'or blanc puis, comme le souligne le cinéaste dans *La non-indifférente nature*, des « “torrents humains” “affluant” au kolkhoze », après avoir été illuminés – éblouis, dirait-on parfois – par un simple objet en fer blanc.[39]

Le parallèle avec la fin du *Potemkine* souligne d’ailleurs le caractère irréaliste, fantaisiste, voire inquiétant de la séquence : scrutés par Marfa avec intensité, les becs de l’écrémeuse apparaissent en

goutte de lait ». Voir *La non-indifférente nature* / 1, *op. cit.*, p. 118, ainsi que la note h, p. 139-140, qui apparaît curieusement après les guillemets à « épaissi », p. 124.

37 S. M. Eisenstein, « La centrifugeuse et le Graal », *La non-indifférente nature* / 1, *op. cit.,* p. 106 et 430, note 38.

38 *Ibid.*, p. 112, 120 et 125. On pourrait citer aussi la fin de « Journées d'exaltation... » de 1929 : « Que les yeux de nos spectateurs s'enflamment à la vue de l'écrémeuse en fer-blanc du kolkhoze » (art. cit., p. 54) ; et son commentaire par Bonitzer, qui se demande plus largement si les « véritables héroïnes du film », les machines, sont vraiment « positives » : « Le fer-blanc est justement la figure du toc, du simulacre. N'y a-t-il pas, dans l'étonnante injonction plus haut citée, comme un aveu discret de l'inavouable ? » (« Les machines e(x)tatiques », art. cit., p. 23).

39 S. M. Eisenstein, « La centrifugeuse et le Graal », *La non-indifférente nature* / 1, *op. cit.,* p. 134.

très gros plan, et l'un d'eux se met à pivoter par lui-même – ce qui peut faire penser, on l'a déjà indiqué, au canon d'un cuirassé mais aussi, plus largement, à une machine fantastique. Que l'on prenne ou non la déclaration d'Eisenstein au sérieux, quand il déclare qu'il a voulu placer un plan du *Cuirassé Potemkine* dans cette séquence et qu'il y a renoncé « en toute hâte » à cause du caractère extrêmement inorganique et saugrenu d'une telle association, elle devient extrêmement piquante quand on songe que le plan du bec pivotant a été maintenu, lui, et que le réalisateur ajoute, à propos de ces « tuyaux d'écoulement de la centrifugeuse », qu'ils ont été « photographiés et cadrés de manière à faire plastiquement écho aux menaçantes gueules béantes des canons », qui étaient « si sinistrement braqués de l'écran sur la salle dans le *Potemkine* ».[40] Serait-ce une façon de dire, en quelque sorte, qu'on intime l'ordre aux paysans de se laisser impressionner ? Barthélemy Amengual note qu'« après le grand tournant de la collectivisation intégrale, à la fin de 1929, la bataille pacifique » devient, dans les campagnes, « une véritable guerre », pour signaler que la dimension tragique apparaît seulement dans les films d'Eisenstein avec *Le Pré de Béjine* et *Ivan le terrible*.[41] Mais la menace n'est-elle pas déjà étrangement là ? Dans *La Ligne Générale*, la « bataille pacifique » se perçoit moins à cause du ton général de parodie, certes, qui semble la recouvrir, mais elle n'en est pas moins perceptible. Tout n'y est pas « superbement paisible et optimiste », « presque idyllique » : si « la lutte de classe s'y résout en élans de cœurs », comme Amengual le souligne joliment, les contradictions n'en sont pas moins étrangement posées parfois. Sans revenir à la question des métaphores « intérieure » et « extérieure », il faut souligner que l'impact des becs de l'écrémeuse, en très gros plans, est très fort et qu'il est décidément plus difficile de leur donner une signification positive qu'aux canons du « Potemkine » : l'impact est très différent, surtout dans une pièce fermée où il n'y a pas d'ennemis en face pointant eux aussi des pièces d'artillerie. Mais s'il est difficile de voir dans cette machine une image de la révolution triomphante, comme à la fin de *Potemkine*, ce n'est pas seulement parce qu'elle semble dotée d'un armement – c'est, finalement, surtout le commentaire d'Eisenstein qui nous invite à le voir – c'est avant tout parce que son action semble surnaturelle : aucune main ne déplace les becs, et on n'imagine pas de mécanisme visant à ce but, comme à l'intérieur d'un cuirassé. L'écrémeuse apparaît alors bel et bien « magique », miraculeuse, et joue ainsi, décidément, un rôle bien ambigu. Et ce ne sont pas les jets d'eau dignes de Versailles, figurant la victoire de la centrifugeuse, qui clarifient vraiment le message…

Pour autant, si l'on admet l'hypothèse de la dérision, de l'ironie, jusqu'où vont-elles ? Même si la critique paraît viser le rituel chrétien et le fétichisme de la machine, de la technique, on peut admettre qu'il entre dans cette séquence une complexité qui dépasse la simple « antiphrase », surtout quand on pense à l'intérêt porté par Eisenstein à certaines expressions du phénomène religieux, rare chez ses contemporains soviétiques, et au fait qu'il adhère par ailleurs à la philosophie matérialiste et même, en partie, on peut le supposer, au projet de pathétiser l'écrémeuse. Le rituel chrétien et la glorification de l'écrémeuse doivent ainsi être jugés ensemble, dans son film, dans une certaine mesure évidemment ; on ne peut rejeter le premier sans s'interroger sur la seconde ou défendre la seconde sans s'interroger sur le premier. Tel est probablement son projet, ou du moins le sens de sa démarche : contraint par la commande politique, cherchant sincèrement à pathétiser une réalité qui n'arrive pas à l'émouvoir, il s'efforce d'intégrer à la séquence ses propres questionnements et montre ainsi toute l'ambivalence de son entreprise, d'une façon qui dépasse peut-être même ses propres intentions mais qui lui permet d'exprimer à la fois son enthousiasme

40 *Ibid.*, p. 115.
41 B. Amengual, *¡ Que viva Eisenstein !*, *op. cit.*, p. 238-239.

pour le projet révolutionnaire et ses réticences, sa défiance vis-à-vis de ses formes a-critiques. C'est d'ailleurs, à le relire, le sentiment qui se dégage de « L'écrémeuse et le Graal », où Eisenstein prend plaisir à distinguer deux formes de pathétique, l'un en quelque sorte fondé, avec *Le Cuirassé Potemkine*, et l'autre « arbitraire », reposant davantage sur la (seule) forme, avec *La Ligne Générale*. Les références religieuses sont d'ailleurs également nombreuses dans ce texte, et pour certaines particulièrement éloquentes, notamment quand il confronte la séquence de l'écrémeuse à des scènes en quelque sorte semblables mais où l'anecdote se serait prêtée plus facilement à l'expression de la joie « extatique », comme celle de « Moïse faisant jaillir d'un coup de baguette des flots d'eau du rocher perdu dans le désert », « des milliers d'assoiffés se précipitant vers ces flots ».[42] N'est-ce pas là un scénario vraiment très proche de la séquence qui nous occupe, à la différence près, peut-être, de la « baguette » pas encore tout à fait magique ? De même, il y a probablement quelques analogies à tirer de la référence à « la danse frénétique des apostats autour du tout aussi biblique "veau d'or" » (n'y a-t-il pas quelque chose du veau d'or, dans la centrifugeuse ?), mais il est temps, je crois, de passer à d'autres séquences, tout aussi riches d'enseignements.

En effet, c'est ensuite le tracteur, ce héros de la fin du film, qui est utilisé pour une « démonstration » similaire à celle de l'écrémeuse-centrifugeuse : lors d'une fête avec les ouvriers de la ville, le montage suggère une compétition entre cette autre machine agricole et les chevaux et charrettes rassemblés pour l'événement, qui fuient devant le bruit de la « bête ». Mais la démonstration fait long feu : la machine pétarade lamentablement, finit par avancer de quelques mètres, et s'embourbe, tombe en panne. Les chevaux, partis au galop, sont déjà loin. Le tracteur, enfourché comme un animal par le tractoriste (on l'entendrait presque penser « en selle »), n'est pas fait pour le terrain qu'il doit affronter : il s'enlise dans la terre meuble, il ne peut sauter les obstacles. De façon générale, les rares fois où les tracteurs fonctionnent dans *La Ligne générale*, jamais ils n'accomplissent de tâches agricoles normales, comme s'ils étaient impropres à cela, comme s'ils n'étaient bons qu'aux parades… Au début de l'épilogue, certes, on les voit enfin retourner la terre, mais ils tournent en rond, tantôt dans un sens, formant un cercle qui s'élargit, tantôt dans un autre, formant un cercle qui se rétrécit. C'est surtout cela que le spectateur retient, cette étrange chorégraphie dont le symbolisme est assez clair. Dans la fin voulue par Staline, où la dimension militaire est encore plus nette, où le régiment de tracteurs file cette fois vers l'horizon, on aperçoit même un jeune homme à l'arrière d'une machine frapper celle-ci avec sa casquette, sur la croupe pour ainsi dire, à la façon d'un cheval que l'on veut stimuler.[43] Une seule séquence fait exception à cette résistance des machines ou à cette perversion de leurs usages : c'est celle de la fenaison, où des tracteurs sont filmés dans leur tâche habituelle, mais pour illustrer… le rêve de deux faucheurs. Il est difficile en effet d'imaginer que ces tracteurs soient réels et viennent en renfort aux paysans : à aucun moment un contact ne nous est montré entre les machines et les hommes ; et il ne sera plus question de ces machines ensuite. Ce rêve éveillé est d'ailleurs loin d'être gratuit : c'est lui qui réconcilie, littéralement, le jeune komsomol stakhanoviste et Jarov, le vieux paysan qui manquait de le tuer de rage de n'avoir pas été le plus rapide à faucher, pour la première fois… Voilà encore une étrange façon, pour le moins elliptique et artificielle, de « vendre » la machine, trop opportune pour être honnête. S. M. Eisenstein ne manque jamais de souligner ces discordances, ces sauts narratifs,

42 S. M. Eisenstein, « La centrifugeuse et le Graal », *La non-indifférente nature* / 1, *op. cit.*, p. 122.

43 On ne trouve cet épilogue que dans l'édition Les Films de ma vie. Les deux plans où le passager d'un tracteur fouette celui-ci se trouvent à la toute fin, après le carton « En avant vers le socialisme » et juste avant « Fin ».

ces enchaînements logiques qui ne convainquent pas : toutes ces issues improbables aux conflits soigneusement mis en scène. Ici, c'est le chant de la sauterelle, ou du vent, qui fait tendre l'oreille au vieux paysan, qui suspend sa faux, au moment du crime – même si on perçoit peu avant des charrettes qui arrivent au loin, tirées par des chevaux au trot – comme un appel de la nature, de la raison ; et ce sont les pattes avant de l'animal, filmées en action et en gros plan, qui donnent l'idée de la faucheuse mécanique… Ce n'est rien de plus – ni rien moins – que cet ange-sauterelle qui sauve le jeune homme et qui réconcilie les générations, en suggérant le recours aux machines. Habile façon de révéler l'existence d'une concurrence malsaine au sein du prolétariat, et d'en dénoncer les effets destructeurs, ici miraculeusement évités.

Le récit dans *La Ligne générale* n'avance que par de tels « coups de force », tous ingénieux, ou magnifiques, ou touchants, mais plus invraisemblables les uns que les autres. Chaque fois qu'une alternative se présente, qu'un conflit s'annonce, c'est l'issue heureuse qui *s'impose*. On le voit d'abord dans la « conversion » des paysans au kolkhoze, opérée par la grâce de l'écrémeuse, et dans ce conflit entre les deux faucheurs, réglé par l'idée d'une machine, qui surgit soudain, soufflée par dame Nature. C'est ensuite l'intervention providentielle de l'agronome, étonnant double de Lénine, qui sauve le kolkhoze de la cupidité de ses membres par sa simple autorité, alors qu'ils battaient Marfa pour avoir formulé le même grief.[44] C'est aussi ce tracteur qui se construit sous nos yeux, sans la moindre intervention à l'image d'une main humaine, grâce à ce coup de poing sur la table du parrain ouvrier, et à l'injonction adressée au responsable de l'administration, véritable sésame : « Applique la ligne générale ! »… C'est encore la mort de Fomka, le taureau de la coopérative, qui plonge Marfa dans le désespoir jusqu'à ce qu'apparaisse un aimable petit veau, représenté par un plan moyen qui a déjà servi pour Fomka ; un carton répète alors, par trois fois, « vivant », « il est vivant ! », exprimant l'idée d'une résurrection, même si un carton corrige ensuite le « malentendu » : c'est « le kolkhoze » qui est « vivant ». C'est enfin la réparation de la machine, opérée par la bonne volonté de Marfa et les acrobaties du tractoriste, saturées d'ambiguïtés sexuelles ; sans oublier l'improbable course-poursuite de western, gagnée, contre les chevaux des riches paysans lancés au galop, par… un tracteur tirant d'innombrables charrettes. Faut-il insister ? Les exemples sont nombreux. La succession des séquences, la résolution des conflits reposent sur ces « bonds » logiques, ces paris toujours risqués, ces miracles souvent, qui surviennent au pire moment, quand le spectateur a pu imaginer une issue négative, et les conséquences les plus probables du conflit. Une telle logique, si on l'adopte, ressemble à celle de la foi – qu'Eisenstein évoque plus ou moins indirectement dans ses textes, y compris sous la notion d'« extase », de « sortie hors de soi ». Si *La Ligne générale* déroute si souvent, c'est pour cette raison : le film demande d'adhérer à des événements auxquels il rend difficile d'adhérer sans réserves. Et, ne pouvant les dénoncer explicitement, il ne cesse de les dénoncer comme rêves. Aussi, dans ses grandes lignes, l'histoire de Marfa est-elle un peu celle de la laitière de La Fontaine, mais d'une laitière qui n'aurait jamais été rappelée à la réalité – comme si les innombrables embûches qui surgissent au détour des séquences ne pouvaient jamais renverser sérieusement le pot au lait, en qui trop d'espoirs sont placés…

Un jeu étonnant s'instaure d'ailleurs autour des pots de lait, dans la séquence où Marfa s'oppose au partage des profits. Celle-ci en porte deux en arrivant – ce sont deux seaux, remplis peu auparavant avec plusieurs brocs. Le paysan qui l'agresse lui en fait renverser un (l'autre a déjà

44 Jacques Aumont indique cette ressemblance physique qui associe l'agronome à Lénine. Cf. *Montage Eisenstein*, éditions Albatros, Paris, 1979, p. 114, 116 et 272, n. 89.

disparu). Quand l'agronome pénètre dans la pièce à son tour, muni lui aussi de deux récipients, mais de plus grande taille, il n'y a plus *aucun* seau à terre. Et l'on a pu remarquer, *juste avant son arrivée*, pendant que tous les paysans étaient réunis autour de Marfa, près de l'écrémeuse, pour lui faire subir on ne sait quelles violences, deux autres grands pots ressemblant à ceux de l'agronome, lumineux, trônant au milieu de la pièce, et qu'on ne voyait pas dans les plans précédents. Tout cela ne peut constituer une erreur : plusieurs plans distinguent précisément les différents récipients, que ce soit par le cadrage ou par l'éclairage. Puis, après avoir posé ses deux grands pots au centre de la pièce, à côté des deux autres, l'agronome passe entre eux pour chapitrer ses ouailles. Enfin, une fois repentis, ceux-ci forment un étrange cortège qui processionne entre les deux pots de lait, comme si ceux-ci délimitaient une porte imaginaire – celle, précisément, où l'agronome les avait précédés. Malgré les seaux de lait renversés, et grâce à l'autorité du pasteur, la laitière peut alors s'endormir tranquille, à la fin de la séquence, sur son trésor. Elle pourra échanger ses pots de lait contre un taureau, du moins en rêve pour l'instant.

C'est ainsi que ce film, par l'expression obstinée de la foi, favorise le doute. Dans cette séquence comme ailleurs, le spectateur est invité à imaginer toutes les autres issues possibles, probables, aux conflits – tout en pouvant se laisser porter aussi, parfois, par le courage des protagonistes, cette ferveur qui entraîne.

C'est là que réside la grande réussite, aussi bien esthétique qu'idéologique, de *La Ligne générale :* loin de présenter une dialectique sans surprise, le film repose sur de nombreuses oppositions, parfois assez courantes, comme celle du rêve et de la réalité, souvent plus riches, comme celles de la religion et du communisme, de la nature et de l'industrie, et bien d'autres encore, mais pour en tirer, à travers la confrontation des contraires, à travers ces métaphores qui les nouent tout au long du film, une dynamique, des idées originales. En effet, tout se passe comme si les oppositions ne se résolvaient jamais vraiment, comme si la tension entre la thèse et l'antithèse demeurait toujours, ne permettait aucun dépassement définitif : l'essentiel chez Eisenstein semble de ne pas *imposer* un dépassement dialectique, de ne pas le réaliser *à la place* des spectateurs ou des paysans. C'est à chacun de tirer ses propres conclusions, de tenter une synthèse. D'où sa conception de l'art comme conflit : « Dans le domaine de l'art, le principe dialectique de la dynamique prend corps dans le conflit », « l'art est toujours conflit », et d'abord, « selon sa mission sociale », puisque « c'est la tâche de l'art de révéler les contradictions de ce qui existe », « à travers les contradictions attisées chez le spectateur et à travers la collision dynamique de passions opposées, de forger émotionnellement le concept intellectuel juste – de former la vision juste ».[45] Hélas, ces propos sur la « mission sociale » du cinéma ne sont pas davantage développés, à la différence des autres points (l'art comme conflit « selon son essence » et « selon sa méthodologie »). Il est difficile de ne pas considérer cet évitement comme significatif : « révéler les contradictions de ce qui existe » est plus facile dans une société non communiste, clairement divisée, où il s'agit d'exacerber la lutte de classe, comme en Suisse où Eisenstein a prononcé ce discours, que dans une société qui est censée l'achever. Trop s'attarder sur les contradictions en U.R.S.S. serait souligner ses tensions internes, relativiser sérieusement la « victoire » du matérialisme historique, et cela n'était évidemment recommandé ni en Occident, pour un cinéaste censé promouvoir la révolution bolchevique, ni en U.R.S.S., au sein d'un régime qui achevait de s'enfermer dans des contradictions insolubles, assez peu conformes à l'ambition du projet. C'est pourquoi ces quelques lignes d'Eisenstein nous en

45 S. M. Eisenstein, « Stuttgart », dans François Albera, *Eisenstein et le Constructivisme russe*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1990, p. 58.

disent long, à la fois pour ce qu'elles disent effectivement et pour ce qu'elles ne peuvent dire. Elles confirment le souci du cinéaste de s'interroger sur la société de son temps, quelle que soit la ligne idéologique du jour. Et c'est aux métaphores le plus souvent qu'il confie le soin de révéler les contradictions de la société « soviétique », par cette possibilité qu'elles ont d'associer deux univers, de jouer du paradoxe, et de ne pas expliciter leur discours – en un mot, de jouer de l'équivoque.

Le tracteur et les charrettes, par exemple, qui filent à travers les étendues désertes, à la fin du film, évoquent étrangement un train. Deux imaginaires se trouvent ici combinés par Eisenstein : ceux de la conquête de l'Ouest et de la révolution russe. Si l'on accepte la première référence, déjà suggérée par Amengual, qui s'impose assez aisément quand on regarde la chevauchée endiablée dans les steppes, avec ces paysans furieux et bondissants, guettant le tracteur sur la ligne de crête, on peut penser que ces derniers (parmi lesquels des koulaks ?) jouent le rôle des indiens, après celui de bons à rien qui passent leur temps au saloon, ce qui semble laisser aux pionniers collectivistes… le rôle des colonisateurs, des « civilisateurs ».[46] Quand à la référence révolutionnaire, elle me paraît plus évidente encore à travers le symbole du train, même sans convoquer le train de Lénine revenant d'Europe en 1917, ou celui de Trotski sillonnant le pays pendant la guerre civile : la machine réalise ici des prouesses. Faut-il souligner alors combien cette double référence, *a priori* louangeuse, est équivoque ? Non seulement elle est susceptible de suggérer une parenté entre les deux grands ennemis (le train de la révolution est pris en chasse par « des peaux rouge criards » qui pourraient bien lui rappeler que le territoire « conquis » n'est pas vierge), mais elle ridiculise surtout la révolution quand l'attention quitte les comparants pour revenir au pauvre, à l'invraisemblable comparé : un misérable convoi de charrettes, indigne de figurer sérieusement un train fonçant à toute allure dans la campagne. Cette parodie de western ne résume-t-elle pas cruellement les contradictions du régime, après trois ans de guerre civile et sept ans de N.E.P. ?

Quant à la sauterelle que nous avons vue tout à l'heure, les épines de ses pattes sont clairement comparées aux dents d'une faucheuse mécanique. L'animal apparaît ainsi comme bénéfique, comme ingénieux : c'est une réserve d'idées pour l'industrie, pour le progrès technique. Mais, si l'on s'aperçoit que l'insecte dont il s'agit ressemble beaucoup aux criquets pèlerins, la comparaison devient négative ou, à tout le moins, ambivalente – les criquets étant connus, et parfois confondus avec les sauterelles à ce titre, pour les dommages qu'ils causent, lorsqu'ils sont en groupe. C'est donc une façon pour le moins ambiguë de vanter les mérites des *faucheuses*. Si la machine peut raser la récolte, ne peut-elle pas, nuisible elle aussi, aller plus loin, et la voler aux paysans ? Filmer un tel orthoptère permet la comparaison avec les dents de la machine mais présente aussi cette fâcheuse idée de récolte perdue. S. M. Eisenstein semble d'ailleurs jouer avec l'identité de l'animal, comme s'il voulait suggérer davantage : dans « Une expérience accessible à des millions », à propos de cette séquence, il parle en effet d'une… libellule. Le film ne l'empêche donc pas de proposer une nouvelle métaphore, plus inquiétante encore : pour décrire la machine, il évoque ce « profil sec d'une libellule aux ailes écartées » qui se dresse au-dessus du champ « en une forme fantastique », et il la nomme précisément… « la faucheuse ».[47] Pas d'ambiguïté à ce propos, le symbolisme est net : cette machine, qui d'ailleurs disparaît aussitôt, comme un cuirassé submersible, « dans l'écume des fleurs blanches », tranche les têtes royales. S. M. Eisenstein précise en effet que, « dans les près de Bronnitza », ces fleurs blanches « s'appellent "reines des champs" ». Malgré le symbolisme

46 B. Amengual, *¡ Que viva Eisenstein !*, *op. cit.*, p. 240.

47 S. M. Eisenstein et G. Alexandrov, « Une expérience accessible à des millions », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 56-57. Derrière la libellule, on peut se demander si ce n'est pas plutôt un animal comme la mante religieuse qui est convoqué, dans ce texte, par l'imaginaire déployé.

révolutionnaire qui aide à faire passer l'idée, la faucheuse apparaît bien comme un instrument de mort, par moments terriblement menaçant : nous sommes loin, avec cette ombre de l'insecte planant sur le champ, de l'image familière de la sauterelle ou de celle qui nous est suggérée par le « chant » des orthoptères. Si je ne craignais d'aller trop loin, j'ajouterais même que, dans l'article, après avoir coupé les fleurs, la machine se débarrasse des femmes, qui n'ont plus besoin de travailler aux champs : « Pas de femmes. Pas de poésie. Les moissonneuses étendent au loin leurs pattes joyeuses. » On le voit, Eisenstein peut bien ajouter un adjectif euphorisant, la tonalité générale, sous couvert de progrès social, est surtout inquiétante, fantastique : la machine est décrite comme un insecte géant, tentaculaire, qui se passe non seulement des femmes mais même des hommes – comme nous allons le voir bientôt, ces créatures « courent toutes seules ». L'absence de poésie, malgré la référence à un poème géorgique du XIXe siècle, me paraît notamment d'une ambiguïté concertée. Quoi qu'il en soit, la métaphore de l'animal-machine est donc liée au thème de la mort dans l'article, de la même façon qu'il se trouve associé, dans *La Ligne Générale*, à une menace, à travers l'insecte nuisible et le conflit entre les deux paysans qu'il résout trop miraculeusement pour qu'on y croie – où la faux joue déjà un rôle important, mais où ce sont deux générations qui s'affrontent, et non les femmes qui se trouvent écartées par l'industrie. Il me semble donc qu'il faut voir là une mise en garde adressée au monde rural, l'avertissant notamment du danger qui le menace et qui s'incarne dans la machine, ce cheval de Troie qui sauve le jeune komsomol blond mais prépare une défaite encore plus cuisante pour la paysannerie que celle de Jarov.

Le tracteur-sauterelle qui souffle à l'oreille du vieux paysan, qui l'empêche de tuer le jeune komsomol un peu comme Dieu retient le bras d'Abraham devant Isaac, apparaît donc comme une sorte d'ange, mais un ange inquiétant, d'une certaine façon comme un ange de la mort, ou du moins un ange déchu soufflant une bonne action pour mieux la tromper. Plus tard, le tractoriste semble lui aussi entouré d'anges, mais moins menaçants – l'un inconstant, c'est le petit garçon qui l'abandonne et lui crache dessus, l'autre inespéré, ce sera Marfa qui l'aidera. Là encore, il faut revoir la séquence : la mise en scène favorise cette idée d'une nature « angélique ». Nous pouvons même avoir l'impression que c'est l'agronome-Lénine qui, regardant d'en haut le tractoriste désespéré, tel Dieu le Père, envoie un messager en la personne de l'enfant. Mais la casquette ne lui tient pas bien la tête, à la différence de l'agronome, le « sauvetage » tourne court : il incarne mal la révolution. C'est ensuite Marfa qui s'y « colle » : à peine approche-t-elle du jeune homme, est-elle à ses côtés, sans qu'il l'aperçoive pour autant, qu'il reprend courage, qu'il semble inspiré. Décidément bon génie, c'est elle aussi qui arrête le tractoriste au moment où il s'apprête à porter la main sur le drapeau rouge. Ce jeu avec l'idée d'ange me semble donc notable. Il faut remarquer par ailleurs que la séquence de fenaison qui oppose Jarov et le jeune komsomol, furtivement tragique, peut apparaître comme une esquisse du *Pré de Béjine*, également basé sur un conflit de générations en période révolutionnaire, où la mort ne cesse de rôder. On sait qu'il s'agit d'une préoccupation fréquente chez Eisenstein : il développe ce thème de la rivalité – entre père et fils, ou entre « frères » – dans ses écrits, par exemple à propos de *L'Idiot* de Dostoïevski et d'*Ivan le Terrible*, en notant : « ai-je suffisamment souligné, en son lieu, que la rivalité, ici et là, prédispose au crime ? » [48] Rappelons enfin, avant de revenir à *La Ligne générale*, que le tracteur poursuit sa mue dans *Le Pré de Béjine* et se transforme en arme : il n'accomplit pas davantage de travaux agricoles, mais il avance en colonnes, la nuit, et il tue – un jeune incendiaire, à la fin.

La machine semble donc déposséder le paysan. C'est ce que cherche à dire Jarov, le vieux

48 S. M. Eisenstein, *MLB, Plongée dans le sein maternel*, éditions Hoëbeke, Paris, 1999, p. 46.

faucheur, dans la séquence où les ouvriers viennent aider à la construction. Il réplique en montrant ses bras et ses poings à Marfa et aux ouvriers qui veulent « travailler la terre, tous ensemble, avec le tracteur », en leur déclarant : « je suis moi-même une machine ! » Le caractère discutable de l'affirmation n'a pas besoin d'être souligné : tout le monde rit de sa réponse. Néanmoins, le film semble donner *en partie au moins* raison à Jarov. On peut penser en effet que la machine est une façon de créer un besoin nouveau chez les paysans, besoin qui permettra de leur soutirer de l'argent, prélevé sur la caisse de la communauté, comme pour le taureau, qu'elle permettra ainsi de justifier une collectivisation à marche forcée, mais c'est aussi un réflexe néfaste, une solution miracle sur laquelle on peut se reposer, comme dans le film – l'attente du tracteur pousse les kolkhoziens à différer la récolte et ainsi à prendre le risque, souligné par une séquence ultérieure, de la perdre. Autrement dit, c'est une façon de rendre les paysans dépendants : dépendants financièrement, dépendants des délais de l'industrie et de l'administration, dépendants d'une technique plus sophistiquée ; sans compter les autres dépendances, indirectes, induites, comme celle que suggère Jarov : la machine le rend inutile, la machine peut un jour se passer de lui, contre son gré… Autrement dit, l'avantage théorique apporté par le tracteur peut se renverser en menace très concrète.[49]

Mais il y a plus. Après sa génération spontanée, à son arrivée dans le village, la machine se range d'elle-même dans son hangar, par la grâce d'un trucage analogue à ceux de *Nosferatu*, quand portes et couvercle de cercueil s'ouvrent et se rabattent d'eux-mêmes. De nombreux paysans russes ne se méfiaient-ils pas du tracteur, cette « invention satanique » , dans les années 1920 ?[50] Or, cette arrivée mystérieuse et solitaire du tracteur au village *précède* le retour de Marfa ; et c'est à ce moment qu'intervient la séquence du « retour aux superstitions », où l'idée d'un mauvais sort est développée, comme si la crise traversée par la collectivité était liée *à la fois* à l'empoisonnement du taureau par les koulaks et à un autre, plus indirect, qui passerait par le tracteur…

Quoi qu'il en soit, sous l'humour perce le sarcasme, quand ce n'est pas davantage. On le voit pour cette image de la faucheuse. On l'a vu pour le Mystère de l'écrémeuse, pour la « résurrection » du taureau ou pour la parodie de western. On le voit aussi pour la « réparation » du tracteur : l'accouplement du tractoriste avec la machine produit son effet miraculeux – miracle commode, qui évite de souligner la difficulté qui existait à se procurer des pièces de rechange. Nous sommes là en plein dans cet imaginaire érotique cher à Eisenstein, qui lui permet d'abord de faire diversion, mais aussi, en l'occurrence, de révéler l'échec et l'impuissance du pouvoir vis-à-vis du monde du travail – étonnante démonstration, par l'absurde, par l'ironie, de l'incapacité des bolcheviks à *féconder* la société. De façon générale, il semble y avoir une lecture politique à faire des dessins et allusions érotiques chez S. M. Eisenstein. À propos de la phrase devenue célèbre de Lautréamont, André Breton remarque que « si l'on veut bien se reporter à la clé des symboles sexuels les plus simples », la machine à coudre ne peut représenter « que la femme (ainsi, du reste, que la plupart des machines, avec la seule aggravation que celle-ci, comme on sait, est fréquemment utilisée par la femme à des fins onanistes) ».[51] N'y a-t-il pas semblable « aggravation » dans *La Ligne générale*, avec une dimension au moins aussi critique, quand on pense à Marfa et à son extase devant

49 Pour aider à comprendre cette position, on peut penser à la façon dont on a dépossédé la petite paysannerie à la fin du XXe siècle, en France, en lui imposant une nouvelle modernisation qui l'a surendettée, et livrée aux banques.

50 Nicolas Werth, *La Vie quotidienne des paysans russes de la révolution à la collectivisation*, Hachette, Paris, 1984, p. 315. Le chapitre tout entier sur « le cheval d'acier de l'Antéchrist » est instructif : on y lit la description d'une démonstration de tracteur à Larino, en tous points semblable à celle du film.

51 A. Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 67.

l'écrémeuse, ou au tractoriste et à ses démêlés avec la bête ? La machine fait jouir, et elle semble parfois ne faire que cela, comme si c'était son principal mérite.

Mais le sarcasme n'est pas toujours de cet ordre. La « génération spontanée » du tracteur semble trouver son explication dans la séquence de réparation par exemple : la main invisible qui présidait à sa construction pourrait bien être… une main étrangère ! Un gros plan sur la machine nous révèle en effet sa marque : *Fordson*. Autrement dit : *Henry Ford and son*. N'est-ce pas là une façon particulièrement ironique de réaliser le fameux mot d'ordre de l'époque, « rejoindre et dépasser l'Amérique », auquel la course-poursuite finale fait également penser ? Fordson. Le fils de Ford… Autant dire de Taylor ! Voilà une marque qui, par la dimension historique, symbolique de son nom, ne manque pas de laisser songeur… N'est-ce pas une saisissante façon de marquer la place de l'U.R.S.S., et ce dans la généalogie du capitalisme ?

Une idée similaire apparaît dans la seconde version du *Pré de Béjine*, dans la séquence de l'incendie du S.M.T., la « station mécanique et tracteurs ». L'architecture néoclassique du bâtiment, à elle seule, souligne déjà sa nature ambiguë : elle évoque celle de Wall Street, le style Lousiane, cette mode tapageuse particulièrement sensible aux États-unis, et elle indique clairement sa nature de *temple* de l'industrie. À la fin de la séquence, Stepok vole d'ailleurs au secours de pigeons, comme d'un nouvel Esprit saint...[52]

Aussi miracles et mystères se multiplient-ils dans *La Ligne générale*, sans parler des autres films, et l'extase ne semble pas la seule réaction attendue… C'est d'ailleurs en supposant une semblable ironie qu'on peut lire, entre les lignes, la lettre à Léon Moussinac datée du 4 juin 1929. Le cinéaste y expose le voyage – organisé – qu'il vient d'accomplir à travers les campagnes d'U.R.S.S., à la demande de Staline, pour finir *La Ligne générale* en « meilleure » connaissance de cause… Il vient d'évoquer les formidables transformations *en cours* (aucune n'est achevée, il prend soin de l'indiquer), et il s'exclame : « C'est presque impossible à décrire. À force de faire propagande, on cesse involontairement de croire à ce que l'on propage. Chaque cardinal est athée. Et voilà que tout à coup, on voit en pure réalité ce que l'on dit, propage et écrit et démesurément plus grandiose que les "châteaux d'Espagne" un peu idéalisés que devient toujours un peu un "sermon" tout sincère ! C'est à perdre haleine ! Un avenir gigantesque ! »[53] Sous couvert d'un enthousiasme attendu de lui, ne souligne-t-il pas ici le mensonge, également attendu de lui, dont procède toute propagande ? Autrement dit, cette sorte d'autocritique n'est-elle pas un moyen *inattendu* de suggérer à son interlocuteur, communiste français, qu'il convient de se méfier, surtout après lui avoir confié en français que, « tout à fait inattenduement (y a-t-il une telle expression ?), [il fut] obligé de faire à *La Ligne Générale* une sorte de semi-épilogue pathétique » et d'abandonner la fin « lyrique » qu'il voulait, qui « parodia[it] un peu Chaplin » ?

52 Ce sauvetage fait d'ailleurs écho à un autre vol de pigeons, présent dans la première version du *Pré de Béjine*, qui avait lieu dans l'église cette fois, à la fin de la séquence de transformation-destruction du lieu de culte, au moment de la chute de l'iconostase – et ce n'était pas Stepok mais une vieille femme qui voulait en sauver un fragment… Cf. B. Amengual, *¡ Que viva Eisenstein !*, *op. cit.*, p. 294.

53 Léon Moussinac, *Eisenstein*, éditions Seghers, Paris, 1964, coll. Cinéma d'aujourd'hui, p. 44. On peut rappeler que l'expression « châteaux en Espagne » se trouve dans « La laitière et le pot au lait » de La Fontaine, « fable » toute entière tournée vers ces « esprits qui battent la campagne », ces « flatteuses erreurs qui emportent nos âmes ».

Un cauchemar soviétique

Un autre « sermon » retient justement notre attention, qui n'est décidément pas l'œuvre d'un « cardinal » se découvrant fortuitement « athée », et encore moins celle d'un propagandiste qui recouvrerait la foi : c'est le rêve de Marfa, plus stupéfiant et instructif encore que les exploits de l'écrémeuse et du tracteur. Une fois l'argent du kolkhoze sauvé, et serré bien fort dans un coffret, la jeune paysanne s'endort dessus, comme sur un trésor, et libère les images les plus étonnantes du film. Le rêve d'abondance et de prospérité auquel on assiste d'abord émerveillé possède son envers, le cauchemar productiviste, qu'on entrevoit progressivement.[54]

Tout commence sous les auspices d'un taureau qui monte dans le ciel, divinité gigantesque qui peut s'appréhender comme l'image d'un Père protecteur – l'État – mais qui possède aussi une dimension plus inquiétante, qui peut faire songer, comme le suggère Aumont, au *Géant* de Goya, qui peut même se comprendre comme une allusion au veau d'or. Beaucoup d'éléments permettent d'aller dans ce sens : depuis la référence à la statue biblique dans « La centrifugeuse et le Graal » jusqu'à la séquence qui introduit le rêve, où Marfa insiste, contre le désir de ses camarades, pour ne pas redistribuer l'argent gagné par la collectivité, en somme pour poursuivre la concentration du capital. De là à voir, de la part de S. M. Eisenstein, dans le complexe formé par les deux séquences, une dénonciation du « capitalisme d'État », il n'y a qu'un pas, qui me semble aisé à franchir – nous aurions alors un exemple de plus de ce « cinéma intellectuel », tant appelé de ses vœux par le cinéaste, et pour lequel on cite surtout *Octobre*. La « pluie d'or » qui précède est déjà significative par cet imaginaire du trésor, de la richesse qu'on range soigneusement dans un coffre, qui en outre, comme l'indique Jacques Aumont, unit l'agronome-Lénine à Marfa.[55] Seulement, il faut rappeler que cette collectivité qu'ils défendent, personne n'en veut : *La Ligne générale* nous l'a assez clairement montré. Seule la magie de l'écrémeuse peut l'avoir fait oublier – écrémeuse qui, au passage, semble rouée de coups par les paysans, autant que Marfa qui se réfugie dessous, au moment du partage de l'argent récolté. La séquence de redistribution du profit est en effet particulièrement éloquente : comme le signale François Albera, c'est une parodie de film de gangsters.[56] Autrement dit, si l'on file la métaphore – car métaphore il y a, si l'on tient compte de la mise en scène – les paysans se battent à cause de l'existence d'un butin, volé comme il se doit, et de son partage. Voilà qui est intéressant, surtout en contexte marxiste, où la question du vol de la force de travail, de l'accaparement de la plus-value, est centrale. Or, la bagarre est liée, ici aussi, à la difficulté de savoir à qui appartient le magot ; et il y a bien vol : vol de Marfa, d'abord, mais aussi intention de voler *de la part de Marfa*, qui s'arroge le droit de décider du bon usage de l'argent de ses camarades et qui finit par s'endormir sur « sa » cassette. S'il y a conflit, c'est donc parce qu'il y a deux exploiteurs au moins, deux types de « capitalistes », de « gangsters » : la collectivité d'une part, qui abuse de Marfa (on l'a vue travailler juste avant, pendant que les autres se partageaient l'argent en son absence), et Marfa d'autre part, qui souhaite priver la collectivité du fruit de son travail, qui

54 Jacques Aumont a proposé une analyse détaillée du début de cette séquence dans *Les Cahiers du cinéma* n°271, reprise dans *Montage Eisenstein*. Alors qu'il se penche sur les premiers plans seulement, nettement plus euphoriques que la suite, il indique déjà le caractère inquiétant et même angoissant de cette scène de rêve, de ce « sommeil de la raison » qui, comme il se doit, « va engendrer des monstres ». Cf. J. Aumont, *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, p. 118-119, 123-124, 134.

55 *Ibid.*, p. 115-116. Un doute est notamment entretenu, pendant quelques secondes, sur l'identité de celui qui met de l'argent dans la caisse : c'était l'agronome qui, jusqu'alors, recevait l'argent. Il a d'ailleurs pris, à la table, la place de Marfa. L'absence de transition d'une séquence à l'autre provoque une « substitution » dans l'autre sens.

56 F. Albera, *Eisenstein et le Constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 246.

semble considérer que cet argent ne leur appartient pas. Inutile de préciser que Marfa ne représente pas seulement ici une pauvre paysanne : à travers elle, c'est le système « soviétique » tout entier qui s'exprime, à l'image du taureau dont elle rêve et de l'agronome qui appuie sa démarche de son autorité. C'est ce qui explique le caractère un peu trop lisse, trop positif de Marfa, souvent relevé mais reproché au cinéaste : malgré les dénégations de celui-ci, qui prétendit en avoir fait un personnage – ce qui n'est pas faux pour autant, en témoigne la fin mélodramatique par exemple – c'est avant tout un type, comme l'agronome, le délégué ouvrier, le jeune komsomol blond… et un type qui permet, *grâce à sa relative platitude*, de parler de la construction du socialisme, de façon pour le moins équivoque, notamment lorsqu'elle caresse la caisse, qu'elle se couche amoureusement dessus.[57]

Le film semble d'ailleurs raconter l'histoire d'amour de Marfa (et de la collectivité) pour le taureau : un lien étroit les unit en effet, depuis ce rêve jusqu'à la mort de Fomka, en passant par l'achat du jeune veau et son mariage. S. M. Eisenstein indique dans ses notes préparatoires une structure mythique pour *La Ligne générale*, et notamment « l'enlèvement d'Europe » à côté des mots « Marfa et le taureau ».[58] Mais qui jouerait, dans ce schéma, le rôle de Zeus métamorphosé en bovin ? Fomka ? Cela fonctionnerait à peu près avec le début du rêve, où un taureau-divinité surgit, qui emporte loin l'héroïne : dans le pays des songes… Seulement, c'est Marfa qui enlève Fomka dans le film, et non l'inverse, et c'est surtout elle qui subit une mue, censée entraîner les spectateurs… Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, la référence mythologique dégage une puissante ironie. Et de façon tout aussi cohérente, sinon plus, on peut penser à la suite de la légende : à Minos, qui naquit de cette union entre Europe et Zeus, et à Pasiphaé, sa femme éprise d'un taureau, qui se fit construire un objet en forme de vache pour s'y cacher et pour s'unir à celui-ci – accouplement monstrueux dont naquit le Minotaure, à la faim dévoreuse. On notera que cet amour « contre-nature » est, en bonne mythologie, une punition divine et qu'il évoque précisément dans le film le « mariage » du taureau avec l'héroïne – mais aussi, si l'on veut élargir, les sentiments de Marfa pour l'écrémeuse, et les rapports du tractoriste avec son appareil ; c'est même cette passion érotique pour les machines qui en fait les deux figures principales du film, qui les rapproche l'un de l'autre.

On trouve à ce propos, sur une affiche du film, une composition étonnante : le fameux taureau y apparaît, surgissant derrière Marfa et le tractoriste, les dominant, et semblant conduire un tracteur à leur place.[59] L'ensemble de l'image figure une sorte d'étoile à cinq branches, dont la tête de l'animal serait la pointe supérieure, redoublée par une autre étoile, rouge celle-ci, dessinée en arrière-plan, au centre de laquelle l'animal *rayonne* (les deux branches horizontales de l'étoile semblent en effet figurer, de part et d'autre de sa tête, des rayons, voire des ailes). Mieux encore : à bien y regarder, on constate que les pattes du taureau – si l'on ose encore parler de pattes – se confondent avec les bras respectivement gauche et droit de Marfa et du jeune homme, qui tiennent chacun un volant différent. Les traits du dessin et les couleurs confirment cette double appartenance des bras. De tous points de vue, l'animal est ainsi représenté comme une sorte de Saint-Esprit communiste, guidant l'action de la paysanne et du tractoriste…

On voit donc, par la multiplicité des allusions, même si la dernière est extérieure au film, que

57 Voir le développement de J. Aumont qui souligne le statut particulier de Marfa comme « *type* construit », ni stéréotype, ni personnage vraiment singularisé, qui en fait un parfait « *embrayeur* », à la fois fictionnel et symbolique : *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, p. 116-117.

58 F. Albera, *Eisenstein et le Constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 246.

59 Une copie de cette affiche est reproduite sur la jaquette de l'édition DVD de Films sans frontières. Je la cite ici, malgré son extériorité au film, dans la mesure où elle participe pleinement du ton de *La Ligne Générale*.

l'idée d'une possible dérive, d'un retour à une – fausse – religion est introduite avec ce taureau gigantesque, qui se lève comme un soleil dans le rêve de Marfa. Puis les notations, impossibles à reproduire toutes, se multiplient dans cette séquence : il se met à « pleuvoir » du lait – ensemencement du kolkhoze qui évoque celui de Danaé, dans la mythologie grecque, par une *pluie d'or* qui n'est autre que Zeus. Des flots laiteux viennent remplir, avec la régularité d'une houle, les bouteilles de lait d'une usine, et huit porcelets tétant leur mère nous sont montrés parallèlement, le montage rapprochant les bêtes qui s'alimentent et les bouteilles qui se remplissent, comme si humains et animaux se nourrissaient à une même source, à une même industrie, comme s'il s'agissait de *gaver* les hommes. Il faut y insister en effet : le montage introduit ici un trouble incroyable. Nous ne voyons aucun être humain boire les bouteilles de lait, mais bel et bien neuf porcelets tétant leur mère à la place. La comparaison est soulignée : après avoir observé des récipients en verre se remplir puis se vider pour que des bouteilles se remplissent à leur tour, en des sortes de pulsations lentes, particulièrement sensibles, ce sont les animaux qui se nourrissent pendant que – sans que nous les voyions – les récipients se vident, comme s'ils étaient les bouteilles, s'alimentant auprès de leur mère industrieuse, ou comme si nous étions eux, et qu'après avoir bu il fallait de nouveau remplir les récipients, pour de nouvelles bouteilles. Le caractère inquiétant du rapprochement avec les porcelets est souligné : la truie, la mère est gigantesque, pour l'essentiel hors-champ. De même que nous ne voyons que les mains et les pieds des humains, son visage tarde à apparaître : elle apparaît d'abord comme une pure machine à allaiter, une pure fonction, l'équivalent de l'Industrie qui pourvoit à tous les besoins. Par ailleurs, l'idée de barreaux est présente, l'ombre d'une barrière apparaît dans tous les plans d'allaitement, et dans la plupart de ceux qui suivent dans la basse-cour, elle strie souvent les deux tiers de l'image alors qu'évidemment Tissé aurait pu éclairer la scène autrement. La composition du plan en est plus riche mais le sens affecté également. Puis l'animal se tient debout, énorme comme une vache ; la truie apparaît devant un grillage, elle écrase son enfant par ses proportions et par l'échelle des plans. L'idée d'enfermement, de coercition me semble manifeste dans tous ces plans, de même que le caractère proprement monstrueux, *inhumain*, du « géniteur », surtout quand le spectateur a été invité à s'identifier au porcelet qui tête, par rapprochement avec l'homme qui vide des bouteilles de lait pour sa consommation personnelle, et quand on observe l'insistance à l'image sur l'idée de clôture, de séparation, de production. D'autres plans sont d'ailleurs insérés dans ces scènes porcines : des mains anonymes ouvrent le tiroir d'une couveuse, et libèrent un poussin d'un sachet ; quelques gros plans le rendent plus familier. Des mains ouvrent une seconde fois le tiroir, où trois poussins sont déjà sortis de leur coquille. L'un d'entre eux est noir. Il disparaît, enlevé par la main. Deux porcelets semblent le remplacer, puisque deux bras les déposent aussitôt dans la basse-cour. Un goret lutte pour trouver à téter, il passe par dessus ses frères. Les humains restent hors champ, anonymes, et apparaissent comme tout puissants.

Faut-il conclure ? La basse-cour est présentée comme un univers bien inquiétant. Or, toute la séquence nous invite à y voir une allégorie, une utopie soviétique. Barthélemy Amengual propose semblable lecture : « La couveuse artificielle, qui substitue aux géniteurs irrationnels les éleveurs, les "éducateurs" raisonnables du kolkhoze, est un modèle pour une nouvelle conception de l'élève, des enfants (et donc pour une nouvelle conception de la famille) : les enfants ne devraient-ils pas être les fils, plutôt que de X ou de Y, du peuple soviétique tout entier ? »[60] Et de conclure que la révolte intime d'Eisenstein contre le père se dépasse vers « des solutions concrètes » aux problèmes

60 B. Amengual, *¡ Que viva Eisenstein !*, *op. cit.*, p. 237.

de société : « il traite du socialisme dans et par l'agriculture. » Aussi justes que soient ces remarques, elles ne rendent pas compte de ce qui, selon moi, est essentiel : ce rêve n'est pas proposé, mais dénoncé.[61] Car, à bien y regarder, c'est là un rêve totalitaire. Tout y est : la froide rationalité, la destruction des liens familiaux, la suppression de la frontière entre sphère privée et sphère publique, la concentration et même la « conception bouchère » de l'humanité, de la filiation, que dénonce dans son œuvre Pierre Legendre.[62] L'article « Journées d'exaltation... », qui a fourni à Amengual l'occasion du développement ci-dessus, le souligne d'ailleurs, à sa façon. C'est le cinéaste lui-même qui écrit : « "Donnez-nous des parents raisonnables", crie-t-on dans la couveuse de la pondeuse artificielle », ajoutant aussitôt, sur le ton de la blague, ces deux phrases que l'auteur de *¡ Que viva Eisenstein !* omet de mentionner : « Quel fanatisme ! Quel dévouement à la tâche ! »[63]

Évidemment, on peut se demander alors si ce « rêve » a été tourné avec l'intention explicite de dénoncer tout cela. S'agit-il d'une mise en garde délibérée, ou seulement de souligner une possible dérive, de réaliser une sorte de fantaisie à l'occasion ? Toujours est-il qu'une inquiétude se fait jour, ici encore, et si un doute persiste sur la difficulté à en faire une farce vraiment macabre, la suite le dissipe. Car la « fantaisie » ne s'arrête pas là : après que la truie a enfin eu droit à un gros plan, même s'il n'est guère à son avantage – elle halète, en contre-jour, elle n'est plus radieuse comme on l'imagine pendant l'allaitement, elle semble épuisée – les cochons s'en vont au bain. Les bêtes se jettent dans la rivière dans une atmosphère de fête, comme si elles plongeaient, mais elles ne sortent du bain que… rôties. La promenade bucolique, dans l'eau et sur les collines, est montée en écho à une chaîne d'abattage, de dépeçage. La métaphore est filée à l'extrême : la chaîne de l'abattoir apparaît comme une partie de plaisir qui commence par un bain bouillant, continue par quelques opérations vigoureuses de nettoyage, figurées par une statuette tournant sur elle-même – une truie anthropomorphe toute belle, habillée comme pour une soirée – et se finit par une douche. L'effet de la statuette est particulièrement saisissant : l'animal est personnifié, il tourne et s'arrête, comme sur la chaîne. Peut-on vraiment, à l'issue de cette séquence animale à l'humour grinçant, en douter ? Le rêve de Marfa, qui s'achève par une ferme d'État rutilante, vibrante d'activité comme une ruche, est un cauchemar. L'homme, pouvant s'identifier au porcelet, comme on l'a vu, et de nouveau invité à le faire à travers la personnification de la statuette, apparaît menacé. Le productivisme règne. Et la conclusion est explicite : un carton transforme le statut de la séquence, qui passe de celui du rêve, où toutes les fantaisies sont autorisées, à celui de possible réalité. Voudrait-on envoyer un avertissement au pays tout entier qu'on ne s'y prendrait pas autrement. Nous ne sommes d'ailleurs pas loin de « l'horreur vraie des abattoirs » que l'on voit dans *La Grève*, « où le bétail est égorgé et écorché », cet élément de comparaison qui servait à exprimer sans concession une autre horreur, celle de la fusillade.[64] Faut-il rappeler alors qu'*aucun* paysan ne tue avec plaisir une de ses bêtes ? Comment comprendre dans ces conditions qu'Eisenstein continue à nous montrer les bêtes vivantes après avoir montré ce qui les attend, et avec quelle brutalité on les traite ? Comment comprendre en

61 En effet, même si Barthélemy Amengual semble minimiser de façon générale la portée subversive de l'œuvre du cinéaste, *¡ Que viva Eisenstein !* n'en reste pas moins une mine d'informations et d'analyses, qui témoigne souvent, avec finesse, de l'ambivalence de ses films.

62 Quant au problème de la compétition pour la survie, on sait qu'il préoccupait beaucoup S. M. Eisenstein. Il le développe aussi dans son texte sur *L'Idiot* et *Ivan le Terrible* par exemple, dans un passage qui possède des liens lointains avec notre séquence, notamment avec ce goret surnuméraire qui lutte pour trouver à téter : il évoque en effet la lutte entre frères « dans le sein maternel », ainsi que la plurigémellité si fréquente chez les animaux, qui naissent par portée – c'est même là qu'il croit pouvoir déceler l'origine du thème des « frères ennemis » (*MLB*, *op. cit.*, p. 32-34).

63 S. M. Eisenstein, « Journées d'exaltation pour la sortie du film *La Ligne Générale* », art. cit., p. 54.

64 « Le montage des attractions au cinéma », in *Au-delà des étoiles*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974, p. 133.

particulier, si ce n'est d'une façon violemment critique, que le film nous invite à « sympathiser » avec une industrie qui traite les bêtes comme des choses – précisément après nous avoir fait entrer en sympathie avec des animaux, après avoir provoqué une empathie avec des poussins et des porcelets ?

La ferme d'État qui clôt la séquence du « rêve » semble ainsi faire exception dans l'atmosphère générale de cauchemar. L'architecture du bâtiment, moderne, hygiéniste, « lumineuse », dégage une impression plutôt positive ; elle enthousiasma d'ailleurs Le Corbusier. Et ce n'est pas seulement le bâtiment, mais la fin de la séquence toute entière qui ne possède plus la même tonalité. On relève plusieurs plans généraux ou plans d'ensemble qui n'évoquent pas la « syntaxe » ou le « vocabulaire » des rêves, qui ne se focalisent plus sur un personnage ou sur un groupe d'animaux, mais qui présentent des sortes de « tableaux ». Seulement, ces derniers plans ne sont pas rassurants pour autant. Ils semblent surtout avoir pour fonction de préparer la transition avec la séquence suivante, où le « rêve » rejoint le réel. De plus, à travers cette ferme opulente, ils présentent sinon l'aboutissement du processus engagé du moins sa vitrine, autrement dit le rêve d'une société d'abondance qui sert à justifier la politique du régime, le choix d'une « accumulation primitive de capital » dont les conditions *modernes* viennent d'être évoquées. Ainsi l'architecture du sovkhoze, si elle n'est pas inquiétante en elle-même, suggère-t-elle l'idée d'une matérialisation possible du « rêve » de Marfa – elle contribue à rendre le songe tout entier moins irréel, et à approfondir ainsi, potentiellement, le sentiment d'effroi. Quant à la réception de cette séquence par Le Corbusier, et plus largement du film tout entier par certains spectateurs, elle ne saurait constituer une objection. S. M. Eisenstein prend lui-même un malin plaisir, dans ses *Mémoires*, à relever l'intérêt du « chef de la publicité de la firme suisse Nestlé » qui voulait l'engager, qui n'avait « jamais vu auparavant sur un écran une aussi pénétrante façon de montrer du lait » que dans la séquence de l'écrémeuse. Est-ce à dire que le cinéaste partageait cette lecture de son film ? Non, évidemment. Et Eisenstein de rire – mais de rire jaune – qu'on puisse lui proposer cela, qu'on puisse le prendre pour un propagandiste : « ce n'est pas pour cela que le pouvoir soviétique a fait de moi... un cinéaste ! »…[65] Est-ce qu'il n'en va pas de même, avec la ferme d'État ? À la fin de la séquence dans le sovkhoze, quand Marfa s'en va avec son veau, nous avons plusieurs plans qui jouent sur la transparence de l'architecture, deux en particulier où très nettement des savants regardent partir le veau. Il y a donc, timidement, quelque chose de la *glass house* dans cette ferme, quelque chose de cette « maison de verre » dont on sait qu'elle a donné le nom d'un projet de film à Eisenstein, dès 1926, et dont le cinéaste n'approuvait pas le fantasme de transparence alors même qu'il en faisait, précisément, une lecture « comme utopie sociale », comme dystopie plus précisément, comme projet capitaliste aux virtualités que l'on peut aisément dire totalitaires.[66] Antonio Somaini souligne cette ambivalence dans « Utopies et dystopies de la transparence » : après Amengual, il cite Zamiatine et, plus largement, il évoque « l'idéologie de la vie en commun » qui s'est développée en U.R.S.S. dans les années 1920, ces espaces pour la vie commune pensés comme « condensateurs sociaux » dont l'objectif de contrôle était parfois explicite.[67] Certes, il est difficile de formuler davantage que des

65 S. M. Eisenstein, *Mémoires*, Julliard, Paris, 1989, p. 271. Il y a d'ailleurs très probablement ici une pique à l'égard de la « représentation commerciale » de l'U.R.S.S. en France pour le cinéma, dont Eisenstein parle juste après : aurait-elle jugé acceptable le projet de publicité proposé par Nestlé (montrer que tous les enfants du monde boivent du lait concentré Nestlé !), mais seulement insuffisant « le montant... des indemnités de déplacement » ?

66 Sven-Olov Wallenstein, « L'énigme de la transparence », intervention à la séance Glass Houss du 12 janvier 2010 à l'INHA, trad. de Clara Schulmann, article publié sur Le Silo (www.lesilo.blogspot.fr).

67 B. Amengual, *¡ Que viva Eisenstein !*, *op. cit.*, p. 639. A. Somaini, « Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, *Glass House*, et le cinématisme de l'architecture de verre », revue *Appareil* n°7, 1er semestre 2011.

hypothèses concernant cette nouvelle architecture, dans *La Ligne générale*, mais peut-être y a-t-il quelque chose de cette critique de la *glass house*, à ce moment-là, surtout qu'il s'agit du moment précis où Fomka est séparé de sa mère, ce que la mise en scène souligne, et que toute la séquence présente une utopie et interroge le spectateur, à partir de ce qui précède, sur son statut de contre-utopie.

Enfin, il faut prévenir ici une objection concernant la critique du machinisme et, plus précisément, du productivisme : elle n'a évidemment rien d'anachronique en 1929, même si notre société super-industrialisée pourrait nous en suggérer l'idée. D'abord, nous savons que la critique de la machine est présente dès la fin du dix-huitième siècle dans le mouvement ouvrier, en Europe occidentale surtout – je pense notamment au luddisme. Seulement, c'est un fait que sa dimension de résistance à la modernité a toujours été mal comprise, et plus encore aujourd'hui, brouillée qu'elle fut, et occultée qu'elle est maintenant par toutes sortes d'idéologies du Progrès, aussi bien libérales que marxistes. Un semblable mouvement de résistance à la modernité sociale traverse d'ailleurs le domaine littéraire et artistique, tout au long du XIXe siècle – à commencer par le romantisme, et en passant par des auteurs aussi divers que Baudelaire, Flaubert, Tolstoï ou Dostoïevski – même si cette résistance s'exprime de multiples façons, parfois très ambiguës. Quant aux avant-gardes du XXe siècle, qu'Eisenstein connaissait bien, elles manifestaient elles aussi un rapport ambivalent à la modernité.[68] Par elles, il a pu découvrir très tôt les « potentialités totalitaires » de la fascination pour la machine, suffisamment apparentes dans les manifestes de Marinetti par exemple, du moins pour un esprit un tant soit peu critique – comme l'était, sur de nombreux points, S. M. Eisenstein.[69] Enfin, le cinéaste a pu employer l'expression d'« esclaves de la machine » dans « Notre *Octobre* », en 1928. Certes, l'article n'est pas prioritairement consacré à cette question : il s'agit principalement pour lui d'évoquer un certain cinéma d'avant-garde, celui de Vertov notamment mais aussi le sien, dans une certaine mesure, et de décrire le danger pour les cinéastes révolutionnaires d'être les « esclaves du matériau », de les appeler ainsi à en devenir les maîtres, à dépasser « le fétichisme du matériau », mot d'ordre qui ne serait pas réalisé dans le « ciné-oeil » de Vertov et qui tendrait à l'être chez lui. Mais, ce faisant, il introduit l'idée des « esclaves de la machine [censés devenir] les maîtres de la machine ».[70] Et S.M. Eisenstein de condamner juste après l'utilisation *réactionnaire* des « prises de vues », du « montage », de « l'utilisation du matériau des machines en marche » : chez Vertov, « dans *La Onzième Année*, il est déjà fort pénible de regarder les machines » indique-t-il très clairement. Le rapprochement entre le danger d'être esclave de la machine et celui d'être esclave du

68 Lire à ce propos l'œuvre de Gérard Conio, par exemple *L'Art contre les masses, Esthétiques et idéologies de la modernité*, éditions L'Âge d'homme, Lausanne, 2003. Dans un entretien accordé à Vox Poetica en 2003, Gérard Conio propose de définir la modernité artistique, le « modernisme », comme une entreprise de résistance à la modernité sociale (http://www.vox-poetica.org).

69 Dans ses *Mémoires*, le cinéaste dit d'ailleurs son antipathie pour le maître « du futurisme, de l'urbanisme, du tactilisme, et du militarisme militant avant tout » : il rappelle combien il pouvait s'intéresser aux plus basses productions de l'homme (*op. cit.*, p. 265-266).

70 S. M. Eisenstein, « Notre *Octobre* », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 178. Le jeu des analogies est d'ailleurs complexe dans cet article puisque, pour parler du cinéma et de ses « esclaves du matériau », le cinéaste commence non seulement par évoquer les « esclaves de la machine » mais il le fait d'une façon qui, en outre, rappelle la dialectique du maître et de l'esclave chez Hegel – sans que cela puisse beaucoup convaincre puisque on voit mal comment le « maître », la machine ou le matériau en l'occurrence, pourrait entrer dans le moindre rapport intersubjectif avec l'esclave. C'est dire si la référence hégélienne semble *de ce point de vue* tenir un rôle très secondaire. S. M. Eisenstein en joue d'ailleurs, quelques lignes plus loin, quand il écrit par exemple : « le matériau en tant que matériau refuse de continuer à travailler ». Le matériau serait donc plutôt un travailleur luttant non pour son autonomie, voire sa domination sur l'artiste, mais pour une coopération. Significativement, Eisenstein n'emploie d'ailleurs jamais « maîtres du matériau », ce que la symétrie appelait pourtant, mais l'expression « utilisateurs du matériau ».

matériau est donc clair : chez Vertov, le matériau est, pour une large part, la machine, c'est l'exemple choisi par Eisenstein pour dénoncer sa soumission au « non joué », au *fait* brut. De plus, il suffit de visionner cette longue publicité pour l'édification du socialisme, *La Onzième Année*, pour constater que le danger d'une soumission à la puissance cinématographique de la machine est bien présent. Ce qui est réactionnaire au yeux de S. M. Eisenstein, c'est donc bien, de façon indissoluble, le « fond » et la forme de cet éloge plutôt pompier. Ce qui est en cause, indépendamment de la théorie cinématographique, est d'ailleurs énoncé clairement dans l'article : il s'agit bien des « *rapports* avec la machine » (c'est le cinéaste qui souligne), devenus fort « complexes » en même temps que « les mots d'ordre » à son propos.[71] Il y a d'ailleurs là une reformulation qui doit interroger le lecteur, puisqu'il est question d'abord des « mots d'ordre autour de la machine [qui] sont devenus plus complexes » et ensuite des « *rapports* avec la machine » qui sont désormais, eux aussi, « plus complexes », c'est-à-dire qu'ils le sont devenus autant *sinon davantage* que les mots d'ordre... C'est dire si Eisenstein est partisan non seulement de dépasser « le fétichisme du matériau », et donc de promouvoir « une *appréciation sociale abstraite* », un « cinéma intellectuel », mais qu'il invite aussi à dépasser le fétichisme de la machine, qu'il invite à une appréciation *véritablement sociale* de la machine. Le danger est donc clairement énoncé au détour de cet article : rester l'esclave de la technique et plus largement de la cinégénie des paysages et des spectacles industriels offerts à la contemplation des cinéastes par le pouvoir. N'est-ce pas d'ailleurs cette démarche qu'il entreprend, dans *La Ligne Générale* ? Ne dénonce-t-il pas le fétichisme du « matériau des machines en marche » et ne poursuit-il pas le même travail, ironiquement, à travers une écrémeuse bien peu photogénique *a priori* ? Dans tous les cas, on le voit, ce n'est évidemment pas « la machine » en elle-même qui est dénoncée dans son long-métrage, mais bel et bien cette *idéologie de la machine* qui conduit à la célébrer *a priori*, pour l'image de puissance qu'elle dégage par exemple, au détriment de son apport effectif. D'ailleurs, dès « Le montage des attractions au cinéma », en 1924, il critique ces films sans inventivité, ces « "passions" d'esthètes "pour la vie quotidienne" », et notamment « le jeu de la passion pour la "machine" [qui] est déjà poussé à l'absurde ».[72] Il ne faut donc pas trop se fier à la déclaration qui clôt « Notre *Octobre* » : s'il annonce, dès mars 1928, que « ce ne sera pas *La Ligne Générale* » qui réalisera le pas décisif du cinéma intellectuel, qui fera un film « directement à partir du mot d'ordre », c'est parce que son projet était *en théorie* de souligner le pathétique « spontané » de la révolution en marche dans les campagnes, qu'il devait s'agir là de *montrer*, et rien de plus, ce qui se passait. Comment attirer l'attention, après, sur les véritables mots d'ordre qui l'intéressaient, par exemple cet impératif pour le peuple russe de *devenir* les maîtres de la machine ?

Il ne faudrait pas croire que cette idée du rapport entre l'homme et la machine intervient par hasard dans « Notre *Octobre* ». On en trouve un écho dans un article daté de 1929, « Une expérience accessible à des millions ». C'est ainsi en effet que l'on peut comprendre cette description de *machines sauvages*, encore indomptées, qui évoquent un film fantastique ou de science-fiction :

> Les machines que nous avons rencontrées sur les chemins de *La Ligne générale* sont totalement différentes de celles de *La Grève*, du *« Potemkine »*, et d'*Octobre*.
>
> Avant tout, elles… courent.
>
> Elles courent toutes seules et entraînent leurs semblables. Elles courent sur la surface de la terre dans

71 *Ibid.*, p. 179.

72 S. M. Eisenstein, « Le montage des attractions au cinéma », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 140.

le grondement des autres machines, faisant couler le sang et la sueur des véritables maîtres de la terre.[73]

Et le texte d'évoquer la ronde des tracteurs finale, « décrivant une spirale géante » destinée à embrasser sans cesse davantage de terres… et englobant finalement « toute la surface de la contrée paysanne ». Faut-il commenter ? C'est juste après que l'on trouve l'évocation du « profil sec d'une libellule », cette ombre « fantastique » des moissonneuses qui « étendent au loin leurs pattes », « battent des ailes », « filent comme des tapis courants » et « boivent avidement la terre ». On trouve donc dans cet article, pourtant très favorable en apparence à la collectivisation et à l'industrialisation des campagnes, un certain nombre d'indices d'une opinion exactement contraire. Peut-être pourrait-on citer encore cette « joyeuse équipe de travailleurs » des fermes collectives « rampant à plat ventre là où se traînaient des chars, où couraient des voitures blindées, où l'on remarquait des pièces d'artillerie lourde embourbées, où grondaient les trains blindés de la guerre civile » : tout « joyeuse » qu'elle soit, cette équipe n'en rampe pas moins, comme des soldats, et ce *à la place* des anciennes machines de guerre – peut-être soumise à une nouvelle génération de machines, qui aurait dompté les humains.[74] De toute évidence, les « maîtres de la terre » ne sont plus les mêmes…

Aussi *La Ligne générale* est-elle bien une sorte de *Temps modernes* avant la lettre, notamment avec le rêve de Marfa évoqué plus haut. S. M. Eisenstein y dénonce en riant cette fuite en avant du Progrès, cette inversion des priorités qui consiste à prendre les moyens – l'introduction de machines, le développement de la production – pour des fins, auxquelles on finit par subordonner les besoins qu'on prétendait satisfaire par là. C'est d'ailleurs cet « anarchisme de l'enfance » qu'il retrouve chez Charles Chaplin qui lui plait tant, « cette faculté de rire du ridicule sans se demander aussitôt s'il ne recèle pas un sens tragique », cette « faculté de voir l'image [des choses les plus terribles] directement, instantanément, sans les repenser sur le plan de la morale, sans évaluer, sans juger, sans condamner, comme fait un enfant qui regarde en éclatant de rire ».[75] Aussi pense-t-on à *La Ligne générale* quand S. M. Eisenstein évoque « cette tragédie d'aujourd'hui que sont *Les Temps modernes* ». Si cette tragédie est « d'aujourd'hui », et non pas « occidentale », c'est bien que l'U.R.S.S. ne fait pas exception. Le cinéaste russe souligne plus largement encore que la réussite du film de Chaplin tient à cette critique, *au-delà du machinisme matériel*, du « machinisme intellectuel ».[76] La mécanisation et l'automatisation du monde vont donc, sous la plume d'Eisenstein, jusqu'à celles de la pensée… ces dernières étant prudemment illustrées par la pensée binaire et les réflexes conditionnés des questionnaires américains.

Tous ensemble

Mais tout n'est pas aussi effrayant ni explicite que le « cauchemar » de Marfa. Un thème parcourt *La Ligne générale*, à travers quantité de séquences ou de plans métaphoriques, sur un mode plus badin en apparence : il s'agit de l'unité de tous les travailleurs – d'abord l'union des paysans entre eux, puis l'alliance avec les ouvriers. C'est probablement le vrai sujet du film, du

73 S. M. Eisenstein et G. Alexandrov, « Une expérience accessible à des millions », art. cit., p. 56. C'est moi qui souligne.
74 *Ibid.*, p. 58.
75 S. M. Eisenstein, « Charlot-le-Kid », dans *Réflexions d'un cinéaste,* Éditions du Progrès, Moscou, 1958, p. 218-221.
76 *Ibid.*, p. 205.

moins « en plan d'ensemble » : l'échec, malgré les apparences, de la dynamique censée unir les prolétaires de toutes les Russie. D'ailleurs, outre cette fameuse et improbable isba coupée en deux, outre ces barrières poussant dans les champs comme du chiendent, que le tracteur finira évidemment par abattre, ou encore ces conflits avec les koulaks, la question de l'unité s'incarne surtout dans des séquences comiques, et souvent grivoises.

La plus connue est probablement celle de l'effeuillage de Marfa, pour les beaux yeux du tractoriste. Or, ce qui est étonnant, dans cet épisode, c'est qu'Eisenstein reprend à son compte la plaisanterie des paysans du début du film, hostiles au kolkhoze, qui riaient grassement ou échangeaient des regards entendus quand Marfa leur proposait d'« unir [leurs] forces ». On a beaucoup écrit sur le caractère érotique de la scène de réparation du tracteur, mais on a perdu de vue qu'une allégorie se cachait là. La paysanne sauve en effet l'honneur de la révolution, en empêchant que le mécanicien n'arrache le petit drapeau rouge du tracteur ; et le couple qu'elle forme avec cet homme, comme la fin l'indique, prétend incarner l'alliance heureuse entre la ville et la campagne. Mais la séquence déborde de beaucoup ce propos convenu : on peut considérer, comme le fait déjà Jean Narboni, que Marfa illustre aussi la situation de la paysannerie à qui l'on impose de se sacrifier, que l'on dépouille pour aider à l'industrialisation du pays.[77] Le petit morceau de toile rouge sauvé par Marfa est ainsi autrement plus cruel, et la gêne ressentie par l'héroïne, que l'on prend souvent pour de la pudeur, pourrait illustrer une autre forme de honte. Sous couvert de clin d'œil grivois, le propos serait alors politique : pour ne pas compromettre la révolution, c'est Marfa qu'on déshabille. Cette dernière semble donc incarner ici, entre autres lectures, l'exploitation de la paysannerie, et sous couvert du sacrifice librement consenti, son humiliation silencieuse.

Tel pourrait bien être le sens d'une autre séquence, le « mariage paysan ». Elle est d'ailleurs placée dans le film juste après l'évocation de l'alliance entre les travailleurs des villes et les travailleurs des champs – pour construire une étable, une trieuse à grains, etc. – et elle est encadrée plus largement par les deux premières séquences où se pose la question du recours au tracteur. Cette fête paysanne, qui verra Fomka le taureau monter une vache, s'inscrit donc elle aussi dans la perspective de ce « tous ensemble » qui ne cesse d'être clamé, dont l'accouplement bovin constitue une nouvelle illustration parodique. Cette séquence joue avec la nature et l'identité même du couple à marier : apparaissent d'abord des paysannes… puis un bébé… puis une chatte… et enfin une vache. Quant à la saillie, elle est seulement suggérée, exprimée par des images d'explosion et des masses d'eau déchaînées qui figurent un orgasme, dont certaines ont déjà été vues dans le rêve de Marfa, ou dans la séquence de l'écrémeuse. C'est dire que cet accouplement n'est pas seulement celui de deux bêtes, mais qu'il entretient bel et bien un rapport étonnant, trouble, avec la révolution. Les plans suivants ne laissent d'ailleurs aucun doute sur l'intention moqueuse, voire ironique de l'ensemble : nous assistons à une courte scène de bonheur conjugal et champêtre, parfaitement inattendue, une parodie de partie de campagne. Le taureau, la vache et les tout nouveaux petits sont aux champs. Ils gambadent, ils se promènent en famille, bien loin du souci d'industrialisation, de la fuite en avant productiviste qui s'exprime partout ailleurs dans le film. Le caractère carnavalesque de la séquence toute entière suggère combien, d'habitude, les choses ne se passent ainsi – et notamment, pour les humains, ne finissent pas de la sorte…[78]

77 J. Narboni, « Le hors-cadre décide de tout », art. cit., p. 19, note 9.

78 Une phrase de S. M. Eisenstein semble conforter cette interprétation : dans « La Quatrième dimension au cinéma », il cite ce mariage comme exemple de « structure pathétique appliquée à un matériau non pathétique » (« Le "monument" industriel se trouve être une machine à écrire. Le mariage est celui... d'un taureau et d'une vache, etc. »). Cf. *Cahiers du cinéma* n°268, juillet-août 1976, p. 19.

Mais ce n'est pas tout. Par la mise en scène de cette séquence, qui déréalise l'acte, on en oublie sa signification première : en fait, il ne s'agit pas d'une banale saillie, qui pourrait avoir lieu dans un champ, avec des bêtes en liberté, mais de la première fécondation d'une vache du village par un mâle sélectionné pour la reproduction, pour l'amélioration de l'espèce, un « taureau de race ». Nous voilà ramenés au rêve d'abondance de Marfa, basé sur la sélection des animaux, et visant à faire émerger des *bêtes nouvelles* – comme on parle d'*hommes nouveaux*. Le déguisement de cette première saillie en mariage apparaît alors comme une comparaison proposée par les paysans et filée par le réalisateur, beaucoup moins innocente et « paysanne » qu'il n'y paraît de prime abord, quelque chose comme « le croisement du moujik et de la science » évoqué par S. M. Eisenstein et G. Alexandrov dans « Une expérience accessible à des millions » [79], « cette nouvelle espèce d'homme » décrite juste après la « nouvelle race de vaches »… Aussi la dimension emblématique de cette union ne laisse-t-elle pas d'inquiéter : l'union entre les hommes, entre les différentes couches de la population, est-elle aussi peu spontanée, aussi peu libre ? Est-elle aussi « scientifique », « technicienne », et aussi… intime ?

Un autre élément achève de renforcer cette inquiétude : à la fin de la séquence où les membres de la coopérative achètent Fomka, le futur taureau de race, lors de leur visite au sovkhoze, plusieurs plans personnifient le veau, en organisant un champ/contre-champ entre une vache, que l'on devine être sa mère, et son petit, que les hommes lui arrachent, transformant soudain, brièvement, la scène en un mélo bovin. Il semble difficile de ne voir là qu'une blague, qui ne porterait pas à conséquence : seule la caméra s'attarde sur les deux animaux ; personne d'autre ne prête attention à eux, au terme de cette visite au sovkhoze dont on a vu comment elle s'articulait étrangement au « rêve », à l'« utopie » de Marfa. Le spectateur est alors libre d'interpréter cette séparation forcée comme il l'entend. Quoi qu'il en soit, s'il y a inhumanité, « défaut d'humanisme » dans le film, comme on l'a souvent relevé, ce n'est pas forcément au réalisateur qu'il faut l'imputer.

L'union est décidément difficile dans *La Ligne générale*. Qu'on songe également à ce montage étonnant, dans la séquence qui précède le rêve de Marfa : un paysan à la taille démesurée, qui a volé l'argent de l'héroïne et l'a agressée, s'approche de l'agronome survenu *in extremis*. Celui-ci vient d'en appeler à la responsabilité des paysans, de réclamer qu'ils rendent l'argent qu'ils se sont partagé, pour pouvoir créer une exploitation bovine. De l'issue de la confrontation dépend le sort du kolkhoze. Plusieurs moujiks ont commencé à rendre l'argent, cédant devant l'autorité. Le géant paysan, qui a réussi à se frayer un passage jusqu'à l'agronome, interrompt la collecte des sous. Menaçant, on le voit lever le poing lentement. Les deux hommes se toisent, longuement. Cependant, grâce à un sourire de l'agronome, qui change soudain sa physionomie, le poing s'abat sur le table, et libère l'argent qu'il contenait. Ce double mouvement, de menace et de consentement, est saisissant – et emblématique de toute la séquence. Trois plans détaillent ce geste équivoque, qui peut passer pour un coup de poing sur l'argent amassé, voire sur l'agronome, mais qui se révèle un peu plus pacifique. Seuls un changement dans la direction du regard du paysan, ainsi que les deuxième et troisième plans, qui répètent son geste, mais cadrés de plus en plus large, permettent *finalement* de ne pas se méprendre. L'expression du paysan n'a pas changé, en effet, et l'argent n'a pas été donné – plutôt jeté. C'est après coup seulement que nous sommes invités à relativiser la menace du paysan, à l'interpréter comme un ultime baroud d'honneur avant de céder. Mais, avant de comprendre que le poing contenait *déjà* de l'argent, le spectateur ne perçoit que le poing levé sur l'agronome, prêt à fondre sur lui – et cette idée ne s'efface jamais complètement. Nous sommes

79 S. M. Eisenstein et G. Alexandrov, « Une expérience accessible à des millions », art. cit., p. 59.

donc en présence d'une construction qui ressemble à ces « images globales » chères à S. M. Eisenstein : il y a là l'image même de la résistance passive qui fut celle de la paysannerie russe – mais décomposée en deux éléments, obéissance et refus, que le spectateur est invité à recomposer.[80] C'est aussi et surtout une métaphore originale : le paysan donne l'argent *comme s'il refusait*, comme un coup de poing. La signification est claire. Sous l'obéissance, forcée, perce le refus.

À propos d'image globale, l'exemple canonique qui provient de *La Ligne générale* est moins apparemment polémique – même si Eisenstein dit lui-même qu'il est « tragique »… Il s'agit du « printemps paysan », figuré par cinq-six plans différents, dont certains sont répétés.[81] On relève donc le soleil qui perce derrière un nuage, le ventre d'une paysanne enceinte, les flancs larges et l'échine saillante d'une vache décharnée, le pied d'un arbre ensoleillé à côté d'un ruisseau au dégel, et le ciel enfin dégagé. Le soleil – la révolution – est ainsi associé à l'enfant qui vient, à la prospérité attendue, mais la paysanne est en même temps clairement comparée à une vache – une vache décharnée, qui doit néanmoins enfanter et nourrir, qui doit *produire*, une vache à lait. Même si ce « printemps famélique » est censé résulter de l'hiver « tsariste », il n'en reste pas moins « tragique » ; il témoigne, dix ans après Octobre, d'une situation qui n'a pas changé – qui a même empiré, pour la paysannerie. On voit que l'image globale est potentiellement très critique et, si l'on veut bien établir un lien avec la théorie du conflit, on s'aperçoit qu'elle s'apparente davantage à la métaphore, à une pensée qui repose sur des rapprochements *paradoxaux*, qu'au concept, ce que les écrits de S. M. Eisenstein n'indiquent pas toujours très clairement, mobilisés qu'ils sont par l'affirmation qu'une *pensée* est possible en images : il y a dans l'image globale en effet une recherche de la tension, une dialectique entre le semblable et le dissemblable, qui n'a que peu à voir avec l'activité du concept, du moins lorsque celui-ci réduit au maximum les différences.

C'est ainsi qu'on peut analyser une autre métaphore, au moins aussi étonnante que celle du poing bien qu'également passée sous silence : lors de la fête finale avec les parrains de la ville, qui vise à « resserrer les liens avec la campagne », un homme qui, de dos, semblait un chef d'orchestre apparaît ensuite pour ce qu'il est vraiment – un délégué de la ville, un orateur. En deux plans, S. M. Eisenstein suggère ainsi que son discours n'est qu'une vieille rengaine inauthentique ; cet ouvrier célèbre d'ailleurs « le héros du jour », le tracteur. Là encore, le comparé (l'orateur) est donné après le comparant (le chef d'orchestre) : l'inversion des images a permis d'atténuer un peu la violence de la comparaison, et de la faire passer pour un gag. Mais l'idée est là : la *Smitchka*, l'alliance entre la paysannerie et le prolétariat urbain, est resté un leurre, une petite musique qui ne convainc pas. On notera qu'il existe de nombreux comparants musicaux pour exprimer ce type d'idée : le pipeau ou le geste d'un violoniste, par exemple ; mais si le recours au chef d'orchestre est du même ordre, il fond davantage la métaphore dans la diégèse – en effet, une fanfare est présente aux côtés de l'orateur – et, surtout, il l'enrichit d'une autre idée : la prétention à régenter et à organiser « les masses », notamment paysannes. Nous sommes donc loin, comme on peut le constater, des métaphores généralement relevées chez Eisenstein pour mieux les condamner.

80 « Image globale » est en effet le mot généralement adopté par les traducteurs. Il présente l'avantage de souligner l'existence d'une notion précise chez S. M. Eisenstein, mais l'inconvénient de laisser croire à un néologisme dans la langue russe : *obraz* se traduit aussi, plus simplement, par « image ». La notion permet de cerner au mieux ce qui intéresse S. M. Eisenstein, à savoir la *pensée en images*, la pensée « incarnée ».

81 Cette image globale est évoquée par S. M. Eisenstein dans les additions à « Stuttgart » : cf. « Dramaturgie de la forme » dans F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 100. On la retrouve quatre ans plus tard dans « Le cinéma et la littérature (De l'imagicité) », *Eisenstein et le mouvement de l'art*, édition du Cerf, Paris, 1986, p. 27. Il est à noter que, pour décrire le « printemps paysan », le cinéaste n'évoque que trois plans.

Tout cela rappelle, en plus complexe, en plus ambigu, un exemple de « dynamisation émotionnelle » dans *Octobre*, évoqué en ces termes par S. M. Eisenstein : « les chants de paix mielleux des Mencheviks au IIe Congrès des Soviets (durant l'assaut du Palais d'Hiver) sont montés conjointement à des mains jouant de la harpe ».[82] C'est la même métaphore du « moulin à parole » (l'expression est dans « Une expérience accessible à des millions ») : on la retrouve dans les deux films à quelques nuances près, liées aux instruments et aux individus concernés (instruments à cordes pour le discours angélique des mencheviks, à vent pour le discours fanfaron des délégués ouvriers). Mais le plus étonnant, c'est qu'une image voisine est utilisée juste après dans *Octobre*, dont on connaît l'intertexte léniniste : « Kerenski joue le rôle de la balalaïka pour abuser les ouvriers et les paysans ».[83] Il est même intéressant de noter que la métaphore du chef d'orchestre a été employée elle aussi par Lénine, mais dans un sens positif cette fois, notamment pour désigner son propre rôle dans la dictature « du prolétariat ».[84] Or, dans « Dramaturgie de la forme », le cinéaste ne mentionne que la métaphore de la harpe, comme si l'on pouvait plus librement la critiquer. La critique y est vive d'ailleurs : le procédé de dynamisation émotionnelle « s'ossifie en symbolisme littéraire inerte et en maniérisme stylistique ». Et ce n'est pas qu'il préfère une métaphore à l'autre : dans « Dickens, Griffith et nous » il associe les deux métaphores d'*Octobre* dans un même jugement critique, les qualifiant de « naïves » et « plutôt "baroques" dans la forme ».[85] Aussi peut-on prolonger la conclusion de S. M. Eisenstein, quand celui-ci stigmatise le montage avec une harpe comme exemple de *mauvaise métaphore* : ce qui le gêne dans ce « pur parallélisme littéraire qui ne vivifie dynamiquement en aucune manière la matière traitée », ce n'est assurément pas « l'analogie », fût-elle « littéraire », mais plutôt le caractère illustratif, *dogmatique*, de la métaphore – celle de la harpe, semblable à celle de la balalaïka, réunies de façon plus claire encore dans une même critique politique dans l'article « Notre *Octobre* ». On se souvient en effet de la critique qu'Eisenstein y fait du « dualisme » de ses métaphores dans son film anniversaire, qui se limitaient à des « éléments de persiflage » et à « peindre "l'adversaire" » (il faut noter ici les guillemets).[86] C'est donc la facilité tout à la fois esthétique et idéologique de ces plans que se reproche le cinéaste. En effet, il ne cesse de souligner par ailleurs l'importance de la « syncope », de la « dynamisation intellectuelle » dans le montage des images globales. Le problème ne vient donc pas de la métaphore, qui serait linguistique à l'origine, comme le suggère François Albera [87], mais en quelque sorte de la *soumission* de cette métaphore à un texte antérieur et extérieur au film – aux propos du leader bolchevique, notamment, trop manichéens. C'est d'ailleurs ce qu'Eisenstein reproche aussi à la « gigantesque métaphore » *d'Intolérance* : le problème « n'est pas d'ordre technico-professionnel, mais bien de l'ordre de la pensée idéologique », Griffith rapprochant divers épisodes historiques, très différents, sous « un infinitésimal trait commun – le commun signe extérieur de l'Intolérance, avec majuscule ! vue de façon métaphysique et non repensée ».[88] On devine ainsi comment le réalisateur soviétique a pu préférer *La Ligne générale* aux « éléments de persiflage » un peu convenus d'*Octobre*, qui constituaient le stade « primitif » d'une « appréciation sociale abstraite ». Avec ce discours du parrain ouvrier, le cinéaste dénonce exactement, mais à

82 S. M. Eisenstein, « Dramaturgie de la forme », *Eisenstein et le constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 84.
83 *Octobre*, éditions Seuil / Avant-Scène, Paris, 1971, coll. Points Films, p. 120.
84 Lénine, « Les tâches immédiates du pouvoir des soviets », *Œuvres complètes*, tome 27.
85 S. M. Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous (4) », art. cit., *Cahiers du cinéma* n°234-235, p. 35.
86 S. M. Eisenstein, « Notre *Octobre* », art. cit., p. 179-180. Sur la critique du « dualisme » cinématographique en particulier, voir *supra*, p. 558-559.
87 F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 84, n. 180.
88 S. M. Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous (4) », art. cit., p. 35.

propos de la politique « soviétique », ce que Lénine et *Octobre* dénonçaient chez les mencheviks ; il retourne la critique, il dénonce dans son propre « camp » les mêmes travers, et il le fait par des moyens « purement cinématographiques ».

Aussi faut-il relever une dernière idylle improbable : la rencontre qui clôt *La Ligne générale*, entre Marfa et le tractoriste, plusieurs années après. L'homme a changé : il a gagné en simplicité, il travaille aux champs ; il se laisse porter par une charrette, tirée par un cheval, il badine avec une jeune fille. À l'inverse, Marfa conduit désormais un tracteur, des lunettes d'aviateur ou de coureur automobile sur les yeux. Ils ont beau se connaître tous deux, nous assistons à une sorte de coup de foudre : le jeune homme est ravi de rencontrer l'héroïne, il est impressionné par sa métamorphose, et il se protège les yeux, *comme ébloui par le soleil, comme si elle était loin*, avant que la vie de Marfa ne défile à l'écran. Cette métaphore originale, d'allure naïve, ne manque cependant pas d'être ambiguë. En effet, ce geste de la main en visière condense de façon admirable des sentiments et des idées très divers : il suggère d'abord l'émerveillement du souvenir qui surgit, qui revient de loin, il souligne ensuite le long et émouvant chemin parcouru par la paysanne pauvre du début, mais il indique aussi, pudiquement, la distance qui sépare soudain deux êtres, cet éloignement qui séduit parfois, qui éblouit souvent, mais qui trahit des choix de vie différents. Néanmoins, les deux protagonistes finissent par s'embrasser. Le thème de l'union de la ville et de la campagne est souligné par un ultime carton. Rien que de très convenu, en apparence. Mais la clef de cette séquence est à chercher ailleurs, du côté de *L'Opinion publique* dont elle rejoue la fin : on trouve là une réécriture de la dernière séquence du film de Chaplin, une comparaison qui fonctionne comme un révélateur tout en inversant certains éléments.[89] Là où Marie, l'héroïne de Chaplin, retourne à une vie simple, loin de la ville où elle a perdu son amour dans les bras d'un riche protecteur, celle d'Eisenstein a pris la place de celui-ci, que Marie a fini précisément par quitter – et qui semble malheureux. Dans *La Ligne générale*, en effet, c'est Marfa qui conduit la machine la plus moderne… même si ce n'est pas exactement un bolide, comme celle du riche protecteur. C'est elle qui se croit importante, qui *a réussi*. Autrement dit, elle a troqué le pot au lait contre le tracteur, comme Marie, au milieu de *L'Opinion publique*, a abandonné son premier amour pour la richesse. Et c'est le tractoriste qui achève d'accomplir le destin de Marie, qui retrouve l'authenticité que celle-ci avait perdue, qui apparaît sur une charrette… La comparaison repose donc à la fois sur des points communs et sur des dissemblances : elle fonctionne comme si Marfa était tombée dans le piège dont Marie est revenue, la transposition en U.R.S.S. assurant ironiquement la cohérence du rapprochement. Désormais, on l'a vu, c'est Marfa qui se soucie de réussite matérielle et sociale, c'est elle qui se laisse éblouir par la modernité, mais… c'est elle aussi qui tombe en panne. Seule consolation, paradoxal *happy end* : Marfa ne croise pas l'ancien tractoriste sans s'en rendre compte, comme dans le mélo de Chaplin, où ni Marie ni l'ancien protecteur ne s'aperçoivent, et où la jeune femme a perdu son premier et véritable amour. Non, en U.R.S.S., *grâce à la panne et aux ratés de la mécanisation*, la rencontre a quand même lieu… et le bonheur est *encore* possible, semble suggérer Eisenstein.

C'est assez dire que le discours de *La Ligne générale* mérite d'être réévalué. En dépit des apparences, l'ambiguïté du film ne profite pas vraiment à la « ligne » décidée lors du XIVe congrès du Parti, en 1925, et encore moins au « grand tournant » ultérieur, celui de la collectivisation. Bien au contraire, le film déjoue toute lecture « stalinienne » ; François Albera a déjà montré, par

89 On a vu qu'Eisenstein indiquait cette parodie à Moussinac, dans sa lettre du 4 juin 1929. F. Albera rappelle que l'épilogue du film américain était populaire en U.R.S.S.

d'autres moyens, combien cette lecture était erronée.[90] Plus encore, *La Ligne générale* invite à une lecture critique, dès 1929, d'une collectivisation autoritaire, de tous les leurres agités devant les masses paysannes pour mieux les asservir, et d'un régime politique tenté lui aussi par le productivisme. C'est ce que perçoit Gérard Conio : « en dépit des concessions à Staline, qui imposa certaines modifications, il est clair, quand on voit ce film aujourd'hui, que la propagande avouée en faveur de la collectivisation des campagnes s'efface derrière un sens tout différent. Plutôt que l'apologie du retour au communisme de guerre, on y entend surtout un chant de fraternité et de libération, un hymne à la vie et au progrès », et notamment « la révolte contre l'ordre des Pères ».[91] D'ailleurs, si le film reçut un accueil circonspect en U.R.S.S., ce n'est probablement pas parce qu'il était « en retard » sur la politique du parti, comme le pouvoir en lança l'idée, mais parce que son sujet véritable était justement *un peu trop contemporain*, parce qu'il énonçait, avec la cruauté de l'évidence, l'impasse où s'enfonçait le régime, et qu'il suggérait des réponses différentes. Il suffit de se souvenir, par exemple, de cette phrase mise en exergue du film, dont l'inspiration est bien peu bolchevique : « …dans certaines circonstances, l'organisation exemplaire du travail local, même à petite échelle, s'avère plus efficace pour le peuple que nombre d'organes d'État au fonctionnement centralisé (V. Lénine) ». Si « retard » il y eut, il venait donc surtout du ton employé : ce n'était plus l'heure de rire. Il n'était plus question de dire la « vérité » du régime, pour reprendre l'expression de Jean Narboni, d'en faire « la radiographie et la *caricature vraie* ». Pour S. M. Eisenstein aussi, un an plus tard, un tel film aurait été impossible.[92] C'est ainsi le grand mérite de *La Ligne générale* : notamment par l'usage que le cinéaste fait des métaphores, et à travers elles du conflit, que ce soit entre deux plans, deux « lignes » thématiques, deux séquences ou deux films, il propose une des solutions les plus abouties, à la fois esthétiquement et idéologiquement, pour inviter à saisir la complexité de son époque – ses espoirs, ses erreurs et ses doutes. Le résultat, ces décalages constants qui révèlent des contradictions, cette critique sous-jacente, continuelle mais souvent paradoxale, est non seulement d'une redoutable séduction mais aussi d'une incroyable richesse. Grâce à la métaphore et à cette confiance en ses pouvoirs dont témoigne Eisenstein, une nouvelle forme est trouvée qui permet, malgré la censure, malgré les sujets imposés, d'interroger encore le réel.

3.2. Notes sur les écrits d'Eisenstein

L'art doit-il mener à la révolution, ou défendre jalousement son autonomie ?

Une écrémeuse est-elle pathétique en elle-même, ou faut-il la rendre expressive par des moyens extérieurs ?

La forme d'un film doit-elle être « plus révolutionnaire que le contenu », ou est-il normal qu'elle soit « classique », voire en retrait par rapport à celui-ci ?

Le lecteur un peu pressé s'étonne de trouver, sous la plume de S. M. Eisenstein, des réponses

90 F. Albera, « Eisenstein est-il stalinien ? » *Dialectiques* n°20, été 1977, outre *Eisenstein et le Constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 230-247.

91 G. Conio, *L'Art contre les masses, Esthétiques et idéologies de la modernité*, *op. cit.*, p. 254.

92 C'est probablement pour cela, pour conjurer le sort, que le cinéaste insiste à ce point, début 1930, lors de sa conférence à la Sorbonne, sur l'importance du rire – et, pour convaincre, d'un rire *sincère* (*Mémoires*, *op. cit.*, p. 220-223).

parfois très différentes à ces questions – qui engagent toutes, d'une certaine façon, les métaphores.[93] Il est même souvent tenté de relever ce qu'il appellera des « contradictions », non seulement entre les différents textes du cinéaste, mais aussi entre ses écrits et ses films, et plus largement encore entre son œuvre, qu'elle soit écrite ou filmique, et tel ou tel point de l'orthodoxie politique du moment, voire du matérialisme dialectique. Un tel écheveau de questions, de débats, souvent non tranchés – ou trop rapidement – invite à la prudence, et parfois à la fuite, alors que le besoin d'un éclaircissement se fait sentir.[94] Jacques Aumont a déjà effectué dans *Montage Eisenstein*, on l'a relevé, bon nombre de ces mises au point : il souligne par exemple combien, malgré les apparences, on ne peut distinguer deux ou trois Eisenstein, notamment celui des années 20, le théoricien du montage et des « attractions intellectuelles », et celui des années 1940, l'homme du pathétique et de l'extase. C'est dans cette perspective-là que je voudrais m'inscrire ici. Sans prétendre dégager une « ligne » eisensteinienne, il me semble possible de poursuivre cette réflexion et de souligner la cohérence de ces « contradictions », et notamment de faire apparaître combien le problème est avant tout politique, c'est-à-dire dire déterminé par le contexte historique et les options idéologiques du cinéaste comme du pouvoir. Autrement dit, je voudrais poursuivre et accentuer l'hypothèse qu'un certain malentendu concernant les écrits d'Eisenstein tient de façon insistante à la faible prise en considérations des deux premières déterminations relevées par Jacques Aumont, et en particulier à celle d'une « guérilla politico-idéologique » dont le bilan « est extrêmement difficile à évaluer », les reprises et les infléchissements du cinéaste étant systématiquement pris « dans des considérations tactiques » où la part de la sincérité est impossible à établir avec certitude.[95] Même la question du style de S. M. Eisenstein, cette complexité qui frappe tant et dont il riait le premier, son goût pour la digression ou sa pratique de l'ellipse, par exemple, semblent devoir être compris comme une conséquence de son rapport au pouvoir et à la révolution. Mais, plus communément, c'est au niveau de sa réception que cette dimension politique a pu faire écran : l'obstacle majeur semble résider dans le soupçon, dont les effets perdurent, d'opportunisme, voire de collaboration, fût-elle inconsciente. Or, pour peu que l'on s'émancipe de cette hypothèse, l'auteur de *La Ligne générale* et d'*Ivan le terrible* apparaît rapidement comme très critique vis-à-vis du régime, très tôt, dès les années 20, et ensuite sans discontinuer – mais, évidemment, de façon souvent détournée. Ses textes font apparaître de nombreuses tentatives pour user de son autorité et, sinon infléchir l'évolution du régime, du moins susciter des résistances idéologiques et artistiques. Seulement, pour bien percevoir cela, il convient de se pencher de près sur les écrits d'Eisenstein, pour en étudier le fonctionnement et les stratégies. Autrement dit, à quelles conditions peut-on se servir de ces textes ? Quelle méthode est-on en droit de leur appliquer ? Quels soupçons cultiver ?

93 C'est bien elles qui sont susceptibles de rendre pathétique ce qui ne l'est pas *a priori*, de révolutionner la forme cinématographique en introduisant un point de vue sur le « contenu », en le « dynamisant », en dépassant le fétichisme du « matériau », etc.

94 Sur la question politique par exemple, comme le souligne en note François Albera dans « Eisenstein dans la ligne. Eisenstein et la question graphique », *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2001, p. 77 et 98, n. 1.

95 J. Aumont, *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, p. 213-216 notamment. C'est d'ailleurs en raison de cette première détermination que la troisième, « épistémologique », inspirée de Bordwell, me semble plus délicate à évaluer, l'idée de conflit ne pouvant conserver sa place centrale – et restant, comme l'indique l'auteur, toujours présente.

Les contradictions : la dialectique et le contexte

À lire Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, l'idée de dresser un inventaire de ses propos les plus contradictoires vient facilement à l'esprit : les divergences et contradictions apparentes sautent aux yeux, parfois stupéfiantes, presque terme à terme, surtout lorsqu'il est question de la forme des œuvres et de leur but. En effet, si l'on conçoit aisément aujourd'hui que le pathétique d'une écrémeuse puisse varier selon les époques et les interlocuteurs, d'autres propos peuvent encore provoquer des malentendus, concernant la mission du cinéma notamment. Pour ne retenir qu'un exemple, fameux mais instructif, S. M. Eisenstein a écrit en 1925 qu'une œuvre devait « fendre les crânes », « laboure[r] à fond le psychisme du spectateur » et, dix ans plus tard, pour ainsi dire à propos des mêmes films ou du moins de la même période, que ceux-ci cherchaient à « ne pas transposer, ni interpréter », mais à « reproduire les faits et les événements avec le moins de distorsion possible » [96]. Or, pour ne pas se méprendre, il faut tenir compte du contexte, bien différent, de ces propos – les avant-gardes et la N.E.P. en 1925, et le « réalisme socialiste », le début de la grande terreur en 1935. Et, même en s'y efforçant, le risque est encore grand de considérer que les deux énoncés s'opposent radicalement, alors que, même pour ceux-là – qui sont pourtant les moins favorables à mon propos – on peut considérer qu'il s'agit, dans les deux cas, de défendre un cinéma d'art. En effet, les expressions « fendre les crânes » et « labourer à fond le psychisme », qui ne sont pas vraiment les plus représentatives du cinéaste même si elles ont eu beaucoup de succès, s'inscrivaient dans le cadre d'une polémique violente avec Vertov, à une époque où l'on accusait déjà Eisenstein de « formalisme ». Il s'agissait alors pour lui de soutenir la nécessité d'un *art révolutionnaire*, c'est-à-dire la possibilité d'user de moyens apparemment « anciens » au service d'une cause « moderne » et, pour parvenir à cette conciliation mais aussi pour imposer son point de vue, de multiplier les gages de bonne volonté « révolutionnaire » en même temps que les provocations – exactement comme en 1935, donc, malgré des formulations en apparence opposées. Et, comme on lui reproche à chaque fois une trop grande attention à la forme, il cherche à montrer qu'elle est « déterminée à un niveau très profond », mais de façon différente : tantôt « plus révolutionnaire que le contenu », dans le cadre d'une « approche matérialiste de la forme » en 1925, tantôt en adéquation avec des structures « primitives », et plus largement avec les lois générales de l'art, dix ans plus tard – pour essayer d'échapper au « réalisme socialiste ». Cela n'empêche nullement les deux réponses d'être également valables à ses yeux. S. M. Eisenstein semble d'ailleurs avoir déjà répondu, comme par avance, en 1929, à ce type de faux débat : à travers la fausse opposition entre les formules « l'art est l'édification de la vie » et « l'art est la connaissance de la vie », il soulignait qu'il n'y a pas à choisir entre un art de « propagande » d'un côté, c'est-à-dire d'édification et d'agitation, et un art « réaliste », voire « scientifique » de l'autre – car il n'y a pas de connaissance sans implication, de même qu'il n'y a pas d'engagement valable sans connaissance.[97] Il faut veiller à ce que l'un se nourrisse de l'autre, en permanence. En revanche, nous glisse-t-il au passage, il faut dénoncer et la basse propagande et ce qui s'appellera bientôt le réalisme socialiste...[98]

96 S. M. Eisenstein, « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme », *Cahiers du cinéma* n°220-221, mai-juin 1970, p. 35-36, et « La forme du film : nouveaux problèmes » ainsi que « Du théâtre au cinéma », *Le Film : sa forme, son sens*, *op. cit.*, p. 116 et 135.

97 S. M. Eisenstein, « Perspectives », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 185-201.

98 En témoignent respectivement le jeu de définition savoureux sur le mot *propagandiste*, à propos de Gorki et de son goût pour la prédication, et l'allusion à la R.A.P.P., l'association des écrivains prolétariens russes, avec son « homme

C'est dire si les textes de S. M. Eisenstein, plus encore que d'autres, souffrent des raccourcis et des citations maniées légèrement. Ce souci d'une « réconciliation », pour opportun qu'il puisse paraître, est constant chez lui : comme il ne cesse de le souligner, les deux principes du « ciné-poing » et de l'observation attentive et scrupuleuse du réel ne s'opposent pas. Au contraire : comme le montage, le premier implique le second. L'attraction elle-même était déjà, selon son concepteur, un « moment agressif », certes, mais aussi un « mode de connaissance – "par le jeu vivant des passions" ».[99]

Voilà qui confirme l'analyse de Dominique Chateau, qui suggère que les « contradictions », replacées dans leur contexte, peuvent toutes être résolues par la dialectique, que S. M. Eisenstein maîtrisait bien.[100] Il relève à ce propos deux écueils, « deux façons d'illustrer la politique de l'autruche » quand on aborde aujourd'hui l'œuvre du théoricien et ses « contradictions » : soit on les traite avec la défiance ou la condescendance qui conviennent depuis la fameuse « chute du mur de Berlin », soit on « sauve » le cinéaste « en minimisant la prégnance de la pensée marxiste ou de l'idéologie communiste sur son œuvre ». On ne peut qu'adhérer à un tel constat, et ajouter avec lui que « l'adhésion à la pensée dialectique rend, au contraire, hypersensible aux contradictions, y compris celles qui traversent l'explicitation de cette pensée. » Seulement, au nom de cette « fidélité » au matérialisme historique, Dominique Chateau semble écarter la possibilité d'une allégeance parfois « protocolaire » de S. M. Eisenstein à celui-ci, et ainsi dénier l'intérêt de « décanter son discours et voir autrement ses films ». Autrement dit, il y aurait peut-être un tour de vis dialectique de plus à faire, pour dépasser l'opposition entre ceux qui voient en Eisenstein un *résistant* au discours officiel et la position de Dominique Chateau qui voit en lui un dialecticien accompli. Les deux positions ne sont pas contradictoires, elles semblent même toutes deux justes, formulées ainsi : il faut seulement ajouter qu'une bonne dialectique n'était plus si bien venue dans une U.R.S.S. repliée sur elle-même, où le prolétariat était censé remporter victoire sur victoire, et donc qu'être « fidèle » jusqu'au bout à *l'esprit* de Marx et Engels signifiait pour S. M. Eisenstein devoir ruser avec les contradictions de son époque, ou s'exposer aux foudres de tartuffes en tous genres.[101] Aussi convient-il de se méfier, de ne pas plaquer un schéma dialectique, auquel Eisenstein adhérait indéniablement, là où précisément il se contente de jouer avec le squelette de l'idée, où il préfère souligner les contradictions – dénonçant ainsi, implicitement, certains dépassements fautifs, certaines synthèses hâtives.

Aussi, négligeant cette hypothèse, Dominique Chateau en vient-il à discuter les positions de François Albera : il en appelle, pour retrouver une cohérence dans les différents écrits et dans l'œuvre de S. M. Eisenstein, à la fois à la prise en compte des « déterminations extérieures » et à la notion de dialectique ; mais il semble minimiser à son tour, en pratique, la prégnance du contexte. L'intervention au congrès des cinéastes de 1935, par exemple, doit beaucoup de ses « oublis », démentis, contradictions apparentes et provocations à ces circonstances, qui n'ont rien d'accessoire ni de contingent.[102] Les négliger, c'est prendre le risque de commettre des faux sens, voire de vrais

vivant ».

99 S. M. Eisenstein, « Le montage des attractions », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 117-118.

100 Dominique Chateau, « La question de la dialectique dans les théories d'Eisenstein », in *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, *op. cit.*, p. 213-231. On retrouve une partie de cette analyse dans : D. Chateau, *Cinéma et Philosophie*, éditions Nathan, 2003, p. 63-68.

101 Lire à ce propos « Dans l'intérêt de la forme », où S. M. Eisenstein développe une comparaison avec *Le Revizor* de Gogol (*Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 237-238) : en russe, les Tartuffe s'appellent Khlestakov.

102 Dans sa première édition de *Montage Eisenstein*, Jacques Aumont indique déjà, précisément à cause des « précautions oratoires » du cinéaste, ce danger toujours résurgent d'une analyse « trop anhistorique » : *Montage*

contresens. Le fameux paragraphe sur « l'apriorisme de l'idée » dans l'œuvre d'art le met en évidence. S. M. Eisenstein vient d'évoquer « certaines conceptions, certaines théories » qui ne sont plus valables sur le plan scientifique mais qui subsistent, d'une certaine façon, dans le domaine « des arts ou de l'imagerie ». Après l'exemple de la mythologie et avant celui de la physiognomonie, il dit :

> Prenons un autre cas. Par exemple, le postulat de l'apriorisme de l'idée par rapport à la conception du monde, dont parle Hegel. À une certaine époque, c'était là le fin mot, le sommet de la connaissance philosophique. Puis ce sommet a été renversé. Marx a retourné ce postulat cul par-dessus tête avec ses principes d'appréhension de la réalité telle qu'elle est. Cependant, dans notre domaine artistique, si nous y réfléchissons bien, nous nous retrouvons dans une situation qui reproduit presque identiquement la proposition de Hegel. Car, n'est-ce pas ? c'est bien le fait que le créateur soit imprégné par une idée, le fait qu'il soit assujetti à préconcevoir cette idée qui va permettre à son œuvre d'art de naître et qui va en déterminer le cours. Et nous savons bien que, dans cette œuvre d'art, si tous les éléments qui sont, sans doute, des répliques authentiques du réel n'incarnent pas tout en même temps cette idée initiale, on n'obtiendra jamais une réalisation de l'art pleinement accomplie. Naturellement, il est certain que l'idée elle-même ne naît pas spontanément chez le créateur, ne s'engendre pas d'elle-même, qu'elle est une image miroir, reflétée socialement, qu'elle est le reflet de la réalité sociale. Mais du moment que chez l'artiste est apparu ce point de vue initial, cette idée – celle-ci va déterminer toute la structure matérielle et réelle de sa création, la « conception du monde » de sa création. Et voilà que nous en sommes bien, mais dans le domaine artistique, au postulat de Hegel.[103]

Contrairement aux apparences, il n'y a donc pas une si grande contradiction entre la position de Dominique Chateau et celle de François Albera : là où le premier rappelle la tradition marxiste dont participe cette réflexion de S. M. Eisenstein, et en montre ainsi la richesse souvent méconnue, le second pointe à juste titre la dimension « ambiguë » de la référence à Hegel, c'est-à-dire authentiquement polémique. Autrement dit, ce qui détermine en profondeur ce développement d'Eisenstein sur le caractère « idéaliste-matérialiste » de l'art, ce n'est pas *avant tout* l'amour du matérialisme dialectique – non plus, évidemment, qu'une passion pour l'idéalisme de Hegel – mais l'hostilité à la doctrine du réalisme socialiste. Tout le discours du « maître » au congrès de 1935 s'y oppose implicitement, et plus frontalement ce paragraphe. Le choix des mots l'indique d'ailleurs suffisamment, dans la mesure du moins où l'on peut se fier à la traduction : S. M. Eisenstein parle de « créateur » plutôt que de « travailleur » du cinéma ; il évoque ces éléments d'une œuvre d'art qui « incarnent » l'idée, et qui sont « *sans doute*, des répliques *authentiques* du réel » (c'est moi qui souligne)… L'ironie est plus perceptible encore quand on rapproche cette phrase de tous les propos qui précèdent, où S. M. Eisenstein ne cesse de présenter le « typage » des années 20 comme un « réalisme socialiste » avant la lettre, mais un peu supérieur, s'interdisant toute « transposition », « déformation », « distorsion », etc. : « dans tout ce que nous filmions, il y avait ce parti-pris de "non-intervention". C'était bien là l'essentiel, à l'époque ! »

Mais la critique est encore plus large : dans le souci d'une « réalisation de l'art pleinement accomplie », déterminée en tous ses points par une même idée ou, plus exactement, par une même intuition, par un même élan signifiant, on peut reconnaître à la fois la revendication d'une œuvre organique – notion qui, au passage, se trouve sous une forme voisine dans le *Cours d'esthétique* de Hegel – et le refus d'une ingérence extérieure, d'un impératif abstrait qui s'imposerait au créateur.

Eisenstein, éd. Albatros, Paris, 1979, p. 68.

103 S. M. Eisenstein, « La forme du film : nouveaux problèmes », *Le Film : sa forme, son sens*, *op. cit.*, p. 146-147.

De fait, dès 1928, S. M. Eisenstein souligne dans « A.I. 28 » l'inanité d'une esthétique de laboratoire, artificielle, conçue pour répondre à l'état *supposé* de la construction socialiste, dénonçant vigoureusement cette « superstructure en serre ».[104] Selon lui, « la véritable superstructure fait maintenant quelque chose comme perforer l'intestin de cette superstructure [artificielle]. » Et d'ajouter : « À un moment ou à un autre, elle va bien finir par surgir. Elle finira bien par détruire cette chose imaginée de l'intérieur. » On sait hélas que la « chose » a continué à se développer, bien que percée de toutes parts. Ce sont d'ailleurs ces déchirements, au sein même de l'œuvre, qu'il continuera à dénoncer en 1932 dans « Servez-vous ! », cette volonté d'agir directement et superficiellement sur la superstructure, mais l'espoir en moins qu'une « vraie » superstructure puisse avoir raison de la « fausse ». Une illusion est tombée, probablement peu après « A.I. 28 » : S. M. Eisenstein a compris que « cette chose imaginée de l'intérieur » entretenait un rapport très étroit avec la nature du régime, et donc qu'elle ne serait pas renversée si vite. Quoi qu'il en soit, on perçoit déjà dans ce texte l'inquiétude des années 30, et une compréhension exacte des causes du problème : personne ne peut avoir « en tant que contemporain et participant, de perspective suffisamment claire (qui exige ne serait-ce qu'un peu de recul) sur le "jeu" des forces productives du moment, qui de plus varie de manière dynamique – la superstructure n'est imaginable que par la résultante du jeu de ces distorsions ». C'est justement pour cette raison, semble dire le cinéaste avec ce paragraphe sur « l'apriorisme de l'idée », que l'artiste doit assumer sa subjectivité, doit s'assumer *créateur de mondes* : parce qu'il ne peut y avoir de démiurge ou de devin parmi les hommes, pas plus à la tête de l'État qu'ailleurs.

Ainsi, au-delà de la critique de telle ou telle doctrine esthétique, même dominante, l'apparent idéalisme du propos de 1935 vise bien à *provoquer* – à provoquer la pensée, notamment, à heurter les esprits pour qu'ils se prémunissent contre une conception pauvre de l'art, celle du reflet, qui peut se déduire trop aisément d'un matérialisme étroit. Autrement dit, si l'on tient à situer S. M. Eisenstein, on peut préciser qu'il s'inscrit dans une tradition « marxiste », mais il faut ajouter aussitôt qu'il cherche à pallier une lacune du matérialisme historique, reconnue par F. Engels, notamment dans sa lettre à J. Bloch du 21-22 septembre 1890 : celle d'avoir privilégié, *dans la théorie*, pour des raisons stratégiques évidentes, l'action de « l'infrastructure » économique sur les « superstructures », et d'avoir négligé l'action de celles-ci sur celle-là, et plus largement tous les facteurs de « l'action réciproque ».[105] Il est probable que cette lacune, aux conséquences terribles, explique une bonne partie du destin et des combats du cinéaste.

De ce point de vue, quand Dominique Chateau se réfère à l'article « Dans l'intérêt de la forme », où S. M. Eisenstein cite une autre lettre d'Engels, adressée à Mehring cette fois, le 14 juillet 1893, il ne souligne pas assez combien le cinéaste s'engouffre dans la faille, dans l'aveu explicite d'une *culpabilité* des pères fondateurs du marxisme, dans cette lacune concernant « la forme » des « superstructures » – et combien le mot « forme » devient alors un sésame commode pour le réalisateur, qui lui permet d'ouvrir de nombreuses voies, de rappeler le rôle *fondamental* des « superstructures », de la création linguistique, artistique ou philosophique.[106]

Aussi peut-on expliquer autrement encore qu'il ne soit « pas possible de rendre compte de manière systématisée du rapport contenu / forme dans les écrits théoriques d'Eisenstein », comme cela a été souvent noté.[107] C'est que le cinéaste ne disposait pas d'une liberté de parole complète sur

104 « A.I. 28 », in *CiNéMAS*, vol. 11, « Eisenstein dans le texte », printemps 2001, numéros 2-3, p. 157.
105 On peut lire cette lettre *in extenso* : http://www.marxists.org/francais/engels/works/1890/09/18900921.htm
106 D. Chateau, *op. cit.*, p. 218, et S. M. Eisenstein, « Dans l'intérêt de la forme », in *Au-delà des étoiles*, p. 236.
107 F. Albera, « Notes sur l'esthétique d'Eisenstein », Université Lyon 2, 1974, p. 54. Cité entres autres par J. Aumont

le fond ; il s'attache donc, en donnant des inflexions sans cesse changeantes à ses théories de la forme, à préserver pour lui et pour ses collègues la liberté la plus large sur la conception des films – liberté décisive que celle de la « forme », qui lui permet de dire à peu près ce qu'il veut sur des sujets obéissant toujours plus ou moins à la « commande sociale ». C'est ainsi qu'on peut lire l'article « Dans l'intérêt de la forme » dans son entier : comme une invitation à se former *idéologiquement*, au marxisme-léninisme en l'occurrence, dans l'intérêt… du formalisme. Au delà de la blague et de la provocation, il y a là, de toute évidence, un conseil, et l'extrait de la correspondance d'Engels apparaît comme une réflexion soumise aux « consultants » qu'il critique – et un « tuyau » de première importance offert à ses collègues, pour échapper à leur emprise. C'est probablement pour cela, d'ailleurs, que le pouvoir a déclenché une campagne si violente contre *Le Pré de Béjine*, en 1937 : l'innocence du cinéaste qui dénonce la forme réactionnaire des films produits, « l'opportunisme de la forme » qui consiste à ne promouvoir que le pire divertissement ou la pire propagande, ne pouvait que déranger. Le pouvoir avait perçu, d'une façon ou d'une autre, la dimension potentiellement critique de toute recherche « formelle », notamment chez l'auteur de *La Ligne générale* : il lui fallait envoyer un signal fort à ceux qui persistaient à ne pas « comprendre » le destin des diverses avant-gardes, au tournant des années 30, et notamment de « l'école formaliste ».[108]

Cette importance des « contradictions », de l'implicite, rappelle donc la nécessité de lire Eisenstein entre les lignes. Dans le discours de janvier 1935, le risque de malentendu est grand également à propos des « quinze années de cinéma soviétique », ce fameux découpage de son histoire en trois périodes quinquennales : 1924-1929, 1929-1934 et... 1935-1939. Il semble qu'on ait beaucoup négligé la part d'ironie que comporte ce développement. Cette « synthèse » évoquée par D. Chateau à la suite d'Eisenstein, à propos de la troisième période, n'est-elle pas un peu artificielle, un peu trop opportune pour être honnête, de la part d'un cinéaste qui n'a eu de cesse de dénoncer les causes *structurelles* des échecs du cinéma soviétique de la « deuxième période » ? Et faut-il croire S. M. Eisenstein quand il affirme, concernant divers aspects de celle-ci, qu'ils sont « la preuve du plus grand épanouissement d'un art » ? Non, bien entendu : la synthèse évoquée repose sur deux périodes supposées très riches. Or, pour la première – la période « typage » et « montage », pour aller vite, à laquelle appartient pleinement S. M. Eisenstein – il s'agit d'une tentative de réhabilitation : le cinéaste tente de sauver ce qu'elle a apporté de plus riche, et qui est menacé par les critiques de « formalisme », par le réalisme socialiste. Et pour la deuxième, « plus centrée sur le contenu idéologique », et qui correspond au premier plan quinquennal, S. M. Eisenstein laisse entendre qu'elle fut exactement le contraire d'une réussite : ce fut à ses yeux une période de régression, de *mise au pas*. Il dénonce par exemple la « soudaine dévaluation des moyens raffinés d'expression » : les nouveaux films, dans la plupart des cas, ne dépassent guère « le niveau des films les plus médiocres produits à l'étranger ». Il explicite cette comparaison avec l'Occident capitaliste dans « "Eh !" De la pureté cinématographique » : selon lui, il persiste dans le cinéma « une gabegie proprement bourgeoise. Et pas seulement en ce qui concerne les budgets » : il faut signaler aussi « l'irréflexion ».[109] Il réussit même à le faire dire à ses collègues réunis, qui reconnaissent, dans un acquiescement assez large, et grâce à la litote proposée, que *Contreplan*, de

et D. Chateau.

108 Rappelons que Trotski stigmatisait cette dernière, dès 1924, dans *Littérature et Révolution*, en en faisant le dernier adversaire du marxisme. Lire à ce propos *Le Formalisme et le Futurisme russes face au marxisme*, présenté par Gérard Conio, éditions L'Âge d'homme, Lausanne, 1975. Voir aussi *supra*, p. 524 et suiv.

109 S. M. Eisenstein, « "Eh !" De la pureté cinématographique », *Cahiers du cinéma* n° 210, mars 1969, p. 7.

Youtkevitch, « avec toutes ses admirables vertus idéologiques, ne représente pas le dernier mot en fait de perfection »...[110] Autrement dit, si S. M. Eisenstein esquive le plus possible l'exercice de l'autocritique, s'il n'énonce des critiques que du bout des lèvres pour la première période, les louanges semblent tout aussi forcées pour la suivante. Bien sûr, il ne s'agit pas de prétendre qu'Eisenstein n'avait pas de réelles critiques à formuler contre « l'idéologie du montage-roi », ni qu'il était complètement insincère quand il décelait quelques rares progrès dans la « caractérisation psychologique » des personnages ou dans la « dramatisation des sujets ». Seulement, il ne faut pas négliger de considérer qu'une bonne part de ce regard réprobateur ou laudateur est ici de pure forme, et que la logique du discours, jusqu'aux moindres expressions employées, dément largement cette opinion.

Dès août 1931, dans une lettre à Moussinac envoyée depuis Mexico, S. M. Eisenstein énonce le problème concernant le cinéma (et indirectement, peut-être, toute l'U.R.S.S.), d'une façon étonnamment proche. Ce n'est pas seulement « l'empêchement d'un cinéma révolutionnaire dû à la pesanteur et à l'idiotie des administrateurs », comme le résume François Albera.[111] Le problème est plus large pour Eisenstein à ce moment-là. La métaphore de « la vieille putain fardée […] de rouge » qu'est devenu le cinéma « soviétique » le dit crûment : le problème est bien celui d'un cinéma et plus largement d'une société *vendus* aux puissances de l'argent, au capitalisme.[112] Aucun doute n'est possible sur l'interprétation de ce passage, l'image de la prostituée étant fréquente chez les communistes pour condamner les sociétés capitalistes, et S. M. Eisenstein lui-même précisant qu'il « s'abstient d'explications du fait », mais que le phénomène était nécessaire « d'un point de vue marxiste ». Et le cinéaste de souligner sa métaphore : le rouge ne sert ici qu'à… farder.

Aussi Dominique Chateau semble-t-il accorder trop d'importance à une dialectique très « rhétorique », très opportune dans le discours de 1935 : l'auteur d'*Octobre* et de *La Ligne générale* semble avant tout distinguer les deux premières périodes de façon à (se) ménager une voie de retour vers un cinéma exigeant – il était absent de la seconde – et pour ne pas aller trop loin dans une autocritique attendue de lui – celle de la première période, à laquelle sont liés aussi d'autres réalisateurs. Cette présentation dialectique en trois périodes apparaît ainsi comme une astuce, je dirais presque un gag si le sujet n'était aussi grave, comme une façon de dénoncer, sans en avoir l'air, en paraissant constructif, toutes les dérives passées.[113] Elle constitue en même temps un espoir, peut-être pas très raisonnable mais probablement réel, celui de voir les acquis des années 20 reconnus, et toutes les conséquences de cette observation tirées – ces acquis impliquant une remise en cause radicale du capitalisme *et* de la voie choisie par le bolchevisme. Quoi qu'il en soit, cet espoir apparaît finalement comme une forme de négociation, de « donnant-donnant » – *je veux bien*

110 Discours de clôture d'Eisenstein, dans *Le Film : sa forme, son sens*, *op. cit.*, p.174.

111 « Que peut-on appeler cinéma stalinien ? », *Le Cinéma « stalinien », questions d'histoire*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2003, p. 21-22. François Albera relève d'ailleurs des traces de ce problème dès 1928, où une adresse au Parti cosignée par S. M. Eisenstein dénonçait l'existence d'un monopole économique, « prématuré », et l'absence de « ligne idéologique », le tout conduisant à une indifférenciation des cinémas « soviétique » et « bourgeois ».

112 Lettre à L. Moussinac, in *Eisenstein dans le texte*, *CiNéMAS* vol. 11, n°2-3 (printemps 2001), Montréal (Canada), p. 162-163.

113 D'ailleurs, le découpage historique diffère légèrement dans « Du théâtre au cinéma », par exemple (*Le Film : sa forme, son sens*, *op. cit.*), et l'opposition entre les deux « premières » périodes y est moins marquée. Au reste, S. M. Eisenstein reconnaît lui-même, dans le discours qui nous occupe, que la subdivision est « toute relative ». Pour un autre découpage, basé sur les périodes de « glaciation » et de « dégel », voir celui proposé par Naum Kleiman, qui peut éclairer la démarche du cinéaste : entretien « Une autre histoire », dans *Gel et dégel, une autre histoire du cinéma soviétique*, éd. Centre G. Pompidou, Paris, 2002, p. 30-31 notamment.

reconnaître quelques excès, si vous reconnaissez les vôtres – dans l'espoir de trouver un équilibre plus favorable au cinéma souhaité. Nous sommes donc bien loin d'une dialectique véritable ! Eisenstein exprime surtout le souhait d'une nouvelle orientation, dans le cadre d'un congrès qu'on lui a demandé de présider. Une dernière preuve en est peut-être la façon dont il présente la « deuxième période » : ses rares qualités ne sont, finalement, que le « passage à un plan supérieur de ce qui, dans la période précédente, était "typage" et "montage" », autrement dit ce n'est plus une « antithèse » mais… un dépassement, et un « dépassement » qui a abandonné des qualités précieuses, longuement développées dans son intervention. C'est d'ailleurs ce qui explique qu'il revienne sur la notion de « cinéma intellectuel » : après la charge de S. S. Dinamov, il fait mine de l'avoir abandonnée, mais il tente d'en sauver les idées et les principes, de les présenter comme de « nouveaux problèmes » pour le cinéma. Voilà une dialectique qui tourne décidément bien mal : le dépassement a déjà eu lieu, et a rejeté dans l'oubli ce qu'il aurait précisément dû conserver... Aussi Eisenstein est-il obligé de se livrer à de singulières contorsions pour faire comme s'il n'avait pas eu lieu, comme si l'on pouvait encore dialectiser.

Dialectique et ironie : l'art et la révolution

Toutes les contradictions ne doivent donc pas être relativisées, dans les textes de S. M. Eisenstein. Certaines sont bien réelles, mais, plutôt que les lui imputer, il faut souvent les attribuer à un conflit avec une instance extérieure : elles constituent l'indice d'une *censure* avec laquelle il cherche à ruser. Elles peuvent trahir un énoncé ironique par exemple. Aussi n'est-il pas besoin, dans ses écrits comme dans ses films, de faire *prioritairement* l'hypothèse d'une source inconsciente à ce conflit, même si elle a pu exister et le renforcer : les contradictions du pouvoir, ses lignes idéologiques mouvantes et son emprise sans cesse croissante sur la création suffisent généralement à l'expliquer.

Pour en rester à la question de la dialectique par exemple, S. M. Eisenstein s'amuse fréquemment de la souplesse avec laquelle le pouvoir et ses relais y recourent. Dès 1931, l'amertume perce sous le bon mot, dans son portrait de Meyerhold :

> Meyer[hold] est un révolutionnaire. C'était suffisant dans les années vingt.
> C'est resté, comme on dit en math[émathiques], nécessaire, mais ce n'est plus suffisant.
> Révolutionnaire, ce n'est pas assez.
> Il fallait être dialecticien. [114]

Dans « Le Mal voltairien », la dénonciation de la tartufferie se fait plus explicite encore : S. M. Eisenstein y place un signe « égale » non seulement entre le Christ baroque d'*Octobre* et « le billot-idole des esquimaux ou des Gilyaks », mais aussi entre la casuistique de ses professeurs de religion à Riga et la sophistique des « docteurs de la loi » communistes ! La provocation, qui se développe sur plusieurs paragraphes, s'étend assez loin : on trouve des traces d'ironie jusque dans des usages de la dialectique que S. M. Eisenstein donne pour acceptables, quand elle n'est plus « un indigeste squelette de paragraphes et de thèses abstraites » qui mène en enfer (ses cercles sont évoqués), mais une « fée », un « esprit vivant », une « méthode de connaissance *toute-puissante*,

114 Cité par Leonid Kozlov, dans « De l'hypothèse d'une dédicace secrète », *Cahiers du cinéma*, janvier-février 1971, p. 60.

radieuse, *miraculeuse* »...[115] Le premier de ces trois adjectifs fait d'ailleurs écho à une réplique du jeune Eisenstein au père Nikolaï, lue une page plus tôt (« l'incapacité à pécher est la plus grande force de la Toute-puissance »), qui lui valut un cinq sur cinq en religion, c'est-à-dire ici en tartufferie. La comparaison est intéressante : la dialectique apparaît « toute puissante » comme Dieu, « la Toute-puissance », est sans faiblesse… Autrement dit, il faut croire que ce sont toujours leurs serviteurs qui pèchent. Les autres adjectifs (« radieuse, miraculeuse ») et les autres expressions parlent d'eux-mêmes. On notera seulement que « la fée dialectique » ne se départit pas de son ambivalence, elle reste tout à la fois positive et négative : « science joyeuse », elle peut se transformer en « dogmatisme » et en « casuistique » – de la même façon que la religion possède une « base émotionnelle », qu'il aurait été possible d'approfondir, mais que les pères de Riga ont « étouff[ée] dans l'œuf »...

S. M. Eisenstein nous livre là un autoportrait étonnant : avant de conclure son récit du « meurtre d'une âme », il se dépeint comme un élève doué, capable de déjouer les pièges du père Nikolaï, agile au sein même des ruses de la casuistique – autrement dit, même s'il en réprouve l'exercice, comme un casuiste accompli. Pour peu que l'on transpose la scène dans l'univers « socialiste », ce qui est aisé, c'est un Eisenstein aussi bon en matérialisme dialectique qu'en religion qui apparaît... Il faut reconnaître que cela correspond parfaitement au sentiment que l'on a parfois, quand le théoricien et cinéaste semble s'amuser à mimer la foi révolutionnaire et à esquiver le plus brillamment possible les difficultés. Ne serait-ce pas d'ailleurs le secret de sa « longévité », malgré tous les problèmes qu'il a rencontrés ? Quoi qu'il en soit, l'étonnante (auto)ironie de ce portrait de l'artiste en casuiste se prolonge dans l'article : c'est après avoir décrit son examen de sortie du lycée – où il lui fut demandé de comparer le christianisme à une autre religion – qu'il expose la réflexion qui l'a conduit à comparer le Christ aux autres divinités… dans la séquence des dieux d'*Octobre*. S. M. Eisenstein semble alors se dépeindre ironiquement en bon élève du « socialisme », nous expliquant comment il a réussi à obtenir de bonnes notes en athéisme ! C'est pourquoi il est erroné de faire de lui un « singe savant » du nouveau régime : pas plus qu'il n'adhérait à l'ancienne religion, il n'adhère complètement à la nouvelle. Le choix de l'expression liminaire le suggère : l'athéisme est présenté comme un « mal », même si c'est de façon plaisante, et la référence à Voltaire est ambiguë elle aussi. Son nom n'est-il pas devenu le signe de ralliement non seulement des anticléricaux mais aussi des libéraux ? Et n'est-il pas synonyme d'athée *sur la base d'un malentendu*, lui qui se disait déiste ? Autrement dit, la référence semble ironique, comme si S. M. Eisenstein voulait désigner, à travers le « mal voltairien », un mal qui n'aurait pas été le sien propre, mais plutôt celui du nouveau régime, une nouvelle « faute à Voltaire » : non pas vraiment l'athéisme, mais « le dédain de l'être suprême », la persistance d'une certaine « structure » religieuse au sein même de sa contestation, et plus largement peut-être le rejet d'un ordre ancien au profit d'un ordre nouveau également contestable.

C'est du moins une leçon voisine qu'on peut tirer du récit du « meurtre d'une âme ». De la même façon que la science artificielle des docteurs de la loi « étouffe les mouvements complexes d'un élan religieux vers une religion "naturelle" », S. M. Eisenstein semble nous dire que la casuistique soviétique aurait pu étouffer en lui... les mouvements complexes d'un élan politique vers un communisme « naturel ». Voilà qui explique sa prédilection, de plus en plus marquée à mesure que le régime se durcit, pour l'extase et pour l'art : trop occupés, eux aussi, à « former des casuistes achevés », les « serviteurs du culte » socialiste en oublièrent de « créer et approfondir la

115 S. M. Eisenstein, « Le Mal voltairien », *Les Cahiers du cinéma*, janvier-février 1971. C'est moi qui souligne.

base de l'émotion » communiste. C'est ce qu'Eisenstein dénonce plus loin, à propos de la réception de *La Ligne générale*. Il s'attachera, lui, à faire le contraire. C'est ainsi que sa réflexion sur l'extase, sur le « saut qualitatif », la « sortie hors de soi », est tour à tour ou simultanément constructive et polémique, sincère et moqueuse. Hélas, la seconde dimension est presque systématiquement évacuée.[116] Comment ne pas percevoir, pourtant, la riche ambivalence de cette profession de foi, dans *La Non-indifférente Nature* par exemple : la seule et vraie « libération » ne peut surgir que du « *réel miracle* d'une société sans classes » ? Le miracle est d'ailleurs précisé, juste avant, en termes matérialistes : il s'agit de la « suppression *réelle* des contradictions de classe ».[117] Il faut donc restituer à l'extase, à ces métaphores religieuses, leur véritable signification politique et critique : c'est pour le réalisateur de *La Ligne générale* une façon d'approfondir son communisme « naturel » en même temps que de dénoncer ironiquement la sophistique soviétique. Autrement dit, la notion d'extase sert à penser ce que le socialisme pourrait réussir *un jour* – et que l'art réussit déjà par moments – mais aussi à exprimer le caractère équivoque de cette foi, à conserver entre autres l'ambiguïté des idées d'*agitation* et de *propagande*. Elle permet ainsi de rendre compte des pratiques les plus critiquables de cette dernière, dans son sens le plus péjoratif, mais aussi d'expériences artistiques et militantes beaucoup plus riches et sympathiques, qui communiquent ferveur et enthousiasme et qui propagent les idées, à la façon du professeur de « Perspectives » :

> L'auditoire. Le professeur. Pas un bureaucrate hongré ès-enseignement, bien sûr ! Un de ces ardents vieux fanatiques (ils deviennent de plus en plus rares) comme le défunt prof. Sokhotzki qui, des heures durant, pouvait parler du calcul intégral ou de l'analyse des infiniment petits avec la même flamme que Camille Desmoulins, Danton, Gambetta ou Volodarski pourfendant les ennemis du peuple et de la révolution.
>
> La fougue du conférencier vous empoigne totalement. Vous encercle. L'auditoire électrisé est sous l'emprise d'acier de la respiration soudain rythmée.
>
> Auditoire devenu soudain… cirque, hippodrome, meeting, arène d'un unique élan collectif, d'une unique pulsation d'intérêt.
>
> L'abstraction mathématique devenue – chair et sang. [118]

Pour compléter ce portrait du professeur *enthousiaste*, cette description de la communication extatique, il reste à ajouter ce fait important : « l'extase » n'est pas une fin en soi pour S. M. Eisenstein, dans l'art comme ailleurs, malgré les longs développements qu'il y consacre. Par le conflit, il s'agit *ensuite* d'aller plus loin encore, de prendre du recul :

> La collectivité se divise en deux. Plus de chaire d'orateur. Deux pupitres. Deux contradicteurs. Deux « catapultes ». Dans le feu de la dialectique, dans la discussion se forge la donnée objective, l'évaluation du phénomène, le fait. [119]

---

116 Voir par exemple « Rhétorique et imagicité chez Eisenstein : vers une *memoria* révolutionnaire », par Martin Lefebvre, dans *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, *op. cit.*, p. 147-170 : article passionnant, qui indique quantité de pistes, mais qui n'explore que la première dimension. Autrement dit, personne n'a développé, à ma connaissance, les remarques de J. Aumont sur le caractère « à double tranchant » de l'extase : *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, p. 84-85.

117 S. M. Eisenstein, *Œuvres*, tome 4, *La Non-indifférente Nature /2*, U.G.E., Paris, 1978, p. 290. Dans les deux cas, c'est moi qui souligne.

118 S. M. Eisenstein, « Perspectives », art. cit., p. 194-195. Faut-il souligner que cet article, qui date de la sortie attendue de *La Ligne Générale*, réunit eucharistie et incarnation (de l'idée, en l'occurrence), comme dans la séquence de l'écrémeuse ?

119 *Ibid.*, p. 195.

Par ce conflit que le cinéaste présente, en le soulignant, comme dialectique, il s'agit en effet de ne pas prendre pour argent comptant le propos de l'autorité, aussi enthousiasmante soit-elle : « L'autoritaire-téléologique "c'est ainsi" fiche le camp au diable. Faillite complète des vérités-axiomes admises par acte de foi ! »

Ce « dépassement » de l'empathie première n'empêche d'ailleurs pas que l'extase puisse être définie comme un « bond », elle aussi, un « bond hors de soi », conformément à son étymologie indiquée par S. M. Eisenstein : « ex-stasis ».[120] Seulement, rien ne garantit *a priori* la direction dans laquelle s'accomplit ce premier « bond ». François Albera relève lui aussi, à ce propos, la « jonction » opérée par le cinéaste et théoricien « entre les préoccupations relevant de la notion de conflit et d'autres appartenant au pathétique (consistant à "amener le spectateur à l'extase") ». Ajoutons que cette jonction n'est pas rare, mais seulement peu explicitée, comme ici – le cinéaste ayant rarement intérêt à souligner toutes les intentions présidant au montage de ses films ou de ses textes.

On en revient ainsi à cette dialectique artificielle que réprouve Eisenstein. Dans un autre texte capital pour sa biographie, « De la révolution à l'art, de l'art à la révolution », écrit en 1932, l'enseignant au V.G.I.K. évoque comment le matérialisme dialectique est venu « remplacer l'esthétique sur [sa] table de travail ».[121] Ce n'est pas une adhésion très spontanée, très enthousiaste, qui a conduit à cette découverte, en effet : c'est une « impulsion extérieure », qui se révèle être celle de ses élèves, eux-mêmes formés dans la salle d'à côté par le professeur « d'instruction politique pour les questions sociales »... Le cinéaste distingue néanmoins matérialisme et matérialisme dialectique. C'est le second qui semble imposé. En revanche, il déclare qu'« à ce moment, par [s]a formation intérieure, [il était] depuis longtemps déjà matérialiste. »

Plus largement, Eisenstein développe dans ce texte une métaphore étonnante, celle de son *mariage* avec la révolution – pas vraiment forcé, mais pas vraiment d'amour non plus, une sorte de mariage de raison, plutôt profitable. Il indique en effet, après avoir mentionné une « liaison [...] purement extérieure », que « [ses] attaches avec la révolution se transforment en liens de sang ». C'est alors qu'intervient l'épreuve du voyage : si « la révolution est acceptée », « reste à savoir jusqu'à quel point [sa] conscience et [sa] volonté y participent. » La réponse n'est pas très claire : S. M. Eisenstein présente son voyage en Europe et en Amérique comme le moment de vérité, « l'épreuve du choix libre », mais ne dit jamais clairement que sa conscience ou sa volonté lui auraient donné l'horreur de l'Occident ou d'un autre cinéma ; il dit seulement qu'eut lieu « un refus organique et modeste » face aux « montagnes d'or d'Hollywood », que « cette incapacité à créer de l'autre côté de la ligne de démarcation des classes » l'emporta. Voilà qui reste ambigu, malgré le romanesque des propos par ailleurs : à aucun moment il ne prétend que cette incapacité est vraiment, ou seulement, de son fait… Il expose simplement son refus de travailler, en connaissance de cause, « dans l'intérêt d'une autre classe ». Quant à la révolution, « qui balaie comme un ouragan tous ceux qui résistent à son assaut » et qui, « comme un ouragan encore plus puissant, entraîne ceux qui ont choisi, une fois pour toutes, d'aller coude à coude avec elle », n'est-elle pas une épouse

120 Compléments à « Stuttgart », dans F. Albera, *Eisenstein et le Constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 101.

121 S. M. Eisenstein, « De la révolution à l'art… », *Les Cahiers du cinéma* n° 226-227, janvier-février 1971. Ce titre, sa seconde partie notamment, « de l'art à la révolution », apparaît comme une correction, je n'ose écrire un *lapsus* (peut-être dû à *Sovietskoïé Kino*, lors de la première publication en russe en 1933), comme une erreur induite par la logique du texte. Il en constitue dans tous les cas une interprétation pour le moins discutable. Dans *Soviet Culture Review* n° 7-9, où le texte a été publié pour la première fois, le même article s'intitule « October and art ».
Cf. B. Amengual, *¡ Que viva Eisenstein !*, *op. cit.*, p. 664.

bien inquiétante ? N'apparaît-elle pas, à la fois ou tour à tour, comme une femme passionnée, peut-être même fatale, et comme une envahissante matrone, à qui il vaut mieux ne rien refuser ? La voilà soudain bien métamorphosée, cette révolution qui passait au début pour une belle aventure, de celles qui vous arrachent innocemment aux projets de la famille, qui vous initient aux plaisirs de la liberté et vous laissent vous adonner à la recherche et à la création...

Dans ce texte à la fois convenu dans l'intention générale et très libre dans certains de ses détails, la liaison semble toujours un peu « extérieure », étrangère aux sentiments d'Eisenstein. S'il dit *oui*, si elle est « acceptée », c'est d'abord parce qu'elle correspond à certaines convictions, mais aussi parce qu'il n'avait pas grand choix, et qu'elle présente certains avantages. Pour le reste, c'est peu de dire que S. M. Eisenstein semble réservé. La conclusion est plus instructive encore de ce point de vue, véritable perle de leurre rhétorique : « Beaucoup d'entre nous sont venus par la révolution à l'art. Et tous, nous en appelons à l'art par la révolution ! » À la lecture, on se persuade volontiers d'avoir lu une inversion semblable à celle du titre de l'article. Or, cette idée que l'amour de l'art mènerait au service de la révolution n'apparaît jamais clairement dans le texte ; et dans le chiasme final, Eisenstein inverse l'ordre des mots, mais répète la même idée : l'art est une fin, et la révolution un moyen – jamais l'inverse. Il n'y a donc que l'illusion d'une réciprocité : l'art ne peut, ne *doit* être instrumentalisé.

Voilà qui devrait convaincre que S. M. Eisenstein avait *choisi son camp*, très tôt, entre art et « révolution », ou plus exactement qu'il avait renoncé à une quelconque charge contre le premier au nom de la seconde. Le « rejet de l'art » évoqué par François Albera, s'il a pu être partagé, n'a pas duré bien longtemps.[122] Dans le trop fameux « Comment je suis devenu réalisateur », l'auteur d'*Ivan le Terrible* décrit cette rencontre décisive avec l'art, et la situe en 1925, au plus tard, pendant la réalisation du *Potemkine* : il s'agit authentiquement d'une histoire d'amour cette fois-ci, mais pas avec la révolution...[123] Celle-ci joue un tout autre rôle : celui d'inspirateur de crime. « Tout autour de moi, c'était la même furieuse clameur, sur ce thème de l'anéantissement de l'art », et le LEF rassemblait toute une armée bigarrée « sur la plate-forme commune de la haine pratique de l'"art" » écrit Eisenstein qui ne se dépeint pas comme faisant exception.[124] Pour lui aussi, l'art « ce n'est pas seulement un mensonge », ni « seulement une duperie », « c'est – un préjudice » (« un poison », traduisent Lucia et Jean Cathala), c'est ce qui procure par la fiction ce qu'on ne va plus « chercher dans l'accomplissement réel, authentique, effectif ». Aussi faut-il le « maîtriser », puis « tuer cela », « l'anéantir ». Mais ce texte ne s'interrompt pas là. En avouant *in fine* que « la victime » s'est révélée « plus rusée que l'assassin », qu'il fut « vaincu par la princesse qu'[il] prétendait séduire », S. M. Eisenstein permet de donner une double leçon à son texte : il reconnaît d'abord la puissance subversive de l'art, sa supériorité face à une approche militante, son « ivresse » particulière ; mais il avoue aussi, indirectement, qu'il existe bien dans la société « révolutionnaire » une volonté de détruire l'art.[125] Et il souligne cette ambivalence en se comparant à Eugène Onéguine d'abord, à

122 François Albera, *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*, *op. cit.*, p. 29-39.

123 S. M. Eisenstein, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 169-178. Une traduction plus imagée, moins littérale, se trouve dans *Réflexions d'un cinéaste*, trad. par Lucia et Jean Cathala, éditions de Moscou, 1958, p. 8-17.

124 S. M. Eisenstein participa brièvement au « Front gauche de l'art », organisé autour de la revue *LEF* (1923-1925), dirigée par Maïakovski. Lire à ce propos *Eisenstein et le Constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 114-115. François Albera indique qu'« Eisenstein n'adhère formellement à aucun groupe » d'avant-garde, de même qu'il ne signe pas les manifestes du LEF, ni ne cherche à soutenir leurs positions.

125 Un paragraphe exprime d'ailleurs les choses clairement : le mot de « création » est banni, « remplacé par le mot "travail" », et l'idée de « construction » « voudrait bien étouffer la "figuration" de ses membres décharnés ». Malgré cela, malgré cette idéologie, « l'ivresse suscitée par l'époque engendre un produit créateur (je dis bien : créateur) après l'autre » (*Mémoires*, *op. cit.*, p. 176).

Raskolnikov ensuite, et enfin à un prince oriental, valeureux et cruel mais victime de ses sentiments. L'astuce consiste donc, comme dans « Le Mal voltairien », à faire passer la critique à travers la confidence personnelle. En effet, dans cette sorte d'autocritique à fronts idéologiques renversés, seul Eisenstein peut être accusé, puisqu'il est le seul à *reconnaître* une intention perverse – le projet d'embrasser pour mieux étouffer. Et pourtant, il est évident qu'il est question aussi, implicitement, de tous ceux qui partageaient le même programme idéologique, mais qui n'ont pas connu la *révélation* artistique... On voit donc la difficulté des textes autobiographiques de S. M. Eisenstein : ce sont des documents de premier choix, mais de qui parlent-ils, *au juste* ? Les prendre au pied de la lettre, comme des documents qui parleraient *uniquement de lui*, constitue souvent, à cet égard, une interprétation fautive. On juge d'ordinaire sur des actes. Or, les rares actes cités ici sont nettement en deçà de l'intention déclarée : ils touchent surtout à son approche « scientifique » de l'art, qui est évoquée avec une cruauté remarquable, et au rôle prépondérant accordé au spectateur dans sa « théorie des excitants esthétiques »… D'autres en revanche sont concernés beaucoup plus directement, mais sans être cités : pour Tretiakov, par exemple, il s'agissait bien de « lutter à l'intérieur de l'art avec ses propres moyens pour sa disparition » (« Les perspectives du futurisme », 1923) ; et dans son fameux article de 1925, « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme », S. M. Eisenstein reprochait à Vertov de « nier l'art » au lieu d'en comprendre « la validité matérialiste », et de se contredire en composant malgré tout, avec ses *Kinoks*, de véritables œuvres artistiques – bien qu'« impressionnistes ». Voilà qui est conforme à la leçon d'un passage des *Mémoires*, où le double fond des écrits eisensteiniens se trouve reconnu : on y apprend que « *Me too* », sous sa plume, se traduit par… « nous aussi ! » [126] On pourrait multiplier ces exemples de fausses autocritiques et vraies confidences : Valeri Bossenko relève par exemple un autre épisode des *Mémoires*, concernant *Romance sentimentale*, où Grigori Alexandrov est très indirectement visé, par des allusions à « La Belle au bois dormant » ou à « Cendrillon ».[127]

C'est donc une caractéristique du style de S. M. Eisenstein, et plus précisément de son ironie : le statut de ses remarques est souvent ambigu, la finalité semble double. Dans « Comment je suis devenu réalisateur », il s'agit pour lui de mettre à distance le jeune homme ambitieux qu'il était, mais aussi d'évoquer le mépris dans lequel l'époque tenait la spécificité de l'art – et donc, finalement, de relativiser sa responsabilité personnelle dans ce qu'il présente comme un projet de meurtre.[128] Mieux, le projet de « transformation [de l'art] de l'intérieur » évoqué par F. Albera est mentionné par Eisenstein pour deux raisons : pour en dénoncer le danger et parce qu'en fin de compte *c'est lui qui a été transformé*. C'est d'ailleurs par ce combat *et par cette conversion* qu'il est… « devenu réalisateur ». Il en va de même assez généralement : l'ironie d'Eisenstein ne se présente presque jamais sous la forme d'une simple antiphrase, mais beaucoup plus souvent comme

126 « Mi Tou », dans les *Mémoires*, *op. cit.*, p 305-306. Il précise que c'est « une des formules fondamentales », « un des moteurs de [son] activité », « un des ressorts les plus secrets qui [l]'ont contraint, qui [le] contraignent, à faire tant et tant de choses »… Autrement dit, l'une des confidences contenues dans cette équation mystérieuse semble la reconnaissance d'un lien étroit, fondamental, entre S. M. Eisenstein et la collectivité – l'aveu, entre autres, de la façon *intime* dont le sort de celle-ci le touche.

127 V. Bossenko, « *Romance sentimentale* (1930) ou l'anti-annonciateur des tempêtes de l'époque stalinienne », dans *Le Cinéma « stalinien »*, *op. cit.*, p. 146.

128 Précisons que S. M. Eisenstein a très bien pu vouloir *d'une autre façon* la « mort » de l'art, et dénoncer, comme la plupart des avant-gardes de l'époque – et non sans contradictions, parfois – l'art comme activité séparée, comme mystification « bourgeoise », à la façon des dadaïstes ou des surréalistes, pour prendre des exemples plus proches de nous. Reste que ce n'est pas à cette problématique-là qu'il fait allusion dans « Comment je suis devenu réalisateur » (ou dans « De la révolution à l'art… », etc.) : il s'agit d'une autre « Révolution », qui n'a que peu à voir avec la révolution sociale, et qui l'a conduit à prendre fait et cause pour « l'art ».

un énoncé complexe, polyphonique, où l'adhésion et la critique coexistent, où la dérision n'est jamais ni tout à fait absente ni tout à fait complète. C'est évidemment ce qui rend sa lecture si délicate : nombre de ses écrits exigent qu'on leur affecte un coefficient de doute – et, qui plus est, variable d'un énoncé à l'autre souvent, selon leur sujet, leur traitement, leur époque et les liens tressés par ce réseau de signification...

De même, la préface qui ouvre *Le Film : sa forme, son sens*, écrite en 1942 pour l'édition en langue anglaise, commence par ces mots : « La Guerre ! », mais s'attarde assez peu sur les inquiétudes et les espoirs de la Seconde Guerre mondiale. Elle semble inviter à d'autres lectures que celle, apparente, consensuelle, d'un « tous unis contre la barbarie nazie ». Elle a beau avoir été écrite en pleine invasion allemande, elle se préoccupe surtout des rapports profondément conflictuels entre la recherche artistique et la guerre *en général* : « ce mot », écrit Eisenstein pour désigner celle-ci, « implique en général l'assujettissement de tout travail artistique, surtout en théorie de l'art, et de toute recherche qui s'exerce en dehors du cadre des nécessités de la guerre. » C'est le premier thème du texte, celui des premiers paragraphes, et il ne disparaît ensuite jamais complètement. D'ailleurs, ce qui est dit au début du texte peut apparaître comme valable pour l'U.R.S.S. « en général », son histoire se confondant avec celle de « la guerre ! ». Depuis 1917, le régime « soviétique » n'a cessé d'être mobilisé : contre « l'autocratie », contre « le capitalisme » d'abord, et cela aussi bien sur le front intérieur qu'extérieur, contre d'anciens alliés aussi qui avaient participé à la révolution, avant que ce ne soit contre « le nazisme », sans parler de cette autre guerre intérieure, avant la grande Terreur d'après 1934, cette sorte de « répétition de la guerre civile » dont parle Naum Kleiman, à partir de 1927, qui culmine de 1929 à 1932, « cette nouvelle guerre civile qui n'était plus entre Blancs et Rouges, mais entre "fidèles" et compagnons de route ».[129] Pourtant, l'histoire même de la révolution d'Octobre est liée à l'exigence de la paix, au refus de différer éternellement l'arrêt des hostilités, de lui subordonner la résolution des nombreux problèmes du pays, notamment sociaux. Or, la préface d'Eisenstein souligne que le conflit est *aussi* idéologique et économique ; à un moment où elle est encore parfaitement indéterminée, « la guerre » est en effet décrite par ses conséquences sur un conflit intérieur, sur la « bataille » culturelle : « la guerre, ses industries et ses activités demeurent les seuls centres d'attraction », et « les problèmes de culture, d'esthétique, de sciences sociales sont automatiquement rejetés au second plan »…

Bref, la préface semble inviter à élargir le cadre de la Seconde Guerre mondiale. S. M. Eisenstein attend le cinquième paragraphe pour distinguer le conflit en cours de « la guerre » en général. Et encore « cette guerre » reste-t-elle particulièrement floue : pendant plusieurs lignes encore on peut croire, en négligeant la date de rédaction, que le texte oppose « l'humanité évoluée et progressiste » de l'U.R.S.S. aux « barbares » capitalistes. C'est donc au cinquième paragraphe seulement que « l'assujettissement » du début trouve un sens plus clair pour le lecteur et moins polémique pour le régime soviétique, et au dixième paragraphe que les pays composant la véritable humanité sont enfin cités, incluant l'Angleterre et les États-Unis aussi bien que l'Union Soviétique et la Chine, et présentés comme visant « non pas la destruction des valeurs humaines, mais leur préservation ». Et un doute, une gêne persistent encore : si *cette guerre* est soudain présentée comme une exception, Eisenstein n'en tire aucune conclusion claire. À l'évidence, ce n'est pas pour lui une façon de justifier la relégation de la recherche artistique – tout au plus fait-il mine de la comprendre, *dans ce conflit*. En revanche, c'est une façon de la condamner *dans tous les autres conflits*. Et c'est probablement une façon d'interroger les véritables motivations de cette guerre, du

129 Entretien avec N. Kleiman, *Gels et dégels*, *op. cit.*, p. 30-31.

côté soviétique comme allié, en soulignant que, si les mobiles *apparents* sont « exceptionnels », les conséquences restent les mêmes… Quoi qu'il en soit, S. M. Eisenstein joue ici, dans les limites d'une certaine prudence, de l'ambiguïté. Le procédé a une signification claire, dans le cadre de cette préface. Il ne s'agit pas pour lui de solliciter la bienveillance d'éventuels lecteurs « mobilisés » par la guerre vis-à-vis de réflexions qui pourraient paraître « hors sujet ». C'est un *avertissement*, l'avertissement que tout travail artistique et théorique – et notamment les écrits d'Eisenstein qui suivent dans le recueil – doit être considéré à l'aune d'un joug, comme *assujetti* à un pouvoir, victime d'une censure que l'on devine ici politique, idéologique, et qui prend la guerre comme prétexte.

Cela dit, le sens « premier » du texte n'en reste pas moins valable. C'est toute la difficulté de l'ironie eisensteinienne : à la différence de l'ironie classique, elle porte sur un énoncé qui n'est jamais vraiment formulé, ou sous une forme très atténuée. Le texte en devient plus difficilement attaquable : Eisenstein dénonce *aussi* (d'abord ?) le nazisme, et semble justifier ainsi la priorité accordée à l'effort de guerre ; mais, outre que cette « justification » peut paraître déplacée, non seulement pour quelqu'un qui n'a eu de cesse de défendre « l'autonomie » de son art, voire de ses théories, mais aussi dans le cadre d'un livre qui traite *justement* de théorie de l'art et de recherche, elle s'exprime dans des termes qui renforcent les soupçons. L'ambiguïté joue donc ici le même rôle que chez Montesquieu ou Voltaire, mais de façon plus insensible encore : elle force le lecteur à adopter une position, à décider s'il faut prendre pour argent comptant ou non l'affirmation selon laquelle, par exemple, « cette guerre exalte tous les idéaux de l'humanité contre le monde obscur de la barbarie ». Si le lecteur est un peu sceptique, il verra que S. M. Eisenstein souligne qu'il y a loin de ces idéaux à la réalité, et que la rhétorique « guerrière » a beaucoup servi en U.R.S.S… En revanche, s'il ne connaît pas ce doute, il ne verra dans ce texte qu'un plat soutien au travail artistique en temps de guerre, qu'espoir et volontarisme.

On peut relever ainsi deux traits importants du style de S. M. Eisenstein, conformes à ses recherches cinématographiques, au « discours intérieur » qui l'intéressait tant. On pourrait les réunir sous une expression qu'il emploie à propos de Joyce : l'« a-syntagmatisme ». Il s'agit d'abord, en effet, d'une écriture « éclatée ». Cela est connu, il y a lui-même fait allusion, à plusieurs reprises, mais il me semble que toutes les conséquences n'en ont pas été tirées. La plupart de ses écrits, comme de ses films d'ailleurs, reposent en effet sur des *fragments* – sur des blocs de texte assez courts en général, largement autonomes, qui correspondent souvent au jaillissement d'une idée ou d'une émotion (ou à leur développement, toujours plus ou moins digressif en apparence). Ils présentent donc une certaine discontinuité : aucune « vue globale » du propos n'est donnée au lecteur, c'est à lui de la construire. C'est là qu'intervient le second trait : on peut l'appeler une écriture du *montage*, du *conflit*. L'agencement des fragments ouvre des significations qui excèdent largement ce dont ils sont apparemment porteurs. Les « fragments » sont ainsi au service d'une écriture ambivalente, toujours insaisissable sans un fort investissement. Cette ambivalence doit être comprise dans toute sa richesse : souvent, cela peut être de l'ironie, mais c'est avant tout l'expression d'une tension, d'une contradiction difficile à assumer, qu'il faut résoudre. Dans le début de la préface par exemple, le conflit se perçoit entre le fragment « une guerre ! », l'émotion légitime que « ce mot » fait naître, et les phrases qui suivent, les conséquences que l'on tire généralement de cette idée, plutôt sujettes à discussion, et qui se résument par la notion d'« assujettissement ». Cependant, si la provocation n'éclate pas, c'est qu'elle se trouve comme abritée derrière l'émotion du premier fragment, et que les paragraphes qui suivent l'idée principale,

plus consensuels, ne cessent d'amortir le conflit.

On retrouve fréquemment cette technique chez S. M. Eisenstein, dans son discours de 1935 par exemple, au début de l'exposé de ses recherches, avant qu'il ne revienne sur le « cinéma intellectuel » : l'idée n'est pas exprimée directement, mais naît de la juxtaposition des paragraphes, de la confrontation de faits, d'idées.[130] Du coup, la conclusion déçoit toujours un peu, est toujours en deçà de la portée des exemples, exactement comme La Fontaine dans ses *Fables*. D'ailleurs, les « conclusions » des articles de S. M. Eisenstein sont parfois platement lyriques et artificiellement prophétiques (« Perspectives » par exemple, ou la préface que l'on vient d'évoquer, ou encore « Du théâtre au cinéma », les cas sont nombreux). Les problématiques très instructives, très denses qu'on trouve souvent au tout début de l'article, ou dans une digression, apparaissent ensuite au second plan, voire disparaissent. Autrement dit, les problèmes sont toujours rarement ou faiblement dénoués, mais n'en sont pas moins posés. Et la pensée la plus aboutie, la plus générale se trouve dans les recoins, où l'on risque moins de percevoir sa portée polémique, justement comme le paragraphe sur « l'apriorisme de l'idée » dans l'œuvre d'art, dans le discours de 1935, qui ne constitue pas précisément un « exemple » au même titre que les autres. La provocation qu'il contient – son apparent hegelianisme – est ainsi noyée dans les réflexions sur la mythologie, la physiognomonie ou les procédés « policiers » de Fenimore Cooper…

On trouve encore cette pratique conjointe du fragment et du montage dans des passages plus « syntagmatiques » en apparence : le début de « Perspectives » présente dans une même coulée – une unique phrase qui se déploie *sur plusieurs paragraphes* – les exigences contradictoires de l'époque.[131] Il s'agit à la fois de « faire avancer la ciné-culture » et d'être immédiatement « accessibles aux millions », expose Eisenstein dans cet article de 1929. Il s'agit aussi de la contradiction entre « la nécessité de trouver des formes » correspondantes à la « structure socialiste » et « la capacité culturelle de la classe qui a créé cette structure ». À travers ces reformulations (la même idée est exprimée *trois fois*, avec d'infimes variations), S. M. Eisenstein énonce la contradiction cruelle entre le rêve socialiste et sa réalité, au moment où disparaissent les « avant-gardes » : comment faire une *bonne* révolution avec une classe peu instruite – celle qui est censée avoir créé une nouvelle structure économique et sociale, celle dont on ne cherche pas à augmenter réellement la « capacité culturelle » ? Plus largement : est-il possible qu'une bonne structure *ait été créée* par une telle classe, ou ne serait-ce qu'*avec* une telle classe, si celle-ci se trouve vraiment « en retard » sur celle-là ? En évoquant l'exigence d'un art « à niveau égal des formes post-capitalistes », S. M. Eisenstein précise alors sa crainte : que la nouvelle « structure » ne soit que la réplique de l'ancienne, à peine fardée, ou un peu plus capitaliste encore, et que le renoncement à élever la formation des spectateurs n'en soit l'indice… Aussi la fin de la phrase est-elle en deçà du risque évoqué quand Eisenstein déclare accepter, avec ses collègues, « la tendance fondamentale de rester à la portée des masses et accessibles aux millions » sans pour autant « borner nos recherches théoriques à la résolution de ce seul problème et de cette condition fondamentale ».[132]

De façon générale, S. M. Eisenstein multiplie donc les « fragments » comme autant de facettes

130 S. M. Eisenstein, « La forme du film : nouveaux problèmes », *op. cit.*, p. 146-148.

131 S. M. Eisenstein, « Perspectives », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 185.

132 Néanmoins, même là, indique-t-il encore clairement la tension qui existe entre l'exigence de *construire* une « structure socialiste » et ce nouvel impératif du Parti d'être *immédiatement* « accessibles au plus grand nombre » (la première conférence nationale sur le cinéma s'est tenue un an plus tôt, en mars 1928 : cf. N. Laurent, *L'Œil du Kremlin*, *op. cit.*, p. 34).

de son sujet, jusqu'à ce qu'une tension apparaisse entre ce qu'il semble *vouloir* dire et ce qu'il *peut* dire : il intègre ainsi dans une même coulée les contradictions dans lesquelles il se trouve pris – les contradictions de l'époque – et les indices d'un choix personnel. C'est précisément à travers ces *effets de montage* que l'essentiel est dit.

C'est ainsi qu'on peut lire quantité d'autres textes, moins « fragmentés » encore en apparence, « Nous et eux » par exemple. Cet article d'un abord franchement désagréable, mais qu'on devine rapidement *imposé*, se termine de la sorte :

> Alors, que les rythmes de production s'accélèrent, que les délais des temps morts « créateurs » se réduisent, que nos contremaîtres gardent les kopecks du peuple avec un zèle encore plus ardent. Et qu'en quantité toujours plus grande, des œuvres nouvelles et belles fleurissent sur nos écrans. [133]

Peut-on lire ce paragraphe *sans ironie* ? Non seulement cet éloge du rendement (ou juste auparavant du « droit » et du « devoir sacré de travailler ») ressemble peu aux valeurs de S. M. Eisenstein, mais ce passage trahit aussi, en lui-même, une certaine contradiction. Même entre guillemets, que vient faire cet adjectif, pour qualifier les temps morts : « créateurs » ? Ce n'est évidemment pas en achevant de transformer l'industrie du cinéma en usine fordienne que l'on verra *fleurir* quoi que ce soit. Le texte trahit ainsi la présence de plusieurs énonciateurs, ce que le cinéaste suggérait déjà en soulignant combien c'est « involontairement » que l'on accomplit, lors de l'anniversaire d'Octobre, son devoir de citoyen soviétique… C'est bien la preuve qu'il faut chercher au sein de certains textes et certains films d'Eisenstein, à travers d'autres voix, la voix propre de l'auteur – cette voix qui *crie*, parfois, par tous les interstices, par tous les pores du texte ou du film. On peut alors admirer, dans l'extrait cité, dans cet article probablement commandé, l'audace du cinéaste lorsqu'il retourne ce discours attendu de lui pour soudain *faire parler le pouvoir* : cette invitation aux « contremaîtres » à « garder les kopecks du peuple avec un zèle encore plus ardent », n'est-ce pas le mot d'ordre même du régime, mais un mot d'ordre jamais explicité, et pour cause ? La contradiction dans laquelle s'enfonce l'U.R.S.S. se trouve énoncée là, cruellement (comme, dans *La Ligne générale*, quand se pose la question de partager le butin), par celui qui espérait justement, quelques années plus tôt, tourner *Le Capital*…

Points de jonction imprévus : une dialectique négative, « régressive »

Il apparaît donc suffisamment qu'Eisenstein a développé une pensée critique sur l'évolution du régime et des arts. Dans « La vision en gros plan », l'approche des films « en plan d'ensemble » (l'approche « idéologique ») est même dénoncée sans réserve comme superficielle, comme dissimulant mal l'incompétence des censeurs.[134] On trouve une mise en garde similaire dans « En gros plan (en guise de préface) », où l'on peut lire cette invitation : « Cherchez dans ces articles ce à quoi ils sont consacrés ».[135] Mais l'audace de S. M. Eisenstein ne s'arrête pas là. À côté de ces stratégies essentielles mais surtout défensives, il organise une sorte de contre-attaque à la fois idéologique et artistique. Très tôt, il élabore une réflexion originale qui lui permet de continuer à se réclamer de la révolution et d'approfondir ses recherches sans aucunement se renier ni se lier au

133 « Nous et eux », in *Mémoires*, p. 394.
134 S. M. Eisenstein, « La vision en gros plan », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 263-270.
135 S. M. Eisenstein, « En gros plan (en guise de préface) », *ibid.*, p. 111-113.

régime. Il s'agit de préparer l'avenir en quelque sorte, de tirer les conséquences des échecs « soviétiques ». Dès 1928-29, les éléments de « l'offensive » sont prêts : il existe pour S. M. Eisenstein un « point de jonction imprévu » entre l'art traditionnel japonais et le cinéma d'avant-garde ; et cette convergence redouble une autre convergence, plus large et plus originale, qui détermine la première en profondeur : le « point de jonction » entre les sociétés dites « primitives », ou parfois « féodales », et le projet communiste.

Dans son article consacré au théâtre kabuki, le cinéaste relève en effet une « indifférenciation des perceptions », « une absence certaine du sens de la perspective » qu'il associe à un état de société antérieur à celui de la division en classes sociales : « quand le capitalisme triomphe, dans la société apparaît, en même temps qu'une différenciation économique, une perception différenciée du monde ».[136] Et d'ajouter : « dans beaucoup de domaines de la vie culturelle du Japon, ce phénomène n'a pas encore eu lieu. Et le Japonais continue à penser "féodalement", c'est-à-dire sans différenciation ». On trouve là l'origine de toute la seconde partie du discours de 1935, où Eisenstein exposa à nouveau, par exemple, cette pratique des correspondances dans les sociétés non capitalistes : c'est ce lien qui explique sa curiosité perpétuelle pour l'atavisme des formes – artistiques, mais aussi sociales. Dans « Hors cadre », la dimension polémique du propos se fait plus nette encore : S. M. Eisenstein distingue dans les dessins d'enfants et ceux de Sharaku, ce « Daumier japonais », le refus d'une « soumission à l'inaltérable ordre des choses », il fait même de cette « expressivité de la disproportion archaïque » une forme de résistance au réalisme, à l'« harmonie officiellement imposée ».[137] Mieux, il rappelle que « le réalisme positiviste n'est nullement la forme correcte de la perception. Il est seulement – fonction d'une forme déterminée de l'ordre social ». Et d'enfoncer le clou en dénonçant ce conformisme, cette « uniformalisation idéologique » qui correspond, « après l'autocratie gouvernementale », à « l'autocratie de la pensée » : ce phénomène artistique « revient périodiquement et inexorablement pendant les périodes de l'installation de l'absolutisme ». Voilà énoncé l'arrière-plan du discours de clôture de 1935, quand S. M. Eisenstein développe l'idée d'un « classicisme » du cinéma soviétique, c'est-à-dire d'une forme qui s'accommode comme elle peut de l'absolutisme du régime. La dénonciation du réalisme socialiste est pour ainsi dire déjà faite en 1929, avec cette admirable intuition de la chape de plomb à venir.

Après une telle analyse, le goût de S. M. Eisenstein pour la magie, l'art « primitif » ou le prélogique, mais aussi pour la religion, le « bon sens » et le monde paysan, et plus largement encore pour l'anthropologie et les sociétés traditionnelles ne doit plus faire mystère. S'il embarrasse parfois analystes et commentateurs, c'est qu'ils ne lui donnent jamais une de ses dimensions essentielles : sa dimension politique ou, si l'on préfère, d'anthropologie économique, culturelle et sociale. On a parfois convoqué la psychanalyse pour expliquer cet intérêt d'Eisenstein pour le « régressif » – l'intéressé le premier, malgré ses fameuses dénégations, comme en témoignent les textes publiés dans *MLB, Plongée dans le sein maternel.* C'est pourtant la dimension inséparablement politique et esthétique de ce goût qui frappe, et qui apparaît la première sous sa plume. Les autres dimensions ne sont pas rejetées, mais elles apparaissent ensuite, comme pour redoubler ce premier aspect. Dans « Rêve de vol plané » par exemple, les considérations « biologiques » ou de « biographie individuelle » n'apparaissent pas isolées, elles encadrent soigneusement les considérations sociales :

136 S. M. Eisenstein, « Un point de jonction imprévu (sur le théâtre Kabuki) », *Le Film : sa forme, son sens*, *op. cit.*, p. 30.

137 S. M. Eisenstein, « Hors cadre », *Cahiers du cinéma* n° 215, septembre 1969, p. 22 (le texte apparaît sous le titre « Le principe du cinéma et la culture japonaise » dans *Le Film : sa forme, son sens*).

il n'est pas à exclure que ce soit *entre autres* pour faire diversion.[138] C'est du moins une façon indirecte d'évoquer la permanence de l'injustice : la « plongée dans le sein maternel » redouble sur le plan individuel le « point de jonction imprévu » avec les sociétés traditionnelles. En effet, la « vie en complète autarcie » de l'embryon, sa « liberté » et son destin ultérieur ne cessent de renvoyer à « la biographie sociale des peuples », au rêve d'une « égalité de droits » entre les hommes. Le souvenir inconscient d'une « expérience pré-natale » heureuse, qui rejoint celui d'une société antérieure à la division en classes sociales, entretient ainsi un lien étroit avec la quête qui s'exprime dans l'art, et avec le désir de justice, d'harmonie.

Malgré cela, cette dimension « politique » n'a pas fait l'objet d'une théorisation très explicite de la part de S. M. Eisenstein – le contexte idéologique ne s'y prêtait pas vraiment – mais elle est très présente, et on la perçoit aisément aujourd'hui. C'est avant tout, de la part du réalisateur de *¡ Que viva Mexico !*, un intérêt pour ce qui résiste au paradigme libéral, tel qu'il apparaît au XVIIIe siècle : pour ces formes d'une grande richesse anthropologique qui sont étrangères au capitalisme (que ce soit sous sa forme « libérale » habituelle ou « socialiste ») mais qui subsistent encore parfois à côté de lui, même si le capitalisme entre progressivement en conflit avec chacune d'entre elles après s'être appuyé dessus. C'est ainsi qu'on doit comprendre l'agacement du cinéaste, en 1934 par exemple, dans « "Eh !" De la pureté cinématographique », devant ces « modes » qui passent : il s'indigne que, « pour l'Ouest », « la plastique nègre, les masques polynésiens ou la manière soviétique de monter les films » ce soit, « avant tout, de l'exotisme. Et rien que de l'exotisme. » « Passe qu'il en soit ainsi pour l'Occident », précise-t-il.[139] On comprend bien alors quel est son vrai propos : il est encore plus incroyable qu'il en aille de même en U.R.S.S., où le « parlant » et ses innombrables « déboires d'ordre purement littéraires » n'ont pas remplacé avantageusement les centres d'intérêt des années 1920. Cette indifférence pour ce qu'il y a de plus riche dans l'art révèle en effet une indifférence plus générale des sociétés à la fois occidentales et « soviétiques » pour les problèmes et les désirs des hommes. Elle trahit aux yeux de S. M. Eisenstein un renoncement au socialisme. Les sociétés traditionnelles ont beaucoup à nous apprendre, semble-t-il se lamenter en plaçant le cinéma de montage à côté de l'art africain ou océanien, et nous traitons tout ce qui en vient comme des modes, tout juste bonnes à faire de l'argent, au lieu de nouer avec elles des liens durables.

Engels évoque à ce propos, dans une note ajoutée à l'édition de 1888 du *Manifeste du Parti communiste*, cette « organisation sociale qui a précédé toute histoire écrite », cette « société communiste primitive » qu'a été « la commune rurale, avec possession collective de la terre ».[140] S. M. Eisenstein semble poursuivre la même réflexion, qui *corrige* la thèse initiale du *Manifeste* rédigée quarante ans plus tôt, selon laquelle « l'histoire de la société jusqu'à nos jours n'a été que l'histoire de la lutte de classes. » Il emploie lui-même dans « Perspectives » l'expression de « communisme primitif », qu'il met en rapport avec le « communisme contemporain » mais sans préciser la nature de cette « relative identité ». Son expérience de la collectivisation dans les campagnes n'a pourtant pu que lui révéler la signification de ce « communisme industriel », ainsi que ses conséquences : la destruction de la commune paysanne par exemple, qui témoignait d'une société bien moins « arriérée » qu'il ne fut dit. Tel était en effet le préjugé de nombreux bolcheviks – de Marx aussi, qui évoquait « l'idiotie de la vie paysanne ».[141] Pourtant, jusqu'à la fin des années

138 S. M. Eisenstein, « Rêve de vol plané », *MLB, Plongée dans le sein maternel*, *op. cit.*, p. 56-57.
139 S. M. Eisenstein, « "Eh !" De la pureté cinématographique », art. cit., p. 7.
140 Karl Marx et Friedrich Engels, *Manifeste du Parti communiste*, Mille et une nuits, Paris, 1994, p. 13.
141 On la trouve d'ailleurs citée par Eisenstein : *La non-indifférente nature*, *op. cit.*, p. 118.

1920, la « possession collective de la terre » était assez largement une réalité en Russie, et les structures de la commune paysanne reflétaient « une sorte de démocratie de tous les instants, spontanée, directe, égalitariste », comme l'écrit Nicolas Werth.[142] On sait que pour Marx et Engels la révolution reposait sur le « développement des forces productives », donc sur la logique même du capitalisme et sur le prolétariat urbain qu'il engendrait. Elle devait venir d'Europe occidentale, nettement plus industrialisée que la Russie. Or c'est le contraire qui se produisit. Mobilisés en masse sur les différents fronts, les « paysans-soldats » contribuèrent très largement aux révolutions de 1917, portés par des revendications comme le partage des terres ou la paix immédiate, mots d'ordre empruntés plus qu'inventés par les bolcheviks. Aussi, arrivés au pouvoir, ceux-ci n'ont-ils pas su profiter de cette circonstance exceptionnelle ; leur doctrine ne les y disposait pas. Déjà, malgré quelques hésitations, ni Marx, ni Engels ne misèrent vraiment sur les campagnes russes, pourtant dotées d'une institution exemplaire – et encore moins les bolcheviks, qui ne partageaient pas les sympathies paysannes des populistes ou des socialistes-révolutionnaires.[143] C'est ainsi que l'erreur – celle des marxistes russes, sinon du « marxisme » tout court – est devenue tragédie. Les nouveaux maîtres du pays, au lieu de poursuivre l'émancipation des paysans, les ont transformés en prolétaires, au prix de famines effroyables et d'un conflit, tantôt ouvert, tantôt larvé, long de plusieurs années. C'est cette erreur lourde de conséquences que dénonce le cinéaste, en cherchant à la corriger. Marc Ferro relève dans le film *Octobre* cette information que l'on retrouve dans les images documentaires : pour l'essentiel, en 1917, la foule brandit « des faux, des fusils, pas des marteaux » ; et, de fait, « entre février et octobre, les journées du 1er mai et du 3 juillet mises à part, la participation ouvrière aux manifestations et cortèges fut très minoritaire » – les ouvriers étaient dans les usines, souvent pour les occuper.[144] Autrement dit, S. M. Eisenstein était informé du rôle déterminant des « paysans-soldats » en 1917, et il n'a pas cherché à le minorer, contrairement à toute une tradition bolchevique. *La Ligne générale* le rappelle aussi à sa façon, par exemple avec ces paysans qui défilent, faux debout, au début de la séquence de la fenaison, puis en arrière-plan, à l'issue de l'affrontement entre les deux faucheurs, derrière le vieux paysan, *et seulement lui*, qui s'essuie le front.

Autre indice, volontairement paradoxal, de cette sympathie pour le monde rural, pour le « primitif » : Eisenstein relève en 1930, dans sa conférence à la Sorbonne, une superstition paysanne qu'il a rencontrée pendant le tournage de *La Ligne générale*, cette peur que la caméra ne fixe sur la pellicule le corps des jeunes femmes déshabillé – mais, au lieu de l'interpréter comme une mentalité arriérée, il décide d'y voir... « la prescience des rayons X » ![145] Et son récit laisse entendre, mais sans le dire explicitement, qu'il y avait probablement chez ces paysannes une intuition juste : le sentiment que la scène qu'elles étaient en train de tourner possédait une forte charge érotique, par exemple... Or, quand on voit qu'il s'agissait du « mariage paysan », il devient difficile de leur donner vraiment tort.

Cette réconciliation de la science et du « bon sens » rappelle ces autres propos de S. M. Eisenstein, où il expose ce qu'il appelle lui-même sa « conception de l'art comme

142 Nicolas Werth, *La Vie quotidienne des paysans russes de la révolution à la collectivisation*, Hachette, Paris, 1984, p. 46-67.

143 Lire à ce propos « Bolchevisme et marxisme », dans *Marx critique du marxisme* de Maximilien Rubel, Payot, Paris, 2000. Même si l'auteur y montre que Marx n'a pas voulu exclure l'éventualité d'un rôle important de la commune paysanne russe, on voit que ce n'était pas non plus son hypothèse principale.

144 *Cinéma et Histoire*, éditions Gallimard, Paris, 1993, coll. Folio, p. 59-60.

145 *La Revue du cinéma* n°9, 1er avril 1930, p. 22.

“régression” » :

> Que l’art soit… synthèse.
>
> La triade complète : la thèse est le bon sens (tellement méprisé par Engels dans *De l’utopie vers la science*), l’antithèse est un pas en arrière sur le chemin de la pensée, et la synthèse est le mariage entre la conscience la plus aiguë et la plénitude vitale du primitif. [146]

Peut-on mieux dire ? Il ne s’agit pas de nier le bon sens, mais de le « dépasser », c’est-à-dire de le conserver – à un plus haut degré de conscience – en le débarrassant de sa gangue d’illusion, le cas échéant.

Plus largement encore, S. M. Eisenstein ne cesse de souligner les insuffisances de la plupart des théories marxistes, ou leurs effets pervers : par exemple combien « la lutte de classes » telle qu’elle est souvent comprise *ne suffit pas*, n’explique pas tout, ne résout pas tout, combien la « ligne de démarcation entre les classes » traverse non seulement les familles mais les individus eux-mêmes. Loin de faire du prolétariat urbain la classe élue, qui vouerait les autres au purgatoire ou à l’enfer, il suggère la possibilité de sympathies inattendues, qui seraient comme le pendant inversé de l’aliénation. Ses *Mémoires* sont remplis de notations qui traduisent ce type de réflexions, lors de son séjour en Europe par exemple, tel ce prêtre catholique qui défendit les « idées humanitaires » de la « cinématographie soviétique », ou la façon dont, contre toute attente, certains bourgeois et aristocrates de Paris prirent fait et cause pour le révolutionnaire Eisenstein dans ses démêlés avec la préfecture.[147] Ces anecdotes apparaissent d’ailleurs comme une réponse implicite, pour le moins insolente, à l’inquiétude de « Moscou » exprimée par F. Ermler dans le prologue de cette troisième partie des *Mémoires* : « À Moscou, on n’a pas entendu parler de toi… À Moscou, on trouve que ton voyage n’est pas assez coloré... (...) Si seulement tu faisais un peu de bruit du point de vue politique, n’importe où... ». Plus provocant encore, à la suite de ces propos : la reine de Hollande elle-même, qui se promène à pied « comme n’importe quelle simple mortelle », n’apparaît nullement sous la plume du cinéaste comme l’indice d’une quelconque aliénation des Néerlandais, mais comme la trace d’un passé « idyllique » – celui de son voyage en Europe, certes, mais peut-être aussi celui de temps immémoriaux...

C’est dans ce contexte que le rôle du « communisme primitif » se trouve explicité, dans « Rêve de vol plané » : « depuis le jour sombre et tragique où commence dans la société et dans la famille primitive la répartition en classe d’exploiteurs et en classe d’exploités, l’homme garde ancré en lui *pour toujours*, à travers les milliers de générations, la nostalgie et la soif d’un régime social où cette division sera supprimée de nouveau. »[148] S. M. Eisenstein précise alors le statut de ce désir, que l’on devine encore inassouvi malgré la pauvre dénégation qui intervient peu de lignes après. Il décrit comment cette « soif » devient utopie : elle paraît « d’abord comme nostalgie, ensuite comme rêve », c’est-à-dire dans un premier temps « dans un esprit réactionnaire, comme slogan du “retour en arrière vers la nature primitive” (Rousseau, Tolstoï). Et enfin, comme programme d’“action en avant” vers la reconstitution de la société sans classes dans une qualité nouvelle, sur les hauteurs de tout ce que l’humanité a conquis jusqu’à présent. » Et d’ajouter : « Seul un pareil régime social peut permettre d’atteindre concrètement un idéal qui réunit à la fois un bien-être personnel total, la

146 « Mon système », fragment de journal intime de 1932 cité dans *MLB*, *op. cit.*, p. 14. Plus haut, il écrit : « La forme est l’idée même exprimée à travers des méthodes et des modes de pensée ataviques. Je l’ai vérifié jusqu’au bout. » Et d’ajouter qu’*on ne lui pardonne pas* cette conception (pourtant *et formaliste et matérialiste*).

147 *Mémoires*, *op. cit.*, p. 213-274.

148 « Rêve de vol plané », *MLB*, *op. cit.*, p. 57. C'est Eisenstein qui souligne.

sécurité matérielle et la protection des faibles. » Peut-on être plus clair ? Cette façon de comprendre la nostalgie, voire certaines exigences apparemment « conservatrices » ou « passéistes », non comme véritablement « réactionnaires » mais au contraire comme pouvant se transformer en utopies « progressistes », est des plus riches et des plus profondes qui soient. C'est ainsi que la réflexion sur les sociétés traditionnelles offre des points d'appui pour une pensée critique à la fois sur le « camp capitaliste » et sur la collectivisation et l'industrialisation forcées de l'U.R.S.S.. Elle seule permet une résistance *absolue* aux différentes religions du progrès, qu'elles soient « libérales » ou « socialistes ». *La Ligne générale* en témoigne : on ne peut rendre compte de son humour, de l'abondance de ses cibles ni de son éloge paradoxal, souvent profondément ironique, du productivisme et de la collectivisation dans les campagnes sans cette dimension-là. L'œuvre de Jean-Claude Michéa permet aussi de reconstituer ce que devaient être les intuitions de S. M. Eisenstein, de penser la cohérence de ses analyses : souvent à partir des écrits de George Orwell, qui était contemporain du cinéaste, Michéa s'interroge sur « le sens du passé », sur les travaux d'un Marcel Mauss, ce « maillon manquant du socialisme », et plus largement sur la façon dont les différentes théorisations du socialisme sont restées jusqu'à aujourd'hui prisonnières de l'axiomatique ambiguë, libérale, des Lumières – même quand elles en tentèrent, au XXe siècle, la négation *forcément totalitaire*.[149] De même S. M. Eisenstein expose-t-il, à travers son utopie d'un « retour vers » le communisme, à la fois sa confiance dans une certaine dialectique et l'exigence d'une pensée qui s'écarte de tout positivisme, autrement dit ce qu'on pourrait appeler une « dialectique régressive ».

C'est ainsi qu'il faut comprendre la promotion par S. M. Eisenstein de sa théorie du conflit, qui n'est bien sûr pas incompatible avec l'idée de dialectique, ni même indépendante de celle-ci, mais qui peut apparaître comme un soupçon porté à son encontre, comme une mise en garde contre certains de ses usages. Il s'agit, pour S. M. Eisenstein, de souligner les deux premières étapes du mouvement dialectique, pour que les « dépassements », les synthèses se fassent le plus tard et le mieux possibles – pour que le réel puisse résister. C'est en quelque sorte « la dialectique du chenapan, de la canaille qui joue à briser, du Pied Nickelé, du peintre cubiste, de l'hérétique ou du cinéaste moderne », cette dialectique proposée par Georges Didi-Huberman, opposée à celle du « bon élève ou du policier » et joliment définie comme « thèse-antithèse-symptôme ».[150] Mais, parce que S. M. Eisenstein s'est donné la peine d'insérer cette théorie du conflit dans un cadre authentiquement dialectique, je préfère pour ce qui le concerne la notion de « dialectique négative », ou de « dialectique régressive », malgré le pléonasme ou l'oxymore, ou plutôt à cause d'eux.[151] Il y a dans les travaux de S. M. Eisenstein une volonté de rappeler la dialectique à la rigueur de sa méthode, mais aussi de la prémunir contre le mirage d'un progrès qui serait comme mécanique, qui va bien au-delà de l'esprit simplement provocateur, « rebelle », et qui n'est pas *nécessairement* le refus d'un dépassement : il y a la volonté de lui appliquer un contre-poison, d'interroger la réflexion marxiste, voire marxienne, d'en extirper certaines racines douteuses pour

149 Sur tous ces points, voir Jean-Claude Michéa, « Le sens du passé », dans *Orwell, anarchiste tory*, Climats, Castelnau-le-Lez, 2000, *L'Enseignement de l'ignorance*, Climats, Castelnau-le-Lez, 1999, et *Impasse Adam Smith*, Climats, Castelnau-le-Lez, 2002.

150 *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, éditions Macula, Paris, 1995, p. 296-297. G. Didi-Huberman interroge par là une « dialectique des formes » qui serait commune à Bataille et Eisenstein.

151 Lire à ce propos le chapitre que G. Didi-Huberman consacre à ce qu'il nomme lui aussi, mais à propos du rapport de G. Bataille à Hegel, la « dialectique négative » (*op. cit.*, p. 216-235), ou encore l'ouvrage de Theodor W. Adorno intitulé déjà *Dialectique négative* (éditions Payot et Rivages, traduit par G. Coffin, J. Masson, O. Masson, A. Renault et D. Trousson, Paris, coll. Petite Bibliothèque, 2003).

mieux, éventuellement, la prolonger.

Jacques Aumont indique clairement dans *Montage Eisenstein* que la « fée dialectique » est parfois bien opportune, bien artificielle, dans les écrits du cinéaste, mais il souligne également qu'il en va de même pour la notion de conflit, qui elle aussi est bien arbitraire parfois, d'un usage très souple, qui apparaît bien creuse quand le cinéaste la décèle un peu partout, dans les principes de montage notamment. On ne saurait trop insister sur cette tension entre le conflit, les « contradictions », d'une part, et le thème de l'unité, voire de l'organique, d'autre part : on a souvent le sentiment que les deux ne sont pas à prendre au sérieux de la même façon, avec la même intensité, au même moment. Seulement, pour en sortir, nous ne sommes pas obligés de déceler un accent progressivement mis sur l'unité au détriment du conflit chez Eisenstein, ou plutôt je crois qu'il faut poursuivre l'hypothèse formulée par Jacques Aumont selon laquelle, si le thème de l'unité en vient par moments « à occuper plus sensiblement le devant de la scène », c'est « peut-être en raison d'un recouvrement du théorique par l'idéologique », par une concession aux impératifs staliniens.[152] Cette hypothèse-là est la plus fertile, elle explique beaucoup de curiosités eisensteiniennes, depuis les « manquements » au matérialisme dialectique parfois relevés jusqu'au fait que son œuvre écrite tourne par moments « à la saga des aventures de l'Idée », d'une façon quasi hégélienne, en passant par la perversion opérée sur le concept de « bond qualitatif », également relevée par Jacques Aumont. C'est qu'il s'agit, d'une part, de montrer patte blanche en se réclamant sans cesse du matérialisme dialectique et, d'autre part, de défendre des intérêts artistiques et intellectuels – si ce n'est davantage – en subvertissant ces concepts ou du moins en les gauchissant, en les rendant équivoques, et en suivant des lignes toutes différentes, apparemment hégélienne parfois, ou au contraire « régressive », qui imposent au matérialisme de se prémunir contre ses travers les plus fréquents.

Le pathos de « l'unité socialiste », à la fin de *Dickens, Griffith et nous*, en 1942, me semble très opportun par exemple : il me semble qu'il faut y voir un autre exemple de ces péroraisons finales qui ne sont pas complètement insincères mais où la sincérité est quand même forcée. De même, dans *La Non-indifférente Nature*, ce n'est pas hypocrisie quand Eisenstein évoque « ce stade enchanteur du devenir de la conscience où, les deux stades précédents étant franchis, l'univers dissocié se réunit en un tout unique [...] », ou encore « le charme enivrant » de cette unité, « de la polyphonie et du contrepoint », mais je suis frappé précisément par le fait que ce qui « enchante » et « charme », c'est un *devenir* socialiste, quelque chose dont Eisenstein ne manque jamais de rappeler qu'il est incomplètement réalisé, encore de l'ordre du projet, voire du rêve, de l'utopie, et qu'il s'incarne sous une forme qui ne m'apparaît pas totalement unitaire, synthétique, « fusionnelle », lorsqu'il est décrit, dans le domaine artistique, comme « polyphonie » et « contrepoint ». Mieux encore, ce vrai « charme » dont l'art nous dispense un avant-goût est clairement présenté comme la *conservation* de « la sensation vivante de l'étape où la conscience – que ce soit des peuples accédant à un certain niveau du développement ou de l'enfant, répétant dans son développement les mêmes stades – établit pour la première fois des corrélation entre les phénomènes isolés du monde réel, tout en ressentant cette réalité comme un grand tout unique » : il ne réside donc pas dans une véritable synthèse, une unité rédemptrice, mais dans la « corrélation » entre des « phénomènes isolés », où l'unité est avant tout un *sentiment*, une donnée subjective – exactement comme dans la métaphore, aurais-je envie d'ajouter.[153] De plus, ce qui constitue dans ce passage la troisième étape du

152 J. Aumont, *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, en particulier p. 90-95, 245, 248-249.
153 S. M. Eisenstein, *La Non-indifférente Nature / 2*, *op. cit.*, p. 171-172.

développement d'une « esthétique du montage » témoigne encore d'une étrange dialectique, où la prise de conscience est peu ou prou séparée de la négation, de la deuxième étape : celle-ci, où a lieu « *la dissociation des éléments isolés* », est réduite aux excès du montage-roi pour ménager une place à une troisième étape encore utopique, qui renouerait avec le meilleur des années 1920.[154] La description de la troisième phase par Eisenstein, celle du « nouveau contrepoint "harmonique" », est assez claire en effet : outre que cette étape « naît, me semble-t-il, sous le signe de l'homogénéité et de l'harmonie croissantes de la polyphonie du montage » (on notera la prudence), le réalisateur ajoute que ce nouveau contrepoint « en dehors des paradoxes et des excès » (qui n'est donc pas très différent de celui qui s'était esquissé dans la deuxième phase historique) « *[lui] apparaît* comme le reflet le plus fidèle de l'activité d'un individu au sein de la collectivité » (je souligne), d'un individu qui participe à une œuvre commune, à un « tout » qui « progresse et avance ».[155] De plus, dans cette harmonie, jamais le thème du conflit ne disparaît : Eisenstein distingue en l'occurrence la lutte de « *chacun contre chacun* », dont certains sports lui offrent l'image, en particulier le catch, mais dont on imagine que certains films l'illustrent aussi, de la lutte telle qu'elle s'exprime dans ses films, qui ne portent « jamais la marque de *l'affrontement d'une double force luttant à armes égales* », autrement dit qui sont plutôt marqués par un conflit inégal du type un contre tous, comme dans *Ivan*, ou masse révolutionnaire contre ordre ancien, comme dans *Le Cuirassé Potemkine*. La distinction est très curieuse, on le reconnaîtra : on attendait plutôt, pour le modèle révolutionnaire, un modèle du type « bloc contre bloc », « rouges » contre « blancs ». Pourquoi souligner le caractère asymétrique, en effet, surtout si ce n'est pas pour indiquer aussitôt les possibilités pathétiques d'une lutte victorieuse des petits contre les puissants ? N'est-ce pas pour suggérer la permanence de la lutte du petit contre les puissants dans l'U.R.S.S., ou l'oppression de tous par un ? Quoi qu'il en soit, Eisenstein se garde étrangement d'illustrer ce type de lutte. Il propose une autre réponse, plus consensuelle, plus conforme au stalinisme des années 40 : « Mais, *presque toujours*, il s'agit de l'unité s'affirmant sous les coups d'une attaque extérieure » (je souligne), et d'évoquer les soldats de l'escalier d'Odessa, la formation de combat des chevaliers teutoniques et « les rangs serrés des boyards se jetant dans la lutte contre l'œuvre d'Ivan le Terrible », avant de conclure qu'il s'agit moins du « combat de deux forces qu'un conflit actif des contradictions à l'intérieur d'un thème unique ».[156] Même si l'accent est donc mis *in fine* sur le caractère vaguement dialectique du conflit, sur la visée commune, le « conflit » des « contradictions » est encore bel et bien « actif » – et le conflit social, clairement présent dans l'extrait, semble même couver sous l'apparence d'unité du « thème ».

Enfin, si l'on s'interroge sur le propos d'Eisenstein, on peut s'étonner du *premier* exemple de lutte de « chacun contre chacun », à savoir le football, exemple paradoxal s'il en est, pas vraiment le mieux à même d'exprimer la thèse apparente, puisque ce n'est précisément pas cette idée de *struggle for life* qui est développée : « sans doute, ce jeu est-il aussi captivant justement parce qu'il incarne si magnifiquement et avec tant d'intensité le symbole de la lutte commune, d'une collaboration qui, avec le ballon, fait passer l'initiative personnelle de l'un à l'autre des participants à

154 Ce n'est plus, comme en 1935 et, d'une certaine façon, comme en 1928, « par delà » le montage et le « joué », mais par-delà l'indifférencié (le cinéma « préhistorique », sans montage) et le différencié (le cinéma avec ciseaux) : dans les deux premières étapes, le cinéma « de montage » n'occupe plus la première place mais la deuxième – ce qui, avec l'écart temporel qui s'est creusé, ne laisse pas de surprendre, surtout quand on note que le cinéma sonore « dans toute sa "splendeur" » est pour l'essentiel considéré comme une répétition de la première étape...

155 *Ibid.*, p. 164-166.

156 *Ibid.*, p. 167-168.

l'œuvre commune. » Le football fait donc étrangement écho au modèle prôné, alors qu'il constitue, précisément, un affrontement entre deux groupes équilibrés – et qu'il est censé illustrer *par ailleurs* la lutte individuelle au sein d'un collectif, qui parasite celui-ci. Aussi l'exemple d'harmonie proposé ensuite, celui de la construction collective d'un pont sur la Néva, en 1917, ne peut-il que troubler : n'a-t-il pas lieu en plein conflit contre une autre « collectivité unie », lui aussi ? et, plus encore, n'est-il pas emprunt d'une nostalgie bien perceptible ? n'est-il pas emprunté, encore et toujours, aux *commencements* de la révolution, où le rêve était encore possible, où la fusion de l'individu dans le collectif pouvait encore être fantasmée ? Décidément, ce développement d'Eisenstein dans *La Non-indifférente Nature* apparaît donc surdéterminé par un besoin *à la fois* de poser en révolutionnaire et de développer des idées portant dissensus, où le thème de l'unité est pris au sérieux, quand il s'agit de réfléchir à l'enthousiasme révolutionnaire ou à l'effet produit par l'œuvre artistique, ces formes particulières d'extase, et en même temps où il apparaît comme dissimulant la permanence d'une réflexion sur le conflit, tout à la fois social (avec une lutte de classes inachevée) et esthétique (avec le contrepoint, le montage « harmonique »), ainsi que la présence d'un conflit qui ne se laisse pas subsumer par une forme trop poussée de synthèse. Telle serait notamment l'exigence d'une dialectique négative, « régressive » : toujours conserver à la négation ses droits.

On retrouve ce souci de rigueur dont j'ai parlé plus haut, ce refus de toute vérité révélée, dans « Servez-vous ! », en 1932. S. M. Eisenstein, professeur au V.G.I.K., y expose à ses élèves, mais aussi à ses collègues et, indirectement, aux « autorités » du Glavrepertkom et d'ailleurs, que les « fils de fer barbelés du réel à l'état brut » percent, dans les films de l'époque, sous la « mousseline » dont ils sont revêtus, révélant « la conception mécanique de [leurs] thèmes sociaux », leur obéissance à de purs « slogans » venus du pouvoir.[157] Ainsi, pour bien saisir la richesse *dialectique* d'un roman ou d'un film, « pour saisir pleinement combien les données idéologiques et économiques déterminent le moindre contour formel d'une œuvre, combien elles sont fondues dans leur processus, – on doit, en toute indépendance, en toute lucidité, vivre du début à la fin "au ralenti", le cycle complet et ininterrompu d'une création. » Ce souci de « déniaiser » un certain matérialisme, de le débarrasser de tout « positivisme », conduit S. M. Eisenstein à formuler des critiques plus sévères encore : outre son intérêt pour les sociétés primitives – qu'il faut donc interpréter, sinon comme alternatives au « communisme » industriel, du moins comme ferments de résistance à ses pires aspects – c'est ce qui explique le souci constant, chez S. M. Eisenstein, de comparer l'U.R.S.S. aux États-Unis, pour montrer combien, par de nombreux côtés, *ils suivent les mêmes chemins*. Dans le même extrait de « Servez-vous ! », il rapproche les films récemment tournés en U.R.S.S., à cause de leur extrême « niveau de simplification », de « cette célèbre caricature américaine d'une usine automatique à saucisses où l'on voit pénétrer à un bout des wagons avec des cochons vivants et de l'autre sortir les mêmes wagons remplis de boîtes de saucisses. » Tout le passage qui suit constitue une dénonciation des aspects *inhumains* de l'industrie du film, où n'entre à un bout que le « squelette décharné schématique du "slogan" » et ne sort de l'autre qu'une « peau vide », où l'on ne trouve nulle part « d'organes coordonnés ». Plus largement, cet article *dans son ensemble* présente une réflexion sur le divertissement au cinéma, et ce souci croissant du pouvoir soviétique est présenté par S. M. Eisenstein comme une dérive *idéologique*, un « NEP-isme », que l'article rapproche implicitement de la logique de l'industrie américaine, avec son refus également idéologique de la fin malheureuse d'*An American Tragedy*. Autrement dit,

157 S. M. Eisenstein, « Servez-vous ! », *Le Film : sa forme, son sens*, *op. cit.*, p. 80-84 notamment. Le « Glavrepertkom » est le comité directeur du contrôle des spectacles et du répertoire.

S. M. Eisenstein dénonce là, très clairement, le travestissement du réel, son euphorisation artificielle – et donc le mensonge *politique* que révèle cette indifférence des « talmudistes de la méthode », ces « grands marxistes académiques » du pouvoir et de ses relais, pour le fonctionnement du cinéma. Finalement, ces « gardiens de la foi » communistes, sur lesquels il ironise en leur prêtant des « facultés surnaturelles » pour accéder « aux mystères » de la création artistique, n'apparaissent pas très différents de la mère de Clyde et du Révérend Mc Millan, dans le roman de Dreiser *An American Tragedy*, tels que S. M. Eisenstein les décrit plus loin : ils font preuve du même « messianisme » idéaliste, du même « dogmatisme glacé », suivant seulement le « principe formel » d'une autre religion...

Une telle analogie est encouragée par la composition elle-même de « Servez-vous ! », qui constitue un cas extrême d'« a-syntagmatisme » : l'article se présente en effet sous la forme de deux grands « fragments », de deux grandes parties au lien très lâche, qui semblent de prime abord étrangers l'un à l'autre – à tel point que le second a été publié séparément par les éditions de Moscou, sous le titre « Une tragédie américaine », dans le recueil *Réflexions d'un cinéaste* – mais entre lesquels le lecteur attentif peut nouer des correspondances, ne serait-ce qu'à travers le sujet traité, l'écrasement de la création artistique par l'idéologie au sein de l'industrie cinématographique. Un tel parallèle, ainsi développé, ne suggère-t-il pas que tout est en place pour une autre tragédie, soviétique celle-là ?

Tel est donc le paradoxe : dans une société qui présente d'indéniables régressions, celui qui cherche à résister est conduit à *remonter le courant*, sur certains points au moins, il est condamné à développer une rhétorique et une dialectique qui *semblent* négatives, régressives. C'est la tragédie d'Eisenstein, et elle est n'est pas seulement « soviétique » : c'est celle du monde « moderne ». Le dynamisme à l'œuvre dans ses écrits et dans ses films relève pourtant bien d'une dialectique, dans le sens le plus traditionnel du terme. Ils ne cessent de poursuivre le rêve, parfois inaccessible, de *dépassements avec conservation*, là où tant de « dépassements » *rejettent*. C'est cette quête que S. M. Eisenstein a mise en œuvre dans *La Ligne générale*, sous couvert de farce ou de satire, et dont ses écrits ne cessent d'entretenir l'idée.

Le titre même de *La Non-indifférente Nature* en témoigne. Le mot « indifférence » est formé différemment en russe, il contient le mot « âme » et un autre signifiant « égale ». Le titre russe exprime donc, par sa composition, l'idée d'une nature qui ne reste pas insensible, dont l'âme est troublée, et peut-être, par euphémisme, d'une nature « amoureuse » : la personnification y est plus évidente. Il ne contient pas de double négation, comme en français, mais il ouvre un très large espace entre l'idée d'une nature simplement « non insensible » et celle d'un « sentiment » marqué, un espace qui est celui d'une tension – cette « non indifférence » pouvant aussi, éventuellement, s'exprimer par la colère. Sans même évoquer l'ouvrage de Lucrèce, disons qu'il joue avec le titre de l'œuvre inachevée d'Engels, qui avait précisément choisi la nature comme « banc d'essai de la dialectique », comme si Eisenstein prétendait poursuivre son œuvre, mais sur le plan de la théorie esthétique. L'auteur de *La Non-indifférente Nature* cite d'ailleurs quelques pages, écrites par le jeune Engels, dont il se sent proche.[158] Voilà qui nous éloigne apparemment du matérialisme dialectique, qui apparaît comme un jeu de mot en français (la nature qui « diffère »), comme un clin d'œil humoristique dans tous les cas (la nature qui éprouve des sentiments), pour nous approcher d'une participation empathique de l'homme au monde, et du spectateur à l'œuvre d'art. Il ne s'agit donc pas seulement de s'interroger sur la transformation de la nature par le travail de l'homme (sa

158 *La Non-indifférente Nature /2*, *op. cit.*, p. 313-316.

« non impassibilité ») ; il y a davantage. C'est d'ailleurs ce que suggère la phrase suivante : « le diable m'emporte ! » lance Eisenstein en évoquant « la clé du mystère » des grandes œuvres littéraires ou cinématographiques, comme s'il allait énoncer une hérésie, « la "non-indifférente nature" est d'abord en dedans de nous-mêmes : ce qui est non-indifférent, ce n'est pas tant la nature qui nous environne que notre propre nature – la nature humaine qui, non pas indifféremment, mais passionnément, activement et en créateur concerné, aborde le monde qu'elle réédifie. »[159] On le voit, S. M. Eisenstein a bien des comptes à régler avec un certain matérialisme : c'est notre capacité à *entrer en sympathie*, à *vibrer à l'unisson* du monde qui importe le plus, et qui permet de le réinventer – de pathétiser en retour, de le refigurer. Mieux encore : Eisenstein n'emploie-t-il pas souvent le mot d'« incarnation » pour décrire l'acte *créateur* de l'artiste ?[160] Ne conclue-t-il pas son « post-scriptum », et donc son ouvrage tout entier, par cet autre mot, évoquant « la substance immortelle des grands arts qui, par tous leurs moyens, chantent la grandeur de l'Homme – bâtisseur et créateur » ? Et pourtant, comme il l'écrit à propos du nombre d'or, « il n'y a rien de "mystique" à la base de [ce] pouvoir particulier et exceptionnel ».[161] Dans « De la structure des choses », l'exemple de la musique, et notamment de *La Sonate à Kreutzer* de Tolstoï, le souligne : il s'agit de proposer une interprétation matérialiste de la communication intuitive, presque d'une âme à l'autre, qui a lieu à travers l'œuvre d'art – grâce à sa « nature », à sa « structure ». Autrement dit, derrière ces provocations, il y a un refus de l'écrasement de « l'idéologique », de la pensée et de l'art notamment, par « l'infrastructure » seule de la société *présente*. C'est le sens du recours constant à d'autres traditions, déterminées par des rapports économiques et sociaux antérieurs, parfois immémoriaux, et qui *résistent*. La démarche tout entière de S. M. Eisenstein semble résumée par ce grand écart, par cette interprétation *la plus matérialiste possible* de notions et d'expériences *très peu matérialistes en apparence*, jusqu'à certaines aspirations spirituelles, mystiques. Il s'agit de sauver tout ce qui peut l'être, pour une synthèse future, quand sera possible un dépassement authentique. *La Non-indifférente Nature* évoque d'ailleurs longuement « le principe d'unité et d'harmonie », cet *espoir* qui s'exprime à travers l'amour, l'art, la religion et… le communisme.[162]

Ainsi, S. M. Eisenstein est plus cohérent et constant que ne le suggère Georges Didi-Huberman, qui voit chez lui un renoncement quand Bataille persiste dans son « refus de cesser de critiquer ».[163] Il est difficile en effet de percevoir chez l'auteur malheureux du *Pré de Béjine* ou d'*Ivan* un tel abandon : la critique se fait parfois plus indirecte, mais elle ne cesse pas. Il partage d'ailleurs avec Bataille la stratégie du « simulacre d'irresponsabilité », qui passe pour lui par une (auto)dérision presque permanente, ou par des propos apparemment décousus. La conséquence en est d'ailleurs presque la même : « une semi-clandestinité » qui perdure encore aujourd'hui à travers cette forme terrible, paradoxale et efficace, qu'est la *méconnaissance* – parfois élogieuse – de son œuvre. Autrement dit, il faut tenir compte de sa situation, « symptomatique de l'impasse dans laquelle se trouvait l'avant-garde », « pris en étau » comme il l'a été « entre les deux systèmes de domination

159 « Post-scriptum », *ibid.*, p. 354-355.

160 « De la structure des choses », in *La Non-indifférente Nature /1*, *op. cit.*, p. 32 par exemple. L'idée de création *à égalité avec les choses de la nature* est également soulignée : p. 33, 50, etc.

161 « L'organique et le pathétique », in *La Non-indifférente Nature /1*, p. 65.

162 Lire la fin de *La Non-indifférente Nature /2*, p. 275-312. La nature non-indifférente, amoureuse, est peut-être avant tout un démenti de cette maxime qui veut, depuis l'Antiquité, que l'homme soit un loup pour l'homme – véritable pierre angulaire de l'idéologie libérale. S. M. Eisenstein souligne néanmoins, par ailleurs, que cette « fusion », cette « libération » a presque toujours été, *jusqu'alors*, « fugitive, momentanée » et largement « illusoire » (c'est ce que permet l'art, entre autres), ou « accomplie » par l'autodestruction, par la mort.

163 G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, *op. cit.*, p. 299, note 2.

qui se partageaient le monde ».[164] I

Voilà qui nous permet de revenir au chapitre intitulé « La centrifugeuse et le Graal ». Tout est dans le titre : presque rien ne fait écho au Graal dans le texte, si ce n'est quelques mots où S. M. Eisenstein établit un lien entre la machine et le calice divin mais sur le mode de la dénégation, en prétendant que l'écrémeuse, précisément, *n'est pas le Graal*, cette « vaisselle espagnole » inutile, mais… quelque chose d'infiniment préférable, d'*autrement lumineux*, une sorte de Graal soviétique.[165] Quand on se souvient que l'écrémeuse apparaît justement dans *La Ligne générale* comme le témoignage, voire l'incarnation de la révolution, comme le lieu de son mystère, d'une autre transsubstantiation, d'une autre communion, cela doit stupéfier – d'autant plus que ce n'est pas seulement la centrifugeuse, mais aussi le tracteur, et les mots d'ordre du parti qui nous sont présentés dans le film, non sans ironie, comme *miraculeux*. En révélant une métaphore qui était au cœur de la séquence et probablement du long-métrage, *La Non-indifférente Nature*, souligne donc l'ambiguïté du film. On se souvient par ailleurs du projet d'opérer « la pathétisation arbitraire d'une quelconque matière qui, en soi (*per se*), n'[avait] rien de pathétique ».[166] Faut-il souligner le caractère équivoque d'une telle démarche ? Même si l'on conçoit le projet d'Eisenstein comme une volonté de sensibiliser le public à une mécanisation peu photogénique, comme une tentative de rendre séduisante une machine qui ne l'est pas *a priori*, les propos d'Eisenstein suggèrent autre chose, on l'a vu, et les lignes qui suivent peuvent étonner encore : si le « système kolkhozien et les puissants sovkhozes d'État […] devaient jouer *par la suite* un rôle si gigantesque dans l'économie de notre pays et dans la cause de l'édification du socialisme » (je souligne), ce n'était donc pas encore le cas. Aussi, devons-nous vraiment croire le cinéaste quand il affirme que « ces grandioses perspectives sociales ne pouvaient qu'inspirer l'imagination créatrice » ? De même, n'est-il pas singulier, après avoir dit que le thème de *La Ligne Générale* comme sa matière n'étaient « en soi » nullement pathétiques, de le voir affirmer que, « en même temps, le thème de l'industrialisation de l'agriculture ne pouvait que passionner en soi » ? Il est clair qu'ici Eisenstein cherche à perdre le lecteur, qui se persuade volontiers qu'il a mal lu, qui est tenté rétrospectivement de distinguer non seulement « le pathétique du thème » de celui des « moyens de composition », mais aussi d'un pathétique de la « matière ». Seulement, rien n'est moins certain : le texte n'y invite nulle part avec suffisamment de clarté pour qu'on puisse s'en convaincre. Le lecteur qui ne ferait pas cette hypothèse est alors tenté de comprendre qu'il s'agit d'une matière ou d'un thème qui serait pathétique « en soi » mais ne le serait pas encore « pour soi ». Si le texte est confus sur ce point aussi, puisqu'il accole « *per se* » à « en soi », il est probable que cela correspond davantage à l'intention d'Eisenstein, précisément à cause de cette reprise : le cinéaste souligne ainsi le caractère *purement extérieur* de ce pathétique, son peu d'enthousiasme propre pour un tel projet. La comparaison avec le Graal, qui intervient juste après, ne peut donc que redoubler le trouble – surtout quand on pense qu'il est question un peu plus loin d'une autre façon beaucoup moins équivoque en apparence de pathétiser l'écrémeuse : la comparaison avec le cuirassé *Potemkine*. Peut-être est-il possible en conséquence de proposer une interprétation supplémentaire de cette référence au calice sacré, en nous appuyant cette fois sur le texte et non sur le film ? De toute

164 G. Conio, « Eisenstein, le MLB et la crise de l'art », dans *L'Art contre les masses, Esthétiques et idéologies de la modernité*, *op. cit.*, p. 244.

165 « La centrifugeuse et le Graal », *La Non-indifférente Nature /1*, *op. cit.*, p. 106 et p. 430. Ce texte semble entre autres avoir été écrit pour signaler, presque vingt ans après, un peu plus clairement que dans les articles de l'époque, certaines provocations que le film contenait.

166 *Ibid.*, p. 104-105.

évidence, c'est le thème de la foi qu'introduit cette séquence en effet, que ce soit pour rire de la propagande du régime, pour signaler son *idolâtrie*, ou simplement pour partager son enthousiasme. Par ailleurs, le jeu des espoirs et des doutes, le besoin d'une preuve, introduit *a contrario* cette problématique traditionnellement associée au Graal, dans le cycle arthurien notamment, qu'est l'aveuglement, le manque de foi – avec Lancelot qui n'a pas su voir le Graal, quand il passait devant lui, chez le roi Pêcheur. D'ailleurs, si ce chapitre de *La Non-indifférente Nature* évoque peu cette « vaisselle espagnole », il se réfère à Moïse, il cite le veau d'or, cette autre parabole sur les mêmes thèmes. Si nous acceptons cette hypothèse, qui n'a pas su voir, ici ? Qui a manqué de foi ? Il semble bien que deux forme de foi s'opposent – l'une, authentique, qui se contente de croire sur parole, et l'autre que l'on pourrait dire matérialiste, qui exige des preuves. Aussi, après avoir pratiqué un « cinéma intellectuel » qui ne cesse de présenter au spectateur de la « vaisselle » soviétique, le réalisateur de *La Ligne générale* et d'*Ivan* ne rappelle-t-il pas à son lecteur que la quête du socialisme est loin d'être achevée, elle qui semble se perdre dans l'adoration des machines, de toutes les machines, qu'elles soient en fer blanc ou bureaucratiques ?

Quoi qu'il en soit de ces dernières hypothèses, il apparaît que les écrits de S. M. Eisenstein obéissent, comme ses films d'ailleurs, à une double contrainte, la première étant l'exigence d'une réflexion personnelle la plus riche, la plus autonome possible, et la seconde celle d'une conformité idéologique au moins apparente – contraintes qui prennent souvent l'allure d'injonctions contradictoires, mais qui ne relèvent pas pour autant du *double bind*. C'est une écriture sous contrôle, surveillée, que la sienne, dont l'élève du père Nikolaï se tire bien, mais dont il faut démêler les fils pour cesser d'y voir la trace d'un « génie pervers », ou une forme compliquée de « propagande », qu'on la dise stalinienne ou simplement bolchevique. Cette double exigence me semble en effet la cause de ces digressions infinies, de ces contradictions apparentes, de ces notions ambiguës ou de ces exemples qui illustrent faiblement, sans parler du rôle qu'elle joue dans le recours fréquent aux métaphores, qui abondent aussi dans ses écrits, comme on a pu s'en rendre compte. Le résidu des interprétations actuelles est encore important, il laisse de côté de nombreux aspects de ses textes. Seule la prise en considération de cette lutte contre la censure, contre l'arbitraire du pouvoir, contre une conception étroite de l'art et du matérialisme historique me semble en mesure d'en rendre compte pleinement : c'est alors qu'on découvre un Eisenstein authentiquement révolutionnaire – mais sans illusions sur le régime « soviétique » – qui n'eut de cesse de poursuivre le rêve éminemment politique « d'allumer chez les gens », à travers l'art, « cette soif incessante des états "idéaux" d'avant la société de classes. »[167]

En guise de conclusion

Lire entre les lignes, c'est donc une expression qu'il faut prendre au sérieux, un programme à suivre à la lettre avec S. M. Eisenstein. C'est parce que se perçoivent dans ses textes ou dans ses films des « lignes » différentes, difficiles à concilier mais pas nécessairement opposées, qu'entre deux lignes un espace s'ouvre où un troisième sens se fait jour. Lire entre les lignes, c'est donc non seulement déceler l'ironie de tel ou tel texte ou séquence d'Eisenstein, que la présence de légères contradictions trahit souvent, mais aussi dégager la signification de l'enchevêtrement de plusieurs

167 « Rêve de vol plané », *MLB*, *op. cit.*, p. 58.

lignes mélodiques, des différentes « harmoniques », comme le dit le cinéaste lui-même, qui débouchent souvent sur une *polyphonie* – c'est le vocabulaire même qu'emploie S. M. Eisenstein, dès 1929, dans le manuscrit de « La quatrième dimension au cinéma ».[168] On comprend cependant que la notion ait été raturée : son caractère « démocratique », et donc potentiellement critique, est un peu trop évident. Le nouveau contexte des années 1940, l'alliance avec les démocraties occidentales, lui conviendra mieux : on la retrouve dans *La Non-indifférente Nature*, toujours associée au contrepoint, au « montage harmonique ». D'ailleurs, dans la première partie de « La quatrième dimension au cinéma », la dimension politique des métaphores musicales est mieux assumée que dans la seconde, et c'est le montage « avec dominante » qui est évoqué – presque dénoncé – comme « montage scolastique », « orthodoxe », voire « aristocratique ». Lire entre les lignes, pour ce film sans dominante qu'est *La Ligne générale*, c'est donc par exemple tenir compte des différentes tonalités des séquences, épique et comique évidemment, mais aussi lyrique, mélodramatique et tragique – et des effets que leur combinaison, alternance ou juxtaposition provoquent, comme dans les innombrables métaphores et comparaisons du film.

On a proposé plus haut, pour analyser cette écriture, de reprendre les notions de fragment, d'une part – que l'on pourrait élargir à celles de ligne, d'harmonique, de voix – et de montage, de conflit, d'autre part. Il convient en effet de souligner le caractère *général* de ce fonctionnement, que l'on retrouve aussi bien dans les écrits que dans les films de S. M. Eisenstein, et de rappeler qu'il repose sur le rôle de l'implicite. Bernard Eisenschitz a écrit de belles pages sur cette écriture du fragment et du montage, dans un contexte pourtant différent – à propos d'un livre « non monté » par le cinéaste, ses *Mémoires*.[169] Le montage est partout, en effet, chez Eisenstein, jusque dans les fragments de ce texte : le moindre passage des *Mémoires* est composé à son tour de plusieurs parties qui possèdent l'apparence d'associations libres – associations qui, bien sûr, ne sont pas plus « libres » que celles de l'inconscient. Dans « Mi Tou » par exemple, qui fait pourtant à peine deux pages, on ne relève pas moins de trois ou quatre parties et, bien que l'existence d'un lien entre les deux principaux thèmes soit souligné, ce qui les unit reste problématique, et s'approfondit même en énigme. On retrouve là cette haute idée du montage que S. M. Eisenstein défendait au cinéma. Il faut donc rappeler que, chez lui, même l'esthétique de ses écrits repose sur la tension entre leurs éléments. Autrement dit, c'est dans l'implicite du texte, dans ses effets de montage, qu'il faut chercher une part non négligeable de sa signification – comme pour les films. Il devient difficile alors de ne pas voir le lien étroit que cette écriture du fragment et du conflit entretient avec une dialectique négative, ou « régressive », et plus largement encore avec une critique radicale de ce régime qui fut bien peu « soviétique ».

Quel positionnement politique pour Eisenstein ?

On peut se demander d'ailleurs si, malgré les malentendus, l'œuvre d'Eisenstein n'a pas connu un tel succès, en U.R.S.S. et hors d'U.R.S.S., paradoxalement parce qu'elle défendait et illustrait *une autre révolution*, anticapitaliste, anti-autoritaire et dégagée de tout culte du progrès. N'est-ce pas cette exigence critique, continuelle dans son œuvre, qui séduit ? C'est ainsi que de nombreux

168 « La quatrième dimension au cinéma », art. cit., p. 28, note 10 (paragraphes biffés sur le manuscrit). C'est d'ailleurs la même année, en 1929, que M. Bakhtine fait paraître une étude sur Dostoïevski, où il utilise la notion de polyphonie dans un sens très proche.

169 S. M. Eisenstein, *Mémoires,* préface et postface, *op. cit.*, p. 17-23, 695-698.

spectateurs et critiques ont trouvé des mérites aux films de S. M. Eisenstein *malgré* les opinions qu'ils lui prêtaient. On retrouve cette tendance tout au long du XXe siècle, y compris chez des historiens. Marc Ferro par exemple s'appuie souvent sur le cinéaste du *Potemkine* mais interprète la rareté des leaders bolcheviks dans ses films comme « un acte manqué », notamment lorsque, dans *Octobre*, « Eisenstein privilégie la spontanéité par rapport à l'organisation »…[170] Aussi, pour fixer les idées, peut-il être utile de préciser les choses. La critique de S. M. Eisenstein se développe en effet dans trois directions. C'est d'abord une critique du capitalisme qui implique, pour le cinéaste comme pour ses contemporains les plus exigeants, une critique de la soumission à l'idée de progrès, cette « signification imaginaire essentiellement capitaliste, à laquelle Marx lui-même s'est laissé prendre », et donc très souvent une critique de l'imaginaire du projet « soviétique », de ses « potentialités totalitaires », pour reprendre les mots de Cornelius Castoriadis.[171] De telles potentialités « sont faciles à voir », précise ce dernier, « et parfaitement visibles dans l'usine capitaliste classique », comme l'atteste d'ailleurs Eisenstein, qui prend, on l'a vu, un malin plaisir à jouer avec ce symbole – de même qu'il n'est jamais tombé dans l'adoration de la machine, même dans les années 1920, à la différence d'un Vertov par exemple. La critique se développe ensuite dans une autre direction : c'est la dénonciation de la dimension religieuse dont hérite le marxisme-léninisme, avec son lot de dogmes et de vérités révélées, et sa promesse de salut laïque – rapprochement qui se révèle extrêmement équivoque et fécond, non parce qu'Eisenstein aurait été croyant, mais parce qu'il ne fonctionne jamais comme une « simple » stigmatisation, qu'il marche à de nombreux niveaux, dans les deux sens. C'est enfin la dénonciation de la structure autoritaire, non démocratique, du pouvoir bolchevique, souvent camouflée par une légère ironie, mais suffisamment apparente dans *La Ligne générale*, dans *Ivan le Terrible* ou dans l'implicite de certains textes.

Autrement dit, S. M. Eisenstein n'est pas stalinien. Il n'est pas trotskiste non plus, ni même « marxiste-léniniste ». Tout au plus est-il « marxiste ». Et encore trouve-t-on beaucoup de malice dans ses citations des « pères fondateurs » du marxisme : c'est plus un dialogue qu'il cherche à établir avec eux qu'une référence qui pourrait faire autorité. De ce point de vue, il avait compris qu'il n'y avait de « marxisme » valable que critique, suivant en cela le fameux mot de Marx : « Tout ce que je sais, c'est que moi je ne suis pas "marxiste". »

S. M. Eisenstein formule cette défiance vis-à-vis du bolchevisme de façon très polémique, même si la violence de la charge est assourdie par ses soins. Il s'amuse notamment à se dépeindre en « gauchiste », à jouer de toutes les références qui deviennent interdites. Il peut être utile de donner quelques indications à ce propos. On sait que le pamphlet de Lénine *La Maladie infantile du communisme* (ou *Gauchisme, maladie infantile*, selon une traduction littérale) servit en 1920 au premier dirigeant du pays, sous couvert de dénoncer un certain jusqu'au-boutisme inconséquent, à stigmatiser toute opposition de gauche à sa politique – depuis l'opposition interne à son parti jusqu'à celle des S-R de gauche et des anarchistes. Ainsi, l'accusation de gauchisme permit de donner une coloration politique à la répression qu'il pratiqua très tôt, dès 1918, vis-à-vis de courants politiques pourtant révolutionnaires. Or, le réalisateur du *Cuirassé Potemkine* semble multiplier les allusions à ce pamphlet. On peut deviner en effet, à l'occasion du portrait de « Nouné » par exemple, que S. M. Eisenstein se range parmi « ces rebelles endommagés et contusionnés, le plus souvent "gauchistes" et "extrémistes" de l'art » que cette femme accueillait.[172] Dans un autre texte,

170 Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Paris, 1993, coll. Folio, p. 80-81.

171 C. Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe,* IV, *La Montée de l'insignifiance*, Le Seuil, Paris, 1996, p. 38-50 et 95.

172 S. M. Eisenstein, « Nouné », *Mémoires*, *op. cit.*, p. 181-182.

on l'a vu, il qualifie d'« anarchisme » cette qualité de l'enfance trop souvent perdue, cette qualité du regard qu'il retrouve chez certains artistes, comme Charles Chaplin, qui permet d'éviter le conformisme idéologique. Dans « Nouné », comme pour désamorcer cet aveu, le transformer en autocritique, il a l'intelligence de ne pas paraître trop littéralement ou bêtement « gauchiste » : il souligne juste auparavant combien il est reconnaissant à Nouné de l'avoir « d'une main solide [placé] sur la terre ferme d'un travail concret, en dépit de toutes les tentations de polémique, et du désir espiègle de me colleter avec les désagréments qui me menaçaient du côté du Proletkult. » Néanmoins, la tendresse avec laquelle il évoque cette protectrice des « gauchistes de l'art », ainsi que la nostalgie dont il fait preuve pour cette époque où le « Monastère de la Passion (…) n'avait pas encore été démoli », et le jeu avec l'intertexte biblique ne peuvent laisser de place au doute : Nouné n'est pas seulement « la forme arménienne du prénom Nina », c'est aussi une autre Noé, sauvant dans son « arche morale originale » un monde en perdition. Et le terme « gauchiste » possède bien un sens léniniste ici, même s'il n'est pas stigmatisé : Eisenstein vient juste d'évoquer « la polémique » qui l'intéressait : « la lutte inégale entre l'individu et l'organisation ». Même s'il amortit comme toujours l'impact de ce qu'il vient d'avancer, en spécifiant davantage, entre parenthèses, « l'organisation » en question (celle du Proletkult, donc, « pas encore totalement découronnée de sa prétention au monopole de la culture prolétarienne »), il reste que ce ne sont pas les individus qui la composent qu'il accuse, mais bel et bien « la lutte inégale entre l'individu et l'organisation ».[173]

Plus encore, S. M. Eisenstein propose une réflexion très intéressante sur « l'infantilisme » dans « Charlot-le-Kid ».[174] Ce qui est remarquable, c'est qu'il y mêle réflexions politiques et artistiques, et qu'il introduit de l'ambivalence là où Lénine utilise la comparaison à la seule fin de couvrir l'adversaire de ridicule. En effet, l'enfance se trouve d'abord valorisée grâce à son amoralisme créateur, « par delà bien et mal », contre un autre « infantilisme », très peu enfantin celui-ci, immoral, qui est le fait des despotes. Bien entendu, S. M. Eisenstein ne parle jamais de l'U.R.S.S. dans ce texte, mais de Chaplin, de l'Amérique et de Hitler. Il est pourtant difficile de ne pas établir de rapprochements. Le cinéaste y définit d'abord ce caractère de l'enfance comme la « liberté par rapport aux "chaînes de la morale" », liberté qui ne veut pas dire ignorance de celles-ci, et qui déborde largement les seules « chaînes de la morale », qui consiste surtout dans la capacité à suspendre les réflexes conditionnés, les jugements trop rapides. Cette qualité supérieure qui permet de voir et de dire ce qui ne va pas, en toute innocence, il la présente comme un « bond libérateur hors du machinisme intellectuel ». Dans ce regard, dans ce tempérament satirique, « il n'y a pas seulement de la naïveté, mais *la profonde sagesse de l'enfance* », souligne S. M. Eisenstein. L'auteur d'*Ivan le Terrible* n'en reste pas là : en face de « la cruauté amorale de l'enfance face à la vie », qui fait la qualité du regard de Charlot, il distingue une sorte de perversion, « l'infantilisme » de certains adultes, qui se traduit par « un égoïsme total, l'ignorance parfaite des "chaînes de la morale" », et qui se manifeste chez les puissants, les seuls exemples historiques donnés par Eisenstein étant Attila et Hitler. Même s'il évoque alors le personnage d'Adénoïde Hynkel dans *Le Grand Dictateur*, auxquels s'ajoutent les *policemen* et les colosses des films de Chaplin, il n'est pas difficile de voir Ivan et Staline à travers cette condamnation du « pouvoir suprême aux mains d'un maniaque infantile ». « Je me suis borné à ridiculiser la démence universelle dont nous souffrons

173 Rappelons d'ailleurs qu'en quittant le Proletkult, en 1924, il s'est fait accuser par Plétniev de « formalisme » et de « gauchisme » : cf. F. Albera, *Eisenstein et le Constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 114, note 2.

174 S. M. Eisenstein, *Réflexions d'un cinéaste, op. cit.*, p. 201-238.

tous », semble prudemment confier Eisenstein à suite de Chaplin, qui parlait là du message « politique » de son film. C'est en effet la conservation de ces traits enfantins au sommet du pouvoir que dénonce le cinéaste soviétique, et non seulement leur persistance à l'âge adulte. Il relève d'ailleurs chez l'inventeur de Charlot un goût pour l'enfance qu'il analyse comme une « nostalgie de la liberté » – goût et nostalgie que l'on devine partagés. Seulement, on le sait, cette liberté est parfois illusoire : c'est le désir de fuite, d'évasion hors du réel, qu'Eisenstein propose d'ajouter au *Dictionnaire des idées reçues* à l'article « infantilisme ». Comme il le dit à propos de Chaplin faisant l'éloge du dessin animé comme « art véritable, parce que c'est là et là seulement que l'artiste est absolument libre de son imagination », cette conception de la liberté, « c'est un cri de détresse ». Elle n'est pas sans rapport, d'ailleurs, avec cette conception des rapports humains selon laquelle l'homme est un loup pour l'homme, à laquelle Eisenstein fait allusion à propos du goût de Chaplin pour cet animal. Mais « le "plongeon" dans l'âge d'or de l'enfance » du réalisateur états-unien est aussi la recherche d'une liberté qui est à la fois celle des origines et celle que la société communiste prétend retrouver un jour – celle qu'Eisenstein feint de vivre en U.R.S.S., où « nous faisons du conte une réalité ». C'est le rêve nécessaire d'une société plus juste.

On le voit, on est donc très loin des jugements à l'emporte-pièce de *Gauchisme, maladie infantile*. Même si le propos de S. M. Eisenstein n'est qu'indirectement politique, on peut dire qu'il théorise ici, à partir du cinéma, une sorte de réponse à la polémique de Lénine : l'enfance est la matrice de l'art et du communisme, mais aussi celle de l'esprit libéral et du despotisme… Il dénonce ainsi le simplisme de l'accusation de « gauchisme » et il renverse l'argumentation, doublement : d'une part, en défendant *en partie* « l'infantilisme », celui qui consiste à voir les choses innocemment, sans les juger immédiatement, et d'autre part en dénonçant un autre infantilisme, celui qui se manifeste par un profond égoïsme, par un individualisme féroce lié à une profonde détresse, qui s'exprime plus facilement chez les hommes de pouvoir. C'est d'ailleurs la pauvreté de la transition entre ces deux aspects de « l'infantilisme » et l'existence de ce propos indirectement politique qui mettent la puce à l'oreille : l'énoncé du lieu commun selon lequel il faut bien grandir, même si c'est à regret, souligne l'importance des frustrations de l'âge adulte et suggère que les tyrans, évoqués juste après, s'en accommodent moins bien que les artistes, qu'ils n'ont pas trouvé, comme eux, de bonne réponse à celles-ci. S. M. Eisenstein l'indique à partir du personnage d'Hynkel : leurs fantasmes sont les mêmes que ceux des enfants mais, à la différence de ceux-ci, ils peuvent les mettre à exécution ! Et, si la violence existe aussi chez les artistes, elle passe comme pour les enfants à travers des histoires, elle est sublimée. En témoignent les films de Chaplin évoqués par S. M. Eisenstein, où ce dernier distingue une certaine violence justement, mais aussi un dialogue entre le moi de l'enfant et l'interdit de l'adulte. En témoigne aussi… cette confidence du cinéaste russe : « Il y a au moins un assassinat dans chacun de mes films. »[175] George Orwell expose d'ailleurs, exactement à la même époque, en 1946, une réflexion similaire dans « Pourquoi j'écris » : il s'interroge sur la persistance, chez l'adulte, de certains caractères infantiles, notamment de cet « instinct qui pousse le petit enfant à brailler pour qu'on s'occupe de lui », de ce rêve de toute puissance ; il souligne la parenté, de ce point de vue, entre l'homme de pouvoir et l'écrivain – entre autres ambitieux – même s'il évoque la capacité de ce dernier, en l'occurrence lui-même, à mettre à distance son affection, à l'objectiver.[176] On retrouve là cette richesse et cette

175 S. M. Eisenstein, « Pré-natale expérience », *MLB*, *op. cit*., p. 27.

176 G. Orwell, « Pourquoi j'écris », *Essais, articles, lettres*, volume I, trad. par A. Krief, M. Pétris et J. Semprun, édité par Ivréa et l'Encyclopédie des nuisances, Paris, 1995, p. 19-27. Jean-Claude Michéa développe cette comparaison et notamment, lui aussi, cette hypothèse d'une *maladie infantile* du tyran dans *Orwell éducateur* (éditions Climats,

honnêteté de l'analyse de S. M. Eisenstein à propos du *Grand Dictateur* : cette idée que, si Chaplin peut faire de Hynkel à la fois le double de Charlot et un tel parangon de la tyrannie, c'est grâce à sa compréhension intime de l'« infantilisme ». La finesse du propos nous change ainsi de ces procès en perversion si fréquents aujourd'hui – et dont le réalisateur d'*Ivan le Terrible* a parfois fait l'objet. En effet, si l'on tient à distinguer une névrose chez lui, il faudrait commencer par cerner la véritable nature de ce que beaucoup tiennent pour la normalité, et se demander si une grande quantité des troubles mentaux ne présente pas un certain rapport avec la nature des régimes, toujours plus ou moins oppressifs, sous lesquels nous vivons [177] ; puis rappeler, autrement qu'en passant, que les plus grandes œuvres, qu'elles soient artistiques, philosophiques, scientifiques ou autres, voient probablement le jour grâce à l'énergie psychique de certaines affections…

Comment expliquer alors, si l'on accepte l'hypothèse d'un Eisenstein résistant, qu'il ait réussi – malgré tout – une telle carrière en U.R.S.S., en étant si critique ? Les choses peuvent s'expliquer aisément : il n'avait que dix-neuf ans pendant les révolutions de 1917, vingt-trois ans quand le dernier grand soulèvement, celui de Cronstadt, fut réprimé, et vingt-sept ans lors du tournage du *Potemkine*, en pleine NEP. Il était par ailleurs sur le front pendant la guerre civile, et en Occident pendant le « grand tournant » des années 1929-1932. Aussi brillant était-il, il lui fallait bien se former des convictions politiques, et acquérir des certitudes quant à la nature précise du régime sous lequel il vivait. Celles-ci comme celles-là ne naissent pas spontanément, elles ont besoin de confrontations – avec des faits, des idées, des personnes. Tout cela prend du temps, surtout dans un pays où la liberté d'expression est réduite.[178] C'est pourquoi les films d'Eisenstein sont toujours *prudemment* révolutionnaires – ils évoquent la révolution indirectement, pour la plupart. Ce n'est que progressivement qu'ils le deviennent *conflictuellement* – qu'ils se mettent à questionner la révolution de l'intérieur. Enfin, Staline avait besoin du cinéaste, qui représentait le cinéma soviétique à l'étranger, depuis *Le Cuirassé Potemkine* ; et S. M. Eisenstein savait ménager le dictateur, dont il avait compris la personnalité – en témoigne *Ivan le Terrible*. Aussi les premiers signes importants de désaccord avec le pouvoir apparaissent-ils en 1928 mais, amortis par une prudence réciproque, le conflit n'explose-t-il jamais.

On peut penser par exemple qu'Eisenstein a été instruit, avant l'affaire d'*Octobre,* par l'expérience des « formalistes » russes, avec qui il était lié. Analysant les attaques dont son « école » faisait l'objet, Boris Eikhenbaum écrivait, en 1924, que le but principal de celles-ci était « de minimiser l'importance des problèmes. S'étant persuadés qu'il était impossible d'ignorer les formalistes, les vénérables savants décidèrent d'anéantir la prédominance d'"Opoïaz" d'une autre façon : en se déclarant eux aussi "formalistes", ou au moins en sympathisant avec ce jeune mouvement et, en même temps, en brouillant les cartes de telle sorte qu'il ne reste rien de la méthode formelle. Cette manière finement diplomatique nous est connue par l'histoire d'un autre genre de mouvement. »[179] En effet, plus jeune et peut-être plus prudent, S. M. Eisenstein ne s'est

Castelnau-le-Lez, 2003, scolie I).

177 S. M. Eisenstein le suggère dans une lettre à Wilheim Reich, en 1934 : « Après que l'on a cherché pendant des années le centre de gravité dans les états pathologiques, le moment est venu, j'espère, d'étudier les états normaux. Le tableau psychanalytique du monde est le reflet d'un monde social pathologique » (*MLB*, *op. cit.*, p. 23).

178 De ce point de vue, les informations fournies par G. Conio dans son *Eisenstein* sont instructives : le cinéaste aurait rencontré aux États-Unis et au Mexique des membres actifs de l'internationale trotskiste. En 1931, Staline le soupçonna même d'être « trotskiste si ce n'est pire encore » (G. Conio, *Eisenstein*, éd. Infolio, [Golion, Suisse], 2007, coll. Illico, p. 139, 152). Ces soupçons de « sympathies trotskistes » semblent assez naturelles, visant celui qui dut « effacer » le dirigeant bolchevik du montage d'*Octobre*, mais il est bien évidemment difficile d'en tirer des leçons.

179 Boris Eikhenbaum, « Les "Formalistes" en question », *Le Formalisme et le Futurisme russes face au marxisme*,

pas vraiment engagé dans les diverses avant-gardes des années 20, même s'il y était mêlé. Il serait pourtant erroné de mettre cela sur le seul compte de la prudence : il avait aussi, très probablement, de nombreux griefs à formuler, aussi bien aux organisations qu'aux artistes, comme l'indiquent les nombreuses polémiques qu'il a lancées ou auxquelles il s'est trouvé lié. Les rapports des différents mouvements au pouvoir et à l'idéologie « marxiste », rapports faits tantôt de fascination, tantôt de répulsion, et parfois d'un mélange des deux, n'étaient pas forcément les siens. Dans ces conditions, épouser la cause d'un groupe, avec toutes les contradictions qui lui appartiennent, pouvait rebuter ; mieux valait tracer un chemin qui lui soit propre. Son fameux article de 1925, « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme », en témoigne : il s'y rend solidaire des artistes taxés de « formalisme », et persécutés pour cette raison, mais sans se couper pour autant de toute référence au matérialisme historique, contrairement à ce que préconisait Eikhenbaum. Et, de fait, S. M. Eisenstein aura tenté, tout au long de son existence, de ne rien céder de ses exigences « scientifiques » et artistiques, comme le voulurent les « formalistes », et en même temps de proposer une interprétation « matérialiste » de sa pratique, comme ils s'y refusèrent, pour diverses raisons.

On peut supposer que c'est grâce à ce grand écart, difficile sous une dictature prétendument populaire, qu'Eisenstein doit à la fois sa « longévité » et le succès de son œuvre. La seule véritable difficulté, mais non des moindres, aura ainsi été de rendre cette tension non seulement sensible, mais plus encore compréhensible – peu secondé qu'il aura été, sur ce plan, à l'étranger comme en U.R.S.S. – d'où cette image terrible et persistante d'un génial inventeur de formes, mais de formes « seules », que l'on retrouve par exemple chez Stanley Kubrick, pourtant expert en contrepoint : Eisenstein, ce serait le contraire de Chaplin, chez qui la matière domine, et le style cinématographique fait défaut ; Eisenstein, « c'est cent pour cent pour la forme, zéro pour le fond. ».[180] Pourtant, le cinéaste soviétique n'aura jamais cessé de rechercher une forme qui soit aussi un « contenu » et qui corresponde à ce qu'il y a de meilleur dans le projet socialiste, grâce à ces « tendances de développement » antérieures à la société capitaliste qui continuent à vivre en nous, malgré les progrès de l'esprit libéral, et qui permettent des formes de sensibilité et de création infiniment plus riches et plus originales que celles, par exemple, du « réalisme », fût-il socialiste. C'est dire si S. M. Eisenstein ne cherche pas à défendre une autonomie de l'art forcément illusoire, logiquement menacée de toutes parts : il cherche à défendre *à la fois* un autre art et une autre société. C'est d'ailleurs cette activité *séparée* qu'il semble reprocher aux surréalistes, lors de sa conférence de la Sorbonne : ils « travaillent au fond très près » de lui, mais « d'une façon diamétralement opposée » ; là où les surréalistes ne cherchent à changer la vie qu'en exaltant les puissances de l'imaginaire, courant le risque de renouveler simplement l'imaginaire de l'ordre dominant, S. M. Eisenstein prétend fondre ces puissances dans un projet social ; on est là très proche de l'analyse de Jules-François Dupuis dans son *Histoire désinvolte du surréalisme*, par exemple.[181] Et qu'on ne prenne pas le propos du cinéaste pour la simple exigence d'un art *au service de la révolution*, comme il pourrait le sembler de prime abord : son seul exemple va beaucoup plus loin. Il rapproche en effet le projet du surréalisme de la fin du… *Cuirassé Potemkine*, au motif qu'« il est très simple et très facile de pathétiser une chose comme la rencontre de *Potemkine* avec l'escadre, car le sujet est en lui-même pathétique » à la différence, par exemple, de

op. cit., p. 29. C'est évidemment à la « tactique du bolchevisme » qu'il fait ici allusion.

180 « Entretien avec Stanley Kubrick », *Stanley Kubrick*, dossier Positif-Rivages, Paris, 1987, p. 27. La même idée est répétée dans d'autres entretiens.

181 *La Revue du cinéma* n°9, 1er avril 1930, p. 25-26, et J.-F. Dupuis, *Histoire désinvolte du surréalisme*, *op. cit.*.

la pathétisation d'une écrémeuse. N'est-ce pas souligner le danger dans lequel Eisenstein reconnaît pouvoir tomber, ou du moins être tombé lui-même, à savoir : exalter le pouvoir d'évocation des choses *déjà évocatrices*, composer avec un certain conformisme sous couvert de ralliement à la révolution, plutôt que travailler véritablement à un autre projet social ?

On peut poursuivre cette comparaison avec le surréalisme, qui se révèle très instructive : chez les surréalistes comme chez lui, en effet, il y a cette tentative de *resacraliser le réel* – le réel « révolutionnaire », en l'occurrence, pour le cinéaste – sous l'influence d'un certain espoir déçu mis dans le projet bolchevik mais pas encore complètement retiré, qui peut conduire à une certaine indétermination politique (perceptible dans la difficulté d'interprétation de la séquence de l'écrémeuse, par exemple) ; mais il y a aussi, chez Eisenstein seul cette fois, *soupçon, critique* vis-à-vis de cette démarche qui ne pouvait convaincre durablement – les contrepoints ironiques, les échos paradoxaux en témoignent. C'est cette double dimension-là qui sauve S. M. Eisenstein, non seulement du risque de propagande et de récupération, mais aussi de la fuite dans la mystique, fût-elle révolutionnaire, de la tentation de proposer trop tôt un dépassement complet, encore impossible, de la conscience aliénée : il connaissait de trop près la réalité de la révolution bolchevique pour ne pas douter un peu radicalement et, quelles qu'aient pu être ses convictions du moment, il se souciait trop d'établir une vérité matérialiste pour ne pas faire remonter le réel dans ses films, quel qu'il soit, ne serait-ce que sous forme d'interrogations, d'attitudes et de propos rapportés, ceux des paysans par exemple. En revanche, cette dialectique négative était naturellement plus difficile hors d'U.R.S.S. – percevoir l'imposture, en avoir l'intuition, comme ce fut le cas pour Breton, ce n'est pas en connaître tous les détails, en tirer toutes les conclusions. C'est ainsi que l'œuvre du cinéaste, à la différence de certains procédés, thèmes ou auteurs surréalistes, est rendue si difficilement récupérable, malgré leur recherche commune d'unité, malgré leur recours au mythe, leur goût partagé pour l'analogie ou l'extase : elle se soucie en permanence d'intégrer la contradiction, elle ne néglige jamais le négatif.

Faux revirements théoriques et vrais repentirs

Lire entre les lignes nous permet aussi, comme on l'a vu, d'appréhender plus finement l'histoire des notions forgées ou adoptées par S. M. Eisenstein, leur chronologie, et notamment de distinguer vrais et faux repentirs du « maître ».

La notion de cinéma intellectuel par exemple, qui se construit progressivement pendant les années 1920, disparaît définitivement en 1935. Faut-il en conclure pour autant qu'Eisenstein l'abandonne ? Non, la notion d'imagicité ou d'« image globale » en témoigne, qui apparaît à la toute fin de années 1920, qui prend de l'ampleur dans les années 1930, sous la pression des critiques dont le « cinéma intellectuel » fait l'objet, et qui renvoie plus ou moins aux mêmes problématiques : il s'agit toujours de permettre au cinéma de présenter des idées, dans tout leur dynamisme, sans qu'il se contente de les illustrer, en les faisant véritablement *naître* dans la matérialité des images et du montage – réconciliant ainsi la pensée et le sensible.[182] Tout au plus la reprise des mêmes problèmes dans l'imagicité s'autorise-t-elle quelques changements de surface et laisse-t-elle plus de place au

182 Il faut rappeler que imagicité (ou imaginicité) et image globale sont des néologismes utilisés par les traducteurs pour renvoyer aux concepts originaux formés chez S. M. Eisenstein par *obraznost'* et *obraz*. Voir à ce propos J. Aumont, *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, p. 279, n. 169.

discours implicite. En effet, sans du tout renoncer à ses exigences matérialistes, qui deviennent peu à peu polémiques puisqu'elles contredisent le dogmatisme des mots d'ordre officiels, la nouvelle notion s'adapte mieux au nouveau climat politique : son apparence est plus évidemment « dialectique », l'accent est mis davantage sur la synthèse que sur le conflit. Elle n'en poursuit pas moins la réflexion de S. M. Eisenstein : même si l'image recherchée est une synthèse, *elle n'est pas donnée*, elle surgit, elle (re)naît.[183] S. M. Eisenstein souligne même le « laconisme » de l'imagicité qui, à travers « le particulier », « transmet au spectateur une sensation intégrale (sinon une interprétation philosophique) ».[184] Autrement dit, s'il respecte les prémisses voulues par l'auteur, le spectateur peut arriver à un résultat différent de celui qui est parfois « attendu », annoncé dans le scénario, énoncé explicitement par le cinéaste ou par le pouvoir. Il y a donc bien continuité entre « cinéma intellectuel » et « imagicité », malgré le rôle accru de l'implicite.[185] Comme souvent chez S. M. Eisenstein, dans sa théorie notamment, l'apparence de ruptures est liée à l'exigence de remaniements de surface : ce ne sont pas des reniements, mais de simples adaptations au nouveau contexte idéologique et politique.

En revanche, s'il s'agit de discerner non plus d'hypothétiques revirements mais des repentirs, il s'en trouve probablement quelques-uns dans les années 1928-29. La notion d'attraction, notamment, semble gêner S. M. Eisenstein : il lui accole d'abord l'adjectif « intellectuel » en 1928, avant de lui *substituer* les termes de « montage » ou de « cinéma » peu après. Jacques Aumont relève d'ailleurs une première prise de distance en 1925-26, où le cinéaste voit dans *Le Cuirassé Potemkine* « une révision absolue des attractions », même si ce dernier précise aussitôt, entre parenthèses, « du moins de *La Grève* ».[186] Essayons de comprendre cet « abandon » de la notion, ou plutôt sa correction.

Jacques Aumont nous fournit déjà d'utiles repères, en soulignant son ambiguïté : l'attraction pouvait se comprendre de façon « gauchiste », à la façon des « excentricités » du Proletkult, par « son côté agressivité, surprise », comme elle pouvait se comprendre de façon « léniniste », par « son côté efficience, utilitarisme ». Il s'agissait donc, d'abord, d'un abandon tactique : il fallait se débarrasser de références suspectes pour le pouvoir. Mais S. M. Eisenstein semble en profiter pour se démarquer doublement. C'est pour lui l'occasion de mettre à distance d'autres pratiques douteuses, plus officielles, qu'il pouvait sembler légitimer en les théorisant : celles que Jacques Aumont évoque sous le terme de « martelage », à la suite de S. M. Eisenstein confessant que « le terme "stimulus", en réflexologie, embrasse aussi bien le choc du bâton sur la caboche que la tendresse lumineuse du bleu du ciel ». Comment ne pas voir là l'ambiguïté même de l'activité de propagande : à la fois, ou tour à tour, invitation à s'élever et bourrage de crâne ? Aussi l'abandon de la notion d'« attraction » semble assez claire : outre la nécessaire prudence, il pouvait s'agit aussi pour le cinéaste de ne pas cautionner n'importe quelle « influence » exercée par le cinéma, et donc de marquer une prise de conscience, un repentir, sans pour autant abandonner une grande part de son contenu.

183 S. M. Eisenstein, « Montage 1938 », dans *Le Film : sa forme, son sens*, *op. cit.*, p. 226-228. Autre traduction dans *Réflexions d'un cinéaste*, *op. cit.*, p. 91-93.

184 « Le cinéma et la littérature (de l'imagicité) », *Eisenstein et le mouvement de l'art*, *op. cit.*, p. 26.

185 J. Aumont souligne d'ailleurs qu'« entre le montage intellectuel et le *Montage 37*, il n'y a pas de *trou* » mais un travail de « refonte » de l'imaginicité qui a pu en donner l'impression. Il relève notamment la façon dont « cette re-focalisation sur la thématique du montage, théoriquement et idéologiquement à contre-courant, se fait [...] avec précaution » (*ibid.*, p. 230-233).

186 Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, p. 73, à propos du texte « Constantza ». J. Aumont relève aussi que la notion de pathos remplacera peu à peu, dès l'époque du *Potemkine*, celle d'attraction.

On pourrait d'ailleurs remonter plus loin. En 1924 déjà, dans « Le montage des attractions au cinéma », juste après avoir évoqué « le façonnage [du] spectateur dans le sens désiré » dont il promet de souligner l'importance (la phrase est au futur), Eisenstein déclare : « je juge superflu de m'étendre sur le sens de cette conception commune du cinéma et du théâtre ("l'agitation") »…[187] Peut-on mieux dire que cette partie de son programme est très peu *personnelle* ? Elle ne semble énoncée que pour se placer sur le terrain de Vertov, et ainsi pouvoir mieux contester le désir de celui-ci de « soustraire le cinéma de la série des arts » : en effet, c'est précisément et paradoxalement à cette condition (« si l'on considère le cinéma comme un facteur d'influence émotionnelle sur les masses ») qu'« il convient », pour Eisenstein, « d'insérer [le cinéma] dans cette série [des arts] ».

Mais Barthélemy Amengual n'est pas convaincu par cet « abandon » de la notion d'attraction. Il en perçoit avec raison, comme Jacques Aumont, des survivances : jamais Eisenstein n'abandonne l'idée de faire du film un acte, une *intervention*, par exemple. C'est pourquoi il se scandalise de la tendance à exiger des réalisateurs soviétiques du divertissement. On peut comprendre de cette façon-là, d'ailleurs, qu'il se soucie de pratiquer un *montage* des attractions, de ne pas leur laisser le dernier mot en quelque sorte, comme le souligne l'auteur de *Montage Eisenstein*. Il apparaît donc que le cinéaste conserve l'exigence de « façonner » le public mais en devenant plus critique à son endroit – même si, de toute évidence, ce mot n'a plus la même couleur aujourd'hui, instruits que nous sommes par les différents totalitarismes du XXe siècle. Nous disposons de ce point de vue d'autres documents. Il y a d'abord cet extrait des *Mémoires* cité par Bernard Eisenschitz, où S. M. Eisenstein associe le montage des attractions, avec ses bases réflexologiques, au dressage des chiens : « c'était l'époque où je déterminais l'efficacité d'un sujet en prenant pour critère ce que l'on peut obtenir dans le dressage des chiens », c'est-à-dire en fonction *au mieux* de réflexes conditionnés.[188] Et l'auteur du *Pré de Béjine* de souligner que cela ne permettait de jouer que « sur des réflexes enracinés de façon particulièrement profonde », en prenant l'exemple de la chasse, qui « joue avant tout sur l'instinct cynégétique de la poursuite – si l'on se place du point de vue du lévrier – ou sur l'instinct de la "fuite à toute jambe" – si l'on se place du point de vue du lièvre »… On retrouve là un thème qui travaille les *Mémoires* de façon souterraine : celui de « la chasse à courre », déjà évoqué dans « Nouné », à propos des polémiques au sein du Proletkult. Faut-il souligner ce qu'il signifie pour l'auteur des *Mémoires*, en 1946, lui qui a connu la disparition de Meyerhold, de Babel et de tant d'autres ?

Un autre passage retient davantage encore l'attention, celui du pourtant fameux « Comment je suis devenu réalisateur » : S. M. Eisenstein y évoque « ce trait d'Isaac Newton » qu'il a toujours aimé, « réfléchir à la chute des pommes, et tirer de là Dieu sait quelles conclusions, généralisations, lois. »[189] Il me semble que la désinvolture avec laquelle il énonce cette histoire souligne sa fonction de cliché : il pointe la « bêtise » d'une telle fascination, qui repose davantage sur le caractère anecdotique du récit que sur une analyse serrée du processus de découverte, qui laisse croire ainsi que toutes les inductions peuvent être bonnes. Or, c'est justement ce qu'Eisenstein semble se reprocher : il évoque aussitôt « la pomme du même genre » qui lui « rendit service d'assez malicieuse façon », « à l'aube de [sa] carrière créatrice » – cette phrase soulignant assez l'ironie du propos. « Au demeurant, ce n'était pas une pomme », ajoute-t-il aussitôt, « mais la frimousse ronde

187 S. M. Eisenstein, « Le montage des attractions au cinéma », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 127.
188 S. M. Eisenstein, « Mi Tou », *Mémoires*, *op. cit.*, p. 305-306.
189 S. M. Eisenstein, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 172.

et rose d'un petit garçon, fils d'une ouvreuse », qui assistait aux projections : c'est ce visage qui lui servit à élaborer sa théorie des attractions, en raison de son caractère *particulièrement impressionnable*. Faut-il souligner le réseau dense de significations que S. M. Eisenstein tisse ici ? La dénégation (« ce n'était pas une pomme ») pousse le lecteur à chercher la pertinence de la comparaison avec la pomme de Newton. La dimension de fable du récit, avec la métaphore de « l'aube », ainsi que son caractère tragique, appuyé par l'auteur peu auparavant (« la suite du roman n'étant pas sans nuages », et même « tragique »), peut suggérer quantité de comparaisons : avec le péché originel (s'accuse-t-il d'avoir mordu dans une pomme ? d'en avoir tendu une ?), avec la mythologie grecque (la pomme de discorde)… Quoi qu'il en soit, la fin du récit d'Eisenstein souligne le sentiment d'une culpabilité – celle-ci étant d'ailleurs moins son fait que celle de ses camarades. Il évoque sa création de la théorie du montage des attractions, qu'il n'aurait pas manqué d'appeler, dit-il, la « théorie des excitants artistiques » s'il avait « davantage connu Pavlov à cette époque ».[190] Il souligne ainsi le fait qu'il est tombé dans le piège de son époque. Il indique d'ailleurs, au même moment, qu'il a subi également l'influence de l'urbanisme : « dans ces années-là, nous étions tous terriblement urbanistes ». Comment ne pas voir, derrière l'auto-dérision, percer une critique, probablement du type de celle des situationnistes, en l'occurrence ? Il insiste alors sur le fait que « l'élément décisif devenait *le spectateur* », et qu'il tentait la « réduction de toutes les influences diverses exercées sur le spectateur à une sorte de *dénominateur commun* (indépendamment du domaine auquel elles appartiennent et de la mesure dont elles relèvent) ». Comment ne pas voir, dans cette parenthèse, la critique d'une généralisation trop rapide, celle que l'on devinait déjà dans le « trait d'Isaac Newton » ? S. M. Eisenstein est donc bien critique vis-à-vis de sa théorie des attractions. Mais le texte n'a pas fini de délivrer ses effets critiques. La « pomme » de sa théorie était un enfant : n'est-ce pas dire que sa théorie convenait particulièrement bien pour des individus aisément impressionnables, donc manipulables ? L'enfant n'était d'ailleurs pas le seul à être influençable : la théorie des *attractions* de S. M. Eisenstein, qu'est-ce d'autre qu'une vague imitation de la loi de Newton ? La loi de la gravitation universelle n'est-elle pas précisément la loi des attractions entre les corps ? Le cinéaste compare d'ailleurs ses attractions aux particules élémentaires, « ions », « électrons », « neutrons », dont l'assemblage dans un atome, si elle n'obéit pas, on le sait, aux lois de la gravitation universelle, semble bien avoir inspiré la théorie du montage des attractions. Le cinéaste se moque donc du caractère facile de sa « trouvaille ». Il dénonce aussi ce côté platement universel qu'il recherchait dans l'art, qui menaçait de conduire à un nivellement par le bas, ainsi que – probablement – la *pesanteur* de son principe même, qui risquait de ne s'attacher qu'à des phénomènes massifs, spectaculaires et lourds – ou, à l'inverse, si l'on préfère filer la métaphore des ions et des électrons, qu'à des phénomènes particulièrement *élémentaires*, réducteurs puisque déterminés par le recherche de « l'unité » la plus petite « qui mesurera l'influence exercée par l'art ». On comprend alors qu'il ait préféré, dès les années 1920, mettre l'accent sur le montage, puis reformuler sa théorie dans le sens du pathos, de l'extase, de la nature « amoureuse ». Voilà qui témoignait de recherches esthétiques plus riches, moins récupérables, et d'un matérialisme plus paradoxal.

Il faut noter à ce propos que la fascination pour la mécanique de Newton et plus largement pour l'idéal des sciences expérimentales de la nature n'est pas propre au cinéaste. C'est le modèle même de la rigueur scientifique, qui semble avoir inspiré tous les scientismes, probablement pour la fascination qu'exerce la « révolution copernicienne » dans laquelle Newton s'inscrit, aux côtés de

190 *Ibid.*, p. 177.

Galilée et Kepler. C'est ce modèle qu'a tenté de mimer, dès le XVIIIe siècle, l'économie politique : l'influence est manifeste sur Adam Smith ; il s'agit de faire jouer à « l'intérêt bien compris » le même rôle que la gravité, pour qu'un certain équilibre économique et social puisse être atteint. Les marxistes subiront également cette influence, dans une écrasante majorité, participant ainsi, en large partie, à ce qu'ils voulaient contester : la seule métaphore de l'infrastructure et de la superstructure, par sa verticalité symbolique, est déjà suffisamment malheureuse, surtout quand elle prétend résumer la « révolution copernicienne » de Marx. Peut-être S. M. Eisenstein avait-il cela en tête, et pensait-il souligner ici cette autre facilité, cette autre pesanteur que constituent, après les théories libérales, ces matérialismes qui écrasent tout sous *l'attraction* de l'Économie et de la Technique. Cela ne constitue, bien sûr, qu'une hypothèse.

Pour autant, comme on l'a indiqué, Eisenstein ne rejette pas purement et simplement la notion d'attraction. Dans « Méthodes de montage » par exemple, en 1929, même si le terme n'est pas employé, S. M. Eisenstein continue de réfléchir à cette question, mais il lui assigne une place plus réduite : l'attraction correspond en quelque sorte à l'étape rudimentaire du montage, à la première catégorie qui « se caractérise par le mécanisme grossier de l'action », elle semble associée au niveau métrique ou à « la ligne métrique-rythmique », auxquels se surajoutent et s'opposent parfois « la ligne tonale et la ligne harmonique », ainsi que « le montage intellectuel », « l'harmonique intellectuel », c'est-à-dire tout ce qui peut produire de la complexité, provoquer la réflexion. C'est d'ailleurs ainsi que l'on peut interpréter la description par Eisenstein de « la partie la plus impressionnable du public » de *La Ligne générale* qui se balançait en cadence lors de la séquence du fauchage.[191] Si le cinéaste en rit, c'est qu'il distingue quelque chose de primaire, bien sûr, mais pas nécessairement chez les spectateurs, plutôt dans le montage du film lui-même. Il commente leur réaction : « l'effet est le même que celui d'un tambour et des cuivres jouant une simple marche », c'est-à-dire la première marche militaire venue ! Autrement dit, le cinéaste semble indiquer la responsabilité d'un *montage militaire* ; mais s'il rit aussi librement, c'est parce qu'il sait que le film réserve à ces spectateurs une chute inattendue. Le fauchage et son attraction s'arrêtent en effet pour laisser place à un autre type de conflit, qui provoque une prise de distance. L'épique de la confrontation entre les deux faucheurs se transforme alors en tragique. La mort, que l'on peut craindre un instant, apparaît ainsi pour ce qu'elle est : la conséquence logique, le dénouement éternel de toute marche militaire – ou, pour quitter la signification du rythme et revenir au « profilmique », le dénouement possible d'une compétition. N'est-ce pas cela, *in fine*, que le « montage intellectuel » du film nous amène à *ressentir* ? Quand bien même on ne serait pas convaincu par cette interprétation, il faut au moins reconnaître qu'il n'y a nul mépris pour les spectateurs ici, dans « La quatrième dimension du cinéma », contrairement à ce qu'on a souvent dit. Le cinéaste prend même soin d'indiquer que « le montage intellectuel, c'est le montage, non pas des sonorités harmoniques grossièrement physiologiques, mais des sonorités harmoniques d'ordre intellectuel », « c'est-à-dire la combinaison conflictuelle des effets intellectuels accompagnant les fragments ». Le dernier mot n'est donc pas laissé, d'une façon ou d'une autre, au balancement « en cadence » du spectateur.

De même, dès 1924, dans « Le montage des attractions au cinéma », on peut percevoir qu'il ne faut pas s'exagérer l'importance des analogies avec la réflexologie de Bekhteriev ou la mécanique newtonienne. Si Eisenstein emploie des expressions comme « le centre de gravité de l'action au cinéma », par exemple, c'est pour préciser qu'il « ne réside pas dans les influences directement

191 S. M. Eisenstein, « La quatrième dimension au cinéma », art. cit., p. 21-23.

physiologiques », mais… dans les effets du montage, dans le « procédé de confrontation », notamment dans « la confrontation des sujets visant à un effet thématique ». Ainsi définit-il ce qui ressemble déjà à la future imagicité, à travers cette écriture du fragment et du montage/conflit décrite plus haut : « si, au théâtre, l'influence est principalement obtenue par la perception physiologique d'un fait qui se déroule réellement (un crime par exemple), au cinéma, par contre, elle est obtenue par confrontation et accumulation dans le psychisme du spectateur des associations voulues par le dessein du film, et excitées par les éléments séparés du fait décomposé (pratiquement en "fragments de montage"). Des associations qui, dans leur ensemble, ne fournissent que de cette façon, *indirectement*, le même effet (et souvent un effet plus puissant). »[192]

Ainsi, dans l'expression « montage des attractions », l'accent doit être mis sur le premier mot, et non sur le second, ou du moins sur la relation complexe qui les unit – cela est connu – de même que, dans les « attractions intellectuelles », l'essentiel c'est l'idée que l'on puisse accéder par l'image, par le montage, à la pensée. D'ailleurs, dès le début, la notion d'attraction est peu illustrée : elle renvoie aux « trucs » du cinéma muet, aux gags et aux acrobaties du cirque, mais l'essentiel réside dans la finalité du procédé, dans la signification qu'il fait naître. La notion joue surtout le rôle d'appât, en raison du succès que le mot pouvait rencontrer, de ses origines spectaculaires, pour *attirer* vers autre chose : vers la mise en forme d'idées, et vers le rôle déterminant du montage, ses effets possibles. C'est pourquoi, sans rejeter son contenu, le cinéaste a pu abandonner le mot : par un déplacement d'accent continuel, il a conservé l'essentiel de ce qui l'intéressait.

On le voit donc : on ne s'attarde jamais trop sur des détails, sur de courts extraits des films ou des écrits d'Eisenstein. Une première lecture les donne aisément pour abscons, tels certains passages de ses écrits théoriques, ou au contraire pour légers, comme certains fragments de ses *Mémoires*, et souvent pour embrouillés, discontinus. Les lire entre les lignes permet alors de relativiser, de percevoir cette complexité ou cette simplicité comme des stratégies de diversion – et donc, souvent, comme des indices d'*autre chose*, des marqueurs d'ironie, des contrepoints provocateurs ou de petites notes mélancoliques. Cela permet aussi de découvrir la profonde continuité de son œuvre. C'est dire s'il est important de poursuivre le travail critique sur Eisenstein, de lui donner une nouvelle ampleur. On retrouve partout en effet, sous sa plume du moins, de ces pâles et improbables autocritiques, de ces fausses synthèses et vrais aveux, de ces ellipses suggestives… dont peu de conclusions, à chaque fois, sont tirées.

Fonction de la métaphore chez Eisenstein

La métaphore s'inscrit évidemment dans cette démarche, sans qu'il s'agisse nécessairement d'une stratégie de contournement des impératifs du pouvoir : elle fait partie par excellence des moyens utilisés par le cinéaste pour exprimer ses idées indirectement, pour les susciter chez le spectateur ou le lecteur, entre deux lignes – en l'occurrence, en rapprochant les lignes du thème et du propos métaphorique de telle façon qu'elles produisent, sinon des courts-circuits, du moins des étincelles. Pour peu que l'on s'émancipe d'une conception ornementale de la métaphore et plus largement substitutive, on s'aperçoit en effet que le modèle élaboré par Eisenstein pour le montage convient parfaitement à la figure d'analogie : elle aussi s'efforce d'articuler le plus finement possible différentes « cellules de montage », de composer un discours « polyphonique » qui ne soit ni

192 S. M. Eisenstein, « Le montage des attractions au cinéma », art. cit., p. 129-132. C'est moi qui souligne.

univoque ni cacophonique, d'élaborer une pensée vivante à partir d'éléments « matériels », concrets, d'unir ainsi le « sensible » et l'« intellectuel ». Ce lien de la métaphore au cinéaste n'étonne donc pas : on sait grâce à quelques textes, grâce à « Montage 37 » par exemple, hélas non traduit en France, ou à « Dickens, Griffith et nous », pour ne pas parler de ses films, à quel point la métaphore est au cœur des préoccupations de S. M. Eisenstein, mais je ne suis pas certain que l'on ait pleinement pris conscience, aujourd'hui encore, de la cohérence qui se cache là. Reprenons donc.

D'abord, qu'on me permette de souligner à quel point la métaphore est partout, chez le cinéaste, même si le nom en est rarement donné. L'auteur de « La centrifugeuse et le Graal » parle en effet, on l'a vu, d'« associations imagées » – pour l'essentiel « intérieures », non soulignées « extérieurement » – pour décrire le « style général » de *La Ligne Générale*. Il me semble utile d'ajouter qu'elles reposent précisément, pour la plupart, sur le conflit : dans l'analyse proposée plus haut de ce film, nous pouvons relever des rapports dialectiques d'opposition presque partout. C'est bien sûr le cas, exemplairement, de la séquence de l'écrémeuse qui entre dans un dialogue conflictuel avec celle de la procession, mais cela se présente aussi avec le rêve de Marfa, véritable négation de la séquence précédente : une tension apparaît là encore entre la scène du partage des bénéfices et le rêve collectiviste qui suit. Si ce rapport-là ne constitue pas une métaphore, à la différence du miracle de l'écrémeuse, il n'en nourrit pas moins le rêve de l'héroïne et construit la signification de certaines images : si nous pouvons comprendre la séquence comme une contre-utopie, comme un cauchemar, c'est bien parce que nous y retrouvons l'impératif formulé précédemment par l'agronome et Marfa, poussé à ses plus extrêmes conséquences. Les animaux ne ressemblent-ils pas, finalement, aux paysans qui précèdent, dépossédés de leur richesse, du fruit de leur travail, et dominés, contraints d'obéir par une puissance supérieure, « aimante » et inquiétante tout à la fois ? Mais le rapprochement se présente aussi, évidemment, au sein de segments plus courts, comme lorsque les bouteilles de lait sont rapprochées des porcelets : c'est par ce biais-là que, peu à peu, une « image globale » se construit et qu'un « montage intellectuel » apparaît. Le conflit peut d'ailleurs se présenter, au sein de ces fameuses images globales, entre un ou plusieurs plans qui suggèrent une idée et les plans suivants qui la démentent ou la nuancent, dont l'association débouche alors, parfois, sur une métaphore, comme lorsque le paysan donne son argent à la façon d'un coup de poing, quand le parrain ouvrier est comparé à un chef d'orchestre, qu'il apparaît ainsi comme un beau parleur, ou quand le bain des cochons dans la rivière est présenté comme une promenade de santé plutôt singulière. Ce recours à la méprise calculée est en effet une façon habile de composer la métaphore, de la faire mieux accepter : elle permet d'introduire une hétérogénéité forte tout en maintenant la continuité diégétique. Enfin, c'est parfois d'une façon plus indiscernable, en quelque sorte au sein d'un même plan, que la métaphore associe de façon originale deux lignes thématiques, à des fins ironiques parfois : je pense ici aux destriers mécaniques, à ces tracteurs qui figurent difficilement des coursiers fougueux, par exemple quand le tractoriste l'enfourche à la façon d'un cheval, ou à la féérie de l'écrémeuse, cette magie suggérée par mille notations – sans parler des références picturales, cinématographiques, ou mythologiques, plus ou moins paradoxales, qui accompagnent tel plan ou telle séquence. Mais, bien sûr, cette distinction entre une métaphore qui agirait *entre* des plans et une autre *à l'intérieur* d'un plan doit être relativisée, c'est un artifice très discutable : même si certaines actions ou certains plans sont réellement pensés de façon métaphorique, et peuvent donc s'imposer à eux seuls comme tels à l'écran, comme lorsque le tractoriste « monte en selle », la perception de l'intention est presque toujours favorisée par les autres plans, comme c'est le cas dans cette même séquence de démonstration du tracteur, avec la

présence de chevaux à côté, puis leur fuite.

Au passage, on aura peut-être noté que l'image globale ne saurait s'identifier complètement à la métaphore : celle-ci n'est pas l'effet automatique de celle-là, non plus peut-être que le moyen nécessaire à son édification, même si elle lui est liée très étroitement, le plus souvent. Si des comparaisons peuvent être perçues à travers le passage du « printemps paysan » par exemple, ce « printemps famélique » est avant tout un « concept » proposé par Eisenstein dans différents textes et, pour le spectateur, il me semble que c'est l'idée de dégel, de pauvreté, de vie qui continue malgré tout, notamment avec la femme enceinte, qui se forme, autrement dit c'est une série de notations qui s'amalgament tant bien que mal. Une image globale se constitue donc, une certaine unité, une idée apparaît, du moins dans mon cas – celle d'un printemps qui n'est guère joyeux – sur la base fragile de quelques analogies supposées, discrètes, plutôt ténues, relatives à l'idée de « vie qui repart » voire d'une certaine lourdeur ou d'une tristesse paradoxale, analogies dont il est difficile de dire rétrospectivement la part exacte qu'elles ont prises à l'élaboration de l'idée « globale ». Outre la comparaison qui me semble perceptible entre le ventre de la paysanne enceinte et celui de la vache, l'idée de « vie », de renouveau, nous vient de l'eau qui coule, des maigres feuilles sur un arbre, qui s'ajoutent aux plans sur l'animal et sur la femme : c'est bien une seconde analogie, même si elle est timide, qui en produit l'idée – mais on peut noter en même temps qu'aux plans vers le ciel s'opposent des plans en plongée sur la vache « décharnée » ou sur le pied de l'arbre, et que jamais les feuilles ne sont filmées en gros plan : l'idée de renouveau est constamment contrebalancée par des notations moins euphoriques. Il y aurait donc une structure en cascade dans cette image globale, contenant des métaphores (la grossesse commune puis, au niveau supérieur, le renouveau) mais aussi des notations « contradictoires », qui ne s'articulent pas de façon métaphorique (la tristesse, la pauvreté – peut-être perceptibles d'ailleurs à travers une autre analogie, l'idée d'un *maigre* renouveau).[193]

Le rapport à la métaphore se présente d'une façon encore plus complexe dans *Octobre*, avec la « polonaise des dieux » : on ne peut vraiment pas dire ici que l'image globale s'identifie avec la figure d'analogie. Marie-Claire Ropars présente pourtant la séquence comme une série de métaphores, malgré quelques nuances ou velléités de dénégation – voire comme une grande métaphore.[194] Or, je ne crois pas que ce soit là l'expérience commune de cette séquence, surtout si nous nous dégageons du commentaire eisensteinien : nous percevons différentes représentations de dieux, qui peuvent éventuellement susciter l'idée de divinité – encore que les objets et coupoles n'invitent guère à l'abstraction et que la diversité des manifestations divines ne suggère pas vraiment « l'unité de cette chaîne » – mais, dans tous les cas, est-ce vraiment un concept critique qui se dégage spontanément ? Il me semble largement admis aujourd'hui que cette séquence n'atteint pas les objectifs proclamés.[195] Mais on peut se demander aussi, ce qui nous intéresse plus directement, s'il s'agit-il bien d'une ou de plusieurs métaphores. Ce qui se produit dans l'esprit du spectateur, me semble-t-il, c'est tout au plus une comparaison des incarnations de l'idée entre elles mais nullement de ces incarnations à l'idée elle-même. Dans tous les cas, une certaine représentation, une certaine « image » de la divinité peut se dégager, faite de plusieurs traits épars, mais nous ne comprenons pas, comme Eisenstein prétend l'avoir fait, que « Dieu est un billot de bois ». Pour lui les choses sont claires en effet, notamment dans « Le Mal voltairien » : il s'agissait de produire un concept

193 Voilà qui recouperait, en large partie, le modèle « pyramidal » développé dans les additions à la conférence de Stuttgart : F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 96-98.

194 M.-Cl. Ropars, « Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein », art. cit., p. 117 et 124 notamment.

195 Voir par exemple J. Aumont, « Un film peut-il être un acte de théorie ? », art. cit., p. 197.

métaphorique.[196] Mais, faute de percevoir suffisamment vite l'énoncé d'une « généralité abstraite », Dieu, à travers les images, puis une dégradation dans la succession des images, et enfin faute d'interpréter cette évolution comme une prédication, nous n'attribuons pas les traits de la statuette Gilyak – qui ne sont d'ailleurs pas nettement sélectionnés – au concept de divinité. Ce n'est pas, à mon sens, que le projet ait été déraisonnable : *La Ligne Générale* nous donne des exemples incroyablement plus réussis de « cinéma intellectuel », où le montage suscite l'idée d'une prédication ainsi que des représentations abstraites. C'est plutôt que la tâche était un peu trop ardue, surtout dans un film où le sujet premier n'était pas la religion, où il fallait donc en peu de temps non seulement susciter un thème abstrait mais ensuite dégager nettement un propos tout aussi abstrait.

En revanche, dans d'autres cas, comme dans le passage du rêve de Marfa sur la « mère Industrie », ou dans la « danse des porcs » à l'abattoir, la comparaison joue beaucoup plus clairement un rôle et l'image globale apparaît aisément d'une nature métaphorique elle-même. Cependant, si une difficulté, une hésitation subsiste néanmoins concernant ce dernier point, elle vient essentiellement de la localisation relativement incertaine de l'image globale : où la faire commencer, où la faire finir ? La « danse des porcs » par exemple apparaît volontiers comme un simple commentaire métaphorique greffé sur les plans de la chaîne d'abattage – l'image globale s'identifierait donc complètement à la comparaison – mais, si l'on élargit le segment considéré, si l'on introduit d'autres plans comme le bain dans la rivière qui précède et la promenade dans les champs qui intervient plus loin, la construction devient plus complexe et ne peut évidemment plus s'identifier à *une* métaphore : c'est alors une allégorie qui s'élabore ou, comme dans d'autres cas, le printemps paysan par exemple, un « concept » (les guillemets sont ici de rigueur) reposant sur un réseau plus ou moins discret de différentes métaphores. On obtient ainsi une véritable image globale : la « partie de plaisir » industrielle de l'abattoir, en l'occurrence.

Quant aux écrits d'Eisenstein, ils témoignent tout autant de son goût pour la figure d'analogie. Faut-il citer à nouveau « Hors cadre », « Dickens, Griffith et nous » ou *La Non-indifférente Nature* ? Dans de nombreux textes, le cinéaste multiplie les exemples de métaphores et en propose une certaine élaboration théorique. « Dramaturgie de la forme » l'indique nettement, lui aussi : nous songeons continuellement à la métaphore dans ce texte, les exemples en suscitent clairement l'idée, même si le mot n'y est jamais employé.[197] Dans « Le mal voltairien », même si la métaphore y joue un rôle moins central et si le travail théorique y est plus confus, on trouve encore la même ambition : l'accent n'est plus mis sur le conflit dans la métaphore mais l'analyse de la séquence des dieux d'*Octobre*, et donc d'un discours à la fois conceptuel et métaphorique, a lieu en plein cœur d'un développement sur le cinéma intellectuel, sur sa nature « primitive », où l'auteur expose, exactement comme dans les années 1920, sa confiance dans « ce merveilleux système de la pensée matérielle prélogique ».[198] On pourrait citer encore, évidemment, « Montage 38 », où l'aveu de s'être « laissé prendre tout d'abord » aux effets de la juxtaposition par le montage, qui crée « un troisième terme » quasi mécaniquement, rappelle le défaut de la théorie surréaliste de l'image. Les quelques

196 S. M. Eisenstein, « Le mal voltairien », art. cit., p. 53. Il est à noter que le cinéaste assigne parfois un objectif plus modeste à la séquence, comme dans « Dramaturgie de la forme » : il ne s'agit plus de défendre « la thèse » que « Dieu est un billot de bois » mais, d'une part, de souligner la relativité du « concept Dieu » – ce qu'on peut considérer comme réussi – et,d'autre part, de le dégrader par une évolution insensible, par un « processus de comparaison de chaque nouvelle image à [la] désignation générale » de Dieu. Cf. F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, *op. cit.*, p. 89.

197 La référence s'impose progressivement : elle devient de plus en plus nette jusqu'à ce qu'il soit question de « figuration *imagée* ». Cf. S. M. Eisenstein, « Dramaturgie de la forme », *ibid.*, p. 88.

198 S. M. Eisenstein, « *Le mal voltairien* », art. cit., p. 54.

pages qu'on trouve alors sur l'image globale sont d'une formidable richesse.[199] On y reconnaît des réflexions déjà rencontrées, notamment à l'occasion de « Hors cadre », mais qui se rencontrent à vrai dire un peu partout, sur la nécessité d'une synthèse vivante, d'une pensée imagée qui « *n'est pas donnée* » mais qui « *surgit* », qui « *naît* » du processus du film.[200] Faut-il le répéter ? il ne s'agit évidemment pas de prétendre que la métaphore est systématiquement ni, surtout, uniquement concernée par cette théorie du montage mais il est bien évident qu'elle fait partie, par excellence, des moyens employés, qu'elle prend place dans la théorie de l'image globale, qu'elle y occupe même une place considérable. Or, on ne saurait trop souligner qu'Eisenstein oppose régulièrement cette image globale – ou le cinéma intellectuel – et ces métaphores qu'il prend souvent en exemple à une forme voisine dégradée, que ce soit le « symbolisme littéraire privé de vie », l'« allégorie » ou le « concept abstrait » aux « bords acérés ». Toujours, dans cette seconde forme, l'idée se présente de façon « desséchée », voire « ossifiée », ce qui se traduit généralement par les mauvaises métaphores qu'il prend en exemple dans « Notre *Octobre* » et « Dramaturgie de la forme », notamment lorsqu'il cite les harpes d'*Octobre*, l'ascension de Kerenski et la sarabande des dieux, et que l'on retrouve en partie dans « Dickens, Griffith et nous », où l'exemple-type de la métaphore « inorganique » est désormais *Intolérance* mais où le danger d'une intuition desséchée n'en menace pas moins toujours le cinéma soviétique. On pourrait citer encore « Perspectives », où Eisenstein oppose « la *formule* spéculative émasculée » à « la splendeur et la richesse de la *forme* charnellement ressentie ».[201]

De ce point de vue, je pense qu'il ne faut pas tomber dans le leurre que propose le cinéaste, dans « Notre *Octobre* », quand il annonce que *La Ligne Générale* ne réalisera pas la tâche d'être conçu directement à partir d'un « mot d'ordre », d'« une *appréciation sociale abstraite* », ne sera pas un vrai « cinéma intellectuel », à la différence de l'œuvre suivante, « planifiée », que sera *Le Capital*.[202] Le film de 1929 propose au contraire, bien plus que ses longs-métrages précédents, une réflexion autonome et, à maints égards, abstraite – ce qui, dans ce contexte, dans l'optique du « cinéma intellectuel », n'a rien de forcément péjoratif – et surtout il réalise le projet clairement annoncé d'abandonner les métaphores comme « éléments de persiflage », de ne plus s'en servir uniquement pour « peindre “l'adversaire” », de quitter tout « dualisme » qui jusqu'alors affaiblissait *Octobre*. La critique porte désormais sur son propre « camp », elle se fait véritablement dialectique dans *La Ligne Générale* : elle interroge de front le pathétique de la machine, se rit du fétichisme du matériel agricole, etc. Voilà qui permet au passage d'éclairer l'observation de Marie-Claire Ropars, lorsqu'elle constate un lien entre la métaphore et la bourgeoisie, dans *Octobre* : même s'il y a aussi des métaphores épiques et lyriques dans ce film, ne provenant pas du palais d'Hiver, et célébrant la révolution, Eisenstein reconnaît lui-même que *jusqu'alors* il s'était contenté pour l'essentiel de métaphores polémiques vis-à-vis de l'autre camp. À cela, il y a quand même de bonnes raisons, qui n'ont rien à voir avec une quelconque nature de la métaphore : n'est-il pas plus facile, plus prudent, de porter un jugement sur l'ennemi que sur son propre camp ? et un film commémorant la révolution, commandé par le pouvoir, était-il bien le lieu d'une remise en question ?

Quoi qu'il en soit, il n'y a plus rien de tel dans *La Ligne Générale*, sauf peut-être quelques plans sur les commères koulaks, comparées à des animaux de basse-cour. Même le riche propriétaire qui dort au début, filmé « à la Mantegna », ne provoque pas de rejet facile : il impressionne plus qu'il n'apparaît ridicule. La leçon semble avoir été tirée de la stigmatisation rapide d'*Octobre.* Et quand le

199 S. M. Eisenstein, *Réflexions d'un cinéaste*, *op. cit.*, p. 75-78, 81-83 et notamment p. 91-95.
200 Pour l'analyse des rapports entre image et concept dans « Hors cadre », cf. *supra*, p. 89 et suiv.
201 S. M. Eisenstein, « Perspectives », art. cit., p. 196.
202 S. M. Eisenstein, « Notre *Octobre* », art. cit., p. 179-182.

cinéaste filme le directeur des bureaux, si la satire est assez marquée, là encore, et semble relativement convenue, les sous-entendus sont légion, dont la portée polémique est tout de même plus difficile à contrôler que dans *Octobre* : est-il le seul qui, pour tout « travail », se contente d'imiter Lénine, par exemple ? On a vu que l'agronome lui ressemblait beaucoup, lui aussi... et le film souligne curieusement que le bureaucrate imite Lénine *au second degré*, puisqu'il prend la pose d'un tableau où il était déjà lui-même en train d'imiter Lénine... Par ailleurs, s'il met ses lunettes, non pour lire son journal mais pour voir ses visiteurs, est-ce parce qu'il n'a pas l'habitude de voir ouvriers et paysans, qu'il a besoin de verres adaptés pour cela, comme on a l'impression que la mise en scène le suggère ? N'est-ce pas alors le pouvoir tout entier qui pourrait être accusé de myopie, comme y fait penser auparavant un plan sur l'agronome qui se désole dans son coin de ce qui arrive au kolkhoze – un peu comme un ange gardien, ou Lénine qui se retournerait dans son mausolée ? Quant à l'étrange pièce de moteur qui orne les murs, que Marfa regarde à un moment, elle semble soudain figurer une auréole autour de la tête du directeur, quand il se lève brusquement : est-ce donc là le rôle de la machine ?[203] On pourrait continuer ainsi longtemps : certaines métaphores du film sont relativement incontrôlables, à l'image de ce buste de Lénine, dans le bureau où l'ouvrier demande sa direction à des employés en pleine discussion. Le père de l'U.R.S.S. semble perdu, ne plus savoir où donner de la tête, il change curieusement de direction d'un plan à l'autre – je n'ose dire comme une girouette... C'est vraiment saisissant : cela se produit trois fois de suite et la dernière, c'est lors d'un raccord où le fait possède nécessairement un caractère intentionnel mais où il est peut-être le moins aisément interprétable. Faut-il comprendre que Lénine est l'auxiliaire de l'ouvrier qui tape du poing sur la table, comme dans le bureau du directeur ? qu'il surveille les employés, comme on en a l'impression au début, avant qu'il ne détourne les yeux de leur comportement, trop écœuré peut-être ? Même si ces interprétations sont les plus vraisemblables, on peut noter qu'elles ne sont pas sans ambiguïté, ni exclusives des premières impressions, plus équivoques encore...

Le souci de délivrer un jugement critique sur la révolution, de proposer une « appréciation sociale abstraite » est donc apparent, de même que celui de ne pas l'imposer, de susciter cette appréciation à travers des métaphores, de la faire naître des conflits à l'œuvre dans le film, au risque parfois de rendre l'idée illisible : on le voit, Eisenstein ne conçoit pas d'opposition véritable entre l'abstraction de l'idée et la matérialité de son expression. Il s'agit pour lui, d'un côté, de promouvoir la possibilité d'un cinéma *qui pense*, et donc d'une certaine abstraction, et de l'autre de signaler le danger toujours présent d'une pensée qui s'égare dans l'abstraction, et donc de corriger ce risque par la meilleure incarnation possible de l'idée, par une attention à la *forme* – qui, dans « Hors cadre » et « Perspectives », s'oppose à la « formule », à l'idée désincarnée. La métaphore ne pouvait être, dès lors, que l'outil par excellence de son « cinéma intellectuel ». En elle, on l'a déjà noté, notamment à propos de Freud, se réalise la possibilité d'une synthèse toujours provisoire, d'un conflit dynamique qu'aucun dépassement définitif ne saurait arrêter. Or, il semble bien que ce soit cela qui ait intéressé Eisenstein chez elle : il ne cesse de le souligner à travers son élaboration théorique, notamment à travers son désir de concilier le langage de la logique et celui de l'émotion, de trouver une « pensée sensible », de susciter l'idée par le biais d'une image globale. Les lignes de Christian Metz citées en note par Jacques Aumont, dans *Montage Eisenstein*, s'appliquant aussi bien au cinéaste qu'au

203 Le fait est d'autant plus troublant que, lorsque le bureau du personnage est filmé en plan général, ce sont seulement des affiches qui se trouvent dans son dos. On connaît par ailleurs le goût d'Eisenstein pour ces plans de personnages « auréolés », par un arrière-plan généralement religieux : dans *La Ligne Générale*, le premier se trouve pendant la procession.

fondateur de la psychanalyse, l'indiquent bien aussi, à leur façon, notamment à travers cette idée d'une préférence marquée pour les « phénomènes » plus que pour les « dénominations », d'un « appareil doctrinal » fait de retouches continuelles, refusant « cette démarche de "bouclage" d'emblée conceptuel où l'on voit communément la seule forme possible de la "rigueur" intellectuelle ».[204] Ce n'est donc pas un hasard si tous deux, Eisenstein comme Freud, recourent fréquemment aux concepts métaphoriques.

Pour en revenir aux écrits du cinéaste en effet, je ne crois pas nécessaire de souligner qu'ils abondent eux-mêmes en métaphores : sans les indiquer comme telles, le plus souvent, j'en ai relevé un certain nombre, où l'implicite joue un rôle déterminant, de la « putain fardée de rouge » aux nombreux échos entre l'U.R.S.S. et les U.S.A., des « docteurs de la loi » soviétiques et du « mariage » avec la révolution aux innombrables références de « Comment je suis devenu réalisateur ». Dans un certain nombre de cas, nous pourrions même parler d'« image globale » à leur propos, tant l'auteur de ces textes cherche à transmettre son idée par petites touches, par une combinaison de réflexions, de souvenirs et d'émotions qui construisent progressivement un propos, aussi bien à l'échelle d'une page qu'à celle d'un article entier, comme dans « Servez-vous ! », où l'image du barbelé, employée pour décrire le réel dans les films les plus médiocres produits par l'U.R.S.S., est d'une puissance suggestive assez évidente et où, par ailleurs, les deux grandes parties du texte entretiennent des rapports de ressemblance conflictuels – comme très souvent, chez Eisenstein, dès qu'il est question des États-Unis et de l'Union soviétique. Mais, là où l'usage de la métaphore est le plus frappant, ce n'est peut-être pas dans « Servez-vous ! », ni dans « Une expérience accessible à des millions » lorsque l'auteur y recourt continuellement pour décrire *La Ligne Générale*, soit en proposant de nouvelles métaphores, soit en filant celles du film ; c'est justement quand il développe des concepts eux-mêmes métaphoriques.

L'extase en est un formidable exemple, terriblement ambivalent, comme chez Freud, empêchant ainsi d'arrêter la pensée, lui imposant sans cesse de reprendre le problème. C'était déjà le cas de l'attraction d'ailleurs, mais le glissement d'une notion à l'autre, des années 1920 aux années 30 et 40, va précisément dans le sens d'un travail croissant de l'ambiguïté, d'une ambiguïté féconde, mieux contrôlée, qui conserve l'idée d'efficience mais en révèle d'une certaine façon la nature ambiguë, la débarrasse d'une part de ses atours réflexologiques et en conserve d'autre part l'idée d'une action sur le spectateur, avec tout ce qu'elle peut avoir de beau, de légitime et en même temps de discutable lorsqu'il s'agit de susciter une extase factice ou mal fondée. D'une notion à l'autre, il se serait donc agi de basculer d'une ambiguïté héritée à une équivoque construite, totalement délibérée. Pour donner une idée de cette ambivalence, on peut penser aux images pieuses évoquées dans les *Mémoires*, collectionnées par le cinéaste lors de ses voyages en France, et à propos desquelles il prend soin de noter qu'elles ressemblaient étrangement aux images érotiques que l'on trouvait à Toulon, que l'on vendait aux marins : dans ce passage où il évoque son intérêt pour le phénomène de l'extase, il explique que c'était les mêmes jeunes filles qui posaient dans les deux types d'images, et il joue plus largement à rapprocher églises et maisons closes, « Notre-Dame » de ses « lorettes ».[205] On ne peut alors que songer à Marfa, à l'ambivalence voisine qui se trouve en maints endroits de *La Ligne Générale*, où ce n'est plus l'extase mystique qui remplace l'extase érotique mais l'extase révolutionnaire – qui, elle-même, vient tout juste dans le film de remplacer son

204 J. Aumont, *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, p. 266-267, n. 42.

205 S. M. Eisenstein, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 235-237. Pour souligner l'ambivalence de la notion, J. Aumont relève pour sa part qu'elle est rapprochée explicitement, dans *La Non-indifférente Nature*, de « l'ivresse, le rêve et la drogue » : *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, p. 270, n. 68.

équivalent religieux. Comment ne pas noter également que le cinéaste se dit intéressé, dans cet extrait des *Mémoires*, non par l'expression de l'extase dans l'iconographie religieuse, mais comme phénomène « de masse », comme « psychose de foule » ? Bien sûr, Eisenstein cite alors prudemment le sport, mais est-il possible, dans ces conditions, de ne pas songer que certains rassemblements religieux présentent aussi des analogies, de ce point de vue, avec un meeting politique – ou la démonstration d'une écrémeuse avec une messe ? La référence à l'extase sexuelle, si elle ne disqualifie pas *de facto* l'expression de la ferveur, ne peut que jeter un soupçon sur cette expression de la foi, qu'elle soit politique ou religieuse, et s'intéresser à ce phénomène ne peut manquer, pour Eisenstein, de s'inscrire sur fond de cette réflexion-là, du rapport problématique de l'extase au soubassement libidinal. Pour lui qui a lu Freud et qui, comme Ricœur, a reconnu la pertinence d'une telle approche tout en n'appréciant pas son usage réductionniste, c'est un geste éminemment significatif que son élection de l'extase, que son choix d'en faire une notion centrale sans jamais cesser d'en souligner l'ambiguïté.

Cette relative « neutralité de l'état d'extase » a déjà été soulignée, cette indépendance de la notion à l'égard « des fins religieuses » qui, du même coup, « la vide *aussi* des contenus idéologiques dont Eisenstein s'était évertué à montrer qu'elle était le vecteur privilégié ».[206] Certes, on peut ensuite « espérer l'orienter comme on veut », ce que, précisément, le cinéaste tente de faire, dans ses films, en ressaisissant l'extase au sein d'un conflit, d'un montage de niveau supérieur, mais cette notion reste l'expression de quelque chose qu'on ne peut pas totalement maîtriser et qui, par ailleurs, comme on l'a vu, permet de dénoncer le rapport de maîtrise, de jeter un soupçon sur l'exigence d'efficience. De ce point de vue, je crois toujours utile de pousser dans la direction du « point limite » évoqué par Jacques Aumont : si la notion est relativement neutre par rapport à la religion ou au parti, c'est parce qu'elle trouve, en tant qu'excès, sa fin *en soi* – ce qui n'empêche pas qu'elle constitue en même temps un dépassement de soi, c'est même son paradoxe central.[207] Elle est en cela éminemment porteuse de sens : c'est une notion en décalage complet dans une société aux valeurs « collectivistes », où le pouvoir prétend connaître le sens et détenir la vérité de l'action collective. En effet, il est hautement subversif de promouvoir l'extase quand l'objectif réel n'est pas de jouir mais de s'oublier dans l'effort collectif. Même si l'on prétend qu'il s'agit, dans un second temps, de récupérer socialement ou cinématographiquement le « pathétique » ainsi provoqué, il reste une tension très forte entre cette notion de « sortie hors de soi », comprise comme jouissance individuelle, et l'objectif final avoué, l'épanouissement collectif – la notion d'extase permettant alors d'évoquer tout à la fois le dépassement de soi dans la réalisation collective et une autre « sortie hors de soi », nettement moins sympathique, favorisée par la propagande, à laquelle on peut donner le nom d'aliénation, sans parler du possible soupçon sur l'extase, déjà évoqué, comme « détournement » d'un enthousiasme valorisé socialement à des fins privées qui s'ignoreraient. L'extase, telle que défendue par Eisenstein, peut dans ces conditions apparaître comme une parade, un antidote à ce que le régime peut favoriser de pire – outre le révélateur qu'il peut constituer *par ailleurs*. Ce phénomène n'est-il pas en effet, *avant tout*, un problème pour les institutions, quelles qu'elles soient, à commencer par l'Église qui n'a jamais su quoi faire de tous ses illuminés ? Que l'institution religieuse en récupère ensuite la légende, plus ou moins dorée, n'empêche pas que, dans l'expression « extatique » de leur foi, ces individus-là ont toujours dérangé – comme les partis ont

206 J. Aumont, *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, p. 84-85.

207 De ce point de vue, elle entretient des liens avec la sublimation. Mais elle s'en distingue encore, et même nettement dans les cas les plus équivoques d'extase cités par Eisenstein.

toujours eu une sainte horreur de tous les fervents authentiques, préférant le « cardinal » toujours un peu « athée » aux sermons trop sincères.

On le voit donc avec le concept métaphorique d'extase : S. M. Eisenstein partage bien cette passion pour l'analogie évoquée par Gérard Conio, qui saisit si fort Youri Youzovski lorsque Eisenstein lui raconta sa conversation avec Jdanov – et dont la « transfiguration » de son interlocuteur par le cinéaste est un exemple éloquent, lui aussi d'une terrible ambiguïté, Youzovski étant stupéfié qu'on le compare à un prêtre mais finalement l'acceptant.[208] Il en va de même pour l'extase : il s'agit de frapper d'interdit le lecteur ou l'auditeur et de le faire entrer dans une nouvelle problématique, de déplacer la conception imposée par le pouvoir. La métaphore joue alors un rôle décisif par le recours qu'elle peut s'autoriser, dans des proportions qui varient selon les cas, à l'équivoque : l'extase récupère en l'occurrence l'impératif de dépassement de soi dans le collectif mais, sans jamais le rejeter, elle l'interroge, elle en montre à la fois la pertinence et les limites, voire les dangers, elle adresse ainsi une question au lecteur ou à l'auditeur mais lui laisse faire son propre chemin en son sein – exactement comme le spectateur au sein du film, face à Marfa.

Comme ce rôle de la stupéfaction nous y fait penser, la métaphore peut d'ailleurs s'interpréter à l'intérieur de la théorie des attractions, tout autant que celle de l'image globale, du pathétique ou de l'extase. La figure d'analogie propose elle aussi, d'une certaine façon, des « stimulus », mais les associe au sein d'un montage, grâce à des chaînes d'associations : elle conduit ainsi au « principe intellectuel », au concept, en conservant à l'anecdote certains de ses droits, et sans abandonner le « principe émotionnel » qui peut même apparaître comme un garde-fou. En 1924, dans « Le Montage des attractions au cinéma », la métaphore fait déjà clairement partie des procédés recommandés. Aussi pouvons-nous nous demander pourquoi, alors que la métaphore est le lieu où se rejoignent par excellence toutes les préoccupations d'Eisenstein, il n'y fait explicitement référence qu'assez rarement. Il me semble finalement que c'est à cause du soupçon qui la vise, ce soupçon qui nous a occupé si longuement. C'est probablement parce qu'il s'agit d'une figure dont l'image, par trop traditionnelle, fait trop « artiste » dans les années 1920, évoque trop l'ornement et les fleurs de rhétorique, à tel point que les formalistes eux-mêmes s'autorisent à ce moment-là, pour des raisons essentiellement stratégiques, à en relayer le soupçon. Mais c'est aussi parce qu'il s'agit pour le cinéaste de proposer une théorie générale de la forme artistique, une théorie de la forme cinématographique en particulier : évoquer trop vite la métaphore aurait pu donner le sentiment d'une importation illégitime de la notion au cinéma. Il faut donc attendre les années 1940, me semble-t-il, pour qu'Eisenstein indique nettement l'importance de la métaphore, rebaptisée « le trope du montage » dans « Dickens, Griffith et nous », au sein d'un développement d'une grande richesse, d'une grande densité.[209]

Pour autant, sur le fond, Eisenstein ne concède rien au soupçon qui vise la métaphore, à la différence parfois des formalistes. On pourrait même dire que la métaphore est continuellement pensée comme une arme révolutionnaire. Elle s'inscrit par excellence dans la réflexion sur la forme amorcée par Chklovski, Eikhenbaum et leurs amis, continuellement reprise et poursuivie par le cinéaste. Or, si « la forme est plus révolutionnaire que le contenu », pour la métaphore aussi, il s'agit plus précisément de la forme de *certaines* métaphores seulement : on distingue, dès « Le Montage des attractions au cinéma », une critique de *Palais et Forteresse* par exemple, encore dénoncé dans « Dickens, Griffith et nous ». Pour l'instant, il est vrai, le cinéaste inclut le film d'Ivanovski dans la

208 G. Conio, *Eisenstein*, *op. cit.*, p. 17-19.
209 Cf. *supra*, notamment p. 564 et suiv.

même catégorie que *La Grève* mais la métaphore, même si elle n'est pas nommée, constitue un progrès parce qu'elle n'en reste pas au fait, elle « confront[e] des sujets visant à un effet thématique », elle tend en quelque sorte déjà vers une « appréciation sociale abstraite ».[210] Le mérite de la séquence de la fusillade, telle que cet article en présente le montage par exemple, n'est évidemment pas de produire seulement « un effet émotionnel » mais aussi de susciter des idées, des jugements. La richesse de la forme métaphorique est mieux précisée en 1929 : dans « Dramaturgie de la forme » par exemple, le début du développement sur la « dialectique de la forme artistique » suscite déjà l'idée de la métaphore, alors que le développement reste très général, avec ce « conflit entre des représentations courantes et une représentation singulière » qui dynamise « la "conception traditionnelle" en une nouvelle ». En analysant ensuite, très clairement, des métaphores à travers la notion de conflit, Eisenstein entend souligner plus nettement le rôle « révolutionnaire » de la figure : nous retrouvons ici la théorie de Chklovski, concernant la dés-automatisation des perceptions que permet la métaphore, mais désormais articulée au matérialisme dialectique. Mais il est notable, ici encore, concernant la « dynamisation émotionnelle », que le cinéaste souligne surtout les « erreurs », les échecs, tous les cas où la métaphore « se dégrade » en « symbolisme » « qui ne vivifie dynamiquement en aucune manière la matière traitée » : il ne suffit pas de faire une métaphore, même originale, pour qu'elle nous aide à penser les choses d'une façon radicalement neuve. D'autres passages, nous l'avons vu, soulignent bien ce caractère de la « bonne métaphore » qui consiste à interroger les représentations, *toutes* les représentations : le rôle du conflit n'est pas d'apporter une contradiction convenue mais de souligner les contradictions intérieures. « Perspectives » l'indique nettement, dans un passage fameux qui se situe juste après le développement sur le vieux professeur « fervent » et « fanatique » avec lequel un conflit est possible – où l'on peut deviner un écho de Meyerhold – et où le cinéaste répond, entre autres, à Vertov, à l'A.Kh.R.R. et à la R.A.P.P., à la fausse alternative entre le théâtre ou le cinéma d'Art et l'exigence de réalisme, la doctrine de « l'homme vivant » :

> Où est la différence ? Où est l'abîme entre la tragédie et le compte-rendu ? *Pour autant que le sens des deux consiste à faire cabrer le conflit intérieur et, par une solution dialectique, à fournir aux masses spectatrices une nouvelle incitation à l'action et un nouveau moyen de vie créative ?*[211]

On le voit ici : ce qui importe pour Eisenstein n'est pas tant l'éventuel conflit extérieur, entre les lignes du comparant et du comparé, par exemple, que le conflit intérieur, la façon dont le « phénomène » représenté à l'écran est pensé « dialectiquement, exhaustivement, dans ses contradictions », à la façon de l'écrémeuse et du tracteur, *réels miracles* de la technique, authentiques progrès, hélas devenus fétiches pour le nouveau pouvoir avide d'un développement avant tout économique. C'est bien cette absence de contradictions intérieures ressenties et problématisées, et en outre exprimées cinématographiquement, que le cinéaste dénonce, depuis 1928 au moins, dans les mauvaises métaphores d'*Octobre* – en se prenant élégamment comme contre-exemple, plutôt que d'accabler trop fréquemment Ivanovski ou même Vertov. N'est-ce pas cette réconciliation de la « tragédie » et du compte-rendu que tente *La Ligne Générale* ? La formule est en effet saisissante : un compte-rendu fidèle, d'un point de vue matérialiste authentique (dont la

210 S. M. Eisenstein, « Le montage des attractions au cinéma », art. cit., p. 132.

211 S. M. Eisenstein, « Perspectives », art. cit., p. 196. Quelques lignes plus haut, on a même l'impression qu'il cherche à dépasser l'opposition entre les formalistes et Trotski quand il évoque « Au commencement était le verbe », sur quoi s'achevait l'article de *Littérature et révolution*, en 1924, et qu'il ajoute « Et *peut-être bien* qu'il n'"était" pas ? »

dialectique ne se soucierait pas trop de téléologie), devrait en effet comporter le même souci des contradictions qu'une tragédie, où les personnages se débattent dans des conflits entre impératifs contraires, espèrent en sortir, mais où les contradictions, mieux observées par l'auteur, les broient. C'est bien cette complexité-là, possiblement tragique, qu'ignore le nouveau réalisme qui se fait jour en 1929 : une part du réel se trouve gommée, noyée dans le conformisme. Si l'on partage cette analyse, on peut comprendre l'accusation d'Eisenstein : c'est là « une déviation de droite ».

Comme l'attestent les exemples régulièrement associés, la métaphore est donc bien concernée quand le réalisateur assigne au cinéma intellectuel l'exigence d'une synthèse « des sphères du "sentiment" et de la "raison" », de « rendre à la *formule* spéculative émasculée toute la splendeur et la richesse de la *forme* charnellement ressentie » : il y a une compréhension matérialiste de sa forme qui permet de fonder sur elle bien des espoirs – même si, par ailleurs, elle peut être utilisée de façon « réactionnaire », « dualiste », manichéenne.[212] La prédisposition de cette forme, qui n'est en rien une garantie, réside évidemment dans cette double série d'objets de pensée dont la figure d'analogie organise la corrélation, d'une façon plus ou moins paradoxale : c'est bien là le point de départ du conflit qui intéresse Eisenstein dans la métaphore même si, ensuite, ce premier conflit peut se dédoubler, se redoubler au sein de chacun des éléments rapprochés, en révéler les conflits intérieurs – les contradictions intérieures à la religion et au communisme, par exemple, pour en rester à ce conflit structurant en profondeur l'œuvre du cinéaste. Et c'est aussi parce que la métaphore ne se réduit jamais, y compris dans sa forme *in absentia*, à un terme unique qu'elle défie toute dialectique unitaire, « positive », toute synthèse trop poussée. C'est ici que nous touchons du doigt la profonde sympathie entre la métaphore et la forme de dialectique à l'œuvre chez le cinéaste, précédemment nommée « négative » ou « régressive ».

Inutile d'insister sur cette dimension « négative » de la dialectique métaphorique chez Eisenstein : ce que j'entends par là apparaît suffisamment, je crois, dans les pages qui précèdent, dans ces conflits – orchestrés, entre autres, par des métaphores – qui ne se résolvent jamais vraiment, qui appellent davantage une relance de la question qu'une confiance dans la synthèse proposée. Il faut seulement souligner la profonde cohérence d'Eisenstein lorsqu'il confie à la métaphore une part non négligeable des pouvoirs de son cinéma : la structure même de la métaphore favorise cette dialectique négative. En revanche, il peut être utile de proposer quelques remarques complémentaires sur la dimension apparemment « régressive » de la dialectique chez le cinéaste, sur l'une des fonctions. Par moments, en effet, ce que le cinéaste veut marquer à travers son usage de la dialectique, ce n'est plus vraiment la promotion du conflit, son refus d'un dépassement compris comme avènement d'une vérité ultime, le dépassement « par en haut » du conflit en quelque sorte, mais plutôt une sorte de dépassement « par en bas », une volonté de réveiller le réel dans le mot ou dans l'image, de le débarrasser de ses oripeaux idéologiques, pour accéder à une meilleure compréhension, dont notre culture, nos habitudes de compréhension stéréotypées nous ont éloignés. Il y a de cela dans « Perspectives », quand l'extase provoquée par le professeur est dépassée, quand se forge, par la confrontation, par le conflit dialectique, « la donnée objective, l'évaluation du phénomène, le fait » conçu *par soi-même*. On aura noté, en effet, que le cinéma intellectuel permet de *rendre* sa splendeur et sa richesse à la « *formule* spéculative » *émasculée* : c'est bien à un retour en arrière sur le chemin qui mène au « concept abstrait » que nous invite le texte. Nous retrouvons cela dans « Le mal voltairien », où Eisenstein évoque cette

212 Jacques Aumont souligne une ambivalence voisine dans « Montage 37 », où l'image globale peut déboucher sur « de *bonnes* ou de *mauvaises* généralisations » : cf. *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, p. 237-238.

dialectique « primitive » à l'œuvre dans la séquence des dieux d'*Octobre* : il s'agit de dépoussiérer le concept de divinité, de le voir à nouveaux frais, à neuf – de *revenir* à sa conception originelle, toute pauvre, toute nue. Certes, il se garde bien ici de parler explicitement de dialectique mais c'est bien le sens de son propos : il souligne en effet qu'il y a, dans son montage « métaphorique », « *le renversement du processus* qui, dans le développement de la pensée, mène des formes primitives aux formes conscientes, à des formes de pensée de "notre cercle" », un mouvement inverse à celui du « développement de la conscience » qui « mène *petit à petit*, *progressivement*, à la *condensation* ».[213] Autrement dit, il s'agit bien d'une dialectique « régressive » visant à démonter l'œuvre d'une dialectique par trop « positive », à démasquer le concept dont l'origine métaphorique s'est perdue – en l'occurrence, plutôt qu'une essence « billot de bois », il me semble qu'il y a dans la séquence une volonté de montrer le constant anthropomorphisme de Dieu, qui nous apparaît mieux avec les dernières figurations, avec les masques et statuettes africains ou esquimau (même si les divinités semblent y perdre leurs mains !).

Bien sûr, il ne faudrait surtout pas distinguer fermement ou opposer une dialectique « régressive » à une dialectique « négative », ou une dialectique métaphorique qui viserait à réveiller le réel, à démasquer le concept, à une autre qui chercherait à proposer un concept métaphorique, une « image globale ». Les deux ne s'opposent pas : ils engagent également le réel et la pensée. C'est uniquement par commodité qu'il peut être utile de distinguer ces différentes fonctions de la métaphore : certains textes semblent davantage mettre l'accent sur la dimension « rénovatrice » de la métaphore ou de la dialectique, fonction démystifiante souvent associée à la dimension « régressive », et d'autres sur sa fonction « constructive », spéculative. Mais, dans tous les cas, il s'agit pour Eisenstein de tenir d'une même main la double exigence d'une pensée authentique, d'une spéculation par l'image, et d'une abstraction contrôlée, d'une pensée rendue à ses fondements matériels. Seul l'accent, selon les textes, change. Et, dans les films, on voit bien comment les deux vont de pair : les images globales de *La Ligne Générale*, si elles énoncent des idées, n'en dévoilent pas moins le réel, *démasquent* elles aussi. Comment distinguer les deux phénomènes quand Eisenstein nous montre le parrain ouvrier comme un « beau parleur », à travers la métaphore du chef d'orchestre, ou quand la démonstration de l'écrémeuse est présentée comme un tour de magie, ou un jeu de roulette ? Bien sûr, on pourrait relever d'autres fonctions de la métaphore chez Eisenstein : elle est parfois épique ou lyrique, comme au début du *Cuirassé "Potemkine"*, lorsque la révolution est comparée à l'océan déchaîné, mais cela n'est pas le plus fréquent, me semble-t-il, ou alors cela se donne d'une façon tellement équivoque qu'on ne peut que s'interroger sur la dose d'ironie à l'œuvre, dans *La Ligne Générale* notamment. À la fin de ce film, s'il est difficile de déceler de l'antiphrase dans cette roue du tracteur, filmée en gros plan, depuis une ornière où elle écrase une barrière, de toute évidence comparée implicitement au cuirassé fonçant droit sur le spectateur, il n'en va pas de même pour la parade des tracteurs qui suit aussitôt, qui ne fait plus œuvre collective, qui se contente d'exhiber une puissance assez vaine, assez ridicule. Quant à la métaphore de la moissonneuse-sauterelle, elle saisit aussi par la façon dont elle nous donne à voir, comme pour la première fois, en même temps l'animal et la machine, la ressemblance paradoxale de leurs « pattes ». La genèse imaginaire de la technique, la puissance de l'idée, va de pair avec un réel dépoussiéré – qui n'en acquiert pas moins, en même temps, une étonnante dimension fantastique, voire critique, comme on l'a déjà indiqué.

213 S. M. Eisenstein, « Le mal voltairien », art. cit., p. 53. Toute la fin du texte joue d'ailleurs à proposer des associations *apparemment* libres.

Nous pouvons donc relever, pour finir, ces propos du cinéaste, en 1928, qui se plaint de « la fausse position » largement partagée vis-à-vis du symbole, de l'opinion reçue selon laquelle « le symbole a dépéri » : « la force de symbolisation est une force toujours vivante » explique-t-il à Bruno Frei. Mais d'ajouter aussitôt : « Le cinéma doit tirer les conséquences du fait que tout homme symbolise inconsciemment. Ce n'est pas le symbole une fois advenu qui m'intéresse, mais le symbole en devenir ».[214] Se démarquant ainsi de la vulgate freudienne comme de tous les procès en manipulation qu'on a pu lui faire, le cinéaste souligne que c'est le symbole vivant qui retient son attention – et non celui, hérité, qui permet toutes les récupérations. C'est d'ailleurs le fond de son opposition aux surréalistes, on l'a vu : on ne peut se contenter d'utiliser le symbolisme des choses existantes, le pathétique des réalités déjà pathétiques. Il faut inventer de nouveaux symboles, et pas seulement renverser les symboles existants. Il en va évidemment de même de la métaphore : même usée, elle vit, mais ce n'est pas son efficacité résiduelle ou inconsciente qui intéresse le plus, c'est la façon dont elle est ressaisie par une conscience, dont elle peut vivre pleinement dans un tout pensé organiquement, où elle s'insère harmonieusement – ce qui peut vouloir dire conflictuellement. Le caractère étrange de ses films, de ses textes, me semble venir de là, de cette esthétique du conflit jamais résolu ouvertement, de ces métaphores nouvelles qui associent elles aussi des « objets distants », comme une longue tradition le recommande depuis Aristote, mais d'une façon d'autant plus singulière que le moment du « saut » n'est pas souligné, que la cohérence du rapprochement est laissée à l'appréciation du lecteur ou du spectateur – sans qu'elle soit, comme chez les surréalistes, confiée au hasard.

Le vrai « fond » est dans la forme, rappelle Eisenstein dans « Perspectives ». L'essentiel ne se cache pas seulement dans les images mais aussi, et peut-être même surtout, « dans les relations entre les images », répète-t-il régulièrement. Et, pourtant, le cinéaste relaye en même temps le conseil prétendument trouvé chez Anatole France de se moquer des transitions, de « cacher au lecteur le moment du passage ». Ses films notamment témoignent de ce souci de « faire vraiment le saut, sans barguigner ». Il reste alors à tirer les conséquences d'une forme à la fois aussi « monstrueuse » et aussi concertée.

214 Cité par Jacques Aumont dans *Montage Eisenstein* (*op. cit.*, p. 256), qui souligne d'ailleurs, à plusieurs reprises dans son ouvrage, le rôle de la métaphore vive chez le cinéaste, son dédain de la métaphore usée, simplement reprise (p. 238-239 notamment).

> Le domaine linguistique et grammatical du cinéaste est constitué d'images. Or les images sont toujours concrètes […]. C'est pourquoi le cinéma est à l'heure actuelle un langage artistique et non philosophique. Il peut être parabole, jamais expression directement conceptuelle.
>
> Pier Paolo Pasolini, « Le cinéma de poésie » [1]

> La pensée « par le montage » est indissoluble des fondements idéologiques de la pensée en général. […] Le montage, c'est le dépassement du conflit (lisez : contradiction) à l'intérieur du cadre, devenant pour commencer le conflit de deux fragments placés côte à côte.
>
> S. M. Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous » [2]

4. QUEL MODÈLE THÉORIQUE POUR LA MÉTAPHORE ?

Nous avons pu nous en rendre compte à travers les parties qui précèdent : les tensions sont nombreuses entre les différentes théories qui ont cours concernant la métaphore ou le métaphorique, qu'elles prennent pour objet la seule métaphore *in absentia* ou qu'elles élargissent le champ à toutes les figures d'analogie, voire à tous les tropes, qu'elles définissent notre figure comme substitution ou comme prédication, voire comme rapprochement conflictuel, qu'elles plongent la métaphore dans l'inconscient ou qu'elles se contentent de perpétuer une approche rhétorique classique, ou encore selon les façons dont elles appréhendent son fonctionnement analogique, comme simple jeu de ressemblance ou comme proportionnalité par exemple. Cette nouvelle et dernière partie se propose donc, maintenant qu'un certain nombre d'obstacles théoriques ont été mis en évidence, après avoir en quelque sorte dessiné « en creux » les contours d'une approche différente de la métaphore, de la faire émerger positivement, d'en tirer une épreuve. Ce faisant, il s'agit de réduire la diversité des modèles théoriques rencontrés à travers deux mouvements complémentaires : en écartant les modèles qui apparaissent mal fondés, bien entendu, mais aussi en essayant de dégager l'unité des approches plus pertinentes, de les concilier autant que possible. Il s'agit donc de proposer un modèle qui puisse rendre compte à la fois de la diversité des usages de la notion et de l'unité du phénomène, sans céder le moins du monde aux travers que nous avons pu relever.

4.1. Par delà le verbal et le non verbal

À la liste des différents modèles théoriques qu'il importe d'articuler, il convient évidemment d'ajouter ceux de la métaphore linguistique et iconique ou, plus précisément, pour ce qui nous

1 P. P. Pasolini, « Le cinéma de poésie », *Cahiers du cinéma* n° 171, octobre 1965, p. 56.
2 S. M. Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous », art. cit., *Cahiers du cinéma* n° 233, p. 18, et n° 234-235, p. 30.

concerne, cinématographique. D'un côté, le sentiment s'impose assez largement en effet qu'il est légitime de parler de métaphore au cinéma mais, de l'autre, sans même parler du soupçon récurrent sur la *possibilité* d'une métaphore visuelle, le problème demeure de savoir s'il s'agit exactement de la même figure. Dans quelle mesure pouvons-nous employer le même terme pour désigner l'ensemble de ces phénomènes, aussi voisins qu'ils paraissent de prime abord ? Malgré les éléments de réponse déjà esquissés, cela mérite de retenir encore notre attention.

Sur la question d'une métaphore étroitement soumise au linguistique

Problème du décalque et pertinence du rapprochement avec la métaphore au cinéma

Le problème se pose de façon récurrente. Guillaume Soulez, dans *Quand le film nous parle*, indique par exemple l'accord très large, de Christian Metz à J. Aumont et J. Gerstenkorn, pour à la fois étendre l'interrogation rhétorique au cinéma et y refuser le « décalque » terme à terme des traditionnelles figures de rhétorique. Il semble bien alors que « l'objet d'étude devient le passage d'une forme à l'autre, la *migration des formes* ».[3] Les scrupules sont de mise en effet. Par souci de rigueur, lorsque ces auteurs se penchent sur la question de la figure en général et, pour Christian Metz et Jacques Gerstenkorn, sur la métaphore en particulier, aucun ne prétend vraiment fondre dans un tout unique leur forme littéraire et cinématographique. Dans *La Métaphore au cinéma*, comme le relève Guillaume Soulez, l'auteur « abandonne immédiatement la métaphore comme figure au profit de “la dynamique visuelle de la ‘ressemblance’ ” ». Il en va de même pour Christian Metz, qui signale que la définition traditionnelle de la métaphore ou de la comparaison ne peut convenir pour appréhender les ouvriers-moutons des *Temps modernes*, qu'il faut élargir le cadre, se défaire du « *privilège du mot* » et préférer « les grands types de trajets symboliques ».[4]

Pour autant, il me frappe que les exemples de Metz et plus encore de Gerstenkorn ressemblent de très près, la plupart du temps, au champ couvert par la rhétorique classique. L'idée n'est pas morte de trouver des « équivalents » même s'il ne s'agit pas, chez l'un comme chez l'autre, de reconduire la taxinomie précédemment adoptée pour la rhétorique verbale mais plutôt de l'adapter. Les élargissement notionnels proposés, s'ils sont suivis d'effets, expliquent imparfaitement le choix des exemples notamment et ceux-ci à l'inverse ne recouvrent pas complètement le champ ouvert par les auteurs, à savoir les « poussées » signifiantes, « métaphoriques » ou « métonymiques », d'inspiration lacano-jakobsoniano-freudienne chez Metz et le « travail de la ressemblance » chez Gerstenkorn. Dans *La Métaphore au cinéma* par exemple, même si un certain nombre de cas étudiés me semblent à la frontière de ce que j'appellerais le métaphorique, comme certaines « syllepses » chapliniennes où la ressemblance ne fait pas forcément sens – du moins à la façon d'une métaphore, où il y a une intention, une volonté d'asserter particulière – la majorité reste dans l'aire de la figure d'analogie : les cas d'analogies purement formelles étudiées par le groupe μ dans le *Traité du signe visuel* ne ressortissent pas vraiment à l'étude de Gerstenkorn.[5] Du sens entre en jeu, même si c'est

3 G. Soulez, *Quand le film nous parle*, PUF, Paris, 2011, p. 45-46.

4 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, respectivement p. 262, 264-266.

5 Par exemple, même s'il concède « l'émergence de *métaphores composites* » qui peuvent rappeler « le principe des compositions d'Arcimboldo » et les « formations composites freudiennes », Gerstenkorn indique que, généralement, « contrairement à la formation des mots valises, les référents rapprochés par l'analogie n'interfèrent pas dans le même plan de réalité » : cf. *La métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 26-27. La remarque pourrait d'ailleurs s'étendre aux cas où les deux éléments appartiennent à la même « isotopie diégétique », où, en apparence, aucun ne « décolle » de

parfois d'une façon plus large, qui correspond à la notion d'analogie adoptée. En fait, les exemples restent marqués par une compréhension intuitive des figures de rhétorique, celle-là même qui a pu leur donner une relative consistance et stabilité depuis l'Antiquité, malgré la grande approximation de leurs définitions. C'est même là, à mon sens, le grand mérite de l'ouvrage : malgré le choix inaugural de conserver une part de la tradition rhétorique sans en faire le fastidieux inventaire, choix qui fait peser le risque d'en reproduire les errements, ce que l'auteur perçoit bien et souligne plaisamment, au tout début de la première partie, avec la métaphore de l'ornithorynque, la logique profonde de son travail n'est pas là. Il s'agit de souligner l'importance écrasante du fait métaphorique au cinéma, ses formes nombreuses et multiples – qu'elles recoupent ou non celles de la tradition rhétorique – et de convaincre de sa richesse, en l'occurrence au cinéma, par de nombreux exemples. Aussi les « grandes classes d'analogies » relevées dans la première partie, où l'on peut reconnaître une inspiration rhétorique « classique » par moments, par exemple avec les métaphores du premier chapitre, *in absentia* d'abord puis mixtes, partiellement *in praesentia*, ou avec les syllepses du second chapitre, puis avec les jeux d'échos, clairement *in praesentia*, ces grandes classes ne doivent-elles plus grand chose, finalement, aux divisions traditionnelles. Elles s'articulent assez difficilement avec elles parce que leur but est ailleurs : il s'agit avant tout d'élargir le champ de *perception* du phénomène métaphorique, comme chez Metz, mais sur la base cette fois d'une grande attention aux moyens d'expression cinématographiques – l'auteur du *Signifiant imaginaire* cite très peu d'exemples dans son ouvrage. Dans cette perspective, où la diversité des formes métaphoriques au cinéma est pleinement mise en valeur, seul le vocabulaire gêne parfois, l'idée de « greffe » métaphorique par exemple là où, à mon sens, rien n'est *ajouté*, où le comparant est certes fondu dans le comparé mais où l'un ne préexiste pas forcément à l'autre, où les deux sont souvent saisis dans le même mouvement, vocabulaire qui reconduit par moments la conception substitutive alors qu'elle n'irrigue pas les analyses en profondeur.

Le projet *très concret* de Gerstenkorn est donc bien de révéler une correspondance profonde entre la métaphore linguistique et cinématographique. Et cette dimension-là aussi apparaît nettement, dès le début de *La Métaphore au cinéma*, à côté du danger d'un possible décalque : « les métaphores filmiques méritent bien d'être reconnues comme telles », pouvons-nous lire en effet, « malgré [les] amorces plus ou moins développées de mises en syntagme », c'est-à-dire leur caractère paradigmatique moindre, leur faible dimension *in absentia*, « et en dépit de tout ce qui les distingue de leurs homologues linguistiques ». Dès les premières occurrences étudiées, l'auteur propose ainsi le pari d'un phénomène unique malgré des réalisations différentes, en indiquant en l'occurrence que « le moment métaphorique ne peut être dissocié du contexte et la mise en paradigme [au cinéma] n'est jamais aussi “pure” que pour une métaphore verbale. »[6] De même, dans la seconde partie de l'ouvrage, Jacques Gerstenkorn souligne-t-il « l'importance des relations analogiques » dans les films, c'est-à-dire du métaphorique, et il dénonce ce qui a pu l'occulter, à savoir « l'idée reçue d'une impossibilité de signifier l'analogie autrement qu'à l'aide d'outils verbaux. »[7] Il y a donc bien des métaphores au cinéma, et l'on peut dire, d'une certaine façon, qu'elles ne passent pas par les mots.

Christian Metz souligne lui aussi cet obstacle que constitue le mot pour penser la métaphore au cinéma. C'est l'objet même de son chapitre 7, dans « Métaphore/Métonymie, ou le référent

l'autre. Autrement dit, il y a dans la métaphore une dialectique qui n'est jamais visée par le groupe μ – dont le modèle semble fait pour y inclure sans difficulté jusqu'aux formations de l'inconscient.

6 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 19-20.

7 *Ibid.*, p. 140.

imaginaire » : je ne peux que tomber d'accord avec une large part de ses constats, par exemple lorsqu'il se désole du poids qui est celui du mot « métaphore » – et plus largement de l'idée de trope – qui s'effectue souvent, psychologiquement, au détriment des faits couverts par la comparaison lors même que le mot vise à désigner l'ensemble des faits « analogiques », ou lorsque Metz déplore l'impact du double « enracinement » de la métaphore dans une réflexion de type rhétorique ou linguistique structuraliste, double « appartenance » qui vient conforter le pacte de la métaphore avec du mot.[8] De même, on ne peut que le suivre lorsqu'il dénonce « cette prédominance du mot au détriment de la phrase, du mouvement vivant de l'énonciation, qui rend assez difficile l'étude du discours filmique selon les catégories de la rhétorique » et qu'il regrette, dans le même mouvement, la présence écrasante de « l'actuel binôme métaphoro-métonymique ». Seulement, au moment d'élargir les « mailles » du schéma, ce n'est pas le niveau de la phrase et du discours conscient qui est choisi. Pour pouvoir élargir la réflexion au cinéma, et faute de rompre réellement avec la fausse symétrie entre métaphore et métonymie, les mailles sont élargies aux « poussées » signifiantes, « métaphoriques » et « métonymiques », indifféremment conscientes, préconscientes ou inconscientes, où « l'écart entre les “langages sans mots” et les “langages avec” devient moins déterminant ». Si le problème est donc bien posé – l'« embarras » venant de ce que « le texte filmique (ou photographique, etc.) ne comporte pas d'unités qui correspondent au mot » et que « les figures de rhétorique, à tel ou tel degré, se définissent presque toutes par rapport au mot » – la solution choisie n'apparaît pas la bonne.[9]

La faute en revient, finalement, à un constat encore incomplet : ce n'est pas seulement pour le cinéma que le mot est un obstacle, c'est pour la métaphore en général, en littérature comme ailleurs. La métaphore linguistique elle-même est concernée, à cause de sa conception « paradigmatique » : elle n'est jamais « pure » non plus en rhétorique verbale. La question a été suffisamment abordée plus haut pour que je n'y revienne pas longuement mais, ce que perçoit bien Jacques Gerstenkorn, même s'il ne le formule que pour le cinéma, c'est que la théorie de la métaphore, comme figure *in absentia*, ne tient pas. Metz comme lui ont donc raison d'évoquer, comme ils le font, une possible « rétroaction » de la théorie du cinéma vers le littéraire, vers la rhétorique, une fois les catégories re-précisées, mais cela ne peut se réaliser sans souligner à quel point le « problème du mot » se pose *également* dans les deux domaines. Faute de cela, le risque est grand de proposer des théories séparées, des typologies voisines mais qui échouent à dialoguer. Il ne faut donc pas hésiter à trouver des correspondances entre des formes linguistiques ou cinématographiques *in absentia* et *in praesentia* par exemple – à la condition expresse, du moins, qu'aucune illusion ne soit reconduite sur le caractère fragile de la distinction, sur l'existence en fait d'une échelle, d'une gradation entre une forme ostensiblement et massivement *in praesentia* et des formes qui le sont moins, qui peuvent même donner *l'impression* d'être totalement *in absentia*.

Ce travers est donc celui de Christian Metz lorsqu'il cherche à appliquer la grille de Gérard Genette aux *Temps modernes* et, auparavant, évoque la métaphore « pure », où la « ressemblance » va « jusqu'à se ramasser, se concentrer (voir la notion freudo-lacanienne de condensation) dans les limites d'un seul mot », avec l'exemple « ce porc » employé pour « cet individu répugnant ».[10] Certes, on peinerait à parler de comparaison au sens traditionnel du terme pour le début du film de Chaplin « puisqu'elle est dépourvue de modalisateur ». Mais nous avons déjà vu que la rhétorique

8 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 258-262.
9 *Ibid.*, p. 263-264, 266.
10 *Ibid.*, p. 264-266.

n'est pas démunie pour analyser ce type de cas qui n'est pas pour autant une métaphore *in absentia* : on peut préférer une définition large de la comparaison ou, à défaut, faire apparaître une forme *in praesentia* de la métaphore. Le groupe μ a montré, dans un développement de *Rhétorique générale* consacré à la copule, à quel point il existait « un large éventail de structures intermédiaires », qu'il range d'ailleurs dans la comparaison.[11] En outre, nous avons déjà observé plus haut l'existence de formes *in praesentia* sans « vraies » copules, sans attribution explicite, en littérature aussi. Et, si l'on prend le problème par l'autre bout, nous pouvons tout à fait trouver des équivalents filmiques aux métaphores prétendument *in absentia* : sans entrer dans la question du récit allégorique, où se pose par excellence le problème du sens projeté, nous pouvons relever au cinéma quantité de métaphores dont « manque » le comparé, où celui-ci n'est pas convoqué à l'écran ou en parole à côté du comparant. L'exemple pris par Jacques Gerstenkorn dans *La Ligne Générale*, « la copulation » du taureau suggérée au terme de la séquence dite du mariage paysan, me semble parfait : la jouissance sexuelle est exprimée indirectement, notamment par des images d'autres explosions. Bien sûr, cette image est préparée par une forme métaphorique *in praesentia*, elle associe l'accouplement bovin à une union entre humains, mais le phénomène ne plaide pas contre l'analogie avec la forme linguistique : le procédé est courant en littérature. De plus, on peut penser qu'il ne joue pas un rôle déterminant dans la perception et la compréhension de la métaphore : le seul rapprochement des deux bêtes, associé à l'idée de désir, suffisait. Tout le début du « mariage paysan » n'était pas nécessaire de ce point de vue. Quant au cinéma contemporain, il ne s'interdit pas davantage un tel mode de figuration : dans *À mort la mort*, Romain Goupil énonce on ne peut plus frontalement que, face aux femmes, il est comme un enfant – nous le voyons à l'image par la substitution momentanée d'un enfant au cinéaste. Comme pour la métaphore verbale, c'est la place de ce plan dans le « syntagme » filmique qui en permet l'interprétation. Le cinéma le plus contemporain recourt tout autant à cette forme dite *in absentia* : dans *Laurence anyways*, Xavier Dolan nous montre un papillon sortir de la bouche de son personnage qui a décidé de changer de sexe, de révéler extérieurement celle qu'il pense avoir toujours été. Bien entendu, là encore, il est possible de dire que la métaphore n'est pas totalement *in absentia* puisque auparavant, dans le film, Laurence s'est déjà comparé à une libellule : nous comprenons ainsi le sens de la métaphore – une partie du moins, relative à la métamorphose, au thème de la mue, d'un devenir inscrit dans l'ordre naturel des choses – grâce à une autre métaphore, verbale en l'occurrence, où la liaison est assurée entre le comparant et le comparé. Il est possible aussi de dire que la métaphore est en large part symbolique, qu'elle repose du moins sur un symbole. Mais n'en va-t-il pas *strictement* de même pour les métaphores linguistiques *in absentia* ? L'exemple choisi par Metz nous le rappelle : « ce porc » suppose pour être compris, à la fois ou concurremment, la connaissance du symbolisme de l'animal, la présence dans le discours au préalable de l'individu visé (ou alors un doigt ou un regard l'indiquant), voire un énoncé relai focalisant l'attention sur son comportement.

Si le jeu des correspondances possède alors un quelconque intérêt, d'une typologie rhétorique à l'autre, c'est parce qu'il fonctionne dans les deux sens, qu'il permet d'interroger les différentes matières d'expression mais aussi de révéler des formes jusque là inaperçues, ou sous-estimées, dans les différents domaines. C'est vrai pour le cinéma, évidemment, où l'idée même d'une métaphore surprend encore, et donc *a fortiori* sa forme *in absentia*, mais aussi pour le domaine littéraire, pour la métaphore linguistique. Nous l'avons observé avec le cas des analogies sans copule explicite, sur lesquelles la tradition rhétorique n'a pas attiré l'attention, que l'on pense à un simple parallélisme

11 Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 114-116.

entre deux phrases pouvant suggérer une analogie ou à un montage de type Comices agricoles : ces métaphores *in praesentia* font l'objet au cinéma d'un intérêt marqué de la part de Jacques Gerstenkorn, qui en relève des formes très diverses et dont certaines, d'ailleurs, sont directement inspirées par des études littéraires (mais non rhétoriques, ce qui doit nous frapper).[12] C'est le cas aussi pour une forme originale de métaphore *in absentia* qui apparaît mieux dans les films : celle que j'ai désignée par l'expression de comparant *in absentia* et que Deleuze évoque déjà, après Eisenstein et avant Gerstenkorn. Le premier parle de métaphore « dans l'image et sans montage », de métaphore « intrinsèque » et, chez le second, ce que j'ai évoqué à travers la notion de métaphore intégrée, mieux fondue, est parfois décrit comme association « interne ».[13] Quant à l'auteur de *La Métaphore au cinéma*, il me semble qu'il vise la même idée à travers la notion de « greffe métaphorique » – le comparant est plus suggéré que présenté comme tel, dans tous les exemples proposés – même si la théorisation psychanalytique qui occupe parfois le premier plan, dans ce chapitre, peut détourner l'attention.[14] Cette forme de figuration métaphorique traverse en fait assez largement l'ouvrage : on en trouve notamment des traces dans l'analyse des métaphores « syllepses » de Tati, puis à nouveau dans les exemples de films où l'énonciation métaphorique est peu marquée, dans la seconde partie, et ces métaphores fondues font clairement partie de ce que Gerstenkorn évoque, dans sa conclusion, comme métaphores non « agressives », infiniment discrètes, qui exigent « une écoute attentive (quasiment *analytique*) de la part du spectateur ».[15] Bien sûr, les remarques déjà effectuées concernant les métaphores *in absentia* traditionnelles, où c'est le comparé qui « manque », restent valables ici : tout n'est qu'une question de degré, il y a toujours des traces du comparant quelque part, à des degrés divers. À partir du moment où la métaphore nous semble attestée (et, parfois, comprise), c'est que les deux chaînes du comparé et du comparant ont été perçues et reliées. Aussi certains cas de métaphores relevées par Jacques Gerstenkorn, où l'analogie se fait « à distance », quand elle n'est pas en quelque sorte occultée ou gommée, comme dans *M. Klein*, où la copule semble absente, peuvent-ils *de fait* se rapprocher des métaphores intégrées, où le comparant n'est pas cité, du moins à proximité : si le film en suscite l'idée, c'est que celle-ci a été fondue dans la mise en scène, qu'elle a suffisamment prévalu à la réalisation du film pour qu'il en garde une trace, aussi insensible soit-elle, comme au début de *La Cienaga* ou dans les pieds ballants du jeune Ivan, pas encore le Terrible.

Seulement, si cette forme métaphorique attire davantage l'attention au cinéma, elle n'en existe pas moins en littérature aussi : sans reprendre l'exemple d'Emma qui, dans *Madame Bovary*, en promenade sur la Seine, impose en citant Lamartine une comparaison avec « Le Lac » qui devient moqueuse, on pourrait citer « Vieille chanson du jeune temps », un poème des *Contemplations* qu'appréciait particulièrement Hugo où l'idée d'une « nature amoureuse » mais endormie, dans un bois, d'une jeune femme offrant un baiser que le jeune poète n'a pas su saisir, convoque la référence de « La Belle au bois dormant » – ainsi, probablement, que le souvenir de Ronsard, avec cette « idylle » que l'auteur appelait parfois « Rose ». Les références jouent alors un rôle plus

12 Je pense en particulier à l'essai sur la mise en abyme de Lucien Dällenbach qui inspire le chapitre sur la cristallisation, sur la « duplication analogique interne ».

13 Sur la métaphore « intégrée », cf. *supra*, p. 766 pour Deleuze, à partir de p. 553 et surtout p. 559 et suiv. pour Eisenstein. La métaphore « interne » évoquée par celui-ci à propos du plan Potemkine de l'écrémeuse en fait évidemment partie – de même, à mon sens, que le côté « film noir » du règlement de comptes, « érotique » de la réparation du tracteur, « mythologique » ou « western » d'autres séquences, etc.

14 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 25-29.

15 *Ibid.*, p. 39-43, 141-144, 175-176. Évidemment, dans ce dernier cas, il peut s'agir de beaucoup d'autres formes de métaphores, où ce n'est pas forcément le comparant qui est « absent ».

discrètement ironique que chez Flaubert mais non moins savoureux : c'est le garçon qui « dort » encore un peu, par exemple, et qui, de ce point de vue, ressemble au bois. Quant à la femme, elle fait d'une part songer à la nature environnante, par la beauté qui leur est commune, que le poète ne sut pas voir, dans les deux cas, mais elle fait penser aussi à la fleur de son prénom, y compris lorsqu'elle est décrite (« Rose, droite sur ses hanches, / Leva son beau bras tremblant » et, plus tard, elle trempe ses pieds dans l'eau). Le poème souligne en effet l'innocence du jeune Hugo, non encore sorti de l'enfance, incapable de cueillir la rose de ce jour-là.[16] Que dire de ce réseau très dense de comparaisons implicites, qui passent volontiers pour projetées si l'on ne s'attarde pas sur les vers, si l'on ne rêve pas un peu dessus, sinon qu'elles rappellent ces métaphores au comparant *in absentia* déjà observées, très discrètes, comme celle de la « cérémonie funèbre » dans *Gens de Dublin* ?

La métaphore cinématographique se passe donc des mots, de la même façon que certaines métaphores littéraires, ou que la tour Eiffel, depuis qu'on lui a prêté un faisceau lumineux qui l'assimile désormais à un phare, qui dépayse Paris et transforme provisoirement la perception du monument pour en faire une puissance protectrice, un peu à la façon du « Bergère ô tour Eiffel » d'Apollinaire. La figure d'analogie contourne ainsi le problème posé par Christian Metz quand celui-ci affirme que le mot « fait défaut » au cinéma.[17] S'il est absent, il ne manque pas comme quelque chose qui serait nécessaire à l'expression de la figure d'analogie. C'est en cela qu'on peut dire qu'il faut dépasser le problème du verbal ou du non-verbal. Au niveau le plus immédiat, « sémiotique », celui de la substance d'expression, du *medium* linguistique ou iconique, il ne se pose pas : la métaphore n'est pas soumise si étroitement aux mots qu'elle serait empêchée ou même partiellement dénaturée par un message visuel. Il convient d'y insister, car c'est ce préjugé qui complique considérablement les discussions et analyses.

Pour autant, il serait évidemment abusif de soutenir une complète indépendance vis-à-vis du verbal : en cela que la métaphore asserte, qu'elle fait appel à l'interprétation, elle ne saurait se passer du langage. Elle est même étroitement liée à la prédication, comme on l'a vu, et c'est en cela que l'on peut quand même considérer, *en première approximation*, qu'il manque quelque chose à la métaphore iconique. Bien plus que les mots-clefs de la comparaison, bien plus qu'un lexique, c'est la structure syntaxique d'une authentique proposition qui fait défaut au cinéma. Jacques Gerstenkorn note d'ailleurs, d'une façon voisine, que l'absence d'outil comparatif n'est pas seule en cause : il n'y a pas, au cinéma, de « focalisation assertive », alors que « l'activité métaphorique correspond à une dynamique de prédication ».[18] Il montre ensuite, de façon convaincante, que « toute une panoplie de techniques » permet de pallier cette lacune du cinéma. Mais que penser de ce « manque »-là, non plus celui des éléments rapprochés ou des « outils » comparatifs, mais celui d'un verbe ? S'il s'agit là, de toute évidence, d'une difficulté centrale pour l'élaboration du sens au cinéma, il ne faut surtout pas, là non plus, en ce qui concerne la métaphore, s'en laisser compter par la comparaison avec le littéraire, avec le linguistique : la prédication n'y apparaît pas si souvent *explicitement* à l'œuvre. C'est même tout le malheur de la métaphore, de l'Antiquité jusqu'à nos jours, comme on l'a vu : il est encore beaucoup trop rare qu'on la conçoive comme énonciation « seconde », comme une phrase contenue implicitement dans l'énoncé. Tout le problème de la théorie substitutive est de négliger qu'entre Achille et le lion il y un rapport de sujet à attribut. Autrement dit, tous les énoncés *in*

16 Ce qui, au passage, peut nous rappeler l'interprétation du conte de fée par Bettelheim : la différence d'âge avec la jeune fille est manifeste, le « sommeil » du garçon évoque la période de latence. V. Hugo, « Vieille chanson du jeune temps », *Les Contemplations*, livre premier, XIX, *op. cit.*, p. 71-72.

17 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 254.

18 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 132, 140.

absentia en littérature présentent *la même caractéristique* que la métaphore au cinéma : il leur « manque » non seulement un mot, ce qui dans le fond ne trompe pas grand monde, mais aussi un verbe – et même, pourrait-on dire, toute la série des motivations. Nous pouvons d'ailleurs élargir, par ce dernier biais, le constat à toutes les métaphores vives, y compris *in praesentia*, aux comparaisons les plus riches : comme nous l'avons vu plus haut, même quand la prédication est explicite, la signification visée ne se réduit pas à un énoncé de type « A = B » qui serait contenu de façon transparente dans la phrase. Affirmer qu'un être humain est comme une libellule ou un papillon, dans un contexte donné, ou qu'un adulte redevient un enfant, dans certaines circonstances, c'est poser une équation dont le mystère déborde ce simple énoncé, c'est inviter à faire émerger quantité d'affirmations implicites – et plus encore de questions peut-être – grâce aux autres coordonnées du texte. Grâce aux approches de la pragmatique, il est désormais reconnu que la métaphore, comme « sens indirect », recourt à une « dénotation indirecte » de nature « prédicative ».[19] Peut-on mieux dire, concernant le cinéma ? La prédication est *déjà* indirecte dans le linguistique.

La métaphore *suppose* donc le verbal, dans le processus d'énonciation métaphorique, dans son moment créateur, et elle *l'appelle*, dans celui de l'interprétation, mais elle ne le nécessite nullement dans le support matériel où elle s'inscrit. Le langage intervient en amont et en aval.[20] Il entretient donc ici, avec la métaphore en général, des rapports très semblables à ceux qu'il possède, au sein du cinéma, avec l'image, tels que Christian Metz les a étudiés dans ses articles « Au-delà de l'analogie, l'image » et « Le perçu et le nommé ». D'ailleurs, de même qu'il y a souvent un « *arrêt sur l'iconicité* » dans la question de l'image, il y a un semblable arrêt sur le linguistique, extrêmement préjudiciable, dans la question de la métaphore. Or, c'est de façon complémentaire qu'il faut penser leur action au cinéma, leur interaction – de même, peut-être, que dans le verbal. Il y a à ce propos, dans « Au-delà de l'analogie, l'image », une hypothèse audacieuse selon laquelle non seulement le linguistique investit le visuel, de l'extérieur et de l'intérieur, mais le visuel pourrait bien aussi « joue[r] un rôle appréciable dans les messages non-visuels ».[21] Pour ce qui nous concerne, le fait me semble avéré à travers certaines métaphores : faisant appel à une expérience du monde – pas seulement visuelle, en fait, mais celle-ci en faisant partie – la figure d'analogie indique clairement comment l'expérience sensible peut être convoquée par le verbal. On trouve beaucoup de ces images-là, qui semblent s'assigner pour objectif principal de nous permettre de *mieux voir*, chez Ramuz, dans *La Grande Peur dans la montagne* par exemple. Que l'on pense à ce soleil qui peine à percer la brume, alors que le personnage est dans les névés : il paraît « comme vu à travers du papier huilé ».[22] Même si la métaphore ne se limite pas à cette fonction, si elle cherche aussi à exprimer l'idée d'obstacle notamment, si l'on peut même déceler une charge pathétique qui rappelle l'analyse de Guillaume Soulez – l'obstacle suscitant en l'occurrence une idée paradoxale d'enfermement, le soleil n'étant même pas vraiment voilé, étant en quelque sorte empêché – il y a

19 G. Kleiber, « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénotation prédicative indirecte », dans *Recherches en pragma-sémantique*, études publiées par G. Kleiber, Centre d'analyse syntaxique, Faculté des lettres et des sciences humaines, Univ. de Metz, 1984, p. 123-163.

20 Je ne reviens pas sur les rapports de la métaphore avec le système préconscient-conscient qu'une telle position suppose, qui se démarque ainsi de l'ambiguïté de Christian Metz sur la question, dans *Le Signifiant imaginaire*. Je rappelle seulement qu'on peut ramener ces deux interventions du verbal à une seule : dans les deux cas, il s'agit d'interpréter une analogie qui s'offre à nous, d'en élaborer une signification – en lui donnant une forme, d'abord, surtout du côté de l'auteur, puis en produisant son interprétation.

21 Ch. Metz, « Au-delà de l'analogie, l'image », art. cit., p. 156.

22 Ch.-F. Ramuz, *La Grande Peur dans la montage*, Grasset, Paris, 1989, coll. Les Cahiers Rouges, p. 144.

clairement une tentative ici d'exprimer une expérience sensible, concrète, visuelle, à travers les mots.

La structure métaphorique « profonde »

Quoi qu'il en soit de ce dernier point, qui nous éloigne un peu de mon propos principal, il convient de souligner cette interaction, qui se produit dans la métaphore comme dans l'image, entre du verbal et du non verbal, même s'il ne s'agit plus ici du linguistique et de l'iconique mais du langage et d'une structure qu'on pourrait dire sémiotique et qui se révèle en large partie indépendante de la substance d'expression. C'est évidemment ce niveau « profond » de la métaphore, qui affleure dans le verbal comme dans l'iconique, qui s'inscrit dans le roman comme dans le film, qui invite à utiliser les catégories freudiennes pour appréhender la métaphore. Seulement, si cette approche a sa pertinence, si Christian Metz a raison de souligner qu'on peut appréhender la figure d'analogie comme témoignant de processus primaires, elle change de nature lorsqu'elle est ressaisie par une conscience, à la façon, comme on l'a vu, du mot d'esprit. C'est pourquoi il faut distinguer fermement la structure « profonde » de la métaphore, qui n'est autre que la saisie *réfléchie* d'une ressemblance, que son *élaboration* au sein d'un système qui reste en partie implicite, de la simple ressemblance « formelle » proposée par l'inconscient : elle est beaucoup moins profonde que ces jeux « paronymiques » sur la plasticité du langage et des images où l'on voit souvent une trace du travail « primaire ». Comme première approximation, pour donner une idée de cette analogie *impliquée* dans le texte ou dans le film, on peut se souvenir de l'analogie au sens proportionnel d'Aristote. Qu'il reste quelque chose du lapsus dans la métaphore, comme le signale joliment Metz, que « quelque chose de plus fort » fasse irruption à travers le mot « gerbe » dans « Booz endormi » et fasse comme « un trou » dans l'« étoffe » de la phrase initialement visée, cela n'empêche pas que le « trou » est resté, que Hugo a accepté « la structure [du] lapsus », que le poème réconcilie la « poussée » inconsciente avec des impératifs non seulement syntaxiques (le fameux « sa » devant « gerbe ») mais aussi logiques et poétiques – qu'il *récupère* cette poussée et qu'il la transfigure.[23] Dans les vers, l'analogie change donc de nature : le parallélisme se construit, jusque dans son paradoxe.

Ce simple fait du parallélisme suffit à indiquer la nouveauté radicale de la métaphore par rapport à la « poussée » initiale : si l'on veut se représenter la figure d'analogie, c'est en quelque sorte sur une double portée qu'il faut l'inscrire. Elle est constituée par une double ligne dont les différents termes sont liés un à un, au prix parfois d'un fort paradoxe, certes, mais dans une structure qui, si elle se donne comme une « représentation de choses », si elle associe des objets de pensée entre eux, n'en est pas moins sous-tendue par une « représentation de mots ».

Il suffit de penser, pour visualiser cette structure, au schéma déjà employé à propos de « la coupe d'Arès » : il peut s'appliquer à toutes les sortes de métaphores. Pour la commodité, prenons un exemple dont les termes, nombreux, sont explicites. Soit le paragraphe suivant, avant le passage le plus fameux de *René* de Chateaubriand :

> Comment exprimer cette foule de sensations fugitives que j'éprouvais dans mes promenades ? Les

23 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 272.

sons que rendent les passions dans le vide d'un cœur solitaire ressemblent au murmure que les vents et les eaux font entendre dans le silence d'un désert ; on en jouit, mais on ne peut les peindre.[24]

On pourrait représenter l'analogie ainsi :

	les sons [faibles]	les passions	le vide	un cœur solitaire
sont comme :	le murmure	les vents et les eaux	le silence	un désert

Il serait possible de commenter longtemps toutes les significations qui se déploient à partir d'une telle image. Il est rare qu'en si peu de mots nous soient donnés tant d'éléments clefs d'une analogie. Pour ne relever qu'un trait, je me suis permis de restituer la signification « sons *faibles* » à partir de « murmure », parce qu'il me semble que c'est le seul élément resté un peu implicite dans « l'équation » posée par Chateaubriand, mais on peut noter que cette omission même est significative. D'abord, c'est peut-être la signification principale, de premier plan, proposée par la métaphore, la plus explicite lorsque le narrateur qualifie de « murmure » les sons en question – la perception du sens des autres rapprochements est laissée à la libre appréciation des lecteurs, qui peuvent ne pas faire retour sur la phrase et se contenter de cette première attribution sommaire, ne pas s'interroger par exemple sur la ressemblance entre les passions et l'élément liquide ou aérien. D'ailleurs, c'est ce trait-là qui permet de comprendre rapidement les deux phrases qui encadrent cette métaphore : on ne peut « exprimer » ou « peindre » le vague des passions parce que l'impact de celles-ci est *apparemment* faible, il est quasiment imperceptible (doublement, d'ailleurs : il est non seulement très léger mais aussi, comme son, *invisible*, impossible à figurer). Il est alors possible d'aller plus loin, de s'interroger sur cet étrange son qu'on ne peut « peindre », et c'est tout un paysage désolé qui apparaît, même sans penser à la suite trop connue du texte : le son est faible mais il n'est pas inexistant puisque « le silence » du « désert » n'est lui-même pas complet, entrecoupé qu'il apparaît du « murmure » de l'eau qui ne peut chuter comme dans une cascade et du vent qui ne peut hurler dans les branches des arbres ou dans les toits, qui ne rencontre pas d'obstacles. C'est donc pourquoi on ne peut brosser le tableau des passions de René : on ne peut les visualiser comme le permettrait un paysage de montagne ou ne serait-ce qu'un bocage, avec des arbres soumis aux éléments. Les landes sont vides à l'intérieur plus encore qu'à l'extérieur : rien n'arrête le vent, l'eau, de même que ces passions qui tournent en rond, sans rencontrer d'obstacle dans le cœur solitaire.

Je n'insiste pas davantage : nous constatons une fois de plus que la prolifération « syntagmatique » favorisée par la métaphore est considérable. Nous voyons par ailleurs que l'analogie posée plus haut est encore incomplète puisqu'on pourrait y ajouter la métaphore du tableau impossible (« exprimer » d'un côté, « peindre » de l'autre), sans compter ces passions *sans objet* qui font du cœur d'un homme ainsi dépossédé le simple réceptacle de feuilles mortes soumises aux caprices du vent, que rien n'arrête... Nous pouvons observer, quoi qu'il en soit, que la métaphore est bien constituée de ces couples d'idées qui tissent un réseau plus ou moins dense de significations selon les cas.

Ce qu'il convient de souligner, alors, c'est qu'il en va de même pour la métaphore cinématographique : il est possible, à partir d'un film, de produire ce type de schéma – qui ne présente l'avantage, à vrai dire, que d'expliciter les éléments clefs de l'analogie, au prix d'une

24 Chateaubriand, *Atala, René*, *Les aventures du dernier Abencérage*, Flammarion, Paris, 1996, coll. GF Flammarion, p. 179.

certaine platitude, d'autant plus accentuée que le filage de la métaphore est plus complexe, que l'auteur a pris soin de donner à la figure du relief, une expressivité, d'en travailler l'architecture, ne serait-ce qu'en jouant avec les éléments explicites ou implicites, avec l'ordre dans lequel ils sont donnés ou suggérés.

Que l'on prenne, par exemple, la fameuse séquence de « l'abattoir », à la fin de *La Grève*, mais limitée aux premiers plans pour la lisibilité.[25] On peut présenter les choses ainsi :

	un couteau s'abat... (plan 1)	[une bête]	le couteau s'abat à nouveau... (plan 6)	...sur un taureau (plans 7-8)	
sont comme :	[la répression annoncée]	les ouvriers dévalent une pente (plan 2) [...]		[les ouvriers]	des mains en l'air (plan 9)

Les plans 3 à 5, omis dans ce schéma, ne font que développer la fuite des ouvriers exposée dans le plan 2 et suggérer son désordre (que l'on peut percevoir, après coup, ou plus loin, comme semblable aux mouvements désordonnés du taureau se débattant en vain). On notera qu'Eisenstein diffère l'apparition de l'animal et crée ainsi l'impression que le couteau s'abat sur les grévistes – d'autant plus que nous ne voyons pas non plus, au début, les soldats – puis, à l'inverse, curieusement, quand nous voyons enfin la bête sur laquelle s'abat « la main armée », des mains dressées en l'air, qui semblent supplier, peinent à être attribuées aux seuls ouvriers. C'est comme si la taureau personnifié implorait la pitié du « tueur », pour reprendre le vocabulaire de cinéaste, quand il analyse un autre montage de la même séquence dans « Le Montage des attractions au cinéma ».[26] Le film présente d'ailleurs, après un plan où le « boucher » se dirige vers la caméra, une corde à la main (plan 10), de nouvelles mains dressées en l'air (plan 11). Autrement dit, nous aurions ici une métaphore d'un type un peu particulier, dans la mesure où le cinéaste ne travaille pas seulement à construire l'analogie (avec, ici, certaines lacunes que le spectateur pallie aisément, après coup, comme dans nombre de métaphores littéraires) : le montage des plans suggère en même temps une représentation un peu fantastique, mais de façon limitée à certains passages, où un Tueur serait penché sur la masse ouvrière puis où le Taureau serait en quelque sorte humain, implorerait pitié. Évidemment, ces effets ne durent pas, c'est l'idée d'une analogie qui domine, mais ils sont récupérés par la suite : il me semble qu'ils servent à construire l'idée d'une allégorie. La séquence se poursuit en effet, et je propose de placer le plan sur le boucher en regard du plan 12 à cause de l'importance qui est alors accordée à cet homme à l'image (le spectateur focalisait jusque là son attention sur le poignard et sur l'animal), qui anticipe la première apparition des soldats, à cause aussi de son déplacement dans le plan qui évoque un peu celui des militaires, notamment par le caractère plus calme du mouvement, plus rare aussi, que celui des victimes apeurées :

	[le boucher se déplace] (plan 10)	le boucher égorge le taureau (plan 13)	le sang coule (plan 15)	la bête est encore frappée et le sang continue de couler (plan 16)
sont comme :	les soldats descendent la pente (plan 12)	les soldats tirent (plan 14)		les soldats se rassemblent et tirent à nouveau (plans 17-18)

25 Édition DVD de Films sans frontières, 2002, avec *Octobre*.
26 S. M. Eisenstein, « Le Montage des attractions au cinéma », art. cit., p. 133.

Faut-il commenter ? Le sang du taureau coule à l'image avant que les ouvriers ne tombent mais, comme on le sait, celui des grévistes a déjà été figuré, en quelque sorte annoncé, dans la séquence précédente, quand l'encrier se renverse et qu'une tache sombre se répand sur le plan de la ville. La correspondance entre les soldats et le « boucher » est soulignée à partir des plans 13 et 14 (que l'on pourrait doubler d'une analogie entre le couteau et les fusils) mais elle est évidemment établie auparavant par le montage. Les notes d'Eisenstein, dans son article de 1924, confirment d'ailleurs le rapprochement des plans 10 et 12 en parlant d'un « cordon de soldats » qui rappelle la « corde » du tueur de l'abattoir, également évoquée dans le texte, mais cette intention métaphorique ne me semble pas du tout patente à l'image. Enfin, on peut noter que les flots de sang qui sortent de la bête encore vivante, n'étant pas rapportés précisément à un ouvrier abattu, prennent une valeur plus large : il semble peu à peu que c'est la masse des ouvriers qui s'en rapproche le mieux. Peut-être aussi comprenons-nous qu'il y a là une allégorie du Martyr du Peuple – autrement dit que le taureau évoque le prolétariat – par le fait que les soldats arrivent tard à l'image et qu'ils peinent, par leur nombre, à correspondre au « boucher ». La masse finale des cadavres évoque d'ailleurs davantage le flot de sang sorti de la bête que plusieurs bovins abattus, ce que le carton « la débâcle » suggère également, ainsi que la couleur sombre des « flots » humains qui continuent à descendre le relief du terrain, parallèlement aux flots de sang dont le taureau se vide. Un dernier carton souligne alors plus clairement l'intention allégorique, évoquant les « blessures inoubliables sur le corps du prolétariat ».

On le voit : même si j'ai choisi ici des exemples particulièrement développés, explicites, qui n'évoquent pas vraiment le « court-circuit » surréaliste ou la « gerbe » de Booz, ils évoquent aisément la structure de toute métaphore, qui peut connaître, sinon semblable développement, du moins une certaine expansion, comme l'égalité de rapports d'Aristote nous en a maintes fois fourni l'image. Et ce modèle « à quatre termes » (au moins) n'a rien de commun avec ceux que l'on pourrait tirer des processus primaires, nous l'avons déjà observé.[27]

Aussi convient-il d'être vigilant quand on analyse les métaphores. Jacques Gerstenkorn a évidemment raison quand il écrit, à la fin du chapitre sur les « cristallisations », que cette configuration analogique est « par nature un mixte, passionnant à démêler, de condensation et de déplacement », mais il faut aujourd'hui signaler, avec le recul que nous offre le temps, notamment par rapport aux modèles jakobsonien et lacanien de Christian Metz qui se font encore sentir dans *La Métaphore au cinéma*, qu'il se cache là un jeu avec les mots, notamment lorsque l'auteur conclut que « c'est souvent grâce au déplacement que la cristallisation en dit beaucoup plus long que le récit sur ses véritables enjeux ».[28] Dans la grande majorité des exemples qui ont précédé dans le chapitre, en effet, et même s'ils pourraient *sans aucun doute* relever d'une analyse de cet ordre, ce n'est pas un déplacement freudien qui est à l'œuvre : c'est le fameux « transfert » métaphorique, le geste d'associer des objets parfois distants, dont Gerstenkorn montre bien, précisément, qu'il possède beaucoup d'autres fonctions que de contourner la censure. Si cette « transposition analogique » nous en apprend tant sur les enjeux du film, c'est d'ailleurs parce qu'elle déborde, de beaucoup, le mécanisme primaire. Mais, comme Gerstenkorn ne manque pas de le relever, notamment avec le « jeu du citron pressé » dans *Les Deux Anglaises et le Continent*, il y a bien *aussi* une fonction de déplacement dans certaines mises en abyme métaphoriques, grâce à cet « autre signifiant » qui peut satisfaire, lui, « aux exigences de la censure ».[29]

27 Par exemple chez Umberto Eco : cf. *supra*, p. 743.

28 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 83-84.

29 *Ibid.*, p. 189, note 83. Où l'on se rappelle, d'ailleurs, que le recours au double sens est présent dès l'origine, dans l'approche psychanalytique, puisque la censure en question n'est ici, comme chez Freud, pas seulement inconsciente

Nous retrouvons le même rapprochement au début du premier chapitre du livre, où la question de la censure et de son contournement, à travers la métaphore, est exposée : si on a pu comparer la figure d'analogie à un voile, c'est qu'elle « dissimule » et « laisse transparaître » tout en même temps, comme le rêve d'une certaine façon. Sur le fond, l'ambiguïté n'est pas de mise : « le travail de la métaphore » n'est jamais présenté par Gerstenkorn comme une défiguration ou comme un véritable échec de la censure mais seulement comme une « évocation indirecte » qui permet de laisser filtrer ce qui, autrement, n'aurait pas pu l'être. L'exemple de *La Femme du boulanger* est éloquent : ce n'est pas sa chatte que « le boulanger de Pagnol gronde […] pour ses escapades ». La métaphore permet alors au mari trompé « d'ouvrir son cœur, ou de vider son sac, sans pour autant se risquer à affronter sa compagne ». Le transfert « lève la censure, en même temps qu'il la manifeste. »[30] L'analyse est on ne peut plus pertinente. J'ajouterais seulement que, si métaphore il y a, c'est parce que le conflit, comme dans le mot d'esprit, n'échappe pas au boulanger, qu'il introduit une dialectique, même si elle peut paraître rudimentaire. Malgré le détour, le message parvient d'ailleurs à la femme : il lui dit *quand même* ce qu'il pense et ressent *tout en lui manifestant par le détour* qu'il n'ose pas ou ne veut pas le lui dire ainsi – que c'est à la chatte en elle qu'il le dit, qu'il n'identifie pas totalement sa femme à ce qu'il dit ou à ce qu'elle a fait. Une dialectique s'instaure donc entre le fait de dire quand même et de ne pas dire directement. Autrement dit, il existe un premier niveau de déplacement et de « lâcheté » chez le mari mais aussi un second niveau de « courage » et de volonté, de discernement, qui lui fait assumer paradoxalement ce discours à sa femme, grâce au biais que son inconscient lui a fourni dans un premier temps.

La métaphore est donc caractérisée par une victoire, même si elle est parfois ambiguë, sur la censure. C'est cela que souligne Jacques Gerstenkorn peu après l'exemple de Pagnol, en s'appuyant sur une analyse de Christian Metz mais dont sa propre analyse dépasse la portée. C'est pourquoi il faut définir le champ métaphorique comme « plus large que la métaphore de la rhétorique classique », celle de Fontanier ou Genette exemplairement, « mais plus restreint que le procès métaphorique de la linguistique moderne », celui de Jakobson mais aussi celui de Lacan.[31] C'est pourquoi, même s'il ne le signale pas explicitement, l'auteur de *La Métaphore au cinéma* opte généralement pour un modèle moins ouvert que celui de Metz, qu'il élargit suffisamment les « mailles » de la rhétorique pour qu'elles puissent « être franchies par la caméra », mais ne les ouvre pas *de fait* à toutes les « poussées » analogiques inconscientes.

Petite échappée « formaliste » : pour une réhabilitation du discours intérieur

Enfin, pour préciser ce rôle du verbal dans le métaphorique, il me semble que nous pouvons nous référer à l'élaboration proposée par Eikhenbaum et Eisenstein dans les années 1920-40. Comme cela a été souligné à plusieurs reprises ces dernières décennies, par Emilio Garroni, Christian Metz ou Jacques Aumont, il y a en effet chez ces auteurs une hauteur de vue qui reste d'actualité. Malgré les ambiguïtés, par exemple, de l'article « Problèmes de ciné-stylistique », déjà soulignées, mais qui concernent surtout la ciné-métaphore, la notion de discours intérieur élaborée par Eikhenbaum me semble toujours pertinente.[32] La tension instaurée en début d'article, entre

mais bel et bien sociale : J. Gerstenkorn le souligne plaisamment avec le personnage de Mrs Brown.

30 *Ibid.*, p. 22-24.

31 *Ibid.*, p. 23, 11.

32 Cf. *supra*, p. 527-528 et 539-552.

différentes formes de cinématographie, certaines « auto-suffisantes » et d'autres plus évoluées, transformant le « ferment » d'expressivité du cinéma en art comme, ailleurs, le « zaoum » peut devenir lui aussi « phénomène social » et évoluer en « langage particulier », me semble très féconde. Elle permet de souligner que le « discours intérieur » est lui-même une possibilité du cinéma, qui n'est nullement actualisée à tout moment et en tout point du film, ou alors de façon très différente. Ce faisant, je ne me réfère pas directement à la notion de monologue intérieur, telle que reprise par S. M. Eisenstein – c'est pour la théorie de la ciné-métaphore et d'un « langage » cinématographique que je me reporterai à lui. Il me semble que, chez le réalisateur qui voulait tourner *Le Capital*, cela désigne surtout une forme d'écriture qu'il faudrait donner au film lui-même, un peu comme c'est le cas dans certains écrits de Joyce. Ce que j'entends pas discours intérieur, pour ma part, c'est ce discours qui accompagne presque nécessairement la vision de certains films. Certes, l'idée est très proche de celle du cinéaste soviétique : c'est bien ce qu'il cherchait lui aussi à *provoquer* chez le spectateur. Seulement, comme cette idée est souvent associée chez lui à l'idée d'une efficience, d'un *calcul*, comme Jacques Aumont l'a bien souligné, notions dont l'ambiguïté est difficile à contrôler, je préfère dissocier les deux approches, d'autant plus que, pour des raisons diverses, parfois difficiles à démêler, Eisenstein ne souligne pas trop dans ses écrits le décalage possible entre les intentions affichées concernant un film et les réflexions réellement suscitées par lui chez le spectateur.

Le modèle proposé par Eikhenbaum ne présente pas ces difficultés : bien au contraire, celui-ci souligne les différents états qui peuvent être ceux du spectateur, l'expérience de cinéma pouvant être comparée tantôt à celle d'un rêve, avec ses émotions fortes, sa logique incertaine, tantôt à celle d'un « tête-à-tête », d'un art semblable à celui de la lecture, double polarité qui correspond à celle d'un cinéma « de masse » d'un côté et d'un moyen d'expression plus intime, où l'individu trouve davantage sa place, de l'autre, où l'on favorise tantôt l'adhésion passive à des « attractions » comme le spectacle d'un paquebot, d'un avion, d'une locomotive, tantôt l'élaboration consciente, active, d'une signification. Il en va donc, bien évidemment, de même pour le discours intérieur : il peut tantôt être réduit à l'identification de quelques intentions rudimentaires, quelques liens logiques restés implicites, tantôt se développer en incitation à méditer sur le contenu de l'œuvre, à percevoir des analogies plus ou moins discrètes, des intentions, des faits signifiants plus élaborés, plus consistants. Il faut seulement ajouter, alors, qu'il en va de même pour la littérature et jusqu'aux productions linguistiques de tous les jours : certains discours n'appellent pas une participation bien grande du lecteur ou de l'auditeur, d'autres au contraire invitent à une collaboration plus poussée. Dans tous les cas, il ne faudrait surtout pas négliger de considérer que l'écrit ou l'oral, sous prétexte qu'ils sont déjà des faits de langue, n'en utilisent pas moins, pour être compris, une activité intellectuelle partiellement autonome, une activité linguistique seconde en quelque sorte, plus ou moins indépendante ou du moins, dans tous les cas, complémentaire, qui la prolonge et parfois la relance. L'exemple des liens logiques me semble le meilleur : très souvent implicites, ils abondent. Il est fréquent qu'entre deux propositions on n'indique pas le rapport d'illustration, de causalité, de conséquence, notamment. Si beaucoup de ces relations sont parfaitement interprétées, nous nous rendons souvent compte de leur existence parce qu'un certain nombre n'est pas aussi bien perçu, selon la moindre qualité de l'énoncé ou les moindres compétences, disponibilité ou bienveillance de « l'énonciataire ». Or, la ressemblance fait évidemment partie de ces relations logiques qu'il est possible ou non d'expliciter, qui font appel, à des degrés divers, à la collaboration du lecteur, de l'auditeur, mais donc aussi du spectateur.

N'est-ce pas exactement cela qui se produit lorsque nous nous trouvons face à une métaphore au cinéma ou en littérature, ou même dans la vie quotidienne, à une analogie perçue comme telle et qui nous frappe suffisamment pour que nous nous interrogions sur son sens – que nous nous arrêtions alors au premier motif rencontré ou que nous poursuivions l'investigation, la méditation, la rêverie ou la réflexion jusqu'à ce que d'autres significations apparaissent ? N'est-ce pas ce discours intérieur aussi, plus ou moins intuitif selon les cas, parfois rudimentaire, parfois d'une grande finesse, voire d'une grande sophistication, qui donne un sens à la structure « profonde » de la métaphore, qui en teste la validité, en amont comme en aval, qui aide l'auteur à la préciser et, en aval, permet de la reconstituer et de l'interpréter ?

C'est justement dans une réflexion sur le monologue intérieur que Deleuze inscrit son exposé le plus significatif sur la métaphore au cinéma, dans *L'Image-Temps*. Ce développement, hélas marqué par la problématique d'Eisenstein telle qu'il la perçoit, inscrit les métaphores, les figures, dans une « pensée primitive », un « monologue ivre » où l'on reconnaît mal l'ambition du cinéaste.[33] Il n'est pourtant pas nécessaire d'en appeler à un quelconque « automate », même « spirituel » ou « dialectique », pour penser le discours intérieur mis en branle par la métaphore, au cinéma comme ailleurs. Si la pensée qui accompagne un film ou un livre peut parfois nous sembler incertaine, de l'ordre de l'association libre ou du réflexe conditionné, il suffit de se référer à sa propre expérience d'une œuvre plus riche, ou à laquelle nous avons été mieux disposés, pour constater qu'il en va parfois tout autrement. Nous avons vu qu'une authentique pensée pouvait être provoquée par le film, par ses métaphores notamment, comme dans *Les Glaneurs et la Glaneuse* où le spectateur est invité en permanence à tester les limites de l'analogie, à comparer avec la réalisatrice les expériences proposées de récupération, de glanage, de grappillage, pour en tirer un enseignement personnel sur la société. Ce n'est pas un « monologue ivre » qui nous invite à éprouver la pertinence d'un rapprochement entre la récupération dans les poubelles et celle du glanage, à (re)décrire la première pratique dans les termes de la seconde.

En revanche, il peut être profitable pour notre question de se reporter à la façon dont Eisenstein pose la question de la signification et de la métaphore dans les films. Dans « Dickens, Griffith et nous » par exemple, le cinéaste reprend la question d'un ciné-langage. Après une citation de « Hors cadre », il écrit en effet :

> Ainsi, la cellule-*unité de montage* [le cadre, le plan, conçu de façon dynamique, dialectique] se morcelle en *une chaîne de dédoublements qui s'assemblent à nouveau en une unité nouvelle : en une phrase de montage* qui incarne *la conception de l'image du phénomène.*
>
> Il est intéressant de noter que la linguistique connaît exactement le même processus en ce qui concerne le mot (« image-cadre ») et la proposition (« phrase de montage ») ; on y observe le même stade originel du « mot-proposition » qui, par la suite, « se scinde » en proposition composée de mots séparés indépendants.
>
> V. A. Bogoroditzky écrit : « … à ses débuts, l'humanité exprimait ses pensées au moyens de mots isolés qui étaient la forme primitive de la proposition. » (Cours général de la grammaire russe, 1935)[34]

Nous pouvons évidemment concevoir quelques doutes légitimes quant à l'idée qu'il s'agirait là, au cinéma, « exactement » du même processus. Néanmoins, il n'y a pas matière à pousser de hauts cris, bien au contraire. Ce que nous dit ici Eisenstein, c'est que le cinéma traditionnel utilise le

33 G. Deleuze, *L'Image-Temps*, *op. cit.*, p. 207.
34 S. M. Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous » (fin), art. cit., p. 30.

matériau des plans d'une façon en quelque sorte rudimentaire, similaire à ce que l'on peut soupçonner de l'usage du langage par les premiers hommes. L'idée est loin d'être absurde : nous avons rencontré une affirmation voisine chez Benveniste et vu comment, précisément, elle permettait de penser la métaphore, en signalant l'existence de prédicats sans sujet et même d'un « prédicat nominal, sans verbe ni copule ». Nous avons d'ailleurs relevé que, pour lui, la phrase ne se réduisait pas « à la somme de ses parties »...[35] Quant à la linguistique la plus récente, elle souligne aussi que le mot est une unité dynamique, comme on le voit avec Catherine Détrie, qu'il doit s'appréhender au sein d'une unité plus large, et donc que la phrase n'est pas, en quelque sorte, un montage « brique sur brique ». Son sens naît de son usage en contexte, de la dialectique qu'il instaure notamment avec la proposition : c'est ce contexte qui en définit, dans une large part, la signification.

Qu'en tirer ? On peut noter que, plus loin, après avoir abordé l'idée de métaphore, et pour introduire l'idée de son « langage intérieur », d'une « *pensée sensible* » qui ne nous retiendra pas, Eisenstein cite très longuement Vendryes. Si les conclusions qu'il en tire ne convainquent qu'à moitié, il faut remarquer que le développement du linguiste français est extrêmement intéressant : celui-ci souligne d'abord l'éloignement extrême « en français » de la « langue écrite » et de la « langue parlée » – point de départ significatif pour un russe qui connaît et apprécie Dostoïevski dont le rejet de la « grande forme » est, on le sait, extrêmement important, d'une signification capitale. Puis Vendryes souligne ce qui peut apparaître, surtout à nous, Français, comme une débauche linguistique dans la langue orale, langue qui n'en a pas moins « sa logique aussi », précise-t-il : « la limite des phrases grammaticales est ici tellement fuyante, qu'il vaudrait mieux renoncer à en tenter le compte. »[36] Leur fragmentation est en effet extrême, mais aussi d'une vraie puissance expressive, les informations sont en quelque sorte découpées, isolées, dans un ensemble où domine la parataxe plus que la syntaxe. Enfin, le linguiste souligne que « l'image verbale » aussi est une phrase, « encore qu'elle comporte un développement pour ainsi dire cinématique » et qu'« on la débite dans la langue parlée par tranches successives dont le nombre et l'intensité correspondent aux impressions que l'on éprouve soi-même ou aux besoins que l'on a d'agir sur autrui », ce qui ne manque évidemment pas d'être relevé par l'un des principaux responsables du « hachis russe » du montage et par le promoteur de l'image globale.

Toutes ces observations et réflexions sont extrêmement éclairantes. Seule l'idée d'une métaphore orale plus « hachée » peut susciter des réserves : il ne faudrait pas généraliser la leçon de ce développement et occulter que la métaphore peut être développée à l'écrit et d'une extrême densité à l'oral. Toujours est-il que cette autre forme, « inférieure », de langage intéresse précisément le cinéaste comme contre-exemple à « une lourde phrase amphigourique, bourrée d'incidentes, de prépositions et de participes », en quelque sorte sur-articulée. Voilà qui nous donne une image plus précise, plus juste, du ciné-langage promu par Eisenstein : à partir d'une *fiction*, la « troisième espèce de langage » dont il parle ensuite, un « *langage intérieur* » « qui recèle[rait] le véritable fonds » des lois artistiques, synthèse harmonieuse du sensible et de l'intellectuel, il souligne la possibilité d'un « langage » cinématographique inspiré de formes linguistiques rudimentaires ou expressives, toutes marquées négativement par rapport à la syntaxe « sur-armée » de la belle langue, de la langue écrite, évoluée. C'est assez dire qu'il ne se berce pas d'illusions sur une authentique ciné-langue mais, d'un autre côté, c'est indiquer de façon convaincante la possibilité pour le cinéma

35 Faut-il rappeler l'insistance d'Eisenstein à prétendre la même chose pour le montage ?
36 *Ibid.*, p. 38.

de susciter un discours, des « images », autrement dit de réaliser un « cinéma intellectuel ». En effet, le schéma n'est pas exactement le même dans les deux cas : il s'agit d'abord de *s'émanciper* du plan-proposition, d'aller vers un langage cinématographique plus découpé, plus dynamique, plus dialectique, mais ensuite, dans le second schéma, celui du langage oral, de *refuser* la fausse supériorité d'un cinéma « écrit », « théâtral », ce qui pourrait apparaître comme une mauvaise évolution, celle du cinéma « plus réaliste » des années 30-40, refus qui présente des analogies avec le refus du « concept abstrait », qui correspond à une volonté, cette fois, de ne pas aller « trop loin » dans le chemin de l'évolution, de ne pas s'engager dans des voies sans issues, même s'il s'agit, là encore, de ne pas en rester au caractère rudimentaire du plan-proposition. Pour en revenir à notre propos, on peut donc lire dans cet ensemble un écho stimulant à la théorie d'Eikhenbaum, mais au sein d'un modèle théorique différent, encore plus soucieux d'ambivalence : le « langage intérieur » proposé semble en effet intermédiaire entre les tendances « auto-suffisantes », « transmentales », et les formes supérieures d'art évoquées par l'auteur de « Problèmes de ciné-stylistique ».

Quoi qu'il en soit, les réflexions du cinéaste sur un langage « rudimentaire », mais susceptible d'évoluer vers quelque chose de l'ordre de la proposition élaborée, ou sur un langage moins synthétique que l'écrit mais disposant de moyens plus expressifs pour exprimer lui aussi des pensées, peuvent nous donner une idée du discours intérieur tel qu'il se présente parfois, même si elles se rapportent pour lui au langage du film et non pas *précisément* à ce discours intérieur. Pour autant, la leçon peut en être étendue aisément. L'existence de prédicats d'un seul mot, de prédicats implicites fondés par exemple sur un nom, nous aide déjà à penser la façon dont nous pouvons comprendre certains plans, ou certains éléments d'un film pointés par la mise en scène et le montage, le spectateur suppléant au « manque » par l'apport d'une dimension prédicative. Cependant, ce n'est pas cela que promeut Eisenstein : c'est un conflit dialectique entre deux plans, dépassant le cadre du mot-proposition. Mais nous n'en sommes que davantage dans le champ de la métaphore, quand elle dépasse le stade de la simple illustration d'idées, du signe convenu d'avance. Avec elle, en deux plans, le film ne se contente pas de dire « le lait jaillit », il ajoute « comme une fontaine », et chaque plan enrichit l'autre d'une façon formidable – et infiniment *plus claire* que s'il avait essayé d'exprimer la même idée *ambiguë* en un seul plan. De même, ces incessantes reprises pronominales du langage oral qui, en même temps, apparaît volontiers elliptique, qui s'efforce donc de rassembler le matériel linguistique éclaté, correspondent d'une certaine façon au travail de coordination et subordination effectué par le spectateur lorsqu'il tente d'élaborer le discours du film, lorsqu'il noue des liens entre des éléments épars, lorsqu'il suppose telle ou telle organisation logique au sein de ce qui est donné par le film – même si, bien entendu, il ne s'agit pas exactement de la même chose dans le film que dans la phrase. Pour ne donner qu'une illustration, lorsqu'Eisenstein présente un homme agitant les bras de dos, comme un chef d'orchestre, puis un délégué ouvrier parlant à la foule, n'avons-nous pas là un lointain équivalent des fameuses phrases proposées par Vendryes : « Vous voyez bien cet homme, – là-bas, – il est assis sur la grève, – eh bien ! Je l'ai rencontré hier, il était à la gare » ?[37] En effet, nous comprenons alors : « Vous voyez bien cet homme qui s'agite et qui commande ? Eh bien ! c'est un parrain ouvrier qui discourt. » Nous avons dans le film une sorte de reprise similaire au langage oral, de correction progressive d'un propos qui peut sembler d'abord approximatif.

Autrement dit, le spectateur introduit de fait, sans grande difficulté, les éléments langagiers

37 C'est à propos de cet exemple que le linguiste fait remarquer que la notion de phrase pose des problèmes à l'oral, que ses contours sont nettement plus difficiles à identifier.

nécessaires à la compréhension d'un film. C'est aussi, on le sait, l'hypothèse de Christian Metz, par exemple dans « Le perçu et le nommé », ou de Michel Colin, dans *Langage, Film, Discours*. Or, pour analyser l'exemple d'Eisenstein de l'ouvrier « qui pérore », il est possible de s'inspirer des notions de thème et de rhème employées par Colin.[38] En effet, partons pour commencer d'un exemple simple, celui de *La Grève* décrit plus haut : le plan 1 nous montre une main abattant un couteau vers le bas et le plan 2 des hommes s'enfuyant (vers le bas aussi). La première réaction du spectateur est de penser que le couteau les menace et qu'il en fuient le danger, selon une grille qui fonctionne peu ou prou de la même façon dans les plans 6 et 7 où le couteau s'abat effectivement sur la tête du taureau – le plan 8 nous montrant alors l'animal qui s'écroule, qui poursuit en quelque sorte le mouvement vers le bas, qui prolonge le geste du bourreau, ce qui invite encore davantage à comprendre le plan 8 comme une *conséquence* de l'acte du plan 7. Le premier geste, sur les ouvriers, est manqué, le second est réussi, en quelque sorte, ce qui explique d'ailleurs que les grévistes lèvent les mains après la blessure du taureau, comme s'ils avaient subi un premier coup eux aussi, une première salve. Autrement dit, le lien entre les plans 1 et 2 apparaît bien du type thème-rhème à la façon du champ-contrechamp classique étudié par Colin dans son chapitre VII, même si le rhème commence déjà d'une certaine façon dans le plan 1 : le thème de l'abattoir est présent à travers le bras du « boucher » mais il est relié au thème des ouvriers par le geste du couteau qui s'abat ; le sujet d'une action est ainsi donné dans le plan 1 en même temps que l'action, c'est seulement l'objet de l'action qui nous est présenté ensuite. L'information vraiment nouvelle qui est apportée, c'est le début de la répression. La coupe franche entre les deux plans ne correspond donc pas vraiment à la distinction entre un sujet et un prédicat, entre un thème et un rhème, mais l'idée s'impose nettement d'un énoncé décomposé en deux temps, exprimant l'idée que le couteau s'abat sur les ouvriers.[39] Bien sûr, même si la première réaction est de penser que les grévistes sont menacés par le couteau, le spectateur se reprend aussitôt, met cette interprétation entre parenthèses devant son caractère incongru : elle reste en suspens jusqu'à ce que le film lui semble apporter suffisamment d'éléments pour qu'il la légitime autrement, pour qu'il s'autorise une interprétation métaphorique. Or, il en va de même entre les deux plans de *La Ligne Générale*, avec l'ouvrier qui s'agite : le fonctionnement du film repose sur la même stratégie de la méprise calculée qui ouvre une seconde interprétation, à la différence que le thème et le rhème sont en quelque sorte inversés. Dans un premier temps, le spectateur pense que la fanfare s'est mise à jouer : l'orateur est entouré d'instruments, ce qui fait qu'on ne l'identifie pas comme tel, qu'on le prend pour un chef d'orchestre, malgré le carton qui évoque juste avant le discours des parrains – on imagine qu'une fanfare précède le discours. Le spectateur constate ensuite qu'il ne s'agissait que d'un orateur. Le sens du premier plan est donc contesté *a posteriori* et, d'un énoncé autonome (un homme s'agite en cadence, commandant aux musiciens), devient le rhème du plan suivant (le parrain ouvrier ressemble à un chef d'orchestre).

Il apparaît donc bien ici, avec ces différents exemples, que le cinéma suscite un mouvement

38 Cf. les chapitres VI à IX de M. Colin, *Langage, Film, Discours : Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Klincksieck, Paris, 1985. Faute de connaissances suffisantes en grammaire générative, je ne me risquerai pas à juger de la pertinence d'ensemble de l'ouvrage. Je ne crois pas absolument nécessaire, au moins pour le problème qui nous occupe ici, de faire appel à la théorie de Chomsky. Mais il est certain que la théorie de la métaphore est susceptible d'y trouver un terrain plus favorable que la linguistique structuraliste dénoncée par M. Colin.

39 Si l'on préfère, on pourrait dire aussi que chaque plan énonce les idées suivantes : « le couteau s'abat [sur quelque chose ou quelqu'un] » et « les ouvriers fuient [le danger qui semble constitué par le couteau] ». Nous aurions donc deux énoncés au lieu d'un mais liés en profondeur, pouvant être réduits à une seule phrase, ce qui ne saurait troubler un adepte de la grammaire générative et transformationnelle (cf. M. Colin, *ibid.*, p. 114 par exemple).

prédicatif, une interprétation où intervient le linguistique. Il est d'ailleurs frappant de constater que le montage de l'ouvrier « qui pérore » fonctionne – plus nettement que le couteau menaçant les ouvriers – comme un cas de « structure disloquée », ce type de phrase étudié par J.-C. Milner, cité par M. Colin, et qui se trouve correspondre parfaitement au problème qui intéressait déjà Eisenstein chez Vendryes. *Langage, Film, Discours* en donne la définition suivante : « la dislocation ordinaire consiste à extraire un GN [groupe nominal] de sa place normale et à le déplacer, en laissant derrière lui un pronom anaphorique pour le représenter ».[40] Nous pourrions citer l'exemple suivant : « ce livre, Jean l'a acheté » (ou, pour présenter les choses comme Vendryes et Eisenstein : « un livre – quelqu'un l'a acheté »). Dans le film, nous avons bien un équivalent, que l'on pourrait exprimer ainsi : « cet homme qui a l'air d'être un chef d'orchestre, c'est le parrain ouvrier » (ou « … le parrain ouvrier lui ressemble »). Quant à la liaison assurée par le pronom anaphorique, on en trouve bien un équivalent dans *La Ligne Générale*, elle est effectuée par la redondance de nombreux éléments visuels d'un plan à l'autre : le profil de l'homme, d'abord vu de dos, ensuite de face, le raccord sur le mouvement de sa main droite, et enfin l'instrument de musique qui se trouve d'abord à gauche, ensuite à droite.

Certes, il ne s'agit pas de prétendre alors que le cinéma produit un véritable équivalent de l'énoncé linguistique mais de souligner à quel point les films ne sont pas démunis pour énoncer des idées : la possibilité d'utiliser les notions de thème et de rhème dans *La Grève* ou *La Ligne Générale*, voire de « reprise anaphorique », me paraît donner une idée très juste de la façon dont nous comprenons les films. C'est en mobilisant ce type de compétences qu'un certain discours intérieur permet de donner une forme intelligible à l'expérience de métaphores cinématographiques.

Nous pourrions aussi noter l'écart entre différentes formes de discours intérieur grâce à l'écart entre différentes formes de figures d'analogie : si certains exemples imposent un recul, une réflexion, d'autres imposent leur signification de façon quasi insensible. Pour reprendre l'exemple de « l'abattoir », il est évident que nous percevons bien davantage de choses en l'analysant comme nous l'avons fait que lors d'un visionnage « normal » : le spectateur, forcé de s'interroger sur l'analogie proposée par la séquence, produit forcément une première interprétation (« c'est une boucherie »), mais peut s'arrêter là. C'est du moins ce que j'ai fait, me semble-t-il, la première fois que j'ai vu la fin de *La Grève*. En revanche, en revoyant le film, j'ai été frappé de *sentir* qu'il y avait là une allégorie du Peuple martyrisé : sans réussir encore à me formuler consciemment l'existence d'une analogie entre les flots de sang et les mouvements de la masse sombre des ouvriers qui courent, qui ne m'est venue que par l'analyse des plans, je l'ai suffisamment perçue pour qu'elle finisse par s'imposer, mais en l'occurrence à la toute fin de la séquence, avec cette impression de voir une étendue « liquide » d'ouvriers (est-ce de là que vient la métaphore d'un homme « liquidé » d'ailleurs, *rendu liquide* ?). Enfin, c'est par une dernière reprise plus poussée, notamment à l'écrit, que j'ai pu constater que le début de la séquence, avec le Tueur et le taureau massacré « sans pitié », préparait déjà l'allégorie finale : les effets avaient été sentis mais l'idée ne s'était pas dégagée consciemment. N'est-ce pas indiquer finalement l'efficacité de l'énonciation cinématographique, dans des termes qui pourraient rappeler ceux d'Eisenstein se vantant d'avoir réussi là un premier « essai de plume » d'expression par l'image d'une idée, une première « image globale » ? Et si la forme de cette « cinémétaphore » est « encore frustre, encore lapidaire », on peut noter qu'il en va de même du discours intérieur produit, à la différence d'autres métaphores, comme celles de *La Ligne Générale* que nous avons observées.

40 *Ibid.*, p. 210.

Le problème de la trace métaphorique

Pour autant, malgré cette capacité du spectateur à pallier la lacune du « texte » filmique, l'idée d'une prédication au cinéma ne va pas de soi. Une cause majeure du problème me semble venir du statut des théories développées en U.R.S.S. dans les années 1920 : leurs réflexions ont fait l'objet d'une forme paradoxale d'occultation après-guerre, elles sont souffert d'un jugement plus global sur les théories et les pratiques de l'époque et finalement d'un amalgame avec le régime soviétique dont l'image de l'effet « Koulechov » et du ciné-langage chez Bazin témoigne bien. Une certaine condescendance domine à leur propos. Même Christian Metz, qui a ressenti l'intérêt de ce foisonnement de réflexions, a éprouvé le besoin de s'en démarquer, notamment dans « Le cinéma : langue ou langage ? », et il est significatif que Michel Colin, pour élaborer sa réflexion, pour répondre à Christian Metz, se soit penché sur de longs plans plutôt que sur un cinéma plus « syncopé », plus découpé et peut-être bien, finalement, plus explicitement *articulé*.

Quoi qu'il en soit, aujourd'hui, pour la conscience commune, la difficulté du cinéma semble bien d'énoncer un jugement, de trouver des solutions pour asserter, ce qui est d'autant plus problématique en effet que l'esthétique dominante, « réaliste », désapprouve en général les interventions marquées de l'énonciateur, comme celles que l'on trouve chez Balzac, et *a fortiori* le choix d'imposer à l'image un comparant non diégétique, comme ceux que l'on trouve chez Eisenstein. Aussi la plupart des cinéastes ne s'autorisent-ils pas des phénomènes énonciatifs aussi massifs que dans *La Grève* : si la mise en scène peut être visible, elle ne doit pas déranger la mise en phase narrative. La métaphore est autorisée en quelque sorte si elle est discrète, si elle ne s'impose pas d'elle-même, si elle est laissée à l'attention de certains spectateurs avertis, qui sauront débusquer un sens « second ». Bien sûr, le sens de la figure peut aussi s'imposer naturellement, sans que le spectateur se formule même qu'il y en a une dans le film, comme dans *Vertigo*, quand Scottie est filmé en plan d'ensemble à l'issue du procès, suite à la mort de Madeleine, et que le cadrage accorde au plafond de la salle d'audience une importance démesurée : le personnage apparaît dominé, l'image redouble et renforce l'effet du jugement, nous comprenons qu'il est écrasé par le sentiment de culpabilité.

Dans tous les cas, la difficulté à identifier et analyser la métaphore se trouve accrue, que la figure s'impose inconsciemment ou qu'elle soit en quelque sorte dissimulée : ce n'est pas seulement la relation d'attribution qu'il faut inférer du film mais aussi une large partie de la ligne du comparant (des comparants) ou du comparé (des comparés). Le problème se pose alors de la trace laissée par la métaphore dans le film, d'une trace suffisamment éloquente pour qu'il puisse percevoir le(s) parcours proposé(s) par la figure d'analogie.

***Ressources humaines* de Laurent Cantet**

Un bel exemple nous est fourni par la fin de *Ressources humaines*, qui s'appuie sur l'état d'esprit du personnage, comme dans ce plan de *Vertigo*, mais se montre à la fois plus discret et plus riche.

Au début du film, tout va pour le mieux pour Franck : l'étudiant parisien a réussi ses études, il retrouve ses parents qui habitent une vallée industrielle de l'Eure, il vient faire un stage « dans les bureaux » dans l'entreprise où travaille son père comme ouvrier et cela ne l'impressionne pas. Jean-

Claude est fier de son fils : il le présente à tous ses collègues, il lui explique ses habitudes. C'est une sorte de revanche pour cet ancien de l'usine, attaché à sa machine, humilié par le contremaître, et qui ne gagne pas beaucoup – qui tient à sa prime de ponctualité. C'est aussi une façon se rapprocher à nouveau de son fils, qui s'est un peu éloigné avec les études. Le patron de l'entreprise est d'autant plus heureux d'accueillir le jeune homme qu'il rend ainsi service à l'un de ses employés et qu'il peut le dire, le montrer. Enfin, le jeune homme a un projet : avec les 35 heures – dont c'est le tout début – il espère « relancer le dialogue social », mettre d'accord les employés et la direction, permettre aux uns d'avoir plus de temps libre, et aux autres plus de souplesse dans les horaires de travail, comme on le lui a appris à l'école.

Mais peu à peu, la belle machine de ce scénario se grippe. Le père ne trouve pas « régulier » ce projet, la déléguée CGT, Mme Arnoux, refuse la consultation, et Alain, l'ouvrier noir, ne veut pas remplir le questionnaire : il n'y croit pas. Franck – et peut-être le spectateur – est amené à porter un jugement négatif sur l'attitude d'Alain comme sur les refus « butés » de la syndicaliste : le bon élève qui a tout réussi, qui ne connaît pas encore la réalité du monde du travail, espère tout arranger avec « le dialogue », il valorise le compromis *a priori*. Comme Mme Arnoux à la table des négociations, l'ouvrier semble n'avoir rien à dire, comme s'il ne voulait pas « s'impliquer » dans la vie de l'usine. Frank ne comprend pas et le lui reproche, le soir même, au café. Mais il n'est pas possible de ne pas s'impliquer, lui répond Alain : « j'y suis tous les jours, j'y bosse tous les jours, là-bas, moi. C'est la moitié de ma vie ». La découverte d'un nouveau plan social et l'absence de négociations avec les syndicats amèneront Franck à changer d'avis, à comprendre la manipulation. Il n'aura servi qu'à diviser les syndicats et à fournir un alibi pour un plan de restructuration. Livrant l'information aux syndicats, perdant ainsi l'espoir d'être embauché par le groupe, il fait éclater une grève.

C'est alors qu'intervient la séquence la plus connue du film : alors qu'il est concerné au premier chef, alors qu'il est menacé de licenciement, que tout le monde s'arrête de travailler, le père de Franck refuse de participer au mouvement social. Et, à la différence de Mme Arnoux ou d'Alain, il ne sait pas justifier son geste. Tout ce qu'il sait dire c'est qu'il n'a rien demandé à personne. Il se laisse alors agresser par son fils. À bout d'humiliations, écrasé par la violence et l'injustice de la situation, il coupe le moteur, retire ses gants. On peut imaginer qu'il va porter la main sur Franck, la mise en scène en permet l'idée et tout le monde pense que celui-ci est allé trop loin, mais il ne le fait pas. Il ne trouve pas les mots non plus. Sa lèvre tremble, mais rien ne sort. Même dans l'humiliation la plus intense, dans la négation la plus complète des valeurs sur lesquelles il a fondé son identité, il reste soumis – à son fils comme au patron.

Le film s'achève ainsi, paradoxalement, sur une crise et un nouveau départ : après la dernière confrontation entre le père et le fils, où Franck crache au visage de son géniteur toute la honte bue et transmise, la honte de sa classe, le film nous présente le début d'une lutte, sur le site de l'usine occupée, désormais en fête, où les enfants courent, crient, autour d'un banquet – CFDT et CGT réunis, parents et enfants aussi, grévistes volontaires ou forcés. Tout est encore possible, et pourtant ce n'est pas cette idée-là que le film retient : Franck est à l'écart, assis par terre, loin de la table ; son père le regarde, et le fils n'arrive pas à lui pardonner. C'est ce qu'on attend de lui, *happy end* ou non, mais il ne s'y résout pas. Alain, l'ouvrier avec qui Franck a sympathisé, lui offre un verre, s'assoit à ses côtés, et l'interroge :

> – Alors, qu'est-ce que tu vas faire maintenant ?

– Je prends le train demain. Je rentre à Paris.
– C’est bien. Tu as mieux à faire. Tu vas pas moisir ici. Ta place, elle est pas dans ce trou.

Pendant ce temps, la caméra qui les cadrait en plan large, presque de face, se rapproche d’eux, de Franck surtout, qui est sombre, renfrogné.

– Et toi, quand est-ce que tu pars ? demande Franck.

Alain ne sait quoi répondre. Il devient flou à l’image, à mesure que le travelling se rapproche de Franck. Le mouvement de caméra occulte alors progressivement Alain derrière le profil en gros plan du futur jeune cadre, les sourcils froncés, qui ajoute :

– Elle est où ta place ?

Le ton est assez dur, sombre. Le visage préoccupé de Frank, qui ne regarde pas son voisin, occupe quasiment toute l'image, et le film s’achève sur cette question, sur ce mouvement de caméra qui s'arrête sur lui, qui anticipe de quelques heures pour le personnage principal, de quelques secondes pour le spectateur, la disparition du monde ouvrier. Un fondu au noir intervient alors pour laisser place au générique. Au chant des oiseaux s'ajoute le bruit d'avions qui passent dans le ciel, qui dure jusqu'à la fin du générique. Le jeune homme va reprendre le train que nous avons vu au tout début du film, le spectateur va sortir du cinéma, on peut se demander ce qu'il va rester de tout ce monde aperçu, de toutes ces questions ouvertes, de cette parenthèse que fut pour Franck son stage et pour le spectateur la projection du film. Que va-t-il rester de tout ce qui fut aperçu là, presque par effraction, grâce à un père ouvrier, à un fichier mal rangé, et qui aurait dû rester en arrière-plan ? Comment quitter tranquille cette usine de l’Eure ? C'est bien le problème de Frank et plus largement celui que pose *Ressources humaines*.

« Et toi, quand est-ce que tu pars ? Elle est où ta place ? » Rétrospectivement, la question apparaît centrale dans le film, d’autant qu’un mouvement de caméra – il faut y insister – accompagne cette interrogation : le travelling avant du dernier plan se double d'un panoramique discret qui transforme progressivement le mouvement en un quasi-travelling latéral, de la droite vers la gauche, qui isole Franck, qui rejette d'abord l’ouvrier noir hors de la profondeur de champ, au fut et à mesure que l'on se rapproche de son voisin, avant de l’occulter définitivement, par le travelling qui s’achève sur le profil droit de Franck, qui dissimule celui d'Alain, qui le rejette dans l'indistinction de l'arrière-plan. N’y a-t-il pas là une forme de métaphore, presque imperceptible certes, mais qui travaille le film en profondeur, qui en précise et reformule la signification ? La place d'Alain, comme celle du père, comme celle des autres ouvriers, n’est-ce pas cet arrière-plan invisible où ils sont renvoyés, ce hors champ de l’usine où ils restent d’habitude, ce flou qui empêche de les saisir ? « Ta place, elle est pas dans ce trou » déclare Alain, qui semble ainsi accepter ce trou où la caméra le rejette, qui ne sait répondre aux questions de Franck. Telle est l’interrogation qui parcourt aussi bien le film que ce dernier plan : quelle place accorder aux « sans voix » ? quelle place accorder à chacun et en particulier à ceux dont l'avenir est sombre et qui, comme le père, « ne demandent rien » et se préoccupent même des autres avant de s'inquiéter vraiment d'eux-mêmes ?

Où est-elle, en effet, la place d’Alain, qui avait trouvé la force de « tenir » grâce au père de Franck, comme il l’avait expliqué à ce dernier ? Où est-elle la place du père, envoyé au rebut avec

sa machine ? Où est-elle la place du fils, désormais, dont le père n'est jamais plus fier que lorsqu'il joue au patron, ce fils qui ressentait pourtant la nécessité de porter un projet pour les ouvriers, même maladroitement – et qui, à vouloir être entre les deux, n'a servi ni l'intérêt des uns ni l'intérêt des autres ? « Elle est où ta place ? » Formidable question, impossible, essentielle : toute entière à l'image de cette fin de film qui dérange, qui trouble comme rarement.

C'est cette question qui nous retient, que la dernière séquence met en scène, juste après le conflit entre le père et le fils. Avant le tout dernier plan du film, la place respective des personnages principaux est en effet soigneusement définie, celle de Franck et de Jean-Claude en particulier. Tout le personnel en grève de l'usine regarde Mme Arnoux faire un discours, sur une estrade improvisée, dans une ambiance finalement joyeuse qui constitue l'objet des deux premiers plans de la séquence. Puis un troisième plan nous montre Franck dans la foule : il a la tête ailleurs, il ne regarde déjà plus dans la même direction. Derrière lui, en retrait, avec son le fils de sa fille sur les épaules, Jean-Claude regarde la scène lui aussi. Franck se tourne vers son père puis quitte le champ pour s'installer à l'écart, là où Alain vient le rejoindre au neuvième plan, seul vrai plan d'ensemble de la séquence, et là où se passe le dixième et dernier plan, celui du travelling. Entre deux, cinq plans organisent un champ-contrechamp entre le père désormais assis à une grande table où il mange, avec les autres ouvriers, où il joue avec son petit-fils, et le fils qui s'est isolé. Cette fois, Jean-Claude regarde Franck, on devine qu'il lui a pardonné. Il a encaissé la dernière humiliation comme les autres. Et c'est de l'espace central, entre les tables, que vient Alain, pour rejoindre le jeune cadre qui s'interroge, qui ne trouve pas sa place au sein de la fête.

Le travelling final est évidemment l'aboutissement de tout ce travail qui isole, relie et/ou oppose les différents personnages. À travers le dernier plan, il me semble que *Ressources humaines* ose tenir une position : il en esquisse une tout du moins, il ose filmer cette mauvaise conscience inévitable de tout discours qui implique autrui. Comment peut-on parler à la place des autres ? *pour* les autres ? C'est toute la figure du porte-parole, du délégué, de celui qui se croit investi d'une « mission » qu'interroge le film de Laurent Cantet, le mythe de « la voix des sans voix » par exemple. De ce point de vue, Franck s'oppose à Mme Arnoux au début du film et, même s'il se rapproche d'elle, il sait bien que leur place n'est pas la même. À travers le jeune stagiaire, *Ressources humaines* tente de parler des ouvriers, et avoue en même temps cette impossibilité de parler à leur place. Il met au centre cette question : comment savoir ce qui est bon pour l'autre, ce qu'il lui faut, surtout quand celui-ci ne s'exprime pas, n'expose pas son point de vue, comme c'est le cas du père ? Comment savoir si l'ouvrier veut vraiment, ou le refuse vraiment, ce que veut ou refuse le directeur, le fils diplômé ou le syndicaliste pour lui ? Comment éviter cette imposture – le risque d'une imposture ? Jusqu'où peut-on refuser l'attitude du père, qui « refuse de se battre », quand on a soi-même contribué à le pousser vers la sortie ?

Cette question-là, le film se la pose frontalement. Franck fait en effet l'expérience d'une manipulation, se découvre complice d'une imposture : son projet des 35 heures va servir des intérêts qu'il ignorait, va permettre une modernisation de l'appareil de production, et donc des licenciements. Il constate qu'en voulant le bien des employés, parfois malgré eux, comme dans le cas de son père, il participe d'une stratégie qui n'a pas les mêmes finalités. Pire encore : il constate que ce licenciement est moins grave pour son père que l'échec du stage, qu'il est prêt à cet effacement complet, définitif, *pour lui*. Cette attitude de Jean-Claude, n'est-ce pas la même que la sienne pourtant, lui qui voulait, depuis les bureaux, faire le bien des ouvriers, presque à leur place ? N'est-ce pas ce que tente de lui faire comprendre Alain, dans le café, le soir de la consultation :

agacé par le désir de Franck de tout changer, y compris peut-être les gens, il s'impatiente, il lui rappelle à quoi ressemble « la vie de plein de gens », à commencer par celle de son père. « Maintenant, toi, si tu peux l'améliorer, tant mieux, mais en attendant, il faut qu'ils tiennent. »

Point aveugle du film, trou noir du problème qu'il pose au fils, l'ouvrier que représente Jean-Claude ne permet qu'une connaissance extérieure, n'offre pour seule image qu'une opacité parfois insondable : une souffrance muette, comme semble le dire Alain. Et encore, cela même n'est pas certain : dans le cas du père, nous sommes justement invités à ne pas l'interpréter comme une souffrance, puisqu'il ne se plaint jamais. En effet, celui-ci ne semble rien vouloir, si ce n'est la réussite de son fils, réussite sociale s'entend, et sans que celui-ci se mêle de politique.[41] Le film durant, il n'exprimera aucune opinion sur sa condition, tout simplement parce qu'il se l'est toujours interdit, qu'il ne se sent pas *autorisé*.[42] Fier de sa machine, il ne répond pas aux brimades des contremaîtres, il serre avec plaisir la main du patron quand d'autres font mine d'avoir les mains sales, et sermonne son fils lorsque celui-ci dénonce l'ambiance à la table des cadres, le midi. Il continue à travailler jusqu'au dernier moment, jusqu'à ce que son fils s'interpose entre lui et sa machine et l'agresse verbalement. Mais la beauté du film ne réside pas seulement dans cette confrontation, dans l'extrême justesse de ce conflit « familial » auquel les critiques ont beaucoup réduit *Ressources humaines*. Elle réside aussi dans cette question finale : « elle est où ta place ? » Franck ne le sait pas, lui qui veut manger à la table des ouvriers dès les premiers jours du stage, et à qui son père répond que ce n'est pas une bonne idée, lui qui hésite à participer au rassemblement dans la salle des fêtes, qui quitte la salle, lui qui finit par exprimer la honte qu'il ressent. Son père le sait au contraire, lui, dès le début et jusqu'à la fin, où il est toujours parmi les ouvriers, assis à leur table. Et comme Alain a essayé de le montrer à Franck, au café : son père aime son métier. Comment aurait-il pu aider Alain sinon, lui qui voulait fuir cette usine qui ressemblait à un enfer ?

C'est tout cela qu'exprime le travelling final : il corrige l'illusion d'un trajet possible entre la table des ouvriers et la place de Franck ou, du moins, il en relativise l'espoir. Il anticipe l'effacement programmé du monde du travail, il nous montre l'oubli déjà à l'œuvre. Et si l'on éprouve tant de difficulté à identifier la métaphore ou à se persuader qu'il s'agit bien d'une telle figure, c'est que le comparé exact ne nous est pas donné, à tel point que désigner la métaphore à travers l'idée d'une « disparition » d'Alain, c'est déjà tout à la fois sélectionner un comparant parmi d'autres possibles, proposer un début de comparé et de signification. En fait, il apparaît bien ici que le mouvement de caméra n'est signifiant, et peut-être même déclencheur d'une interprétation métaphorique, que parce qu'il reprend et prolonge des problèmes tissés à travers tout le film, parce qu'il semble les illustrer et, en retour, les faire mieux signifier, leur donner un cadre d'intelligibilité, à partir du motif de la disparition, de l'occultation, ou de la fusion de l'ouvrier dans le flou de l'arrière-plan, motifs eux-mêmes dégagés à partir d'autres motifs, comme le départ de Franck, son isolement anticipé, le silence d'Alain ou encore le « trou » perdu dont il parle. Tous ces traits apparaissent alors comme autant de motifs discrets du film ou de la séquence, comme des thèmes, des problèmes qui

41 La politique est l'apanage des mauvais ouvriers, fait-il comprendre à Franck, peut-être aussi un frein à l'ascension sociale qu'il souhaite pour lui.

42 Franck s'essaie pourtant à obtenir de lui quelques réactions. Lorsqu'il prépare le texte de sa consultation, demandant à son père son avis sur « l'annualisation », celui-ci lui répond que « ce n'est pas régulier ». Son fils s'étonne, comme s'il se méprenait sur le sens du propos : « ça sera moins monotone » ; il insiste même, il revient à la charge : « c'est bien de ne pas faire que travailler ». Son père hésite : « Je ne trouve pas que c'est monotone », « Sais pas. […] Je reste méfiant ». Après la consultation, Jean-Claude demandera à son fils s'il a bien répondu, s'il « a corrigé la copie », révélant que le questionnaire était resté incompréhensible, et qu'il ne se reconnaissait pas autorisé à porter un jugement, ayant bien compris en cela l'insistance maladroite du fils et la manœuvre de la direction.

permettent de construire leur propos principal. La métaphore en effet ne noue pas qu'un comparant et un comparé, elle noue bel et bien plusieurs fils, plusieurs questions, pour les constituer en discours et donner autre chose à voir et à entendre. Sans cette condensation des interrogations, sans ces liens tissés en un ou plusieurs nœuds, leur unité ne serait pas apparue, ou alors moins nettement.

Lumumba de Raoul Peck

Beaucoup de films présentent une fin métaphorique. C'est le cas aussi de *Lumumba*, avec ses deux dernières séquences. Mais, à la différence de *Ressources humaines*, le montage du film de Raoul Peck organise de façon ostensible la signification de l'avant-dernière, celle qui nous intéressera au premier chef : Lumumba et Mobutu y sont rapprochés et opposés dans un montage parallèle saisissant et original qui impose au spectateur une interrogation. Seulement, comme dans *Ressources humaines*, la nature métaphorique du passage ne va pas de soi. Elle ne prend d'ailleurs tout son sens, là encore, qu'en considérant les significations véhiculées par le film tout entier.

Pour commencer, on peut noter en effet que cette avant-dernière séquence constitue une sorte de point d'orgue dans le film : c'est le moment où, après un long retour en arrière, le récit peut montrer ce qu'il reste du rêve d'indépendance quelques années seulement après l'indépendance officielle du Congo. C'est le moment où le film peut nouer les différents fils qu'il a présentés, et notamment où il peut relier les images du tout début, par exemple celles d'une voiture conduisant Lumumba à travers la nuit, à l'itinéraire du héros de l'indépendance, qu'il a montré ensuite – ce retour en arrière constitue l'essentiel du film. En même temps, dès le générique, un certain trouble s'impose dans la temporalité : le spectateur est plongé dans des photos en noir et blanc de l'époque coloniale, témoignages des humiliations vécues par les Congolais pendant de longues décennies, puis il est immédiatement invité à une cérémonie où trône Mobutu, dont nous comprenons à la fin de *Lumumba* qu'elle se déroule en hommage au héros éponyme. Enfin, toujours au début du long-métrage, nous voyons les voitures qui conduisent le leader de l'indépendance à la mort, ces même voitures qui ouvrent la pénultième séquence, ainsi que les officiers belges chargés de faire disparaître toutes traces de son corps, qui réapparaissent dans la dernière séquence, où ils achèveront de brûler les derniers restes de l'ancien chef du gouvernement. Le spectateur est ainsi autorisé à tirer quelques conclusions de ce jeu d'écho, de part et d'autre d'un récit qui compose l'essentiel de *Lumumba* : l'histoire de ces quelques mois où le Congo a pu se croire indépendant est courte. Le film qui relate cette histoire n'aura duré que le temps d'une incinération en quelque sorte, le temps pour des voitures de s'enfoncer dans une forêt perdue du Katanga et pour Lumumba, peut-être, de composer ces quelques mots que nous entendons en voix *off*. Terrible façon pour Raoul Peck d'insister sur le peu de temps qu'il offre au souvenir de Patrice Eméri Lumumba, de souligner la brièveté de cette expérience de l'indépendance réelle, dont les souvenirs tiennent dans un film, dans ce retour en arrière.

Du point de vue de la narration, la parenthèse se referme donc : au spectateur de ne pas oublier qu'entre les images d'archives du générique, où l'on voit trôner des Blancs en habits coloniaux, et ces images en couleur de Mobutu présidant une cérémonie, qui leur succèdent aussitôt, il y a eu quelques mois d'espoir, il y a eu un homme pour rêver non pas de revanche mais de justice. Au spectateur de voir que cet homme trônant avec cette peau de léopard n'incarne qu'une illusion d'indépendance, qu'il ressemble étrangement aux Blancs des photos vieillies, en un mot qu'on a

simplement remplacé sur le fauteuil un Blanc par un Noir, à quelques détails de folklore près.

Mais surtout, au terme de cette avant-dernière séquence, avant que l'on ne retrouve les deux officiers belges brûler les restes de Lumumba, s'acharner à ne laisser aucune trace, le montage associe de façon surprenante le chef indépendantiste devant le peloton d'exécution et le président imposteur. À travers quelques plans, le film semble mettre Mobutu à la place de Lumumba, face à la mort, et Lumumba devant Mobutu, devant son bourreau. C'est ce rapprochement-là qui constitue, sinon le cœur du film, du moins son point d'orgue : cette métaphore étonnante qui compare deux hommes que l'histoire a séparés.

En effet, dans ce ilm qui relate l'expérience du pouvoir de Lumumba, Mobutu joue un rôle important, même s'il semble secondaire dans un premier temps. Ce n'est au début qu'un camarade, un allié fidèle, qui se fait certes exclure à Bruxelles d'une réunion des forces congolaises pour l'indépendance, à cause de ses liens professionnels avec la Belgique, mais à qui Lumumba accepte sans trop de difficulté, dans le film du moins, de confier de hautes responsabilités dans l'armée, une fois l'idée d'indépendance acquise. C'est alors que Mobutu prend de l'importance. Face aux crises que traverse le gouvernement, il prend le parti de faire régner l'ordre coûte que coûte, même si cela doit entraîner le massacre d'innocents. Alors que Lumumba lui confie son désarroi, son sentiment d'être le seul à poursuivre la politique de réconciliation nationale, Mobutu essaie de le rassurer : « Mais non, Patrice, tu n'es pas seul. Je suis à tes côtés. » Et Lumumba de répliquer : « Tu n'es pas à mes côtés. Tu es dans mon dos. » C'est le premier affrontement entre les deux hommes, presque littéral : ils se toisent, pour ainsi dire front contre front. C'est évidemment cet affrontement que l'avant-dernière séquence met en scène. Le face-à-face se poursuit, jusque dans la mort. C'est le sens le plus apparent de la métaphore qui nous intéresse, ce champ / contre-champ imaginaire entre Lumumba et Mobutu, comme s'ils étaient tous deux hantés par l'image de l'autre, ou comme si le duel continuait à distance. Tout associe les deux séries de plans : les regards fixes, bien droit, en face d'eux, le cadrage identique, en plan moyen d'abord, puis en plan rapproché, voire en gros plan, et jusqu'au travelling avant, comme une confrontation qui doit avoir lieu.[43]

Cette métaphore spatiale trouve un autre prolongement dans le film. À Mobutu qui vient avertir Lumumba qu'il encercle sa maison pour mieux le protéger, celui-ci demande : « Qui est derrière toi ? » Le spectateur le sait, qui a vu la C.I.A. prêter main forte à Mobutu, lui fournir les moyens d'entraîner ses troupes. Mais ce qui importe ici, c'est cette volonté de Lumumba de lutter à armes égales, ce désespoir de constater qu'elles ne le seront jamais, ou du moins qu'elle ne le sont pas encore. Mobutu est manipulé mais il l'ignore – ou il l'accepte.[44] Dans ce combat, Lumumba a choisi la voie la plus difficile : l'indépendance véritable. Il a notamment refusé l'aide soviétique – avant de l'accepter, mais trop tard. Comme le film ne cesse de nous le montrer, il s'efforce de rester droit. Les plans sont innombrables où, littéralement, Lumumba se dresse devant la foule, fait face à l'adversité et accomplit les choix les plus difficiles : lorsqu'il s'adresse aux manifestants devant le parlement par exemple, pour réconcilier les « pro » et « anti » Lumumba, ou lorsqu'il se dresse sur la pirogue pour rejoindre la rive où sa femme a été faite prisonnière, alors qu'un compagnon lui dit

43 Je décris ici les plans 35 à 38 de l'avant-dernière séquence (les plans 35 et 37 se rapportent à Lumumba et les plans 36 et 38 à Mobutu). Cf. le découpage plan par plan des deux dernières séquences qui se trouve en annexe.

44 Avec ce mélange d'aveuglement de mauvaise foi qui le pousse à répéter aux journalistes « ce n'est pas un coup d'État » en cherchant autant à les convaincre qu'à se convaincre, et en cherchant du regard l'approbation des émissaires occidentaux qui l'accompagnent, après avoir pourtant prononcé la fameuse phrase : « Ce n'est pas un coup d'État militaire, c'est une révolution pacifique. » Soucieux d'ordre, c'est par manque d'intérêt pour les questions « politiques » (comme on le voit *a contrario* avec Lumumba) qu'il devient le jouet des forces belges et américaines.

que c'est une folie, que c'est un suicide. Raoul Peck reprend à de nombreuses reprises cette image de l'homme *debout*. Et c'est cette figure-là, cette métaphore-là aussi que le film cherche à bâtir, que l'on retrouve dans l'avant-dernière séquence : Lumumba est seul face à la mort, il se dresse sans trop de peine, il la dévisage, sans être attaché, là où Mobutu est dans une autre solitude, entouré d'officiels mais encore plus seul d'une certaine façon, seul face à sa conscience. L'image elle-même nous montre ce dernier assis, insatisfait, la main trahissant une certaine nervosité, ou debout, s'appuyant sur sa canne, le regard vide. Par l'attitude seule de ces deux hommes, deux figures sont mises face à face : la conscience, qui se dresse, et le pouvoir, qui s'appuie.

Revenons donc aux quatre plans qui associent étroitement Mobutu à Lumumba. Il n'y a pas là que l'image d'un face-à-face, mais bel et bien une comparaison, un rapprochement. Ne serait-ce que le travelling qui se poursuit à travers le montage parallèle nous le montre clairement : après avoir cadré Lumumba et Mobutu de façon identique, en plans larges (plans 35 et 36), Lumumba est cadré en plan rapproché, puis Mobutu presque en gros plan, comme si c'était le même mouvement de caméra qui se poursuivait à travers les deux hommes, comme si, d'un certain point de vue, ils étaient interchangeables, équivalents. En fait, on retrouve ici la question de la dissemblance : la métaphore rapproche deux réalités parfois éloignées, par des moyens variés, pour suggérer un lien signifiant entre eux, pour exprimer aussi bien la ressemblance que la dissemblance – toujours une ressemblance dans la dissemblance mais aussi, parfois, une dissemblance maintenue, renforcée, qui enrichit la ressemblance à un autre niveau. Ici, nous avons l'extrême de la dissemblance sur le fond : les valeurs incarnées s'opposent terme à terme. Mais nous avons deux hommes qui ont occupé, plus ou moins, les mêmes fonctions, et surtout nous avons deux hommes unis par une problématique commune : les rapports du pouvoir et de l'honneur. L'un croit triompher, et sa victoire est triste, l'autre a servi une cause, il a recherché le pouvoir pour celle-ci, et sa défaite est belle. La comparaison sert donc ici, entre autres, à établir un bilan, à souligner des différences, des contrastes – l'idée d'imposture d'un côté et l'idée de dignité de l'autre, de l'honneur d'un peuple incarnée dans un homme. En cela, d'ailleurs, la comparaison n'est pas toujours métaphorique. Elle sert aussi à faire valoir Lumumba par antithèse, à opposer deux comportements, deux symboles. Mais elle se double d'une compréhension métaphorique par l'inversion des rôles : c'est le leader de l'indépendance qui triomphe, paradoxalement, dont la victoire est en quelque sorte simplement différée, et c'est Mobutu qui perd, dont le succès est chèrement payé.

Tout cela n'apparaît pas immédiatement, pourtant, ou alors d'une façon confuse, comme une interprétation possible parmi d'autres. Dans un premier temps, l'image de Mobutu apparaît plutôt comme une sorte d'image mentale : le gros plan sur Lumumba, dans la voiture, au début de l'avant-dernière séquence (plan 3), introduit la cérémonie en son honneur présidée par son rival (plans 4 à 10), même si, bien entendu, Lumumba n'a pu y assister. De fait, d'un point de vue historique, cette réhabilitation a lieu plusieurs années après sa mort (le leader de l'indépendance meurt le 17 janvier 1961).[45] L'association est donc étonnante : la scène de fête, où l'on chante la gloire de Mobutu et Lumumba, apparaît comme une pensée du personnage mais, par son contenu, elle apparaît comme postérieure, puisque nous y voyons une fresque représentant les deux « héros » côte à côté. Le film suggère donc simultanément une double interprétation. De plus, le thème musical du début de la séquence, que l'on pourrait nommer « nuit », reprend précisément au cours du plan 9, juste avant

45 On pourrait dire que le film assigne à cette scène une double fonction : celle de symboliser le triomphe de Mobutu, comme s'il s'agissait de son intronisation (des Européens sont d'ailleurs présents), et en même temps de dévoiler son imposture, que la référence à cette cérémonie postérieure permettait mieux encore de révéler.

que ne débute l'hommage, alors qu'un travelling s'approche enfin de Mobutu, faisant disparaître dans un fondu sonore les chants de fête, introduisant une gravité et un trouble que l'on perçoit aussi à l'image, chez le dictateur, qui nous ramènent de façon anticipée à l'atmosphère inquiétante de la forêt, que l'on retrouve au plan 11. De la même façon, le premier plan sur Mobutu qui revient plus tard, au moment de l'exécution (plan 36), peut également passer pour une image mentale, dans un premier temps, à cause des bruits nocturnes notamment, mais les deux plans suivants réduisent la pertinence de l'hypothèse : Lumumba meurt juste après et le mouvement de caméra se poursuit vers le dictateur. De plus, le plan qui intervient ensuite achève d'imposer une relecture du montage qui précède : c'est désormais la foule présente à la cérémonie qui est cadrée et nous entendons Mobutu dire « merci » (plan 39). Nous comprenons alors qu'il s'agissait là des derniers instants de la minute de silence, et donc bien d'un montage parallèle. La confusion ne peut donc plus être entretenue. Le rapprochement entre les deux espaces est alors attribué, non au personnage, mais à l'énonciateur du film. Il y a évidemment, dans ce rapprochement saisissant entre la minute de silence et le massacre des trois innocents, une façon de dire qu'en rendant hommage à Lumumba, Mobutu l'exécute une seconde fois : le film souligne le double jeu du dictateur, la basse manœuvre politicienne que constitue la récupération de son ennemi et le mépris que cela révèle. Ce faisant, Mobutu apparaît tout à la fois le maître des apparences mais aussi la victime du montage proposé par Raoul Peck. Car c'est évidemment ce qui frappe le plus dans le montage parallèle, quand nous entendons « en joue ! » puis « feu ! » et que l'image de Mobutu s'intercale entre les plans sur Lumumba : nous avons l'impression que les soldats tirent *aussi* sur le dictateur. Auparavant, le fondu-enchaîné sonore avait déjà donné le sentiment d'une grande solitude de Mobutu. Évidemment, une telle idée ne s'impose que progressivement. Un certain doute l'accompagne nécessairement, tellement elle apparaît paradoxale, mais c'est bien elle que la construction du film s'efforce de dégager. D'ailleurs, le film ne montre-t-il pas Mobutu prisonnier de cette mémoire qu'il ne peut étouffer ? Il est obligé d'organiser une célébration pour tenter de récupérer un souvenir qui pourrait lui échapper, qui lui échappe déjà et qui pourrait se retourner contre lui. Nous avons vu à quel point Lumumba était populaire, qu'il avait réussi à s'échapper une première fois, à retourner des Congolais. Seule une certaine organisation des apparences pouvait donner une sécurité au nouveau maître du Congo, une falsification plus poussée. Ainsi, à travers cette cérémonie dont le cinéaste révèle l'imposture, le film rend hommage à son tour à Lumumba, mais un véritable hommage cette fois, en dénonçant la récupération, en renversant une seconde fois les rôles, pour remettre la vérité debout. Il s'inscrit de la sorte dans son héritage, on pourrait dire qu'il le prolonge en faisant, d'une certaine façon, comme Lumumba le 30 juin 1960, à l'occasion de la cérémonie de transmission solennelle de souveraineté, qui dépassa l'hommage convenu – en l'occurrence au roi des Belges – en révélant la vérité d'un événement.[46]

Ce rapprochement entre la vérité de l'assassinat et la fausseté de l'hommage produit quantité d'effets, à la fois pendant le montage parallèle et rétrospectivement. Il faut souligner d'abord que le plan sur Mobutu, une fois évacuée l'idée de l'image mentale, donne le sentiment qu'il est lui aussi assassiné et peut-être même qu'il est exécuté *à la place* de Lumumba. D'abord, si le travelling sur Lumumba se prolonge avec lui, il survient après le « en joue ! », comme si, à travers Lumumba,

46 Lumumba a en effet prononcé à cette occasion un discours célèbre, dont le texte n'avait pas été transmis au roi des Belges, un discours qui ne s'adressait pas à lui comme celui de Kasa Vubu, mais directement au peuple congolais, qui rendait hommage aux Africains et donnait à l'événement sa véritable dimension politique. Pour cet événement comme pour l'exécution du héros de l'indépendance, on peut se reporter à *L'Assassinat de Lumumba* de Ludo de Witte, éditions Karthala, Paris, 2000, sur lequel Raoul Peck s'est solidement appuyé.

c'était lui qui était visé. L'image de Mobutu ne s'accompagne pas du son « direct », à savoir, en l'occurrence, le silence qui suit l'hommage, mais il prolonge le son du plan précédent, les bruits nocturnes, comme s'il était dans la forêt lui aussi. Puis, si l'impression de double exécution est si forte, c'est qu'après le « en joue ! » sur Lumumba et l'image de Mobutu, le « feu ! » arrive au tout début du plan suivant – comme si c'était en pensant au dictateur que l'on pouvait parvenir à tirer sur son rival. C'est dire combien le film, et peut-être déjà le peuple congolais, condamnent Mobutu. Le film donne en effet le sentiment que les hommes obéissent aux ordres mais ne consentent pas, que les soldats et peut-être même quelques-uns des Blancs présents reconnaissent au héros de l'indépendance une valeur qu'ils ne reconnaîtraient pas à Mobutu. Trois plans, peu avant, en témoignent d'ailleurs, où le temps semble se dilater (plans 26 à 28) : les soldats s'écartent pour laisser passer Lumumba, et leurs regards suggèrent qu'ils se préparent à une action que leur conscience réprouve. On retrouve d'ailleurs cette obéissance purement formelle des dictatures, où la crainte l'emporte sur les convictions, dans la séquence où Lumumba se rend aux soldats qui ont fait prisonnier sa femme : la plupart semblent lumumbistes, mais ils craignent pour leur vie.[47] L'enquête historique de Ludo de Witte, *L'Assassinat de Lumumba*, atteste ce courage, cette lucidité et cette grandeur du héros de l'indépendance, largement reconnus. Si les officiers belges ont pris le soin de mobiliser trois pelotons d'exécution pour trois seules victimes, c'est probablement pour éviter des cas de conscience trop douloureux chez leurs soldats. Par ailleurs, cet acte de tuer Lumumba *tue*, sur un certain plan, politique par exemple, Mobutu : quel que soit son degré de responsabilité dans l'assassinat, il apparaît désormais nettement qu'il n'est que le jouet des occidentaux. Tel est le rôle de cette métaphore : imposer l'idée d'un lien fort mais paradoxal entre le triomphe de Mobutu et l'exécution de Lumumba, comme si cet acte liait leurs deux vies de façon irréversible. Mobutu meurt sur un certain plan – au regard du peuple congolais, aux yeux des spectateurs, voire à ses propres yeux – et Lumumba survit, sur un plan symbolique.[48]

D'une certaine façon, le martyr de la révolution, de l'indépendance, est ainsi le vainqueur du conflit avec le président fantôche, aussi bien du point de vue de l'histoire que du point de vue des Africains, des spectateurs. C'est peut-être d'ailleurs le sens du dernier plan du film, sur le brasier, qui rappelle le symbole du Zaïre, cette torche tenue à bout de bras : la flamme de l'espoir n'est pas encore éteinte. Le symbole est ici réactivé, la métaphore usée est ravivée. L'idée s'impose que Lumumba est toujours vivant mais en chacun de ceux qui, comme Raoul Peck, acceptent d'en relayer le souvenir, qui continuent à en porter la flamme. C'est ainsi qu'une allumette craquée dans le deuxième plan de la dernière séquence, étonnamment lancée dans un feu qui brûle déjà si bien, fait passer le statut du feu de diégétique, dans les deux premiers plans, à métaphorique dans le troisième : la voix *off* de Lumumba nous y invite aussi qui évoque ce jour où « l'histoire dira son mot », où elle ne sera plus écrite pas les colons : « Et ce jour-là… » ajoute-t-il, avant que les chants africains n'éclatent avec le dernier plan. Voilà d'ailleurs qui rappelle les paroles de Lumumba, qui donnent implicitement rendez-vous au peuple congolais cinquante ans plus tard.[49]

La confrontation avec Lumumba continue donc à travers la mort : le contrechamp de Mobutu,

47 Quant aux officiers belges, pendant la scène de l'exécution, ils semblent manifester quelques scrupules qui pourraient indiquer une forme de respect (plans 24 et 31).

48 C'est d'ailleurs une des grandes qualités de *Lumumba* de nous montrer combien le roi est nu. Mobutu apparaît dans toute sa misère, assez différent en cela de *Mobutu, roi du Zaïre* de Thierry Michel, qui nous montrait certes un despote seul, finissant, mais qui ne permettait pas de sortir complètement de sa « politique » de communication, c'est-à-dire de réactions soit outragées, soit complaisantes, sous la forme de condamnation ou de compassion, et qui pouvait donc finir, d'une certaine façon, par accréditer l'image du « roi léopard ».

49 Plans 11 et suivants de l'avant-dernière séquence.

une fois Lumumba décédé, ce sont ces deux jeunes Africains qui le dévisagent dans la foule (plans 39 et 41 de l'avant-dernière séquence). Telle est en effet la fin du travelling commencé au début de l'exécution : un gros plan en plongée sur cet homme et cette femme au regard ferme et déterminé, qui refusent d'applaudir l'imposteur. Ce sont eux qui auront ainsi, sinon le dernier mot, du moins la dernière image, après un dernier plan sur Mobutu, toujours en légère contre-plongée, où le visage est toujours inexpressif mais où il se met à regarder la caméra, à son tour (plan 40).

L'importance de ce travelling qui associe Lumumba à Mobutu et qui s'achève sur ces deux jeunes gens, est à souligner encore. Outre l'idée de conflit, très sensible encore à la fin où les deux jeunes Noirs semblent défier le dictateur, et nous fixer par la même occasion, il semble que le travelling exprime une tentative d'approcher un mystère. C'était déjà l'effet du travelling du plan 9, quand la musique changeait à l'approche de la tribune présidentielle, passait de la musique *in* à la musique nocturne : en approchant le lieu du pouvoir, on s'approchait de la résolution d'une énigme et, en l'occurrence, on allait découvrir sinon le commanditaire, du moins un complice de l'assassinat de Lumumba. Or, le travelling qui commence avec l'exécution et qui se poursuit dans les plans suivants présente cette même idée d'aller « au fond des choses » : derrière l'ordre d'épauler les fusils, il y a Mobutu, derrière l'ordre de tirer, il y a encore Mobutu. N'y a-t-il pas là une autre métaphore ?[50] Il s'agit à chaque fois de dépasser les apparences, celle de la peinture murale représentant Lumumba et Mobutu côte à côte d'abord, mais aussi celle de la tenue folklorique de Mobutu, qui masque imparfaitement sa parfaite « acculturation » au colonialisme… Derrière la fresque, on retrouve donc Mobutu. Et « derrière » le dictateur, on retrouve toute cette foule qui l'applaudit, ces quelques soldats noirs, ces quelques danseuses, et tous ces officiels blancs qui acceptent l'imposture, qui se rendent complices du mensonge de l'indépendance.

Et pourtant, au milieu de cette foule servile, prompte à s'aveugler, au terme de ce travelling, il y a encore un espoir, une lueur de conscience : la flamme d'une révolte. Même si Mobutu impose le silence, dans l'exécution comme dans la commémoration, même si c'est encore lui qui reprend la parole, il n'a pas le dernier mot. Quelque part dans la foule, des regards accusent. Au fond de l'abjection, il y a l'espoir, la flamme sublimée de la dernière séquence.

On retrouve ainsi dans *Lumumba* cette idée d'une métaphore qui unit de nombreux fils déroulés et tendus à travers une œuvre, peut-être même l'idée d'une métaphore-matrice, qui serait le cœur d'une séquence ou d'un film, ce lieu où les différents fils se croisent, se nouent dans une configuration particulièrement signifiante. C'est bien ainsi que nous pouvons comprendre ces derniers plans de l'avant-dernière séquence, cette confrontation entre Mobutu et Lumumba, ce face-à-face que Mobutu a toujours évité, lui qui se voulait *à côté*, comme sur la peinture de la cérémonie, mais qui sera bel et bien *dans le dos* de Lumumba – en acceptant d'être « à côté » des occidentaux. Ce face-à-face est aussi, évidemment, celui de Lumumba avec la mort, incarnée ici par Mobutu, et de Mobutu avec sa conscience, incarnée ici par Lumumba puis par la jeunesse du Congo, ce face-à-face que le dictateur ne peut éternellement différer, comme le travelling de l'avant-dernière séquence qui trouve lui-même une fin inattendue. Cette métaphore qui semblait d'abord improbable n'était donc qu'une métaphore extrêmement paradoxale : s'il est possible de rapprocher Mobutu et Lumumba, c'est qu'à travers le faste du premier la gloire du second apparaît, comme à travers l'assassinat du second la fin du premier se lit déjà. En effet, il me semble même que l'on ressent, à

50 Y voir une métaphore ne serait pas un jeu de mot, en tous cas. Cette idée d'aller voir *derrière*, d'approfondir, correspond à cette catégorie de métaphores liées à une expérience fondamentale, de l'espace en l'occurrence, qui se retrouve assez logiquement dans l'expérience cinématographique : elle est liée à une appréhension du monde et non seulement à une catégorie linguistique.

travers le personnage de Mobutu dans cette avant-dernière séquence de *Lumumba*, tout le poids du dictateur finissant, de cette fin de règne qu'on retrouve dans *Mobutu, roi du Zaïre*. Terrible sensation : dès le début de son pouvoir, Mobutu apparaît comme un roi finissant.

Généralité du problème

Que pouvons-nous conclure de ces exemples, volontairement choisis comme cas limites ?

D'abord, au risque de me répéter, je voudrais rappeler que le problème de la trace métaphorique ne se pose pas seulement dans les films : on le retrouve dans le poème de Hugo « Vieille chanson du jeune temps » par exemple, ou dans « Les Effarés », tel que j'en ai proposé la lecture, en discernant dans le « rituel » du pain qui cuit et sort du four une comparaison implicite avec la cérémonie religieuse qui se déroule en même temps, ailleurs, dans l'église où les enfants ne vont plus – on pourrait même voir là une sorte de nouvelle Nativité. La métaphore est ici d'une incroyable discrétion, un peu comme dans *Ressources humaines* : seule l'image du « ciel rouvert » constitue peut-être un indice *interne*, le reste des éléments de preuve se situant, à mon sens, dans l'extrême cohérence générale du propos, dans la possibilité parfaitement réalisée du poème à accueillir un tel discours – ou, si nous consultons les variantes, dans des indices qui ont été effacés, comme l'expression « Jésus » pour désigner les enfants. Nous retrouvons donc ici le problème de l'interprétation : il faut, dans une certaine mesure, projeter la signification pour s'apercevoir, ensuite, qu'elle s'y « trouvait » déjà, que l'œuvre a bel et bien prévu son surgissement – avec toutes les précautions d'usage relatives à une telle affirmation, puisque la conviction en la matière est toute personnelle.

De telles métaphores ne sont pas propres à la poésie, ou à la littérature de la seconde moitié du XIXe siècle, ainsi qu'au cinéma. Dans *Dom Juan* par exemple, une analogie probablement assez banale à l'époque affleure en maints endroits de la pièce de Molière, la traverse secrètement, comme un moteur secret de l'œuvre : le libertin est dépeint comme un « épouseur à toutes mains » (acte I, sc. 1, les trois derniers mots s'employant pour un cheval), et l'on nous dit que son cœur, « le plus grand coureur du monde », « n'aime guère à demeurer en place », « se plaît à se promener de liens en liens » (acte I, 2.). Peu après, ne voulant pas dompter ses désirs, le personnage évoque leur « impétuosité » à un moment où il se compare à Alexandre, comme s'il était le seul à pouvoir supporter son cœur-Bucéphale. Jamais pourtant le comparant « cheval » n'est clairement énoncé, à tel point qu'on peut douter de ce que l'on a perçu. De même, dans la dernière scène de *La Tâche* de Philip Roth, malgré la relative floraison de métaphores difficiles à combiner, ou peut-être grâce à cette floraison un peu désordonnée, se dégage l'idée d'une autre métaphore, implicite, qui tournerait par exemple autour de l'idée d'appât, notamment après l'idée de leurre et de « l'hameçon de la rigolade », mais sans qu'on sache vraiment qui serait le poisson appâté.[51] On pourrait presque parler ici d'un suspense métaphorique, d'une attente et d'une inquiétude nourries, entre autres, par les métaphores, mais avec un dessin d'ensemble qui reste incomplet, faute d'éclaircissement.

Inutile, donc, d'y insister : il apparaît suffisamment que la métaphore n'est pas plus explicite dans la littérature qu'ailleurs. Le problème des traces de la métaphore se pose aussi dans le linguistique, pour bien cerner ses contours mais aussi, parfois, pour en identifier la présence. Il n'est pas besoin d'invoquer pour cela *Les Métaphores dans la vie quotidienne* de Lakoff et Johnson, avec leur

51 Ph. Roth, *La Tâche*, trad. par Josée Kamoun, Gallimard, Paris, 2002, coll. Folio, p. 475.

cohorte d'exemples tirés du langage commun, généralement inaperçus. Seule la prévalence, dans la conscience rhétorique commune, de la métaphore *in absentia* ponctuelle, plus ou moins convenue, aisée à localiser et à interpréter, comme celle du feu à la fin de *Lumumba*, peut nous faire oublier ce caractère discret, évanescent, de certaines images, ou bien équivoque, énigmatique, incertain de certaines autres. Par ailleurs, le problème vient aussi de l'esthétique dominante, encore aggravé au cinéma, qui nous impose l'idée d'une lourdeur des métaphores, des comparants, notamment lorsqu'ils n'appartiennent pas à la diégèse. On voit là que l'esthétique réaliste l'a emporté, qu'une bonne métaphore aujourd'hui est en quelque sorte une métaphore morte, ou du moins usée, ou bien cachée, tapie dans les recoins du film. Marie-Claire Ropars souligne cette dimension à la fois esthétique et idéologique du problème au début de son article « Fonction de la métaphore... » quand elle illustre avec Jean Mitry cette « tradition critique » qui ne veut voir de bonne métaphore, de « vraie figure », que dans celle qui satisfait au « postulat réaliste », « qui prend sa source dans la réalité concrète véhiculée par une séquence ».[52] Ce soupçon, cette idée d'une métaphore « abusive », on le retrouve partout : je ne cesse de lutter moi-même contre le même jugement de valeur, cette idée de métaphores lourdes quand elles sont trop ostensibles, ce préjugé que nous avons déjà rencontré dans la littérature à propos de l'allégorie.

Il faut donc constamment nous méfier de ce double mouvement complémentaire qui nous fait refuser comme « bonnes » métaphores, et parfois même comme métaphores, les figures d'analogie trop visibles, trop « massives », et qui nous faire rejeter, comme métaphores « extérieures », projetées, les figures les plus discrètes. Cette seconde tendance, par exemple, je crains qu'elle ne s'exerce quand je fais part de mon interprétation de *Lumumba*, de l'idée d'une défaite de Mobutu, en particulier si je propose de voir dans la comparaison du dictateur à son rival l'idée que le premier « meurt » en se rendant complice de l'exécution du second, l'idée qu'il devient alors l'ombre de lui-même ou, si l'on préfère, qu'il y a en Mobutu, dans le film du moins, quelque chose de l'homme sincère seulement piégé par de mauvais choix, de l'homme dépassé par le processus en cours, par ce qu'il est en train de devenir, à savoir ce qu'il est pour nous désormais, « de toute éternité », le président fantoche, la marionnette ridicule et inquiétante de l'Occident. Les traces de cette humanité ordinaire, de la victime sous le bourreau, je les vois surtout dans la nervosité de Mobutu, au début de l'avant-dernière séquence, dans le fait que, sous le déguisement, on devine un homme troublé, inquiet de n'être déjà plus complètement lui-même. Je le vois aussi, bien sûr, par la façon dont les trajectoires de Lumumba et de Mobutu se séparent, alors qu'ils étaient proches au début. Mais cette idée, celle d'un double assassinat, d'un homme tué intérieurement, c'est vraiment le montage parallèle final qui me la donne. En effet, si l'on accepte de voir dans Mobutu un opposant borné mais de bonne foi à Lumumba, convaincu que les valeurs d'ordre doivent primer, et donc simplement instrumentalisé par les puissances étrangères – comme le film le suggère bel et bien – son déguisement, l'imposture de l'image du « roi nègre », la mascarade de cette fête africaine quand un pays se meurt et que les Blancs tirent les ficelles, tout cela indique que le piège s'est refermé sur lui, qu'il est déjà le tyran qu'il va devenir – ou qu'il va devenir ce qu'il est déjà, ce que cette exécution implique comme programme politique.

Pourquoi mentionner cette hypothèse ? Parce que j'ai l'intime conviction, fondée sur une expérience de spectateur que je crois valable, qu'elle est vraiment celle du film, d'abord. Ensuite parce que, en même temps, je vois bien qu'elle est fragile. Enfin parce qu'il m'est apparu *a posteriori* que l'on pouvait, en quelque sorte de l'extérieur, fournir des éléments de preuve. En effet,

52 S. M. Eisenstein, « Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein », art. cit., p. 110-111.

outre l'extrême cohérence du propos avec le film, l'extrême cohérence du réseau d'indices que je relève dans *Lumumba*, je constate que Raoul Peck ne cesse de poursuivre cette réflexion sur le pouvoir et en particulier ce portrait *de l'intérieur* de ceux qui se préparent à y accéder ou qui en disposent : sans même évoquer son expérience de ministre à Haïti ou *L'École du pouvoir*, son téléfilm *Moloch Tropical* propose un certain nombre d'analogies frappantes avec certains aspects de *Lumumba*. Un parallèle y est tracé entre l'opposant d'hier, devenu dictateur, et l'opposant d'aujourd'hui, son ancien ami, son « frère », l'animateur de radio intègre. En outre, alors qu'il y a du Messie dans le Lumumba du film (un documentaire réalisé par Raoul Peck huit ans plus tôt s'intitulait d'ailleurs *Lumumba, la mort du prophète*), *Moloch Tropical* notre montre l'opposant politique comme vivant une Passion : il porte le pneu avec lequel on va le brûler comme le Christ sa croix, il tombe et on le soutient. Par ailleurs, le dictateur, lui, est clairement tenté de se suicider, lorsqu'il se rend sur sa terrasse et pense à la mort qu'il vient d'infliger : il reconnaît dans son nouvel ennemi celui qu'il n'est plus et apparaît comme vidé, comme l'ombre de lui-même – et ce, d'ailleurs, dès le début du film, qui se déroule sur une seule journée. On retrouve donc le même mouvement inversé de glorification du martyr et de devenir-fantôme du tyran.

Cette confirmation *a posteriori* d'une intuition, à partir d'éléments extérieurs au film, peut rappeler l'indice du poème de Rimbaud, cette variante copiée par Verlaine qui fait apparaître des « pauvres Jésus pleins de givre » qui ne sont pas dans « Les Effarés » du recueil Demeny. Concernant *Lumumba*, la valeur de preuve me semble encore plus évidente : nous percevons bien comment Raoul Peck, instruit par son expérience du pouvoir, poursuit de film en film une méditation sur le sujet au point de s'autoriser une relative empathie avec des personnages qui, à la différence de Lumumba, n'ont rien de modèles. Voilà qui illustre donc parfaitement le problème de l'interprétation, tel que je l'ai développé en conclusion de la partie sur le soupçon : malgré l'accumulation d'indices que l'on pourra produire, et en l'occurrence ils sont nombreux, que l'on pense à la continuité sonore ou au mouvement de caméra qui unit le destin des deux hommes, par delà le montage parallèle, au moment où une balle vise Lumumba, malgré tous ces indices donc, rien ne peut définitivement balayer le soupçon, rien ne peut assurer que le film compare réellement Mobutu à un homme mort. Il y a un saut à faire, au moment de l'interprétation, dont on peut réduire le danger mais jamais complètement l'écarter.

Une fois ceci remarqué, convient-il de supposer que le saut est plus grand au cinéma ? On aura compris que je ne suis pas favorable à une telle hypothèse, même si elle a pour elle la force des apparences. Comment la vérifier, sinon par des considérations « statistiques » forcément hasardeuses ? Que comparer en effet ? Il faudrait établir des corpus d'esthétique similaire, des œuvres écrites ou réalisées à la même date, et donc exclure le XIXe siècle pour la littérature, par exemple. Et, quand bien même nous nous limiterions à des esthétiques plus réalistes, à une forme relativement « classique » par exemple, ou à la production des années 1920 voire 30, quels auteurs choisir, et comment établir un recensement suffisamment large et consensuel de métaphores discrètes mais vives, ou usées mais néanmoins sensibles ? Enfin, pourrait-on comparer 200 pages d'un roman à un film de 100 minutes ? Cela n'aurait pas beaucoup de sens, me semble-t-il.

En revanche, il est une hypothèse que nous pourrions retenir, une concession qu'il me semble possible de faire ou, du moins, d'étudier : peut-être existe-t-il moins de métaphores *in absentia* traditionnelles au cinéma. Bien sûr, il en existe, nous l'avons déjà noté et d'une certaine façon le plan de *Ressources humaines* commenté plus haut, ou celui de *Vertigo*, l'indique bien : à chaque fois un « signifiant » frappe le spectateur, que ce soit une profondeur de champ qui se réduit et rejette un

personnage dans le flou de l'arrière-plan ou un plafond qui attire l'attention par la place qui lui est réservée dans la composition de l'image, et ce signe nous apparaît comme valant pour autre chose. Mais, outre les réserves d'usage liée à la notion de métaphore *in absentia* – un comparé est toujours présent dans les parages, par exemple – il est frappant de noter que ce sont là des signes discrets. Les cinéastes répugnent généralement à faire sortir un papillon de la bouche de leur personnage principal ou à remplacer l'acteur par un enfant. Le problème n'est donc pas qu'on ne pourrait pas comprendre un syntagme cinématographique du type « le lion bondit » mais que l'impact d'un comparant visuel n'est pas le même que celui d'un comparant linguistique – même si, à mon sens, on minimise parfois à tort l'impact du dernier, comme en témoignent les critiques récurrentes concernant les métaphores du type « Il bondit comme un lion et s'envola aussitôt ». Indépendamment du facteur majeur de l'esthétique adoptée, « réaliste » ou non, il y aurait donc une prise en compte par les cinéastes de la matière de l'expression, qui imposerait une « syntaxe » un peu différente pour les métaphores, une autre organisation *de surface*, pour rendre sensibles et lier autrement les comparants et les comparés, pour ne pas tomber dans la « facilité » d'un comparant franchement placé en lieu et place du comparé. Le cinéma imposerait donc une recherche qui existe aussi en littérature mais qui serait peut-être statistiquement moins fréquente, dont la nécessité s'imposerait d'une façon moins impérieuse en tous cas dans l'expression linguistique. Cela expliquerait d'ailleurs ces formes métaphoriques inaperçues par la tradition rhétorique, notamment ces métaphores intégrées, parmi lesquelles ces formes *in absentia* où c'est le comparant qui « manque ».

Une autre concession pourrait être proposée, concernant une différence entre la métaphore cinématographique et son homologue linguistique : la matière de l'expression étant différente, il semble plus difficile d'identifier avec précision au cinéma les termes rapprochés par la comparaison. C'est notamment le problème de l'articulation du langage cinématographique qui se pose : comme le signale Roger Odin dans *Cinéma et production de sens*, il n'y a pas de morphème ni de lexème dans un film même si, en première approximation, nous sommes parfois tentés de déceler des analogies.[53] Le cinéma ne découpe pas le « réel » avec des unités comparables aux mots. Aussi pouvons-nous penser que la métaphore, qui a besoin de rapprocher des objets de pensée, souffre de ne pouvoir isoler le comparant avec une semblable précision. N'est-ce pas cela qui pose problème, dans *Ressources humaines* par exemple ? Le spectateur est invité à découper, dans son expérience du film, un ensemble signifiant qui ne se donne pas avec une telle évidence : l'idée d'un « signifiant » qui correspondrait à « Alain effacé » ne s'impose pas de façon claire dans l'occultation à l'image de son personnage par la tête de Franck. Si l'on ne comprend pas ce plan comme suggérant, par exemple, « Franck a la grosse tête », alors que le travelling finit par imposer celle-ci en gros plan, c'est parce que l'idée d'une « disparition » d'Alain est préparée par le travail de la profondeur de champ, entre autres, sans compter évidemment la nature du dialogue qui les occupe, le jeu des acteurs et le travail sur la place dans le cadre des uns et des autres, notamment du fils et du père, dans les plans précédents. Le film impose donc une intention de signification, une configuration signifiante, mais ne délimite pas le sens de la même façon que le feraient des mots dans les exemples les plus canoniques. Par exemple, plutôt que d'un « effacement » d'Alain, on a pu parler de sa « disparition anticipée » à l'image : c'est bien l'idée d'un « départ avant l'heure » qui s'impose, pour Franck, qui crée ainsi une distance avec l'ouvrier, malgré les liens qu'ils ont pu nouer. On pourrait aussi parler d'une idée de « séparation » qui s'impose paradoxalement, puisqu'ils sont côte à

53 R. Odin, *Cinéma et production de sens*, Armand Colin, Paris, 1990, p. 68-78.

côté, mais progressivement, à travers le *mouvement* de caméra, qui mime ainsi, peut-être, le départ du fils de Jean-Claude.

Une certaine incertitude – toute relative mais certaine – accompagne donc l'énonciation cinématographique et en particulier l'énonciation métaphorique au cinéma. Mais, encore une fois, il ne faut pas s'en exagérer l'importance : elle est liée en grande part à un choix esthétique. Quand le cinéaste focalise notre attention sur un personnage, sur un objet, sur un mouvement, les comparants et comparés sont identifiés sans la moindre difficulté, comme on le voit non seulement dans la séquence dite de « l'abattoir » dans *La Grève* mais aussi dans le rêve de Marfa, quand Eisenstein rapproche des gorets et des bouteilles de lait, ou dans le montage de l'ouvrier qui s'agite « comme un chef d'orchestre », dans *La Ligne Générale*. Enfin, il faut rappeler qu'il en va parfois de même en littérature. On vient de le rappeler pour l'identification des comparants et des comparés seconds, dans *La Tâche*, ou pour la perception même du comparant dans *Dom Juan*, sur lequel un doute subsiste, où seule une intention de signification de type métaphorique est attestable avec certitude, d'une façon assez voisine de *Ressources humaines*. Et ne parlons pas des motifs de l'analogie, qui posent souvent de nombreux problèmes. Enfin, si la littérature impose évidemment avec une grande facilité ses comparants et comparés, quand elle le souhaite, il faut rappeler que les mots n'ont pas en eux-mêmes la transparence qu'on leur suppose souvent : comme les plans de *La Terre* étudiés par Eisenstein, où l'allégorie échoue faute d'avoir isolé la femme nue de son contexte, les mots sont travaillés par leur « mise en syntagme ». Non seulement c'est leur polysémie qu'il faut évacuer, en sélectionnant l'acception pertinente, mais leur sens n'est pas authentiquement prédéterminé : une part non négligeable de leur signification provient aussi de la phrase, du discours dans lequel ils s'insèrent, qui en travaillent la signification non seulement « négativement », par « soustraction », mais aussi « positivement », par la dynamique de sens qui est créée, par une dialectique où interviennent aussi la « situation concrète extralinguistique » et la « visée référentielle spécifique » du locuteur. Autrement dit, si l'on veut, c'est autant l'idée de dénotation que de connotation qu'il faut contester : il n'y a pas de bonnes raisons de distinguer « d'un côté un signe totalement abstrait, essentialisé – un artefact – , de l'autre une prolifération de valeurs annexes rebelles à une problématisation globale ».[54]

Il me semble donc plus intéressant de noter que, contrairement aux préjugés, le cinéma dispose de moyens extrêmement variés, comme la littérature, pour susciter des représentations, pour renvoyer à des objets de pensée et suggérer une prédication. Qu'on me pardonne de citer encore la scène des Comices agricoles de *Madame Bovary* mais on voit bien qu'elle fonctionne comme l'avant-dernière séquence de *Lumumba* : ce n'est que progressivement, par petites touches, que l'intuition se fait jour d'une prédication implicite, d'un montage alterné métaphorique. La figure d'analogie peut être totalement manquée par le lecteur. D'autres en revanche peuvent apercevoir, comme au cinéma, à travers des signes divers, la présence d'une analogie à laquelle ils supposeront différentes intentions de signification. Quant à la métaphore de *Ressources humaines*, aussi discrète soit-elle, nous avons vu qu'elle s'appuyait sur un certain nombre d'indices aussi, en particulier sur une profondeur de champ qui se réduit, à un moment stratégique du dialogue, et sur un mouvement de caméra qui fait disparaître le visage de l'un des deux personnages, alors que nous attendons sa réponse, comme pour nous dire qu'elle ne viendra pas. Le film de Laurent Cantet construit aussi sa métaphore sur une « géographie » symbolique, sur un espace qu'il a contribué à bâtir, en

54 Cf. Catherine Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 118-119 notamment. À ce propos, voir *supra*, p. 628.

l'occurrence en opposant la situation excentrée de Franck aux tables situées au centre de la cour, ce qui donne au déplacement d'Alain d'un lieu à l'autre une valeur symbolique qui rappelle la tentative de Franck de se rapprocher des ouvriers – qui fait penser aussi au mouvement final de la caméra qui, pourtant, ne rend pas justice à cet homme qui se soucie du jeune stagiaire. La mise en scène contredit ainsi toute l'atmosphère de fête finale, elle contribue à indiquer l'échec de certains rapprochements : sa logique est celle d'une lutte de classe, aussi cruelle que le fils avec le père, si ce n'est que maintenant c'est plutôt le fils qui en fait les frais, qui est écarté – qui s'écarte. Si le père semble retrouver un certain calme, d'ailleurs, dans la dernière séquence, c'est peut-être parce qu'il peut regarder son fils depuis la table des ouvriers, que celui-ci ne cherche plus à se mélanger à eux.

Jacques Gerstenkorn a déjà bien souligné cette abondance de moyens laissés à la disposition du cinéma : le fondu enchaîné, la surimpression, le mouvement de caméra, le montage alterné ou parallèle sont des « marques de métaphorisation », c'est-à-dire des marques d'énonciation susceptibles d'être comprises de façon métaphorique. L'auteur relève en effet, ce qui constitue une précision capitale, qu'il n'y a jamais « que des *emplois métaphoriques* de marques non spécifiques » – ajoutant que, « corrélativement, il n'existe pas de liste finie de marques de métaphorisation ».[55] On pourrait en effet inclure beaucoup d'autres procédés, jusqu'à la juxtaposition elle-même, par un montage « cut », de deux plans à la composition très voisine – cette forme peut-être la plus évidente d'analogie au cinéma – mais il me semble important de préciser encore que cette sorte de récupération à des fins métaphoriques d'outils non métaphoriques en eux-mêmes n'a rien de propre au cinéma : outre que la littérature y recourt abondamment (on vient de le rappeler pour le montage alterné dans *Madame Bovary*), les outils considérés traditionnellement comme véhiculant un « sémantisme métaphorique » sont susceptibles eux-même d'emplois non métaphoriques. Il en va ainsi, comme on l'a déjà noté, jusqu'à la conjonction « comme » (pour ne pas parler du verbe « être »). Une réflexion d'Aristote, probablement en réponse à Platon, souligne dans *Métaphysique* que ressemblance ne veut pas dire imitation – et par ailleurs qu'imitation ne veut pas dire que le modèle existe.[56] On pourrait prendre l'exemple, proche de celui d'Aristote, de deux visages ressemblants et ajouter, dans le même état d'esprit, avec le même exemple, que ressemblance ne veut pas dire intention métaphorique – et ce malgré le soin que j'ai pris plus haut à souligner qu'il était délicat d'établir une frontière étanche entre comparaisons « quantitative » et « qualitative », par exemple. Au cinéma comme ailleurs, la ressemblance n'est pas un indice suffisant même si, précisément, il est des formes qui suggèrent *presque* immanquablement une intention métaphorique : la conjonction « comme » en ferait partie, qui suscite parfois une interprétation métaphorique alors même que le locuteur semble simplement parti pour indiquer des points de convergence factuels ; la juxtaposition de deux images où l'analogie formelle est très forte constituerait un autre exemple.

Si les moutons-ouvriers de Chaplin déclenchent cette interprétation métaphorique, en va-t-il de même pour le fameux raccord sur l'œil de Marion Crane morte, par exemple, juste après le plan sur l'évacuation de l'eau de la douche, dans *Psycho* ? Il me semble que ce n'est pas le cas : c'est surtout le premier plan qui apparaît métaphorique, qui se charge à lui seul, déjà, d'une intention très claire. Les deux plans sont pourtant unis par le même motif d'un double cercle concentrique et par un mouvement de rotation de la caméra qui rappelle la spirale de l'eau disparaissant dans le trou noir.

55 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 141.

56 Elle se trouve d'ailleurs juste après la critique des métaphores « vides de sens » et « poétiques » : Aristote, *Métaphysique*, trad. de J. Barthélemy-Saint-Hilaire et P. Mathias, Presses Pocket, Paris, 1991, livre A (I), 7, 991a, p. 75 (voir aussi livre M (XIII), 5, 1079b, p. 446).

Mais l'eau qui s'écoule dans le tuyau d'évacuation, mêlée au sang, figure déjà de façon claire la vie qui achève de s'en aller. Je n'insiste pas sur les autres significations que peut revêtir ce plan : Martin Lefebvre propose de nombreuses pistes pour cela dans *Psycho, De la figure au musée imaginaire*, notamment lorsqu'il développe une analogie entre le « corps-tuyau » et la douche mais aussi lorsqu'il rappelle l'interprétation de cette séquence « dans les termes d'un acte sexuel », et en particulier d'un viol, avant d'ouvrir la réflexion sur « l'image charnière » du trou, sur cette « phobie », cette « angoisse »[57] Je voudrais souligner seulement que c'est ce plan sur l'évacuation du liquide qui fait apparaître l'idée de la vie qui s'en va, et non le rapprochement avec le plan suivant. Le zoom arrière sur l'œil de la jeune femme se charge alors, certes, de significations liées à ce qui précède : il semble poursuivre par le motif de la spirale le mouvement précédent de suggestion de la vie qui quitte le corps du personnage. En outre l'œil lui-même, et en particulier la pupille noire, peut rappeler le trou par où s'enfuyait l'eau. Ce type d'indication pousse nettement à développer une interprétation métaphorique. Pour autant, est-elle vraiment appelée par le film ? L'analogie formelle entre l'œil et le trou d'évacuation ne débouche pas *par elle-même* sur une idée de cette nature : filer la métaphore en imaginant par exemple une évacuation du liquide vital par l'œil apparaît aussitôt comme absurde, comme étranger au projet de *Psycho*. C'est dans d'autres aspects de l'image qu'on peut trouver des traits qui contribuent, éventuellement, à une telle interprétation : le zoom arrière constitue bien, par exemple, un rappel métaphorique du thème déjà décliné de la vie qui s'en va. Ce n'est donc pas l'analogie entre les cercles qui créent l'idée mais le mouvement de caméra qui, d'une certaine façon, se poursuit. Quant au rapport entre l'œil et le trou, il est bien sûr tout sauf innocent : on sait combien ces deux motifs sont centraux dans la séquence, combien ils font écho au thème du voyeurisme, à l'œil de Norman placé devant le trou du mur – œil relié au trou, œil vivant, qui tranche par contraste avec cet œil relié artificiellement au trou, par montage, avec cet œil mort. Il semble donc bien que l'analogie formelle ne débouche pas ici sur une métaphore, malgré le mouvement de spirale qui force la perception d'une ressemblance. Si métaphore il y a, et métaphore précisément entre ces deux éléments rapprochés par montage, ce qu'il me semble possible de soutenir malgré tout, c'est d'une façon beaucoup plus indirecte, ne reposant pas immédiatement sur les éléments présents dans chacun des deux plans, mais imposant un détour, sinon par l'inconscient, du moins par un imaginaire très large, comme celui du trou invoqué par Martin Lefebvre.[58]

Dans *La Métaphore au cinéma*, Jacques Gerstenkorn propose d'ailleurs de nombreuses analyses qui s'appuient sur la mention d'une ressemblance, comprise comme analogie visuelle ou de façon plus large : on s'aperçoit notamment du problème évoqué ci-dessus lorsque nous n'avons pas vu le film étudié, ou quand nous n'y avons pas nous-mêmes reconnu de métaphore. En effet, la mention d'un écho ne suscite pas immédiatement le sentiment que nous avons affaire à un véritable fait métaphorique. L'adhésion ne survient souvent, dans ces moments-là, qu'au terme de l'analyse, au moment précis où une interprétation est proposée, quand le sens du rapprochement nous apparaît. Le lecteur de ces lignes se sera probablement fait la même observation à mon propos. Le fait me semble significatif : si on ne peut exclure le facteur de la ressemblance, comme Jacques Gerstenkorn le relève à propos d'une définition de Marcel Martin, comme on l'a déjà observé à propos d'André Breton ou de Jacques Lacan, il convient de distinguer ce qui relève de l'analogie

57 Martin Lefebvre, *Psycho, De la figure au musée imaginaire*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 124, 126, 130, 139.

58 De ce point de vue, l'idée du « corps-tuyau » est pertinente : l'œil « qui se vide » serait la partie haute d'un « tuyau » dont l'autre extrémité n'est pas montrée en bas mais apparaît reliée à l'orifice de la douche. Tout un imaginaire métaphorique se construit donc à partir de ces deux plans, entre autres, mais sans organiser vraiment un dialogue entre les deux termes précis qu'ils désignent.

superficielle, d'une part, et de la structure profonde de la métaphore, d'autre part, dont le film ou le texte porte la trace, dont les traits apparents de ressemblance ne sont que l'indice. Il convient notamment de s'assurer que cette analogie plus complète impliquée relève bien d'un phénomène prédicatif, d'une intention de signification fondée précisément sur cette ressemblance.

La frontière qui sépare l'analogie visuelle d'une métaphore est parfois on ne peut plus ténue : on le voit notamment dans ces films qui jouent à tromper le spectateur, un peu comme Eisenstein avec le chef d'orchestre. Je pense en particulier à l'effet qu'on peut trouver au début de *Cops* de Buster Keaton ou de *Monte là-dessus !* de Sam Taylor (*Safety last*) : le personnage se trouve derrière des barreaux, on le croit en prison, puis un élargissement du champ doublé d'un contre-champ nous révèle qu'il n'en est rien. Dans le premier cas, quand nous découvrons que le personnage est dans la rue, nous comprenons par les intertitres la cause de son malheur : la femme qu'il aime ne veut pas se marier avec lui, il n'est pas assez riche. C'est donc la pauvreté qui l'enferme en quelque sorte, qui le rejette du mauvais côté de la grille d'une propriété que l'on devine luxueuse. Le sentiment d'une métaphore s'impose pleinement. Dans *Monte là-dessus !*, le personnage ne se trouve plus dans la rue mais dans une gare. L'effet se complique d'une autre méprise : nous croyons qu'il va être pendu, à cause d'un carton à double entente d'abord et ensuite à cause d'une potence en arrière-plan qui se révèle servir aux conducteurs des locomotives. Seulement, dans le cas du film de Lloyd, la métaphore est vraiment traitée comme une erreur, à des fins comiques : sa charge signifiante potentielle s'en trouve annulée. On peut en deviner une pourtant : le personnage doit partir, il va devoir se séparer de celle qu'il aime, le départ est une façon de « mourir un peu » mais, au moment de la révélation, cette signification ne vient pas au spectateur car les personnages n'expriment aucune mélancolie et, de façon générale, le ton de la séquence est joyeux, marqué par l'espoir d'une réussite « en ville ». Ce n'est que rétrospectivement qu'on peut lire dans la blague inaugurale l'annonce métaphorique d'un danger – une méprise annonciatrice de nombreuses autres méprises. La ressemblance visuelle, que l'un des termes soit *in absentia* ou non, peut donc servir de déclencheur à une interprétation métaphorique, mais sans que ce soit nécessaire ou suffisant.

D'autres procédés, parfois assez originaux, peuvent évidemment être encore relevés. Je pense notamment, pour en rester aux ressemblances visuelles, au zoom arrière utilisé à plusieurs reprises dans *Barry Lyndon* : s'il permet d'établir une métaphore, s'il introduit discrètement l'idée d'un comparant « peinture », c'est en surprenant par l'incroyable élargissement du champ et la relative fixité du plan général qui en résulte. Bien sûr, ces éléments s'ajoutent à la constante recherche picturale du film, qui évoque les tableaux du XVIIIe siècle, ainsi qu'à la distance que la voix off introduit par rapport au personnage, et plus largement par les décalages entre ce que l'on voit et ce que l'on entend. Pierre Giuliani souligne cette dimension du film dans son *Stanley Kubrick* : Redmond Barry apparaît comme le jouet de forces qui le dépassent et toute son histoire réside dans l'art plus ou moins bien maîtrisé de ne pas *paraître* ce jouet – par des pirouettes verbales, souvent. Giuliani souligne par ailleurs cet « équilibre trop parfait, mortifère, instable de son trop plein esthétique » qui produit un effet de saturation, lequel lui semble « fondé sur l'absolue oisiveté d'une classe sociale aux comportements d'automate et aux visages de mannequins », « apothéose du beau classique » se doublant d'une « apothéose de la vacuité sociale ».[59] L'effet tableau contribue clairement à cet effet global du film : le sentiment finit par s'imposer que les personnages sont à l'intérieur d'une toile, noyés dans une composition d'ensemble. Redmond Barry en particulier apparaît perdu dans l'immensité de la nature lorsque le zoom, qui part de lui, élargit

59 Pierre Giuliani, *Stanley Kubrick*, Rivages, Paris, 1990, p. 164 notamment.

progressivement le champ et nous présente le cadre dans lequel il se fond. Il est comme *enfermé* dans un tableau à l'harmonie parfaitement réglée, à l'image de sa vie. La métaphore s'accorde donc au sens général du film, elle le précise et s'en nourrit en même temps : elle suggère elle aussi la nécessaire solitude d'un ambitieux à une époque où toute ambition est interdite, l'inévitable vacuité de la vie d'un roturier irlandais vivant sous l'ancien régime et qui refuse la fatalité de sa condition.

Le procédé du zoom constitue donc une marque d'énonciation suffisamment forte pour attirer l'attention : au début, on peut encore avoir l'impression que quelqu'un observe à la lunette les protagonistes mais la répétition du procédé lève l'hypothèse et c'est comme si l'on passait, par le zoom arrière, d'une focalisation externe, assez proche des personnages, à une sorte de focalisation zéro, à un point de vue surplombant, impitoyable, sur les pauvres créatures qui s'agitent là vainement. Le recul, l'effet tableau participe ainsi d'un effet général de glaciation qui fige les personnages dans un environnement, dans un cadre qui les dépasse, qui révèle leur impuissance.

Il est donc très hasardeux de spécifier le mécanisme qui déclenche l'interprétation métaphorique. On ne trouve pas toujours de ces phénomènes de décalage plus ou moins sensibles qu'on relève dans *2001*, quand une valse accompagne le tournoiement de vaisseaux, ou dans *Val Abraham*, quand nous voyons à l'image un chien attaché à sa niche, agacé par un chat de passage, filmé au moment où Carlos quitte Ema et son père, alors que nous nous attendions à les voir puisque nous les entendons parler : nous n'avons pas toujours de ces procédés qui rappellent la « prédication impertinente » de Cohen. À la fin de la première séquence des *Climats* l'orage gronde par exemple, mais rien n'indique avec certitude qu'il faille voir là une intention métaphorique : seuls nous y invitent l'atmosphère un peu mystérieuse de la première séquence de Nuri Bilge Ceylan, la mélancolie de la jeune femme et le moment où intervient le grondement, au loin, alors qu'un long plan rapproché s'attarde sur elle, au terme duquel une larme se met à couler. Tenu dans une large ignorance des protagonistes, de la nature de leurs relations, des enjeux du film à venir, le spectateur est en alerte : il peut alors percevoir cet orage qui s'annonce, après une belle journée, comme introduisant suggestivement l'existence d'une tension souterraine, d'un orage qui couve dans le couple, malgré beaucoup de signes apparemment contraires. Peut-être aussi le titre du film qui intervient alors, à la fin de cette séquence et de ce long plan, conforte-t-il l'intuition. Quoi qu'il en soit, c'est en dernier ressort un faisceau d'indices convergents qui déclenchent l'interprétation métaphorique, sans que le film force nécessairement la main par une rupture inattendue, par un comparant qui nous sorte de la diégèse ou une marque d'énonciation particulièrement ostensible. Puis, une fois l'hypothèse formulée, c'est la découverte d'une analogie plus large qui conforte le spectateur dans son choix, entre deux formes d'orage par exemple, ou quand il se formule que ce chien attaché et ce chat qui l'agace lui rappellent les premiers contacts entre Carlos et Ema auxquels il a assisté, dans *Val Abraham*, et notamment la désinvolture de la jeune femme à l'égard de cet homme déjà amoureux au cours de cette deuxième rencontre qui vient d'avoir lieu.

Une prédisposition du cinéma à la métaphore ?

La métaphore n'étant pas liée étroitement au linguistique, du moins en tant que support, rien n'empêche qu'elle se déploie largement au cinéma. En outre, si nous venons de rappeler que le cinéma ne découpait pas le « réel » au niveau des mots, ce qui peut constituer un obstacle à

l'identification précise de certaines métaphores, nous avons vu que cela ne constituait pas un authentique problème : la littérature elle-même est déjà habituée à le contourner à l'occasion. On pourrait même rappeler qu'elle ne se préoccupe pas si souvent de donner avec précisions tous les éléments clefs d'une analogie. Même la métaphore la plus développée et apparemment explicite, comme celle du « son des passions » dans un « cœur solitaire », contient une foule d'éléments qui ne se trouvent pas « découpés » par le texte : l'idée centrale de Chateaubriand selon laquelle René ne peut s'épanouir faute d'une cause à embrasser, d'un obstacle à affronter par exemple, qui lui permettrait de faire retentir les orgues de son cœur au lieu de laisser filer le vent des passions, cette idée est encore suggérée. La métaphore cinématographique n'a donc pas à rougir de ses pouvoirs : c'est la métaphore en général qui en appelle à la collaboration du lecteur, de l'auditeur ou du spectateur, qui repose sur une structure implicite indépendante de la substance de son expression. Un peu comme on le fait en linguistique générative et transformationnelle, on peut distinguer chez elle une structure profonde et une structure de surface et, dans son cas, seule la première nécessite le verbal. Pour autant, cette présentation des choses ne satisfait pas encore. Il convient maintenant de considérer sérieusement une autre hypothèse, volontairement provocante, pour renverser la problématique traditionnelle : si la ciné-métaphore n'est pas forcément déficiente par rapport à la métaphore linguistique, ne pourrait-on pas dire – en allant à peine plus loin – que c'est parfois la seconde qui est déficiente par rapport à la première ? Il se pourrait bien en effet que, loin d'être piégé, le terrain d'expression cinématographique soit un terrain privilégié pour la métaphore, même si hélas il n'a pas toujours été perçu comme tel.

Impossible abstraction de l'image

Le cinéma ne connaît rien d'homologue aux lexèmes, c'est entendu. Mais est-ce une lacune ? Au lieu de considérer cela comme un handicap, comme les linguistes ont éternellement tendance à le faire, non sans quelques bonnes raisons il est vrai, ne pourrait-on le considérer comme un atout, comme certains cinéastes nous invitent à le penser, à commencer par Eisenstein ?

« Toute image, aussi schématique soit-elle, en dit toujours plus qu'un lexème », écrit par exemple Roger Odin.[60] Cette idée peut d'ailleurs nous rappeler celle de Christian Metz selon laquelle « l'image de cinéma est une sorte d'"équivalent" de la phrase parlée », idée explicitement inspirée par l'auteur de « Dickens, Griffith et nous » quand il cite Vendryes.[61] Roger Odin écrit lui-même quelques lignes plus loin : « l'image, le film, nous placent d'emblée dans des unités de dimension bien supérieure aux lexèmes : au niveau du texte » ou, si l'on préfère, du discours. Mais, ce qui nous intéresse le plus ici, c'est que l'auteur de *Cinéma et production de sens* ose comparer quantitativement l'image et le mot, utiliser un comparatif de supériorité : Christian Metz, lui, achevait sa phrase en disant qu'une vague comparaison était possible avec la phrase parlée, non avec « la phrase écrite ». Pour le dire autrement, il convient de se méfier autant de l'idée de Metz que de celle prêtée à Eisenstein. Il faut même aller plus loin : on ne peut pas prétendre que l'image de cinéma nous dise « toujours plus » que les mots. Par d'autres côtés, elle nous dit moins, comme le montre éloquemment la théorie eisensteinienne de l'image globale. C'est évidemment ce que signifie ce développement d'Odin : l'image de cinéma « n'est pas équivalente au lexème ». Mais il

60 R. Odin, *Cinéma et production de sens*, *op. cit.*, p. 76.
61 Ch. Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », art. cit., p. 75.

est utile de le souligner avec Eisenstein : ses nombreux développements sur une pensée concrète nous indiquent bien l'absurdité qu'il y a à vouloir l'enfermer dans une théorie de la ciné-langue, lui qui ne cesse de réfléchir à la possibilité d'exprimer une idée au cinéma avec des moyens non linguistiques. C'est là qu'il faut prendre la mesure de la tension qu'il cherche à introduire en citant langage oral et langage écrit : elle s'inscrit de toute évidence, même si d'autres problématiques coexistent, dans son rapport conflictuel au concept. Il s'agit d'élever le cinéma au rang de moyen d'expression capable d'une « appréciation abstraite » mais en tirant profit, jusqu'à ses dernières conséquences, de son matériau concret, davantage adapté, en apparence, pour le « ciné-œil ». S. M. Eisenstein n'a pas cherché à devenir écrivain. Ce qui l'intéresse en permanence, dans sa pensée du montage, c'est de tenir en même temps ces deux exigences : élever le cinéma, lui permettre d'exprimer une pensée, et en même temps ne pas égarer celle-ci dans l'impasse de l'idéologie, lui conserver une base matérielle concrète. C'est bien la spécificité du matériau cinématographique qui l'intéresse, image concrète et abstraction du montage réunis. Et par ailleurs c'est ce qui le pousse à s'indigner du sort que l'on réserve au cinéma, avec ses fréquentes métaphores sur le risque d'une idée desséchée, d'un cinéma qui se moule sur le squelette de l'idée : l'idée doit naître du matériau filmique, être induite par ce qui est présenté au spectateur, et non être assénée, comme lorsque l'image est subordonnée à un slogan creux.

L'abstraction n'est donc pas impossible au cinéma, mais elle n'est accessible qu'indirectement. Est-ce un mal ? On le voit avec cette réflexion sur l'idéologie, au mauvais sens du terme, cela peut devenir un atout : l'image impose de repenser l'idée, pour qu'elle se fonde organiquement dans une forme, dans une œuvre, ce qui lui permet en même temps d'éprouver sa pertinence. C'est bien ce que tente de faire Kubrick, par exemple, dans *2001, L'Odyssée de l'espace* : il nous propose une réflexion sur la base d'une double expérience concrète, celle de préhumains et d'hommes du XXIe siècle. Même si l'analogie n'apparaît explicitement comme telle qu'en un point du film, et si la charge d'élaborer l'idée est peut-être un peu trop laissée au spectateur pour qu'elle possède une véritable efficace, surtout que la mise en scène l'offre plutôt comme mystérieuse, le cinéaste nous présente bien une réflexion de nature abstraite, conceptuelle (qu'est-ce que la technique ? qu'est-ce que la civilisation ? qu'est-ce qu'une machine ?), directement à travers des images montées ensemble. Autre bon exemple de cette capacité du cinéma : *Les Glaneurs et la glaneuse* de Varda. Si je le cite à nouveau, c'est qu'il illustre non seulement la capacité d'un film à « penser » mais qu'il offre aussi, me semble-t-il, un bon exemple de ce que recherche Jacques Aumont dans un bel article déjà cité : « Un film peut-il être un acte de théorie ? ». Il y a de façon évidente de la spéculation dans ce film, même si elle n'apparaît pas ostensiblement, si la poésie ou la démarche documentaire peut l'occulter un peu, et cette démarche spéculative passe précisément par la métaphore. Celle-ci offre de plus au long-métrage un outil pour l'explication, cet autre caractère de la théorie, exigence devant laquelle le cinéma est en effet « moins bien armé » mais à laquelle la figure d'analogie lui permet de répondre.[62] En effet, si la métaphore semble un peu démunie pour proposer nettement une cause aux phénomènes, elle emprunte souvent la seconde voie relevée par Jacques Aumont : elle peut décrire et modéliser ce dont elle parle – ce qui l'empêche pas, d'ailleurs, de *suggérer* parfois des causes. On le perçoit nettement avec *Les Glaneurs et la Glaneuse* : quand Agnès Varda cerne la pratique du glanage, elle élabore un modèle qui lui sert à (re)décrire d'autres expériences, notamment celle de la « récupération de poubelles », présente dès le début du film, dont on sent qu'il a inspiré le projet. Du même coup, elle explique indirectement, elle introduit de la

62 J. Aumont, « Un film peut-il être un acte de théorie ? », art. cit., p. 205.

compréhension, dans tous les sens du terme, et elle suggère que la société qui a empêché le glanage des champs l'a déplacé dans les villes, par exemple, ou aux abords des routes, qu'elle a imposé une mutation de la pratique ancienne. Il me semble donc qu'il y a là un acte de théorie et que la métaphore, bien loin d'être un obstacle, peut constituer un atout, précisément par cette capacité qui est la sienne de monter des images, de rapprocher des expériences : les échecs d'*Octobre* ou de Vertov ne vaudraient pas condamnation globale. Celui des premiers films d'Eisenstein viendrait notamment de leur forme trop allégorique, inapte à produire la complexité requise : s'appuyant sur des images au symbolisme appuyé, par exemple celui de la boucherie, des diverses figurations de Dieu ou celui des « hochets » patriotiques, la dialectique du semblable et du dissemblable est empêchée.

Un troisième trait dans l'activité théorique peut sembler interdire le recours que je propose à la métaphore : c'est le deuxième noyau de signification relevé par Jacques Aumont, après la spéculation et avant l'explication, celui de la systématicité.[63] Or la métaphore se contredit, en apparence du moins. Ce n'est d'ailleurs pas la nature très apparemment paradoxale de l'énonciation métaphorique qui pose le plus problème : comme le relève Jakobson, on peut répondre à une métaphore *fausse* comme « Pierre est un vieux renard » par une *autre* que l'on considère comme vraie.[64] C'est qu'il est dans la nature même du sens métaphorique de n'avoir pas de contours tranchés, de conserver du jeu, mais dans des proportions très variables évidemment, sous la forme d'un certain paradoxe *maintenu* par l'énonciation. Pour Varda, par exemple, le grappillage *est* du glanage, de toute évidence : elle ne semble pas partager l'opinion des personnes qui s'emploient à lui démontrer que cela n'a rien à voir, même si elle prend soin de leur laisser la parole dans le film. En revanche, on sent bien que pour elle les jeunes marginaux de Prades qui ont été jugés pour avoir fait les poubelles d'un supermarché *sont* des glaneurs et en même temps *n'en sont pas* d'authentiques, ce qui complique déjà un peu les choses. Enfin, à travers la diversité des cas de récupération, elle élargit considérablement la notion, d'une façon qui n'en entache pas la pertinence ni, à mon sens, la rigueur – tout le monde perçoit bien que la récupération pratiquée par les artistes n'a pas grand chose à voir, qu'elle appartient à une autre espèce de « glanage » – mais qui, en même temps, empêche le concept métaphorique produit d'être aussi « pur » qu'on le voudrait parfois. Cela interdit-il pour autant de reconnaître un caractère systématique à la notion développée par Varda ? Je ne crois pas : *Les Glaneurs et la Glaneuse* élabore au contraire touche après touche une conception que chaque nouvel exemple vient éprouver, consolider et mieux délimiter – même si la limite, encore une fois, se fait parfois légèrement incertaine, sur le mode du dégradé en l'occurrence, du contour estompé, qui permet de maintenir des tensions bienvenues, des contradictions heureuses.

On pourrait souligner enfin que les trois dimensions, spéculation, systématicité et explication, sont liées : la théorie doit être un minimum rattachée à la pratique, y revenir après un détour spéculatif, pour pouvoir expliquer – et cela en raison du caractère systématique du réel (la cohérence du système théorique devant répondre *in fine* à la cohérence supposée de l'objet cerné et donc, d'une certaine façon, du réel). La métaphore n'est-elle pas idéalement armée, alors, pour proposer une spéculation *au bon sens du terme*, elle qui permet de toucher le ciel des idées en conservant les pieds dans le concret ? Ce n'est évidemment automatique : les premières métaphores d'Eisenstein comme les métaphores linguistiques convenues nous le montrent bien. Mais c'est une

63 *Ibid.*, p. 199-200.

64 L'exemple n'est peut-être pas le meilleur mais c'est celui de Jakobson (il propose de le corriger en disant que c'est « un cochon »). Jacques Gerstenkorn souligne lui aussi que le principe de non-contradiction peut s'appliquer à l'énonciation métaphorique.

possibilité que peut actualiser la métaphore, et qui convient particulièrement à la forme cinématographique. On le perçoit notamment avec *La Ligne Générale* ou *Ivan le terrible* : quand le cinéaste soviétique élabore un comparant « religion » (avec les traits « faste », « extase », « aliénation », « irrationalité », etc.) et qu'il le confronte à l'édification du socialisme, notamment dans les campagnes, ou quand il développe la personnalité et l'histoire d'un tsar d'une façon qui rappelle Staline, il propose des modèles qui ouvrent un vaste espace de réflexion, qui permettent à la spéculation d'avancer assez loin et même de tenter des explications, et ce d'autant plus que le comparant est soigneusement exposé. Seulement, si ces exemples ont une valeur probante plus faible, c'est à cause de la nécessaire prudence de S. M. Eisenstein et, pour *La Ligne Générale*, de la trop grande équivocité de la comparaison : le caractère systématique de l'analogie n'est pas souligné comme chez Varda où, trait après trait, la correspondance entre les différents termes semble testée. Aussi peine-t-on à percevoir à quel point l'analogie irrigue le film en profondeur et propose un concept métaphorique que la notion d'extase, dans ses écrits, illustre dans une certaine mesure et complète assez bien.

Pour autant, le cinéma n'est évidemment pas le mieux armé, par ses moyens propres, pour proposer des actes de théorie : il ne manie pas l'abstraction aisément, puisque c'est toujours indirectement. Les conséquences s'en font sentir plus largement : c'est pour cela que des cinéastes comme Eisenstein sont obligés de développer des stratégies pour parvenir à proposer des « appréciations abstraites ». Mais c'est là autant un atout qu'un handicap, face au pouvoir potentiellement aliénant de l'abstraction, qui peut falsifier aussi bien que libérer.

L'absence de cette problématique-là constitue une lacune que l'on trouve par exemple chez Christian Metz. Dans son fameux article « Le cinéma : langue ou langage ? », soucieux de se démarquer des vieux débats sur la nature respective de l'image et du verbal, et malgré un point de départ hostile à l'idée d'une ciné-langue, l'auteur n'interroge pas cette possible supériorité de l'image et en vient à reconduire l'idée d'une supériorité du linguistique. Il souligne par exemple que le langage du cinéma est moins conventionnel que celui des différentes langues écrites ou parlées – et, par excellence, de l'esperanto – mais il ne distingue pas là une possible qualité. L'idée est précieuse selon laquelle « l'universalité du cinéma est un phénomène à deux faces », mais sa « face négative » est étrangement le fait « qu'il échappe à la deuxième articulation », ce qui ne l'empêche pourtant pas de véhiculer du sens. C'est ainsi que Metz est amené à nuancer son affirmation initiale : le cinéma est quand même, d'une certaine façon, un esperanto mais non « par excès de linguisticité », comme « le vrai » esperanto, mais « par défaut ».[65] Curieusement, après avoir adopté un point de vue proche de celui de Bazin ou de Barthes, après avoir dénoncé « l'esprit manipulateur » qui règnerait dans le « montage-roi », il semble déplorer l'« intelligibilité trop naturelle » du cinéma, « son défaut de distance du signifiant au signifié ».[66] Même si elle se fera parfois moins sensible dans ses ouvrages ultérieurs, l'allégeance de Christian Metz à l'idée d'une supériorité du linguistique est ici apparente et c'est évidemment l'inaptitude de l'image à l'abstraction qui lui pose problème, dans la seconde moitié de l'article, avec de bonnes raisons mais qui poussent à une position mal équilibrée. Le texte n'en tourne pas moins autour de l'idée d'un cinéma éternellement concret lorsqu'il expose cette idée d'un moyen d'expression qui représente toujours, marqué par la présence de ce à quoi l'image renvoie, et c'est bien le fond de ses derniers développements lorsqu'il oppose le cinéma comme « connotation homogène à sa dénotation », avec son expressivité « naturelle », et la littérature

65 Ch. Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », art. cit., p. 74.
66 *Ibid.*, p. 72.

comme « connotation hétérogène », avec ses « mots par eux-mêmes inexpressifs ».[67] Christian Metz n'est alors pas loin de rappeler la nécessaire abstraction du langage verbal et la nécessaire « concrétude » du langage visuel : dans ce chapitre sur « cinéma et littérature », il tourne clairement autour de l'idée d'un cinéma où le réel est en quelque sorte « déjà là » et d'un langage verbal où le réel est absent, d'où son insistance par exemple sur l'inexpressivité du matériau verbal, ce qui ne peut que retenir l'attention de la part de quelqu'un qui, tout en se revendiquant de la tradition bazinienne, cherche à interroger le cinéma avec les outils de la linguistique.

Il faut donc en revenir à des sortes d'évidences que l'auteur de « Le cinéma : langue ou langage ? » semble avoir voulu éviter sans y parvenir jusqu'au bout : à l'opposé du langage verbal, le cinéma travaille en quelque sorte directement au niveau des choses, malgré toutes les précautions que l'on peut, que l'on doit ensuite introduire. C'est probablement l'un des effets du structuralisme linguistique, de l'approche sémiologique issue de Saussure, que d'avoir relativement occulté cette dimension-là, de l'avoir remisée à l'arrière-plan, en ne distinguant pas signifié et référent, en ne considérant que le premier, d'où la mention *in fine*, dans l'article de Metz, que « même dans l'ordre du verbal, la dénotation pure est un cas assez rare ».[68] À donner la priorité aux signifiés, on se prive des moyens de distinguer la dialectique entre signifié et référent, qui se présente différemment dans la parole et au cinéma. Dans le cas du film, la référence est en quelque sorte donnée, et la signification reste à bâtir. Dans le verbal, c'est en quelque sorte l'inverse : c'est la référence qui émerge sur la base des mots d'abord donnés. Le langage parlé ou écrit se meut immédiatement dans l'abstraction en effet – d'où, en caricaturant à peine, le schéma de Ferdinand de Saussure : l'évacuation du référent y est facilitée par la nature du signe linguistique, qui n'acquiert sa pleine référence qu'en discours (il n'y a que des signifiés dans le dictionnaire) ; d'où, aussi, la recherche d'une matérialité du côté du signifiant phonique. Le cinéma, lui, se meut immédiatement du côté des choses, du moins s'il choisit d'actualiser cette possibilité, ce qui constituerait, pourrait-on dire, son régime normal (on m'accordera que les cas où la *mimesis* est radicalement empêchée sont rares). Bien entendu, il ne s'agit jamais que d'une image des choses, d'« objets » saisis à travers un point de vue et un dispositif, mais cette « pseudo-présence » est telle, pour parler comme Metz, que la théorie bazinienne peut apparaître comme le pendant, pour l'image, de ce que la théorie saussurienne est à la langue, notamment avec son point de départ d'une croyance nécessaire en l'image – là où, en linguistique structurale, le primat serait plutôt celui de la relation entre les éléments du système.

Pour autant, comme on l'a vu, l'abstraction du langage verbal ne l'empêche pas d'atteindre le réel et l'incarnation de l'image, sa « concrétude », ne l'empêche pas d'énoncer des idées. Et c'est parce qu'il existe ce double mouvement, en quelque sorte inverse, que la métaphore est possible dans les deux supports. Voilà qui permet aussi, évidemment, de noter quelques différences assez évidentes, mais peu décisives, surmontables, inessentielles du point de vue de la théorie métaphorique : la métaphore linguistique, avec la ressource du mot, peut convoquer plus vite tout un univers ou, du moins, avec plus de souplesse, de commodité, de légèreté, puisqu'elle ne donne pas ainsi le sentiment de l'actualiser autant que le ferait le cinéma – mais avec la contre-partie que l'univers en question risque d'être plus stéréotypé. C'est le problème de la référence « suspendue », beaucoup plus délicat au cinéma. Christian Metz le fait d'ailleurs remarquer dans « Le cinéma : langue ou langage ? » : « l'image est *toujours actualisée* », « un gros plan de revolver ne signifie pas

67 *Ibid.*, p. 81, 84-85.
68 *Ibid.*, p. 85, n. 3.

“revolver” (unité lexicale, purement virtuelle) » mais quelque chose comme « Voici un revolver ».[69] Voilà qui n'invalide pas la remarque déjà proposée selon laquelle « référence suspendue » ne veut pas dire absence de référence : la métaphore vive nécessite une actualisation minimale, un dialogue entre des références, des situations, des objets ressaisis, et non entre des signifiés. Seulement, il semble qu'il y ait des degrés d'actualisation, au cinéma comme dans le langage verbal : certains comparants s'imposent de façon plus nette à l'esprit que d'autres. Le procédé de S. M. Eisenstein employé par exemple dans *Octobre*, où les harpes apparaissent sur fond noir, vise précisément à lutter contre la tendance du spectateur à considérer les objets représentés comme appartenant à une diégèse précise, comme étant *présents*. On le retrouve aussi dans *La Ligne Générale*, par exemple lorsque nous distinguons des jets d'eau lors de la démonstration de l'écrémeuse. Faut-il considérer alors qu'il y a toujours actualisation, malgré tout, au cinéma, autrement dit que le procédé d'Eisenstein n'opère pas ? ou peut-on considérer que cela produit quelque effet, que cela donne quand même à la référence un caractère plus virtuel ? Je pencherais plutôt pour la seconde hypothèse, je verrais là un effet moindre que celui de l'article indéfini dans le langage verbal mais finalement assez voisin.

Je propose donc de noter qu'il y a, dans les deux cas, des degrés différents d'actualisation et, en même temps, que le régime normal de l'image serait d'actualiser quand le mot, lui, est d'abord inactuel. C'est d'ailleurs pourquoi, me semble-t-il, les métaphores animales de *La Grève* et de *La Ligne Générale* ou celle du même type de *Fury* gênent autant : ce n'est pas seulement la facilité ou l'inutilité du procédé qui nous retient, son caractère outrancier, bassement dépréciateur ou redondant, mais aussi la *présence* incongrue de ces animaux, qui impose certaines de leurs caractéristiques au détriment des traits les plus pertinents – présence problématique en l'occurrence parce que l'idée est déjà codée, que la sélection des traits est en quelque sorte déjà effectuée à travers le symbole. Ce n'est donc pas seulement, ou pas vraiment, la sortie de la diégèse qui pose problème, non plus que le fait de « visualiser » l'image, mais la façon dont cette sortie est, ou n'est pas, organisée. Nous pouvons alors nous représenter plus finement non pas la difficulté du cinéma à énoncer des métaphores mais la différence qui existe d'une énonciation à l'autre. En effet, dire « un Napoléon » n'impose pas de se le représenter dans tous ses détails, ce qui peut constituer un avantage – on se dispense de convoquer des traits accessoires comme la main dans la poche qui joue un rôle dans *Octobre* : le verbal est alors plus économe que l'iconique – mais c'est aussi un inconvénient. En effet, le lecteur ou l'auditeur peut très bien ne convoquer qu'un seul trait pertinent pour comprendre la métaphore (mettons, le trait « dictateur ») et passer à côté de toute sa richesse (par exemple son rapport complexe à la Révolution française). Dans le cas présent, le risque existe aussi au cinéma, bien sûr, et le linguistique n'est pas démuni s'il veut se faire comprendre plus clairement, imposer certains éléments de définition plutôt que d'autres. Mais il n'en reste pas moins qu'il y a une économie propre au cinéma qui repose sur son caractère concret. Quand S. M. Eisenstein nous montre un paon faisant la roue, toujours dans *Octobre*, nous comprenons immédiatement l'idée essentielle, bien mieux que si nous nous étions contentés du syntagme « un paon » éventuellement enrichi par « faisant la roue » : nous ne passons pas par la représentation figée inscrite dans le code culturel, ou du moins pas seulement, puisque le symbole nous aide indéniablement à interpréter l'image ; le spectacle du paon réveille la signification de l'image usée « faire la roue », réveille le symbolisme de l'animal, mais nous propose surtout une expérience miniature irréductible aux signifiés d'un mot, en cela par exemple qu'il rend hommage à la beauté de

69 *Ibid.*, p. 76.

l'oiseau mécanique filmé par le cinéaste, que cette expérience nous rend sensible, dans une large mesure, à la séduction de cet incroyable objet en même temps que, par ailleurs, nous en percevons le caractère mécanique, figé, qui rappelle Kerenski engoncé dans ses bottes, dans son orgueil, rendu plus rigide encore par le cérémonial du pouvoir, voire intimidé par le luxe et l'apparat de celui-ci. L'actualisation cinématographique, même relative puisque le paon reste inscrit dans un espace et un temps relativement indéterminés, est donc aussi une richesse. Il aurait fallu une longue description pour comprendre tout ce que véhicule cette analogie en littérature, pour ne serait-ce que donner à entendre à quoi ressemble cet objet : « paon mécanique » ne suffirait pas, il faudrait évoquer l'œil vide de l'animal, le mouvement de tête produit par le mécanisme et surtout la texture de l'objet, ses reflets qui évoquent une cuirasse, etc. Sans compter que l'effet produit par le montage, lorsque le paon apparaît pour la première fois, donne le sentiment que la tête de l'animal est montée sur le corps du Premier Ministre. Or, ici, il suffit d'un gros plan sur cette tête du paon mécanique, sur cet impressionnant animal sans regard, luisant comme les gants et les bottes de Kerenski, après de nombreux gros plans sur les jambes de l'homme d'État qui attend et sur sa main dans son dos mais jamais sur sa tête, alors que seuls les visages de ceux qui l'entourent sont filmés, pour qu'on saisisse l'idée. Bien sûr, la paraphrase court toujours le risque, ensuite, d'être laborieuse et certaines idées sont encore manquées : la métaphore visuelle repose elle aussi sur de l'implicite. Mais nous percevons bien ici cette richesse de l'actualisation cinématographique.

On pourrait citer également les jeux de jambe, les mouvements de bras, la chorégraphie de Carole Bouquet dans *Travaux, on sait quand ça commence...* Dégagée de tout ce qui pouvait encore entraver la compréhension dans *Octobre*, par exemple le fait que le comparé du paon est double, qu'il s'agit à la fois de Kerenski et de la porte qui s'ouvre, qu'Eisenstein propose ainsi une sorte d'allégorie du pouvoir (une image globale aussi), l'idée est exprimée très clairement dans le film de Brigitte Roüan : le discours tenu sur la rhétorique des tribunaux y est limpide, même s'il peut sembler difficile à paraphraser, plus encore que celui du cinéaste soviétique. La grâce de l'avocate et son talent nous sont montrés en même temps qu'est suggéré le caractère peu argumenté de sa plaidoirie. Il ne manque rien à l'image pour transmettre, disons, l'idée d'acrobaties verbales, mais nous ne pouvons ainsi manquer l'idée d'une authentique virtuosité – là où le verbal se serait contenté de nous demander d'*y croire*. Le fait d'être témoin de gestes élégants atteste de façon définitive, pour le spectateur, la capacité du personnage à subjuguer un auditoire au tribunal. Le film reste ainsi marqué par cette séquence, malgré l'image que la suite nous offre de l'avocate, qui ne maîtrise plus rien dès qu'elle ne plaide plus : c'est assez dire, je crois, que le cinéma travaille au niveau des référents beaucoup plus directement que le verbal. De ce point de vue, la métaphore du paon est également très éloquente : Eisenstein avait-il prévu d'organiser une double analogie avec Kerenski et avec la porte qui « tourne », qui s'ouvre ? La métaphore s'est-elle enrichie d'une dimension supplémentaire au moment du tournage ? Dans tous les cas, il apparaît nettement que c'est la matière de l'expression, les détails concrets du paon, l'effet que son métal pouvait produire sur une image en noir et blanc, qui ont poussé les réalisateurs à organiser l'analogie avec Kerenski et que, par ailleurs, seule la connaissance concrète de cette porte pouvait susciter l'idée de la rotation du paon plumes déployées.

Pour marquer cette différence entre le linguistique et l'iconique, Jacques Gerstenkorn propose d'ailleurs à plusieurs reprises de substituer le travail sur les référents, au cinéma, au travail sur les signifiés, plus apparent dans le linguistique : pour étudier dans les films la syllepse métaphorique par exemple, ce cas particulier de métaphore qui emploie le même mot dans deux sens différents, il

souligne qu'elle « procède *d'une double référence* ».[70] Nous pourrions pourtant considérer qu'il y a double référence aussi dans « brûlé de plus de feux que je n'en allumai » ou « plus Néron que Néron lui-même » mais c'est un fait important que la métaphore au cinéma travaille *plus immédiatement* sur des objets de pensée actualisés, sur des référents, que la métaphore verbale. Michel Colin souligne lui aussi cette différence lorsqu'il observe que « l'image individualise, la langue nomme », en relevant notamment que les personnages de cinéma n'ont pas besoin de noms : « la bande-image, quand elle montre un personnage, permet de l'individualiser », lui donne immédiatement un certain nombre de traits qui le distinguent des autres, ce qui lui permet à la limite de n'avoir pas de nom du tout, comme les films de Godard en fournissent l'idée à Colin, quand la littérature peut ne pas décrire mais doit en général attribuer un nom.[71] Ce n'est donc pas une caricature de dire que dans le cinéma la référence est donnée et que le discours intervient après, alors que dans le langage verbal un premier « signifié » est donné mais que la référence apparaît ensuite. Mais il faut alors préciser que cette référence, dans le discours écrit ou oral, émerge en même temps que la véritable signification – ce qui, en fait, nous ramène assez près de l'image. De même qu'il y a une signification « support », stéréotypée, celle des mots, et une signification construite, celle de la phrase et du texte, qui permet d'accéder à la référence, qui se redistribue sur l'ensemble des composants de la phrase, il y a une sorte de référence première au cinéma, celle des choses « montrées », découpées par le cadre, qui se dégage le plus immédiatement de la mise en scène, et une référence plus élaborée, liée à la signification globale de cette mise en scène, liée au montage dans le plan ou entre les plans par exemple : n'est-ce pas ce qui se produit lorsqu'on confronte un paon (ou Napoléon) et Kerenski ? N'est-ce pas ce qui se produit dans l'image globale en général ? Quand on rapproche un chef d'orchestre d'un ouvrier, ce n'est plus le même ouvrier que l'on perçoit : c'est un ouvrier qui rappelle les mencheviks d'*Octobre* mais aussi Lénine, dont il est clairement rapproché dans la séquence en question de *La Ligne Générale*, puisque c'est sous son patronage en quelque sorte qu'il parle. C'est un ouvrier qui devient une sorte de type du leader bolchevik d'après Octobre, mais un type moqueur, qui tourne en dérision le caractère beau parleur du parrain, sa volonté de tout organiser et régenter de loin.[72]

Là encore, donc, il faut à la fois pointer la différence « sémiotique » du cinéma et de la littérature et en même temps leur relative proximité, le fait que, dans les deux cas, une dialectique s'instaure entre signification et référence où s'abolit *relativement* leur différence. Pour autant, au « défaut de distance du signifiant au signifié » dans l'image, à son « défaut » de « linguisticité » qui est donc un défaut d'abstraction, il faut faire correspondre le défaut de présentation des choses qui est celui des mots, ce travers qui impose la recherche d'une « résurrection du mot » selon Chklovski – pour retrouver, comme il le dit, la sensation de la guerre, de la femme ou de tel objet. Certes, on objectera que la perception et l'intellection stéréotypées ne sont pas propres à la communication verbale quotidienne : les images peuvent également véhiculer des clichés, provoquer une autre « automatisation de la perception » ou, mieux, un autre modelage de la perception. Mais il est difficilement contestable que le réel résiste mieux dans l'image. L'art du réalisateur vient de là, de sa capacité à faire surgir ou du moins à saisir ce que les acteurs, le cadre ou la situation peuvent lui

70 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 34.

71 M. Colin, *Langue, film, discours*, *op. cit.*, p. 125-126. Le fait que ce soit simplement une lettre, chez Nathalie Sarraute, n'invalide nullement le propos : la lettre fournit l'équivalent d'un nom, permet de distinguer A et B.

72 Pour comprendre ce que veut probablement dénoncer Eisenstein, on pourrait se référer à l'ouvrage *Le socialisme des intellectuels*, recueil de textes de Jan Waclav Makhaïski, choisis, traduits et présentés par Alexandre Skirda, aux éditions de Paris, 2001.

offrir pour bâtir un film, quitte à abandonner ou du moins infléchir des intentions préalables, des répliques ou des jeux prévus par le scénario par exemple. Mais les choses sont encore nuancées, bien sûr : nombreux sont les films qui ne saisissent pas grand chose du réel – et, si l'on peut penser avec Bazin que les grands films sont justement ceux qui y parviennent, il en va finalement de même pour la littérature, avec ses moyens et son « ontologie » propres.

Les exemples sont nombreux, néanmoins, qui montrent qu'on ne peut pas affirmer avec Christian Metz que la langue couvre tout le domaine de l'exprimable, qu'elle permettrait de « dire, même si c'est parfois avec approximation, ce que disent tous les autres codes, alors que l'inverse n'est vrai dans nulle mesure ».[73] L'exemple d'un « chant de pipeau » ou d'un « jeu de couleurs » est évidemment tendancieux, beaucoup trop favorable : un film « muet » pourrait très bien dire « *Le train est arrivé à Lyon avec trois quarts d'heure de retard* », pour reprendre l'exemple donné dans « Le perçu et le nommé ». De même, l'exemple des bottes et du gant de Kerenski, puis du paon d'*Octobre* qui s'impose en gros plan, ou celui des gestes de l'avocate chez Roüan illustre bien qu'on ne peut pas « transcoder » ou « métacoder » le filmique en linguistique sans un reste important – mais difficilement évaluable, précisément parce que nous ne communiquons des idées, nous n'échangeons que par des mots. À travers la fascination pour le pouvoir métalinguistique « universel » de la langue, cette « commentatrice universelle », c'est notamment la capacité d'abstraction de la langue qui intéresse encore Christian Metz dans ce passage de « Le perçu et le nommé », même s'il est beaucoup trop laissé à l'arrière-plan, et si l'exemple du train arrivant avec retard en brouille la perception.[74] C'est elle – et en l'occurrence l'abstraction du concept de temps – qui l'autorise à affirmer que la langue couvre la totalité de « la matière sémantique globale » et, non seulement qu'elle « accompagne en permanence » la vision, mais aussi qu'elle « achève la perception autant qu'elle la traduit ». La tonalité hégélienne du propos est ici nette – quelques lignes plus haut, l'hypothèse que la langue « effectue » la vision a également été émise. Or, quand on observe certaines métaphores vives cinématographiques, comme celle du paon ou de l'avocate (et pas seulement quand on s'en souvient, j'y insiste), on est presque tenté d'affirmer exactement l'inverse, que la substance filmique « achève » la promesse du verbal en quelque sorte. On perçoit donc ici l'idée dont il faut se débarrasser, qui ne fait qu'affleurer dans le texte de Metz mais qui est significative : l'idée que le verbal serait la vérité de l'image, que lui seul véhiculerait le sens définitif des choses, ou du moins qu'il ne pourrait en aucun cas être en-deçà de l'image. Cette illusion notamment d'une langue qui couvrirait la totalité des sens possibles contrevient d'ailleurs aux observations précédentes de Metz selon lesquelles la langue *contraint* la perception des objets autant que celle-ci le fait pour celle-là.

La parenthèse greimassienne qui suit illustre d'ailleurs bien le problème. « Le perçu et le nommé » revient *de fait* sur la question du schématisme et de la schématisation qu'il a évoqué plus haut mais sans que le problème soit à nouveau soulevé, ce qui est significatif – cela aurait imposé un retour à la notion d'abstraction. À partir des exemples du mot « tête », appliqué à l'extrémité d'un objet inconnu aperçu dans un film ethnographique, et de l'image d'une maison, l'auteur de l'article conforte l'idée « que les traits pertinents du signifiant iconique (= traits de reconnaissance chez Umberto Eco) coïncident avec ceux du signifié linguistique, c'est-à-dire avec les sèmes du sémème ».[75] Seulement, on voit bien ici que Metz place dans *une* acception du mot « tête », à la

73 Ch. Metz, « Le perçu et le nommé », art. cit., p. 363-364.

74 Il précise en effet « qu'aucun autre code n'est lié aussi étroitement qu'elle à la communication sociale quotidienne ainsi qu'à une certaine forme (abstraite, explicite) de la pensée » (*ibid.*, p. 363).

75 *Ibid.*, p. 366-367.

suite de Greimas, ce qui ne lui appartient pas en propre : le trait « extrémité "*supérative*" (= supérieure et/ou antérieure) » est éloquent, il combine deux sens qui ne coïncident pas complètement et qui ne peuvent être sélectionnés que grâce à un élément extérieur, à la référence, qui permettra à l'interlocuteur de saisir l'intention de sens précise. Employer le mot « tête » pour désigner la partie avant d'un objet fait généralement perdre au mot l'idée de supériorité, par exemple, qui lui venait non seulement de la dimension verticale mais aussi d'autres éléments qui ne sont pas présents dans les traits relevés (la tête comme siège de l'intelligence, de la vue, etc.). Il apparaît d'ailleurs que, dans un usage non métaphorique, ces autres traits seraient requis pour préciser le « concept » de tête, traits parmi lesquels *certains* seraient convoqués pour composer un « signifiant iconique », dont les yeux et la bouche, et d'autres abandonnés, comme l'idée de siège de l'intelligence, difficilement représentable. De même, quand Metz prétend que nous reconnaissons une maison à ses différents caractères, comme les murs, le toit ou la porte, qui constitueraient précisément « les sèmes du mot maison », il nous faut souligner qu'il omet de dégager la différence qui nous occupe : le mot se contente de véhiculer une signification abstraite, l'idée d'un lieu d'habitation qui protège par exemple des intempéries, mais il ne contient pas nécessairement tous les caractères relevés. Quand on l'identifie trop étroitement à ces traits-là, il révèle de façon négative sa nature d'abstraction : il s'éloigne de telle ou telle représentation dans un film et se rapproche de la schématisation qu'il est possible d'en produire, avec un toit pointu et une cheminée par exemple, comme celle proposée par Roger Odin pour montrer précisément à quel point il y a un schématisme du mot, à quel point le lexème est, d'un certain côté, inférieur à l'image photographique ou cinématographique.[76] Il n'est pourtant pas impossible d'élargir le concept de maison de façon à ce qu'il englobe aussi les autres possibilités, comme les toits terrasses ou les parois coulissantes, même si la représentation stéréotypée que nous en avons écarte en général ces aspects-là. Mais, quoi qu'il en soit, un film qui nous présentera une architecture moderne ou une habitation japonaise nous donnera toujours une compréhension plus fine de l'objet maison que ne l'aurait fait son simple « signifiant phonique » ou une schématisation ordinaire : voilà qui indique bien qu'il n'y a pas correspondance étroite entre le « signifié » d'un mot et le « signifiant » d'une image et donc, encore une fois, combien il importe de ne pas omettre le caractère abstrait d'un mot et concret d'un film. Or cette différence de nature, tellement évidente qu'on oublie parfois de la mentionner, est d'une grande conséquence pour nous, pour la théorie de la métaphore.

Petite parenthèse sur la nécessité de dépasser l'opposition entre Bazin et Eisenstein

Néanmoins, avant d'exposer ces conséquences, il est nécessaire de préciser encore un peu le cadre dans lequel nous devons nous placer. On m'aura peut-être vu venir, d'ailleurs, par exemple dans la partie consacrée au soupçon sur la métaphore et sur l'image : la nécessité se fait sentir de dépasser le clivage entre une position qu'on pourrait définir comme celle de Bazin ou de Barthes et celle que l'on prête souvent aux cinéastes soviétiques, et en particulier à Eisenstein, comme Metz dans « Le cinéma : langue ou langage ? ».

La question est ancienne. Je ne prétends pas apporter des lumières décisives dessus ni réconcilier les uns et les autres, ceux qui croient à l'image, avec un soupçon marqué d'idéalisme, et ceux qui n'y croient pas, qui témoignent en général d'une approche plus matérialiste. Mais, pour commencer, je

76 R. Odin, *Cinéma et production de sens*, *op. cit.*, p. 76-77.

voudrais noter que l'arrière-plan du propos est constamment politique, chez Bazin, Metz ou Deleuze par exemple, mais rarement débattu comme tel : le cinéma « de montage » est rapproché d'un refus d'accorder la moindre beauté à du profilmique par exemple, chez les deux premiers, à un refus de respecter les droits du réel, à une « manipulation souveraine » qui serait comme une volonté de transformer le monde sans le comprendre. Le projet de Marx est confondu avec celui de Staline, celui d'Eisenstein avec celui de Vertov et la théorie des différents cinéastes soviétiques avec une compréhension banale de l'effet Koulechov. Je caricature à peine. Il faut lire attentivement Christian Metz pour noter que, selon lui, seul Vertov illustre vraiment, et encore, la tendance dénoncée : la logique générale du propos semble englober tout le cinéma « de montage » dans la critique du « montage-roi ». De même, si l'on reconnaît les droits d'un cinéma « classique » qui analyse le réel, notamment par le montage, comme le fait Bazin, comment ne pas tendre des ponts avec le cinéma soviétique, sauf à ne vouloir défendre que la beauté du réel *déjà là* et à refuser toute dialectique, toute émergence d'une beauté *encore engluée* ? Il serait facile d'opposer à la caricature d'un cinéma de montage révolutionnaire, propagandiste, celle d'un cinéma du réel conservateur, embaumant le réel dans de magnifiques plans-séquences. C'est faute d'entrer dans la complexité du cinéma soviétique *réellement produit* que l'on a pu faire émerger ce clivage manichéen entre cinéma de montage et cinéma du réel : dès qu'on accepte l'idée d'un cinéma qui analyse le réel, qui ne se contente pas des séductions présentes, on est obligé de dépasser l'idée d'une obsession du morcellement, de la manipulation. On pourrait même renverser l'accusation et soutenir que c'est le montage « visible », qui s'affirme, non transparent, qui serait le plus honnête, le plus respectueux du spectateur et du réel : l'art n'a-t-il pas pour objectif de rompre avec les automatismes, de pratiquer « l'obscurcissement », comme le soulignait Chklovski, pourtant peu soupçonnable de sympathies bolcheviques ?

La dénonciation par Metz, au début de son article « Le cinéma : langue ou langage ? », de l'utopie du modèle reconstruit, du message cybernétique, de la prothèse qui nous éloigne du réel, pour belle et convaincante qu'elle soit, est surtout mal articulée à S. M. Eisenstein. Le reproche de manipulation du réel est alors d'autant plus tendancieux qu'il se nourrit d'apparences : Jacques Aumont a déjà indiqué que le cinéaste ne partageait pas réellement cette conception de la ciné-langue qui lui est reprochée, qu'il n'a jamais identifié le plan au mot par exemple, et qu'il ne faut pas trop se fier à la traduction par « langue » de *iazik*, le mot russe pouvant tout aussi bien évoquer le langage.[77] D'ailleurs, le seul exemple tiré par Metz d'un film d'Eisenstein est très ambigu : évoquant le « magnifique syntagme » des « trois statues de lion différentes » dans *Le Cuirassé Potemkine*, il critique la prétention du cinéaste d'avoir proposé là « un fait de langue ».[78] Or, s'il ne s'agit pas d'un mot, ni même exactement d'une phrase, il s'agit bien d'une métaphore – qui est souvent appréhendée comme un phénomène de langue, à cause de la lexicalisation, même si elle est plutôt, sans même parler de ses occurrences cinématographiques, un phénomène de parole, de discours. Où y a-t-il donc confusion, chez Eisenstein ? C'est d'autant plus troublant qu'à la fin de l'article, comme on l'a vu, Christian Metz propose un élargissement à une linguistique de la parole, ou du discours, mieux apte à rendre compte du langage des images : alors que rien ne l'empêchait, le cinéaste soviétique et la métaphore ne bénéficient donc pas de cet élargissement. Aussi est-il difficile de tomber d'accord avec l'auteur de l'article lorsqu'il affirme, à propos de l'idée de manipulation, qu'« il n'est pas question ici de politique ». Ce qui est reproché à Eisenstein, c'est de ne pas en rester au « sens

77 J. Aumont, *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, p. 60-61.
78 Ch. Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », art. cit., p. 56.

“naturel” des choses et des êtres », à la présence pure de « la joie qui se lit sur le visage de l'enfant », de préférer une « signification délibérée ». Mais, outre que cette joie se lit aussi sur le visage de ses personnages, celui de Marfa par exemple (mais probablement une femme adulte, une paysanne soviétique de surcroît, est-elle moins pure qu'un enfant...), le souci de ne pas en rester là est évidemment politique. Voilà qui rejoint le vieux débat sur la photogénie, déjà rencontré sous la plume d'Eikhenbaum : on ne peut en rester à l'expressivité « spontanée » d'un paquebot, d'un avion, etc. – puisque le cinéma ne se soucie pas que de filmer des visages d'enfant dans les ruines. C'est le devoir de l'artiste de se détourner de ces formes convenues d'expressivité, ou de les problématiser, voire de « pathétiser » un matériau qui n'est pas déjà « pathétique ». Et il ne s'agit évidemment pas là de simplement choisir entre le pathétique « naturel » d'une procession et l'effet produit par l'écrémeuse dans *La Ligne Générale* : on a vu comment le cinéaste brouillait les cartes à propos de ces deux séquences, organisait une interpénétration de l'une dans l'autre. Il s'agit plutôt de pathétiser *autrement* la machine, de montrer l'analogie entre deux faucheuses par exemple, la mécanique et l'animale, ou l'étrange analogie entre l'extase produite par la machine et d'autres extases. Enfin, et surtout, le propos de Metz est injuste parce qu'il néglige toutes les précautions du cinéaste à propos de l'idée qu'il s'agit d'incarner, de susciter chez le spectateur : la métaphore du « squelette structural de l'objet érigé en un second objet », d'un ersatz, rappelle précisément celles d'Eisenstein à partir du moment où le pouvoir soviétique se mêle de création artistique, se préoccupe d'imposer une doxa. Rien n'horrifie plus le cinéaste, on l'a vu, que cette « superstructure en serre » qu'il s'agit de produire à la chaîne, cette autre, cette véritable « manipulation souveraine » des films et du réel.

Certes, S. M. Eisenstein ne croit pas au « sens immanent » évoqué par Metz, mais il n'en défend pas davantage un sens vraiment « transcendant » : comme on l'a noté pour les signifiés et les référents, il existe une dialectique entre le sens déjà donné aux choses et le sens visé par une œuvre, par un auteur – de même, à un autre niveau, que le sens est toujours à la fois projeté par l'auteur (puis par le lecteur) et supposé *déjà là*, le sens prêté à l'objet étant généralement conçu comme le plus conforme possible à ce que l'objet est « au fond ». Autrement dit, la position du cinéaste, qui est d'abord opposée par Christian Metz à celle d'Astruc, dont le « vocabulaire » serait « constitué par les aspects mêmes des choses, “la pâte du monde” », n'est pas si éloigné de celle de Merleau-Ponty évoqué juste après : l'art ne signifie pas « par allusion à des idées déjà formées ou acquises, mais par l'arrangement temporel et spatial des éléments ».[79] Metz semble d'ailleurs le reconnaître lui-même, sa position semble évoluer puisque, finalement, après avoir présenté le déphasage énonciatif comme une sorte d'anomalie talentueuse, il paraît tenter lui-même une réconciliation entre la position de Bazin et le cinéma soviétique : même le cinéma « agencé », par exemple avec les « films-opéras d'Eisenstein », « ne montre de toutes façons que ce qu'il montre », propose « un morceau du monde ».[80] Le réel résiste toujours en quelque sorte.

On trouve d'ailleurs, fréquemment, un semblable dépassement dans les écrits du cinéaste des années 1930-40. Celui-ci y reconnaît, comme dans « Montage 1938 », deux défauts symétriques : « le premier excès consistait à se laisser séduire par la technique de l'assemblage (la méthode de montage), le second par les éléments à assembler (le contenu de la séquence) ».[81] La reconnaissance du premier défaut est d'ailleurs, en partie, de circonstance, comme on l'a déjà noté : jamais Eisenstein ne renonce à la composante « montage », c'est sur elle que constamment il insiste,

79 *Ibid.*, p. 60.
80 *Ibid.*, p. 62-63, 81.
81 S. M. Eisenstein, *Réflexions d'un cinéaste*, *op. cit.*, p. 76.

notamment pour défendre cet « art du montage trop oublié », pour contrebalancer les effets de la nouvelle période de « reniement » qui « a détruit jusqu'à l'aspect le plus incontestable du montage, celui qui n'aurait jamais dû susciter la moindre attaque ».[82] D'ailleurs, même si l'auteur de « Béla oublie les ciseaux » y est parfois allé un peu fort, sa conception du montage n'a jamais vraiment ignoré l'importance du contenu – tout au plus un peu minimisé, peut-être, parfois, et encore. Il se pourrait donc bien que Eisenstein s'inclue dans le travers prétendu des années 1920 pour mieux dénoncer une erreur collective et réfléchir dessus. On n'en perçoit pas moins dans cet extrait des intonations qui suggèrent, davantage que dans d'autres interventions, une certaine sincérité dans la condamnation de ces excès. Le premier des deux défauts est d'ailleurs décrit d'une façon qui fait fortement penser à certaines « recettes » surréalistes, à la définition de la métaphore par Breton notamment : il suffit de juxtaposer « deux faits, deux processus, deux objets » pour que « l'habitude » nous fasse « presque automatiquement élaborer certaines généralisations-clichés » – et le cinéaste de donner alors un exemple qui fait fortement penser à l'expérience de Koulechov.[83] Mais, à vrai dire, ce défaut, qui est donc aussi celui de certaines métaphores, est surtout un défaut de montage, non un excès de celui-ci : si le rapprochement n'est pas « encadré », organisé soigneusement, il tend forcément vers le foisonnement désordonné de sens et le cliché. Le montage d'un gros plan sur les bottes de Kerenski et d'un plan sur le paon, malgré toute la « présence » des deux objets, n'aurait pas produit toute cette richesse de signification sans la répétition des plans concernant le Premier Ministre, sans les regards de par et d'autres portés sur lui, également en gros plan, sans l'absence d'un gros plan sur sa tête, etc. Comme la théorisation qui accompagne la notion d'image globale le souligne bien, il n'y a donc nulle contradiction entre cette grande attention au réel, au « contenu » de l'image, et cette préoccupation pour le montage.

Finalement, malgré les oripeaux formalistes dénoncés avec raison, une fois débarrassée de ceux-ci, la conception du montage telle qu'elle est défendue par l'axe Eikhenbaum-Eisenstein me semble indépassable, et même compatible avec le meilleur de Bazin. D'un côté, fidélité au réel ne veut pas dire nécessairement croyance à un réel immuable, atteignable sans le prisme de la subjectivité, et encore moins présence d'un réel « objectif » dans l'image : Bazin lui-même en a conscience, même s'il ne se prémunit pas assez contre cette tentation, et ce qu'il défend, finalement, c'est surtout le respect du mystère du réel dans l'image. D'un autre côté, croire à la puissance du montage, à la subjectivité créatrice, ne veut pas dire mépriser les droits du réel, mais ne pas s'en laisser compter par ses apparences. Là encore, il s'agit d'aller au-delà des apparences du réel, des images. C'est en cela que, malgré les apparences, Bazin et Eisenstein peuvent se rejoindre. C'est pour cela aussi que, malgré les oppositions « idéologiques » faciles à pointer, mais qu'il faut pointer, car elles ne sont pas sans effets ni sans fondements, il ne faut pas en rester à l'opposition entre un cinéma matérialiste et un cinéma spiritualiste : au sein de traditions différentes, les deux auteurs me semblent défendre à leur façon, forcément différente, une exigence voisine, qu'on pourrait exprimer comme un dépassement du réalisme. Cela n'empêche pas, évidemment, que l'un en reste, en quelque sorte, à une certaine défense et compréhension du réel – toujours pertinente, surtout face aux totalitarismes de tous poils, mais parfois suspecte d'idéalisme – là où l'autre passe à la défense d'une compréhension *et* transformation du réel – conception supérieure, me semble-t-il, qui inclut l'autre, mais dangereuse quand le second impératif prend le pas sur le premier.

Le problème se perçoit bien dans l'article de Marie-Claire Ropars : alors qu'elle critique avec

82 *Ibid.*, p. 73.
83 *Ibid.*, p. 74.

raison le « postulat réaliste » qui contribue à « occulter » la richesse d'*Octobre* et de ses métaphores, notamment à travers Mitry, au début de l'article, elle ne dialectise pas l'opposition d'André Bazin à S. M. Eisenstein, elle renverse en quelque sorte la position de Barthes ou de Bazin sans la dépasser, en emprisonnant Eisenstein dans une conception réductrice d'un cinéma de pure idéologie, où le Verbe précèderait en quelque sorte le Réel, le déterminerait presque en tous points.[84] Ce faisant, elle reste dans une large mesure dans la problématique d'André Bazin et de Christian Metz (cinéma du réel contre cinéma du discours), elle se contente surtout d'en renverser les valeurs, elle va même plus loin qu'eux, d'une certaine façon, dans la mesure où « Le cinéma : langue ou langage ? » par exemple se contentait d'imputer aux cinéastes soviétiques une mauvaise théorie et non pas vraiment une pratique qui aurait été fidèle à cet « esprit manipulateur ».

Cette exigence de dépasser l'opposition stérile entre une position « Bazin » et une position « Eisenstein » est donc particulièrement vive. On a pu en relever les prémisses, déjà, chez Bazin ou Metz et plus nettement encore, comme de façon anticipée, chez Eisenstein. Mais il est particulièrement intéressant de noter que des auteurs comme Jacques Aumont ou Philippe Dubois en ont ressenti eux aussi le besoin, malgré des points de départ différents, en l'occurrence Eisenstein et sa théorie du montage pour le premier et la photographie, avec une position plus « indicielle », pour le second. C'est en effet un dialogue qui traverse, de façon discrète, une bonne partie de *Montage Eisenstein* que celui que Jacques Aumont entretient avec l'auteur de « Le cinéma : langue et langage ? », pour valider l'essentiel du propos de Metz (la reconnaissance du cinéma comme langage) mais en exclure le soupçon porté sur Eisenstein (qui ne défend pas l'idée d'une ciné-langue). Outre le passage déjà cité, on pourrait mentionner celui consacré, plus loin, à la « syntaxe filmique » et plus largement les pages qui suivent sur l' « attractivité du *plan en soi* », « absolument obligatoire » comme le souligne S. M. Eisenstein lui-même, et sur l'attraction intellectuelle qui lui répond.[85] Jacques Aumont propose notamment une parenthèse tout sauf innocente sur l'importance du « sens premier » chez le cinéaste, il souligne son attention « à la *présence* » du matériau filmique, « à sa “senteur” », son attachement à la « figurativité » malgré son hostilité au réalisme socialiste et malgré la tension « maintenue par lui entre figuration et abstraction » et il rappelle que, pour Eisenstein aussi, « l'image n'a de valeur, et même d'existence, que si elle exprime la vérité du contenu ».[86]

Le problème se pose d'une façon évidemment très différente dans *L'Acte photographique* mais il est frappant de noter que Philippe Dubois propose lui aussi un dépassement du conflit entre « imitation » et « déformation », entre présence de l'objet et intervention du sujet, entre *punctum* et *coupe*. Le point de départ est différent puisqu'il ne s'agit plus de défendre les droits du montage par delà la critique bazinienne mais de défendre en quelque sorte les droits de l'image contre une école du soupçon qui n'y verrait que présence d'un code, d'un discours. Seulement, il s'agit toujours d'aller au-delà de l'idée de manipulation, et finalement de rendre justice à ce qu'il y a de plus juste des deux côtés et, pour Philippe Dubois, de réhabiliter l'idée d'une « trace » du réel dans l'image, d'une « empreinte », d'une « marque », d'un « dépôt », sans penser l'image « en dehors de l'acte même qui

84 M.-Cl. Ropars, « Fonction de la métaphore dans *Octobre* », art. cit., p. 110, 115 et 126 par exemple, où l'on peut lire que Eisenstein fait « retour à une réalité conçue comme produit et non comme donnée », qui est certes le « produit d'une histoire, mais aussi et d'abord [le] produit d'un discours », ou que *Octobre* mène « une réflexion sur le réel et l'impossibilité de le saisir sans en construire préalablement, avec l'image abstraite, la signification concrète ». Que notre rapport au réel soit puissamment déterminé par le discours est indéniable mais comment y opposer, comme pour la refuser, l'idée d'une réalité « comme donnée » ?

85 J. Aumont, *Montage Eisenstein*, *op. cit.*, p. 219-220, 222.

86 *Ibid.*, p. 226, 227, 236, 239.

la fait être », du sujet impliqué dans l'expérience.[87] Le premier chapitre de l'ouvrage est particulièrement éloquent de ce point de vue : il organise un dépassement dialectique qui reconnaît pleinement le débat entre une ligne Bazin et une ligne « structuraliste » pour parvenir à cette idée d'une trace. C'est de cela que nous devons nous inspirer pour penser la métaphore au cinéma : il s'agit à notre tour de reconnaître mais dépasser le débat entre Bazin et Eisenstein, sans minimiser la force de la position exprimée ici par Bonitzer, le second Barthes, le Bazin d'« Ontologie... » ou Walter Benjamin.[88] C'est d'ailleurs ce que formule l'auteur de *L'Acte photographique* lorsqu'il exprime l'idée d'une « charge symbolique » qui n'excède pas le « poids référentiel » de l'image, l'idée de « cette autonomie et cette plénitude de significations » qui viennent « après coup » : la métaphore est possible en photographie aussi mais elle s'appuie sur « cette *nécessité absolue d'une dimension pragmatique préalable à la constitution de toute sémantique* » et c'est bien ce qui « distingue radicalement la photographie de tous les autres moyens de représentation. » Philippe Dubois souligne d'ailleurs, à partir de Pierce, que le renvoi au réel n'a rien à voir avec du sens, qu'il faut prendre garde à ne pas prendre l'« affirmation d'existence » de l'image, de l'index, pour « une explication de sens ».[89]

Autrement dit, pour nous, il s'agit de reconnaître le cinéma comme portant à la fois cette trace du réel et la trace d'une visée de sens. La métaphore cinématographique ne s'oppose pas en effet à la « transcendance de la référence » évoquée par Dubois lorsque Bonitzer analyse la photo d'un Vietnamien en pleurs, qui trahit *quand même* quelque chose du réel, où s'affirme une singularité, mais elle ne se contente pas non plus de ce renvoi dans ce qu'il peut avoir de définitif parfois, d'intimidation pour la pensée : elle invite au contraire à interroger le référent.

La métaphore comme montage d'expériences

Pourquoi ce détour par Eisenstein, Metz et Bazin, donc ? On l'aura compris : parce que la métaphore n'est pas davantage du côté du montage – fût-il roturier, sujet plutôt que roi – que de l'image, de la présence des choses. Quand le réalisateur de *La Ligne Générale* organise un rapprochement entre une procession religieuse et la démonstration d'une écrémeuse, son propos est d'autant plus riche que, de part et d'autre de la « coupe », du côté du comparant comme du comparé, la matière est également riche, les visages interrogateurs ou ravis sont beaux, comme les objets de culte ou cette larme de lait qui frémit et finit par gouter à l'extrémité du bec de l'écrémeuse. Le réel perce, *point* sans cesse et nous ravit aussi. Et ce n'est pas toujours « par-dessus » une « coupe » que la métaphore fait ainsi dialoguer deux expériences différentes, deux « morceaux du monde ». Que l'on pense à ces très gros plans « à la Ponge », comme ceux que l'on peut trouver dans certains documentaires ou dans *Dieu sait quoi* de Jean-Daniel Pollet, qui déréalisent en quelque sorte le réel, qui nous font percevoir autrement l'épiderme d'un éléphant ou un fruit, un ustensile du quotidien, au point qu'il nous évoque parfois *autre chose* que lui-même, procédé que l'on retrouve aussi dans des livres ou des jeux pour enfants où ceux-ci sont interrogés sur la texture et les motifs très fins d'un objet, d'un animal, filmés en très gros plan : des métaphores viennent spontanément à l'esprit, comme sous la plume du poète, dans *Le Parti pris des choses*. L'effet peut être fortuit ou délibéré,

87 Ph. Dubois, *L'Acte photographique*, *op. cit.*, p. 59, 76.
88 *Ibid.*, p. 41 et suiv.
89 *Ibid.*, p. 76-77, 81.

comme au début de *Rubber* de Quentin Dupieux, avant que le film ne s'installe dans une parodie de film de genre et ne s'appuie de façon répétitive sur les effets possibles d'une personnification étonnante : la mise en scène, avec le très gros plan sur le pneu qui émerge, qui sort de terre, avec le sable qui tombe, fait penser à une créature gigantesque, préhistorique par exemple, puis la « marche » hésitante du pneu, qui oscille, qui tombe, suggère une analogie avec un bébé, qu'il soit animal ou humain. Tout le film repose sur une telle perception métaphorique « intégrée » : le début est de ce point de vue vraiment extraordinaire, même si *Rubber* s'installe ensuite dans la routine d'un scénario « humain », celle du tueur psychopathe, avant de finir en faisant surgir une cohorte de pneus sur une trame qui évoque le film d'horreur (on pense à des morts-vivants). On voit bien, avec ce type d'exemple, quand le pneu est comparé à une créature antédiluvienne ou à un nourrisson notamment, comme on le voit avec certaines citations métaphoriques, celle des *Des hommes et des dieux* par exemple, que la métaphore fait dialoguer des références, organise un dialogue entre des expériences, entre des situations très concrètes connues du réalisateur et supposées connues du spectateur.

Il faut revenir à la notion de métaphore vive par exemple, ou à celle qui transparaît parfois dans la tradition rhétorique, quand on parle pour elle d'*image* ou, chez Aristote, quand on la décrit comme *peinture* d'une chose *en acte*. Il s'agit bien, dans tous les cas, de cela : la métaphore impose de reconsidérer quelque chose par le biais de la représentation d'autre chose, d'une situation perçue très concrètement, qui redynamise la perception. Dans cette tradition-là, qui n'est pas celle où l'image et le sensible sont soupçonnées, la métaphore est bien une invitation à considérer une expérience pour en comprendre une autre. Et, comme on le voit dans la *Rhétorique* d'Aristote, où le mot *eikon* désigne la comparaison, « l'image » n'est pas pensée alors comme substitution plus ou moins habile, mais comme une *association* de deux éléments qui convoque des expériences.

C'est dire à quel point nous pouvons nous inspirer pour la métaphore du modèle élaboré par S. M. Eisenstein pour l'image globale, même si, comme nous l'avons vu, les deux ne coïncident pas *complètement* chez lui : c'est à travers la matérialité de différentes expressions, rapprochées les unes des autres par l'œuvre, qu'une idée, qu'une certaine abstraction – une *bonne* abstraction – peut émerger. Mieux encore peut-être, sa définition de la métaphore comme « trope du montage », dans « Griffith, Dickens et nous », peut nous retenir. C'est dans cet article, avant que cette expression n'apparaisse, que le réalisateur écrit :

> Je ne sais ce qu'en pensent les lecteurs, mais personnellement, je me réjouis toujours de m'avouer à moi-même encore et toujours que notre cinéma n'est pas un « enfant trouvé », ignorant de ses origines, sans traditions ni attaches, sans passé ni riches réserves culturelles des époques révolues. Il n'y a que des gens très frivoles et très arrogants pour structurer les lois et l'esthétique du cinéma à partir des postulats d'une suspecte parthénogenèse d'un art issu ou d'un pigeon, ou de l'eau et du saint-esprit !
>
> Puissent Dickens et toute la pléiade des ancêtres remontant aux Grecs et à Shakespeare leur rappeler que ni Griffith ni notre cinéma ne commencent la chronologie de leur existence autonome par eux-mêmes mais possèdent un immense passé culturel ; ce qui ne les empêche nullement, chacun à son moment de l'histoire mondiale, de donner un nouvel essor au grand art de la cinématographie. Puisse également ce passé reprocher à ces hommes à l'esprit léger leur excessive arrogance vis-à-vis de la littérature qui a tant et tant apporté à un art que l'on croyait sans précédent ; à commencer par l'essentiel : l'art de la vision et non du *coup d'œil*, l'art du *regard-vision* au double sens de ce terme. [90]

90 « Dickens, Griffith et nous » (3), art. cit., p. 17-18.

Les traducteurs indiquent alors en note : « Dans le texte : “vzgliad” – 1° regard, 2° vision, point de vue. » Et le cinéaste de souligner ensuite l'apport du cinéma soviétique, qui ne se contente pas du regard, du coup d'œil, mais apporte « l'esthétique *d'une figuration imagée de la vision du phénomène* », le « point de vue », « *l'appréciation de ce qui est vu* », dépassant ainsi du même coup « l'esthétique *de l'œil cinématographique* ».[91] Il convient à mon tour d'insister sur ce passage car c'est ce « regard » rehaussé par la « vision-point de vue » qui, monté habilement, produit l'image globale – comme la métaphore visuelle.

Le terme et la notion de point de vue rendent d'ailleurs assez bien, en français, ce double sens souligné par S. M. Eisenstein et les traducteurs : le mot « point de vue » exprime à la fois le fait de voir *depuis un lieu choisi*, d'où l'expression : « un joli point de vue », et *ce que l'on pense*, l'opinion, l'idée, en tant qu'elle naît d'une subjectivité particulière. Dans *L'œil-caméra*, François Jost propose ainsi deux termes différents pour évacuer la polysémie de l'expression française « point de vue », souvent utilisée dans les études littéraires : ocularisation (pour le point de vue perceptif) et focalisation (pour le point de vue cognitif), les deux pouvant coïncider ou au contraire présenter des décalages, voire des contradictions, être producteurs d'effets de sens intéressants.[92]

Il importe néanmoins, après ces distinctions on ne peut plus utiles, de souligner la proximité naturelle des deux significations, le lien que les mots établissent non sans raison entre le phénomène perceptif sensoriel et le phénomène intellectuel. Il ne s'agit pas complètement d'une blague en effet, comme pourrait le laisser croire le texte de S. M. Eisenstein, quand le réalisateur affirme que c'est *précisément* dans le domaine de la « vision », du « point de vue », que la littérature a légué quelque chose au cinéma… En effet, les deux phénomènes ne sont pas sans rapport : la compréhension d'une chose s'appuie toujours sur sa perception et, même s'il est nécessaire de les distinguer, les deux phénomènes restent liés dans la mesure où l'objectivité absolue n'existe pas, où l'on ne peut que partiellement s'émanciper du prisme de notre subjectivité. De même, peut-il y avoir perception sensorielle sans intellection de ce que l'on perçoit, sans un minimum d'interprétation, de tentative d'interprétation ? Dans le domaine de la vue au moins, nous savons que, si cela se produit, c'est assez rare : il semble plutôt que le langage accompagne constamment la vision, comme Christian Metz l'a rappelé. C'est là une vérité admise par tous, mais dont on ne mesure pas souvent les conséquences, à tel point qu'elle semble parfois oubliée. C'est pourquoi, s'il faut rappeler que le cinéma est constamment concret, qu'il est fondé sur la quasi-présence des choses, il faut dire en même temps qu'il est constamment subjectif, que cette présence ne saurait être séparée d'une intention par exemple, et plus largement d'un « geste », pour parler comme Philippe Dubois. C'est ainsi, on le sait, que la théorie d'Eisenstein contrevient doublement à la thèse d'un « montage interdit », d'une « manipulation souveraine » : la subjectivité est présente aux « deux niveaux » de la métaphore ou de l'image globale. Il s'agit pour le réalisateur de monter *dans un certain sens* des images elle-mêmes conçues *d'une certaine façon*, qui possèdent un certain nombre de paramètres (distance relative de l'objet, longueur de la focale, ouverture du diaphragme, position relative de l'objet par rapport au cadre, éclairage ou non de certains détails, de l'arrière-plan, de ses contours, etc.). Quand on tient compte de tous ces paramètres de l'image et, ensuite, du montage, on voit que les possibilités d'expression du cinéma sont extrêmement larges et justifient l'étourdissement que l'on ressent quand on lit par exemple « La Quatrième dimension au cinéma » ou « Dramaturgie de la forme ». Les possibilités d'ironie en sont démultipliées par exemple, comme lorsque une contre-

91 *Ibid.*, p. 18 et « Dickens, Griffith et nous » (fin), p. 31.
92 F. Jost, *L'œil-caméra : entre film et roman*, Presses universitaires de Lyon, 1989.

plongée magnifie Kerenski mais se trouve récupérée ensuite pour signifier sa vanité. La métaphore ne peut que profiter de cette multiplicité des points de vue, de cette polyphonie, comme on le voit dans le montage de l'ouvrier « qui pérore », dans la main du paysan qui s'abat pour livrer son argent *comme s'il donnait un coup*, ou dans la statuette du cochon qui danse « à l'abattoir ». Deux opinions s'affrontent, à chaque fois, et ce n'est pas forcément celle qui arrive en dernier qui est la bonne.

Or, si j'insiste sur cette idée de point de vue, c'est qu'elle me paraît négligée dans le domaine linguistique aussi, dans la théorie de la métaphore littéraire : quand Borges émet l'hypothèse que toutes les métaphores ont déjà été inventées, il souligne bien sûr la permanence d'un imaginaire commun à travers les siècles et les pays, mais il suppose que la métaphore associe seulement deux mots ou deux choses, le sommeil et la mort, la femme et la fleur. Or, on a déjà relevé que l'image de la mer agitée, pour figurer la révolution, n'était pas utilisée du tout de la même manière par Gance que par Cicéron – et encore moins par Eisenstein. S'agit-il alors de la même métaphore ? N'est-elle pas réinventée ? De même, en conservant le thème de la foule agitée, voire du peuple en révolte, en révolution ou en guerre, souvent figuré par la mer en furie, on pourrait relever de semblables passages chez Homère, innombrables mêmes, pour dire les armées qui s'affrontent, vents contre flots par exemple, ou pluie torrentielle contre mer, métaphores laudatives, épiques, mais où l'eau correspond toujours au petit peuple et le vent, la bourrasque, figure plutôt les héros. Chez Horace, source de Cicéron, cité par Dumarsais, c'est encore la République romaine qui est comparée à un vaisseau déchainé par la tempête.[93] Dans les *Essais* de Montaigne, il est question de « cette mer flottante des opinions d'un peuple ou d'un prince » (livre II, chap. 12). Dans *Lorenzaccio*, Musset compare les hommes à l'océan tumultueux et répugnant dans lequel plonge et se corrompt Lorenzo, et au-dessus duquel veille, tel un fanal, Philippe (acte III, sc. 3). Faut-il mentionner encore l'épisode des Tuileries, dans *L'Éducation sentimentale* ? ou l'image du même type que l'on peut trouver dans « Le Forgeron » de Rimbaud, où le Forgeron parle précisément comme pense le roi ? La métaphore de la « marée humaine » vient spontanément à la bouche ou sous la plume, comme on pouvait le noter dans quasiment tous les médias français fin janvier et début février 2011, lors de la révolution égyptienne, sans parler de celle des « flots » humains. Mais, si l'image n'est guère louangeuse, elle ne prend évidemment pas toujours le même sens, elle ne fait pas réseau de la même façon à chaque fois. Même si souvent, comme chez Gance, elle s'inscrit dans une géographie symbolique où elle est dominée par un capitaine, une vigie ou des puissances aériennes, on peut noter que le prince est mis à égalité avec le peuple chez Montaigne, et que le comparé est plus précis : il s'agit de la houle des opinions. De même, si l'on identifie la métaphore des flots humains à la toute fin de *Bel Ami*, elle ne prend son sens que dans la conscience du personnage (comme chez Rimbaud), aveuglé par son succès en l'occurrence, indifférent aux autres qui sont comme ses sujets : la métaphore aristocratique est donc conservée mais, outre qu'elle est utilisée à des fins ironiques, que Duroy domine la foule depuis la Madeleine comme un roi depuis son balcon, ce n'est plus celle du *conducator* – le personnage n'a vraiment rien d'un pilote de navire – et l'on peut tisser des liens avec de nombreux autres passages du roman, comme le fameux tableau *Jésus marchant sur les flots* aperçu chez les Walter. Duroy n'a-t-il pas rêvé à ce tableau et ne rêve-t-il pas, lors de son mariage-sacre, de faire un bond jusqu'au Palais-Bourbon, comme on marcherait sur les flots en quelque sorte, en se faisant porter là-bas par ce que le narrateur appelle plus tôt le « fumier du suffrage populaire », sur lequel poussent des champignons comme lui ?

On aura peut-être deviné où je voulais en venir : même quand les éléments clefs de l'analogie

93 Dumarsais, *Des Tropes*, *op. cit.*, p. 149.

restent les mêmes, comme ici le peuple et les flots, la métaphore change, précisément parce que le point de vue porté sur ces éléments n'est plus le même. Le phénomène est bien sûr identique pour la métaphore du sommeil de la mort, déjà rapidement évoquée, ou celle de la rose qui, de « Mignonne, allons voir... » à *Val Abraham* de Manoel de Oliveira, en passant par Hugo et sa « Vieille chanson du jeune temps », se pose en des termes à la fois voisins et différents. Cette idée de point de vue est même précieuse à plus d'un titre : elle permet de préciser cette idée d'un montage d'expériences. Ce que noue ensemble une métaphore, ce sont deux situations perçues par une subjectivité, ressaisies dans une intention de signification : même quand elle use d'un comparant convenu, et donc en l'occurrence quand l'expérience convoquée renvoie à un stéréotype, ne se nourrit pas d'une expérience singulière, la situation en question n'en est pas moins ressaisie par la conscience créatrice et adaptée à une situation particulière, à un comparé, à une intention de signification, ce qui suffit pour produire une métaphore neuve. D'autres fois, bien sûr, ce sont un comparé et un comparant pleinement repensés, revécus, qui sont rapprochés – quand nous n'utilisons pas, à l'inverse, des métaphores clichés pour exprimer des idées elles-mêmes convenues. Mais cela n'invalide nullement l'idée d'expérience en fait : l'expérience peut elle-même être vive ou émoussée, voire n'être qu'une expérience fictive, imaginaire, comme celle de la créature fantastique qui sort de terre dans *Rubber*, et donc potentiellement stéréotypée. C'est ainsi que l'on peut comparer quelqu'un à une anguille sans rien connaître vraiment, intimement, de l'animal : il n'en reste pas moins que, s'il y a là une métaphore pour nous, si l'image n'est pas complètement lexicalisée, c'est que nous comparons une situation où la personne est impliquée à une autre situation concrète que nous nous imaginons, à une expérience que nous pourrions faire et que nous nous représentons au moins vaguement. C'est de toutes façon le régime normal de la création littéraire ou cinématographique que de donner vie à une situation fictive : nous en savons la difficulté mais aussi combien cela n'empêche pas l'intuition d'être parfois d'une formidable acuité, en s'appuyant par exemple sur des situations voisines mieux connues. Il en va exactement de même pour la vivacité de la métaphore, pour la représentation que l'on peut se faire du comparant (des comparants) comme du comparé (des comparés).

Quant à cet art de la vision évoqué par Eisenstein qui serait *aussi* celui de la littérature, indépendamment de l'art du « point de vue », du jugement porté par la créateur sur son objet, il apparaît certes comme un paradoxe avant tout destiné à provoquer mais il n'est pas absolument indéfendable. Que l'on songe par exemple au poème en prose « Le Pain », dans *Le Parti pris des choses* : n'a-t-il pas pour effet de nous faire *visualiser* la croûte du pain puis sa mie, lorsqu'il évoque ces plissements de terrains, ces « vallées, crêtes, ondulations, crevasses » qui se sont façonnées à sa surface, « cette impression quasi panoramique » que nous pouvons ressentir, « comme si l'on avait à sa disposition sous la main les Alpes, le Taurus ou la Cordillère des Andes », puisque quand il décrit le « tissu » de la mie « pareil à celui des éponges », où « feuilles ou fleurs […] sont comme des sœurs siamoises soudées par tous les coudes à la fois » ? Voilà qui nous renvoie directement à une expérience personnelle du pain, et ce sont précisément des métaphores qui le permettent, celles de la montagne et de l'éponge notamment. Il n'est donc pas totalement innocent que ce soit un texte consacré au gros plan et au « trope du montage », à la métaphore, qui évoque cet art de la vision, tout à la fois « coup d'œil » et « point de vue » cognitif, transmis de la littérature au cinéma.

C'est d'ailleurs de cette façon-là aussi que l'on peut comprendre l'idée de métaphore comme montage d'expériences. L'expérience ne se comprend pas seulement comme pratique individuelle, liée à un sujet, mais aussi et peut-être avant tout comme plongée dans une situation singulière,

comme (re)découverte d'un objet, façon neuve de sentir quelque chose (que l'on peut, au passage, « connaître » déjà mais qui se trouve alors ressaisi). Ces deux dimensions sont présentes quand on dit que la littérature exprime et transmet des expériences. Elles le sont aussi quand on parle de l'image, en particulier photographique ou cinématographique mais pas seulement. Le mot image possède un sens large, on le sait, qui peut même, parfois, s'adapter à d'autres sens que la vue : c'est le fait de se représenter quelque chose. Or, cette re-présentation suggère bien l'idée d'une présence : le sujet réussit à susciter une « pseudo-présence » de l'objet qui devient relativement concret pour lui. C'est évidemment sur cela que la métaphore travaille. On sait d'ailleurs que cette re-présentation est le propre du signe, même si elle s'opère d'une façon différente d'une matière d'expression à l'autre. Les mots eux-mêmes permettent de nous représenter les choses, et je ne crois pas déraisonnable de suggérer l'idée d'une sorte de « vision » dans le linguistique même, indépendamment du recours à la métaphore. La figure d'analogie ne fait alors qu'utiliser cette possibilité, dans le langage verbal, comme lorsque Ramuz parle du « papier huilé » du ciel. Umberto Eco n'hésite pas à faire la même hypothèse lorsqu'il écrit, par exemple, que « la perception des choses est avant tout visuelle, et même les entités non visuelles sont perçues principalement dans leurs caractéristiques morphologiques (un corps est rond ou rouge, un son est grave ou fort, une sensation tactile est chaude ou piquante, etc.) » même si, bien sûr, les exemples du sémiologue compliquent les choses en y superposant la question des métaphores visuelles pour se représenter le non-visuel.[94] Plus simplement encore, on pourrait citer Ferdinand de Saussure qui figure les concepts par des dessins : à l'image phonique répond l'image conceptuelle. Malgré les problèmes que cela pose (confusion du signifié et du référent, notamment), il y a là quelque chose de vrai, et c'est bien ce qui justifie Christian Metz à chercher une délicate correspondance entre les traits du « signifiant iconique » et les sèmes d'un « sémème » : dans un nombre important de cas, malgré l'abstraction des mots, nous ne pouvons nous empêcher de concevoir leur sens par référence à des images, à la perception visuelle que nous avons de l'objet. Voilà qui explique la belle idée, au début de « Au-delà de l'analogie : l'image », qu'il y a du verbal dans l'iconique et de l'iconique dans le verbal. Nous rejoignons alors le problème du signifié et du référent : le sens vient aux mots, dans le discours, par les deux. Nous comprenons le sens d'un mot par le contexte et le co-texte, par l'expérience et par la définition « dictionnarique », pour parler comme les linguistes.

C'est pourquoi il nous faut déboucher sur une autre compréhension de ce qui est impliqué dans la métaphore : ce qui est rapproché, ce n'est pas seulement des mots ou des éléments visuels prélevés dans un texte ou dans un film. Ce ne sont pas des signifiés seuls ou de purs référents, des objets du monde. La métaphore met en jeu des *objets de pensée*. Certes, en surface, ce sont bien des éléments qui relèvent de la linguistique ou d'une autre approche sémiotique qui apparaissent, qui jouent un rôle, qui sont tressés à l'intérieur d'un énoncé, mais en profondeur les éléments qui se trouvent sur les deux lignes de l'analogie (re)construite, qui constituent le noyau de sens de la figure, ce sont des objets de pensée et, globalement, ce qui se trouve rapproché à travers ces objets de pensée, ce sont des expériences, des situations ressaisies par une conscience. C'est pour cela que l'approche de Catherine Détrie est si précieuse : en s'inscrivant dans une linguistique « praxématique », dans une théorie du langage qui met en avant les pratiques humaines, elle met en valeur le rapport de la métaphore linguistique à l'expérience du locuteur – expérience qui n'est pas moins au cœur, comme nous l'avons vu, de la métaphore cinématographique. Il est d'ailleurs particulièrement frappant de constater que, au sein même du langage verbal, pour dégager les traits de la métaphore, on a eu

94 U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 175.

besoin de redéfinir l'élément de base de la signification, de substituer le « praxème » au « lexème » et cela pour « réintégrer le monde extralinguistique et le sujet qui avaient été exclus de la linguistique de la langue telle que Saussure avait pu la problématiser ».[95]

D'une certaine façon, S. M. Eisenstein ne se préoccupe pas d'autre chose dans « Dickens, Griffith et nous » : comme vision, au double sens de regard et de point de vue, et comme montage, la métaphore cinématographique repose sur la nature indicielle du plan à laquelle s'ajoute un « double » « point de vue », celui que définissent les paramètres du plan et celui qu'organise le montage (entre plans mais aussi à l'intérieur du plan, pourrait-on ajouter). Non seulement index, le plan est aussi, avant même l'intervention du montage, la trace d'une intention, un découpage du réel, comme le mot russe *kadr* (« cadre, plan ») l'exprime bien. Il témoigne d'une expérience, à la fois comme trace du réel et comme trace du rapport entretenu avec celui-ci, comme « empreinte » d'un objet et d'un geste. C'est tout cela que la métaphore se charge d'assembler, d'organiser, de « monter ».

Il en va donc peu ou prou de même au cinéma et dans la littérature, dans le verbal : il y a toujours une (double) expérience à construire et/ou à laquelle renvoyer, et il y a toujours un rapprochement trahissant une intention de signification entre cette double expérience. Certes, une différence subsiste liée au matériau : certaines choses sont davantage à construire dans un support que dans l'autre. Le renvoi à une expérience est parfois plus « direct » avec l'image par exemple, grâce à sa nature indicielle, alors que l'expérience est davantage à construire dans le langage. Il faut noter néanmoins que c'est loin d'être systématique : la métaphore du chef d'orchestre, dans *La Ligne Générale*, réclame de se représenter une situation qui n'est pas intégralement donnée, qui est construite par le « co-texte ». Si nous voyons bien un homme s'agiter, comme s'il jouait à diriger des musiciens, le reste est seulement suggéré, par exemple le rapport du chef à son orchestre, l'ouvrier étant en position dominante par rapport à ceux qui l'écoutent mais pas par rapport aux musiciens. À l'inverse, le rapprochement entre les différents termes de l'analogie nous apparaît comme davantage à construire au cinéma, dans les arts graphiques, la nature de ce rapprochement semble encore plus à « deviner » à cause de l'absence d'un code universel ou suffisamment stable pour exprimer l'attribution d'un prédicat à un sujet, alors qu'il est plus « direct » dans le langage, grâce à la syntaxe. Mais, pour ce second point aussi, la distinction est toute relative : la prédication est parfois à construire « totalement » en littérature aussi et, à l'inverse, l'intention métaphorique est parfois très aisée à identifier au cinéma. Que le roman et la film reposent sur des matériaux différents ne joue donc pas un rôle décisif : aucune de ces substances d'expression n'est plus éloignée de l'élément de base de la métaphore que l'autre. Malgré le rapport en quelque sorte inversé entre signification et référence, il y a dans tous les cas renvoi commun à des expériences, ou élaboration de celles-ci, et c'est à ce niveau-là que la métaphore opère. Que l'expérience passe d'abord par des mots ou d'abord par des images apparaît finalement, du point de vue de la théorie de la métaphore, relativement indifférent.

Enfin, je n'ai pas dit grand chose sur la dimension « montage » de la métaphore. Faut-il souligner que ce n'est pas vraiment un jeu de mots ? En elle aussi, il y a association concertée d'éléments en vue de produire un effet, et d'éléments dont les paramètres sont choisis, élaborés, dans une telle optique. En l'occurrence, Flaubert pourrait être mis à contribution à la façon de Dickens chez Eisenstein : nos fameuses Comices agricoles ne se contentent pas de proposer un montage parallèle, d'alterner des fragments de discours, de dialogue ou de description selon une cadence de plus en

95 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 150, 157.

plus resserrée. Pour que chaque élément acquière un sens au sein de la scène, contribue à « l'image globale », Flaubert prend soin de monter ensemble des propos soigneusement définis, dotés d'un certain nombre de paramètres précis, exactement comme le plan chez le cinéaste soviétique : j'ai déjà relevé ces échos soigneusement organisés entre des thèmes ou des problématiques que nous pouvons rencontrer dans le discours de Rodolphe et dans celui du conseiller du préfet ou du président du jury ; plus largement, le narrateur focalise notre attention sur la recherche rhétorique des orateurs, sur l'hypocrisie du séducteur, et en même temps sur la désinvolture des « beaux parleurs », de chaque côté. N'y a-t-il pas là un art « du gros plan » qui rappelle les propos d'Eisenstein, toutes proportions gardées, dans son article de 1946 qui s'achève sur « le trope du montage » ? Il me semble donc que la métaphore témoigne bel et bien d'un art du montage. Elle ne se contente pas davantage que le cinéma de rassembler des éléments « déjà tournés », comme la caricature du montage Koulechov nous le suggère. Une conception exigeante du montage au cinéma s'étend évidemment bien en amont de la simple phase d'assemblage « en bout de course » de fragments donnés. Il en va de même pour la métaphore, y compris quand ses dimensions apparaissent plus modestes, semblent se limiter à une phrase : elle ressaisit une intuition première, une analogie encore confuse parfois, elle lui donne forme en dosant ses effets, en choisissant ses mots au sein d'une structure qui n'est pas toujours explicitement prédicative. Cela se perçoit particulièrement quand l'effet est manqué : le moindre mot mal choisi modifie la perception de l'image. Dès que le comparant n'est pas rapproché du bon comparé, du comparé exact, par exemple, c'est-à-dire en fait dès que les deux « univers » rapprochés ne sont pas bien déterminés, la métaphore en est altérée, et l'on tombe dans le foisonnement désordonné de l'image surréaliste qui rappelle les « généralisations-clichés » suscitées « presque automatiquement » par le montage, dénoncées par Eisenstein. De plus, la figure d'analogie ressemble au montage par son rapport complexe à la syntaxe : dans la métaphore aussi, la prédication est à construire ou, du moins, elle l'est parfois. C'est bien pourquoi on s'est tant obstiné à l'appréhender comme substitution, comme paradigme. Elle ne nécessite pas une copule explicite en effet : des traces de prédication peuvent suffire, exactement comme au cinéma. Si l'essentiel est donc bien, dans la métaphore, cette structure profonde suscitée par le « texte » du film ou du livre, cette double série d'objets de pensée unis par des liens prédicatifs qui peuvent rester implicite, l'idée de montage ne choque pas. C'est d'ailleurs ainsi que nous pouvons nous expliquer la capacité de la métaphore à lier le concret à l'abstrait, à proposer une sorte de « pensée sensible », dans la littérature aussi : la base de son fonctionnement est avant tout dans les éléments-clefs de l'analogie, dans ces expériences rapprochées entre lesquelles les liens essentiels sont rarement explicités.

Ouverture sur la « poésie des choses »

Il est donc entendu que le cinéma possède un caractère non directement conceptuel, bien souligné par Eisenstein et relevé par beaucoup d'autres, comme Pasolini, dimension qui n'inhibe en rien son aptitude à la métaphore et n'interdit nullement l'abstraction. Mais j'aimerais pour finir pousser l'interrogation sur la présence des choses dans une direction un peu différente. Jean Cohen esquisse en effet dans *Structure du langage poétique* un débat qui peut nous retenir, même s'il ne concerne que la littérature poétique : y a-t-il une poésie des choses elles-mêmes ? L'auteur ne parvient pas à se défaire de cette idée et arrive rapidement au compromis selon lequel « les choses

ne sont poétiques qu'en puissance » et que ce serait au langage d'actualiser cette puissance. Il cite notamment la Lune, dont la « vocation poétique » avait agacé Mallarmé avant qu'il ne se voie obligé de « s'incliner » et de reconnaître : « Elle est poétique, la garce ! » Il y aurait donc une puissance poétique « inégalement répartie » entre les choses.[96] Il ne creuse pas beaucoup cette idée pour autant, avant tout soucieux de mesurer la poéticité des choses et marqué par une approche structurale qui ne se prête guère à l'exploration de son hypothèse. Quant à nous, je ne crois pas qu'il y aurait grand sens à s'interroger sur ce qui serait beau en soi dans la Lune, ou dans un autre spectacle, au hasard un bateau échoué à marée basse ou une fusée s'arrachant à l'attraction terrestre, et sur ce qui serait beau « pour nous ». En revanche, on peut noter que Cohen évacue très vite la question du « contenu », qu'il désigne mieux, à la fin du livre, comme le « référent » : la majeure partie de son ouvrage s'occupe de mesurer des écarts formels et d'y lire la part la plus évidente du fait poétique. Il en irait ainsi, pour la Lune comme pour le vers de Malherbe « Et les fruits passeront la promesse des fleurs » : en définitive, notre expérience de l'objet jouerait un rôle très secondaire dans la beauté qu'on peut lui reconnaître. Nous pouvons y voir la conséquence du « péché originel » de la théorie linguistique, l'exclusion de la parole et du référent, opposé en quelque sorte au « péché originel » bazinien. La littérature n'est évidemment pas démunie pour donner la sensation du réel mais, comme le propose Christian Metz, on peut faire observer que l'expressivité du cinéma puise en quelque sorte à deux sources, qu'elle est présente dès le spectacle même du monde qu'il propose, avant tout « supplément d'art », tout travail sur le matériau. Malgré ce qu'on peut objecter à un tel schéma, qui s'appuie dans « Le cinéma : langue ou langage ? » sur le couple dénotation / connotation, il y a là quelque chose de juste et l'on ne peut qu'être frappé par le recours fréquent de la littérature à la métaphore pour, précisément, intensifier le sentiment de présence. « Le Pain » de Ponge est évidemment loin d'être le seul exemple. La métaphore du « papier huilé » de Ramuz opère d'une façon tout aussi paradoxale : c'est là encore le détour par une autre expérience qui nous offre la meilleure chance d'accéder à la sensation que cherche à transmettre le poète ou le narrateur. On pourrait multiplier les exemples : dans *Regain*, Giono évoque « les flammes bourrues qui galopent sur place » dans l'âtre où l'on vient de jeter « des ramées d'olivier sèches », qui se comportent « comme un poulain » qui « danse en beauté sans penser au travail », puis cette « flamme indocile » qui « se cabre contre le chaudron » et que Panturle « mate ».[97] Indépendamment de tout ce que la métaphore filée suggère par ailleurs, l'image du « galop sur place » n'exprime-t-elle pas merveilleusement l'effet visuel d'un feu ? N'est-ce pas la beauté des choses, d'une certaine façon, qui est ici réveillée par une analogie ? Enfin, quand Marguerite Yourcenar compare Hilzonde qui revit « au contact d'un homme » à « une barque échouée qu'entraîne la marée montante », il me semble que l'effet repose sur la beauté ressentie par tous de l'embarcation esseulée, qui pique du nez – avant qu'elle ne s'émousse quand on finit par la percevoir comme cliché – et qui repose sur une sorte de personnification spontanée, de vague identification.[98] L'auteur de *L'Œuvre au noir* ne ferait donc ici qu'associer *de nouveau* à un être humain l'image « naturellement » pathétique de la barque abandonnée.

Voilà qui donnerait en quelque sorte raison à Éric Rohmer, partiellement du moins, lorsque celui-ci affirme que « le cinéma, nous dispensant de nommer, rend toute métaphore inutile », que « la

96 J. Cohen, *Structure du langage poétique*, *op. cit.*, p. 38.
97 J. Giono, *Regain*, *op. cit.*, p. 21.
98 M. Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, Gallimard, Paris, 1968, coll. Folio, p. 33. Ce faisant, je laisse de côté tout ce qu'il y a de sensuel dans le rapprochement, qui se trouve développé dans la suite du paragraphe (le plaisir de la caresse notamment).

beauté d'une vague captée en couleurs par l'écran large rend, plus que jamais, superfétatoire tout artifice de style ».[99] On pourrait dire, plus exactement, que le cinéma nous dispense de *certaines* métaphores, celles qui se contentent de « transcrire » de façon économe une sensation. Bien sûr, le paragraphe de Rohmer est maladroit et reconduit de façon caricaturale le soupçon sur la métaphore puisque il ne s'agit pas là de la seule fonction de la figure d'analogie : même quand nous visualisons mieux le mouvement immobile du feu ou l'opacité translucide du ciel, la métaphore du « galop » apporte autre chose, comme celle du « papier huilé ». Ce n'est qu'une partie infime des métaphores, plus pauvres ou plus usées peut-être, qui deviennent inutiles. De même, Ponge n'aurait pas renoncé à la poésie s'il avait eu le moyen de filmer en très gros plan la surface ou l'intérieur d'un pain : son poème convoque par exemple tout un imaginaire de la création du monde ou de l'exploration sous-marine qui se serait perdu ou qui, suggéré à l'image, aurait probablement abîmé l'expérience de tels très gros plans. Mais il est certain que le cinéma rend inutiles, d'une certain façon, certaines métaphores au but limité.

Si je mentionne ici ce débat, c'est donc parce que le cinéma me semble permettre de mieux appréhender cette idée d'une poésie des choses – on peut noter d'ailleurs, au passage, qu'il y a l'idée chez Rohmer d'un cinéma qui accomplit la promesse de la poésie – et parce que la métaphore se trouve très vite concernée. Le débat autour de la photogénie nous permet en particulier de l'éclairer autrement : dans cette notion décriée par Eikhenbaum, avec raison en large partie, lorsqu'il répond à Louis Delluc, il y a aussi cette idée sinon d'une beauté du moins d'une expressivité « naturelle ». L'idée est très ambiguë, certes : il faut faire la part des choses entre la poésie conférée par la forme de l'œuvre (la « forme de l'expression » et la « forme du contenu » à la fois, pour reprendre des notions qui ne sont pas loin de celles de Cohen), par les représentations anciennes léguées et attachées pour nous à la chose, et par la poésie apportée plus « directement » encore, non évidemment par la chose elle-même, mais par l'expérience *partageable par tous* de la chose (partageable du moins par ceux qui veulent bien s'y rendre disponibles). Quand Delluc souligne qu'« une locomotive, un paquebot, un avion, une voie ferrée, sont, de par la géométrie de leur structure, photogéniques », il se pose déjà la question de Cohen et l'on ne peut pas totalement donner raison à Eikhenbaum quand celui-ci répond que ce n'est pas « en raison de la “structure” de l'objet, mais de la manière dont il est présenté » qu'il est expressif, pathétique.[100] L'art de l'opérateur n'exclut pas un fort potentiel « photogénique » dans certains cas, comme Metz l'a rappelé. Eikhenbaum lui-même le reconnaît d'ailleurs : cette expressivité, « nous l'observons à l'écran en dehors de tout lien avec le sujet : dans les visages, les objets, le paysage ». Mais, pour diverses raisons dont certaines doivent beaucoup à la promotion du cinéma comme art, raisons qui s'aggravent encore dans le contexte particulier de l'U.R.S.S., le poéticien russe ne veut pas fonder là-dessus les espoirs qu'il place dans le cinématographe : il faut pathétiser des choses non pathétiques, « n'importe quel objet peut être photogénique ».

Je ne crois pas utile d'étayer ou de commenter cette opinion, du moins dans notre perspective : nous avons déjà aperçu avec Eisenstein quelles dialectiques pouvaient s'établir de ce point de vue entre une « matière » et son « expression ». En revanche, cette idée d'une expressivité « naturelle » peut encore nous retenir. Nous voyons bien ce qui sépare le spectacle d'un enfant, ou du vent dans un pré, ou sur un champ de blé, de celui d'un avion qui décolle ou d'une voiture qui explose. En revanche nous ne voyons pas forcément, me semble-t-il, ce que de tels spectacles, aussi

99 É. Rohmer, « Le celluloïd et le marbre, III. De la métaphore », *Cahiers du cinéma* n° 51, octobre 1955, p. 5.
100 B. Eikhenbaum, « Problèmes de ciné-stylistique », art. cit., p. 40.

« immédiats » soient-ils, peuvent devoir à la métaphore *à l'occasion* (je ne me risquerai pas à généraliser en effet). C'est probablement pourquoi nous rencontrons des métaphores « intégrées », particulièrement au cinéma, mais aussi dans d'autres arts, y compris en littérature : parce qu'elles accompagnent souvent nos perceptions aussi étroitement que le langage, et peut-être même plus étroitement encore. Que l'on pense à la barque esseulée, à la Lune ou à ce feu « animé », doté d'une « âme ». On peut noter, sans que cela soit exclusif d'autres interprétations, un lien de cette poésie « spontanée » avec des métaphores structurantes, souvent anciennes, léguées, plus ou moins inconscientes : la mélancolie de l'embarcation provisoirement abandonnée par son élément semble bien venir d'une vague personnification en même temps que d'un réseau symbolique, métaphorique, sous-jacent, où la mer joue un rôle, avec cette pesanteur compensée par la poussée d'Archimède, un peu comme pour la fusée qui décolle, qui s'arrache à la pesanteur, ou comme pour la Lune. C'est particulièrement net pour l'astre « de la nuit » qui fait couple, de différentes façons, avec le Soleil et qui, pour cette raison au moins, entre dans quantité de correspondances auxquelles nous pouvons difficilement échapper – sans compter, par ailleurs, la « physionomie » de la Lune, la parenté et le contraste qu'elle offre avec « le champ des étoiles », avec la nuit, le fait qu'elle nous domine et que, comme au Soleil, nous lui prêtons quelques pouvoirs, quelque « attraction », sur la mer par exemple. Tout cela fait que le spectacle de la Lune ne peut être une expérience simple, qu'il s'y mêle nécessairement une foule d'idées, sources parfois d'analogies. Il n'est pas innocent que, parmi ces choses « naturellement » poétiques, un certain nombre aient été divinisées ou du moins dotées d'une âme, comme les astres, le vent, le feu. Quant à ce mouvement de houle qu'on perçoit sur un champ de blé, l'été, si souvent filmé, qu'on l'associe ou non à un orage qui vient, il me semble trahir encore une perception métaphorique des choses : c'est du moins l'analogie avec la mer qui me frappe et que je retrouve chez Zola dans *La Terre* quand il évoque cette « mer de céréales » de la Beauce, « roulante, profonde, sans bornes ». Enfin, la beauté du vers de Malherbe cité par Cohen, cette poésie d'une « promesse des fleurs » ne vient-elle pas, elle aussi, de l'expérience partagée des saisons et du profond symbolisme associé à ce cycle-là, qui se trouve lié dans l'imaginaire à d'autres cycles ? Nous ne pouvons alors nous étonner de retrouver peu ou prou cette idée à la fin d'*Acte de printemps* ou encore la Lune jusque sous la plume de Mallarmé. Même le spectacle de la mer évoqué par Rohmer, comble de la présence, qui ne semble en aucune façon métaphorique, permet un début de commentaire dans le sens que je propose : l'auteur de *Perceval le Gallois* semble y voir l'image d'une « harmonie » supérieure, cette « révélation » d'une autre présence qu'il évoque peu après, dans un sens « analogique ». L'interprétation est évidemment très personnelle et Rohmer ne nous cache pas les légitimes soupçons que l'on peut éprouver face à elle, comme il en éprouve face aux théories de Swedenborg qui font éclore, selon lui, de si belles images chez Balzac. Quoi qu'il en soit, cette poésie de la mer filmée s'inscrit dans une réflexion intéressante sur les métaphores à l'ère néo-réaliste : il propose une distinction entre une poésie « surajoutée » et une autre « intrinsèque » qui rappelle la distinction observée chez Eisenstein ou Deleuze entre une métaphore « par montage » et une autre « intégrée ». Et de suggérer, comme j'en ai développé l'idée plus haut, qu'elles ne se limitent pas au cinéma « de montage » : « Le style des plus grands cinéastes, d'un Murnau, d'un Vigo, d'un Renoir, d'un Hitchcock, d'un Rossellini, est foisonnant de métaphores : plutôt que d'en nier la présence apprenez à les découvrir. »[101]

Voilà qui confirme donc que même dans cette mer majestueuse peut se cacher une métaphore, parce que notre esprit ne peut pas s'empêcher de créer du lien, de « monter » les choses entre elles,

101 *Ibid.*, p. 6.

même si c'est parfois de façon un peu trop audacieuse. Voilà qui pourrait conforter aussi l'idée, même si c'est ici avec un exemple extrême, que la présence accrue des choses favorise la métaphore « intégrée » au cinéma, que les réalisateurs peuvent se fier à la capacité des spectateurs de déceler un comparant à travers le spectacle d'un comparé, comme on l'a vu au début des *Harmonies Werckmeister* avec son soleil électrique, dans *Barry Lyndon* avec ses tableaux, ou à la fin d'*Acte de printemps* avec son arbre de la résurrection, sans compter l'équivocité des gestes mise en valeur par *Pickpocket,* le drapeau rouge des *Temps modernes* étudié par Jacques Gerstenkorn ou le sauvetage-accouchement de *La Croisière du Navigator* relevé par Deleuze.

Un dernier exemple me semble éloquent : il s'agit du court-métrage *Lutte* (*Braedrabiyta*) de Grimur Hakonarson. La lutte y est présentée comme un sport de combat mais aussi comme une danse. Cette relative incertitude est interrogée directement par l'histoire. Le film présente en effet deux hommes qui se révèlent vite amants, qui pratiquent la lutte et se produisent parfois dans des compétitions qui apparaissent comme autant de spectacles. Leur douleur de ne pouvoir vivre leur homosexualité au grand jour constitue l'un des principaux sujets du film. La dureté de leur travail ou l'ennui qu'ils y éprouvent est également suggéré, notamment par des plans frontaux et des formes carrées qui surcadrent l'image, qui enferment les personnages. Tout cela contribue à faire émerger ce qui dès le début est néanmoins perceptible : ce sport est pour les deux hommes un moment privilégié qui évoque pour nous la danse, avec la proximité des corps et les mouvements réguliers des pieds, qui évoque aussi la lutte amoureuse. Si l'on peut d'ailleurs affirmer nettement cette double analogie, sans la pudeur de Rohmer qui laisse le soin au lecteur de trouver les métaphores « intrinsèques » chez les réalisateurs cités, c'est que la métaphore est explicite dans *Braedrabiyta*, révélée et en même temps précisée quand, à la fin du film, l'un de deux lutteurs qui voulait arrêter la lutte vient à la compétition et refuse de lutter plus longtemps, tourne en rond avec son partenaire, puis pose la tête sur son épaule. La métaphore est d'autant plus riche que c'est une façon pour le personnage de contraindre amoureusement son amant à avouer son homosexualité, à être lui-même, à s'abandonner à la tendresse, alors que celui-ci n'arrivait pas à se décider à partir pour la ville, à quitter femme, enfant et ferme. L'amant finit par répondre au geste, par poser la tête lui aussi. Tout le symbolisme du sport, du combat apparaît alors, à travers ces hommes qui « ne respectent plus » les règles, qui s'abandonnent, et donnent ainsi au mouvement des deux corps une autre signification : les deux hommes en ont assez de lutter contre la société, contre les autres. Si l'effet est tellement frappant, c'est que tout le sens de la séquence s'éclaire rétrospectivement, et même celui du comportement des deux hommes dans le film : l'abandon de la tête de l'un contre l'autre vient au terme d'une lutte dont le sens restait incertain, dont tout le monde percevait bien qu'il ne suivait pas les règles du sport mais dont on ne percevait pas que c'était une lutte pour inciter l'autre à s'abandonner à son désir, à assumer une tendresse. Il ne s'agit donc pas d'un simple jeu avec le nom du sport : la lutte est à la fois ce dont les hommes finissent par se débarrasser et ce par quoi ils se retrouvent, par sa composante de danse, certes, mais pas seulement. Il y a une dialectique au sein même du sport, ou ne serait-ce qu'au sein de l'idée d'affrontement, qui rappelle le débat intérieur de ces hommes, qui leur permet d'être enfin eux sans se renier, d'abandonner leur sport tout en le pratiquant encore, même s'il finit la dernière séquence quelque peu « épuré », si cette épuration-révélation leur fait provisoirement quitter le sport. La fin nous fait mieux percevoir en effet que la lutte était aussi ce qui rapprochait les deux hommes, au-delà de la convention de l'affrontement. La métaphore est donc encore particulièrement « intégrée » : elle s'offre dans le film comme présente dans les choses mêmes, dans une certaine pratique du sport, même si bien sûr il n'en est peut-être

rien *en général*, si le film joue un rôle décisif en faisant émerger et en combinant ces différents éléments qu'il nous aide ensuite à distinguer – et c'est la métaphore alors qui nous aide à mieux voir, à mieux penser, ce que nous avons éprouvé, à discerner ce qu'il y a de beauté dans ce sport grâce à ce qu'elle a apporté.

4.2. Vers une définition

Bilan et nouvelles propositions

Les rapports entre métaphore linguistique et métaphore cinématographique précisés, il s'agit de poursuivre le travail de synthèse amorcé, de vérification des analyses déjà effectuées et de consolidation théorique. Les pages qui suivent donneront peut-être l'impression, de ce point de vue, de revenir légèrement en arrière dans la mesure où elles se pencheront essentiellement sur les acquis dans le domaine verbal. Mais comment éviter ce travers alors que la métaphore a été théorisée, depuis des siècles, sur des bases prioritairement linguistiques ? On verra, quoi qu'il en soit, qu'il n'en est rien et cela me permettra, entre autres, de préciser davantage ma position par rapport au travail de Paul Ricœur.

La métaphore comme prédication

Pour commencer, il faut répéter cette nature prédicative de la métaphore, totalement étrangère à la notion de trope : idée ancienne en fait, déjà présente chez Aristote quand il affirme que la métaphore nous dit que « ceci est cela », mais trop souvent oblitérée. Malgré les apparences de la forme *in absentia*, malgré la puissance de la théorie substitutive, elle peut donc se définir comme associant un sujet à un prédicat, même si l'énoncé n'est pas toujours déployé. C'est l'intérêt du débat autour du « prédicat nominal », tel qu'on peut le rencontrer chez Benveniste ou Peirce [102] : la métaphore « pure » fonctionne un peu comme la phrase nominale, par élision du sujet et de la copule.

C'est d'ailleurs cela qui est manqué quand on définit trop exclusivement la métaphore en termes de ressemblance. Bien sûr, ce trait-là est essentiel, il faut nuancer cette idée mais rester dans son aire, elle nous est aussi indispensable que pour la théorie substitutive mais autrement. La métaphore est ce qui « ressemble » mais pas complètement, *ce qui tire vers le semblable* : elle ne se contente pas de constater une éventuelle ressemblance plus ou moins objective, elle prédique, elle affirme, et en l'occurrence quelque chose de paradoxal. Ne conserver que le trait de la ressemblance, c'est prendre le problème par le bout du résultat, quand une relative « identité » est constatée, c'est négliger la dynamique de la métaphore, notamment la dynamique de signification. Nous trouvons évidemment ce problème-là, par excellence, dans la théorie de la métaphore-paradigme. Les correctifs selon lesquels la métaphore est « un paradigme déployé en syntagme » sont déjà nettement préférables, si ce n'est qu'ils négligent encore de considérer la dynamique en question. Le groupe μ par exemple propose cette définition juste après avoir écrit que « la définition du

102 Charles S. Peirce observe en effet que, s'il peut y avoir des propositions sans sujet grammatical ou copule explicites, il y a toujours un sujet logique et une syntaxe qui permet d'inférer l'idée de copule : cf. *Écrits sur le signe*, *op. cit.*, p. 176-177.

paradigme est, structurellement, identique à celle de la métaphore », à l'occasion des métaphores qui procèdent pas apposition.[103] Il serait plus juste de parler alors, pour la métaphore *in absentia* type, d'un syntagme caché dans un paradigme, ou d'un paradigme fonctionnant comme un syntagme. Sans nécessairement faire appel à une grammaire plus moderne, de type générative et transformationnelle, il suffit de constater ce fait : l'énoncé métaphorique est un phénomène complexe qui impose de faire émerger un second énoncé à l'intérieur d'une phrase apparemment type, qui semblait obéir au schéma le plus traditionnel de la syntaxe. C'est pourquoi elle ne peut être appréhendée efficacement par un modèle à deux dimensions de type syntagme et paradigme. Dans « le lion bondit », il y a la double affirmation qu'Achille est un lion et qu'il bondit.

De ce point de vue, une tradition me semble préférable, que l'on pouvait mieux distinguer avant la période structuraliste en France et qui continue d'apparaître aux États-Unis dans la seconde moitié du XXe siècle : la métaphore y est conçue comme « sujets différents » pour « prédicat identique ».[104] Le lien avec l'exemple d'Aristote est patent chez Soublin qui formule ainsi l'esprit de la conception néo-classique, celle d'un Beauzée ou d'un Dumarsais : la métaphore dit en même temps qu'« un lion est féroce » et qu'« un homme en colère est féroce », explication où le motif de la comparaison est placé en position de prédicat. Si l'on prend cette fois, non plus « cet homme est un lion », mais « le lion s'élança », on peut dire que cet énoncé condense deux propositions assez proches réunies par une copule (au sens large du groupe μ) : il s'agit d'exprimer que « cet homme s'élança » à la façon dont « un lion s'élance ». Dans cette explication, une action commune se rapporte à deux sujets différents. Nous avons donc à chaque fois deux prédications différentes, dont l'une au moins est présupposée ou sous-entendue dans l'énoncé. Mais, bien sûr, cela ne saurait nous satisfaire vraiment. On peut noter d'ailleurs que ces explications sont compatibles avec le modèle proportionnel mais aussi, curieusement, avec celui du troisième type d'Aristote (à trois termes) : j'y vois le signe que les phrases dégagées restent encore trop près de la surface du texte : elles négligent par exemple de caractériser le saut par référence à la proie, ou à des qualités d'élasticité ou d'agilité voisines mais forcément différentes. On a vu que le texte d'Homère était plus riche que son résumé par l'auteur de *Rhétorique* : si Achille bondit, c'est comme un fauve excité par des chasseurs, lancé dans un combat à mort, rendu furieux par une blessure, etc. Placer sur les deux lignes de la métaphore la même action de « bondir » ou de « s'élancer » ne peut donc convenir. Mais un tel schéma présente néanmoins le mérite de se rapprocher du modèle proportionnel authentique, même s'il attire surtout l'attention sur les deux prédications « horizontales » (« cet homme bondit », « un lion bondit ») et peu sur ce qui les unit, la troisième copule, la prédication « verticale » (cet homme bondit *comme* un lion bondit ou, si l'on préfère, le rapport d'Achille à Énée, sa façon de se jeter sur lui, *est semblable au rapport du lion aux chasseurs, à sa façon de bondir sur eux*).

La nécessité de comprendre la métaphore comme prédication, attribution, se lit d'ailleurs dans le choix même des mots que l'on emploie, qui semblent les plus à même de désigner les parties de la figure d'analogie : parler de « comparé » et de « comparant », n'est-ce pas indiquer déjà qu'il y a un thème et un rhème, un sujet et un prédicat ? Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'il s'agit là de notions bien commodes mais partiellement critiquables : dans certaines métaphores, il devient bien délicat de cerner lequel des deux éléments est le comparé ou le comparant. Et, dans le mouvement même de l'interprétation, nous sommes amenés souvent à comparer le comparé au comparant puis

103 Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 115-116.

104 F. Soublin, « 13 → 30 → 3 », art. cit., p. 59. On la trouve d'ailleurs dans le domaine russe aussi, sous la plume de Potebnia : cf. Chklovski, « L'art comme procédé », art. cit., p. 89.

le comparant au comparé, et ainsi de suite, pour mieux saisir l'analogie ou approfondir l'interprétation. Nous nous rendons compte alors du fait qu'en profondeur il n'y a pas toujours, voire pas si souvent, des comparés et des comparants mais deux séries d'objets de pensée. Il n'est pas besoin de faire appel à l'inconscient pour saisir cela. D'ailleurs, l'inconscient lui-même est orienté : dans les déplacements « métaphoriques » qu'il opère, il y a un représenté et un représentant. En revanche, le phénomène de l'analogie, la rêverie ou la méditation qui s'instaure à partir de la double série d'objets de pensée s'affranchit souvent de cette orientation : la métaphore s'enrichit de pouvoir être considérée dans un sens puis dans l'autre. Il n'en reste pas moins que, *in fine*, dans l'énoncé tel qu'il est réalisé ou interprété, la métaphore repose fréquemment sur une série de thèmes et de propos tenus sur ceux-ci : le sens même de la métaphore tient probablement à cette orientation finale – même si des effets de brouillage viennent parfois la contrarier, en poésie notamment, ou des effets de sens s'appuyer sur une possible réversibilité. Même le cinéma impose en général l'idée d'un comparé et d'un comparant, par la succession temporelle du film mais aussi, plus encore, par les thèmes que l'œuvre met en place auxquels la métaphore vient apporter quelque chose. En effet, le comparant apparaît fréquemment avant le comparé quand il est énoncé clairement, placé à côté de lui à la façon des ouvriers-moutons de Chaplin. Ce n'est d'ailleurs pas propre au cinéma puisque, dans « le lion bondit », l'animal est en position de sujet grammatical mais plutôt à la place de l'attribut sur le plan logique. Aussi le cinéma recourt-il fréquemment à une tournure du type « ce chef d'orchestre est en réalité un ouvrier qui lui ressemble », à la façon de la langue qui expose en quelque sorte l'idée que « ce lion se révèle être Achille qui bondit ».

Enfin, malgré l'image que nous nous faisons du langage verbal, nous pouvons noter qu'il procède fréquemment comme le cinéma qui se contente de traces de prédication : quand un auteur écrit « le lion bondit », il utilise un article défini, anaphorique au sens linguistique, qui interroge le lecteur puisqu'il ne renvoie à aucun antécédent félin. Il faut alors pallier la lacune, percevoir l'animal comme le comparant d'un comparé déjà donné mais qui n'apparaissait pas comme tel, d'une personne en situation de « bondir » : l'article joue le rôle d'une copule mais d'une façon terriblement indéterminée, qui impose d'avoir créé au préalable les conditions d'une identification suffisante du comparé, d'avoir focalisé l'attention sur des traits potentiellement « félins » ou « bondissants », exactement comme Eisenstein doit veiller à créer l'attente du visage de Kerenski avant de montrer la tête du paon, ou veiller à souligner les points communs entre le plan du chef d'orchestre et celui du parrain ouvrier. La syntaxe de la phrase où apparaît la métaphore *in absentia* nous informe finalement de bien peu de choses. Comme au cinéma, il y a surtout dans le texte les traces d'une prédication implicite. Et s'il se révèle trop elliptique, comme certains poèmes de Mallarmé, le risque est réel de manquer totalement le sujet de la prédication métaphorique.

La métaphore comme multiplicité de syntagmes

L'analyse d'une phrase isolée de son contexte, comme celle prêtée à Homère, ne nous mène pas loin : elle favorise inlassablement le modèle substitutif, celui du trope, et nous fait tomber au mieux, comme on vient de le voir, sur un modèle prédicatif proche de la métaphore du troisième type, à trois termes (le héros, le lion et le courage ou, à la place de celui-ci, sa qualité « bondissante »). Il faut donc restituer le contexte et dégager ainsi un modèle à quatre, six, huit termes, etc. Ce n'est plus un énoncé implicite qui apparaît alors (du type « cet homme est un lion »), ou un double sujet

pour un même prédicat (« Achille » et « le lion »), mais autant de prédications différentes, porteuses de sens, qu'il y a de nœuds significatifs à l'analogie.

Cette idée de structure profonde, avec une correspondance entre une double série d'objets de pensée, est d'autant plus nécessaire que la métaphore est par nature filée, qu'elle l'est potentiellement à chaque fois qu'elle est vive. Un tel modèle nous évite l'incertitude que connaît le groupe μ par exemple, qui n'arrive pas à trancher « entre deux solutions » pour « traduire » une métaphore, comme dans ce vers de J. Laforgue, « Le cœur me piaffe de génie » : la métaphore est-elle « cœur = cheval » ou « palpite = piaffer » ? interroge le groupe μ.[105] Pourquoi « les deux métaphores » ne seraient-elles pas possibles en même temps ? Pourquoi ne pas concevoir la métaphore comme deux énoncés parallèles, en partie implicites et explicites, nouant entre eux des liens multiples ? C'est d'ailleurs ce que propose le groupe de Liège, avec la phrase « Mon cœur palpite comme un cheval piaffe », mais après avoir proposé cette première « solution » à trois termes : « Mon cœur piaffe comme un cheval piaffe ». La gêne des auteurs apparaît de nouveau quelques lignes plus loin, pour les métaphores avec compléments de nom : dans « le cœur à musique », ils notent que « deux métaphores » se croisent, puisqu'on pense à « la boîte à musique » et au « cœur amoureux » : le besoin de « réduire » la métaphore, de déterminer un « degré zéro », les empêche d'adopter vraiment le modèle proportionnel.

De même, on peut tester les limites du modèle aristotélicien avec la phrase suivante de *Madame Bovary*. Rodolphe vient de parcourir une boîte de souvenirs amoureux, en jouant à faire tomber en cascades les lettres comme d'autres le feraient avec de l'or. Il se montre étourdi par trop de souvenirs confus et, après avoir conclu intérieurement par « – Quel tas de blagues… », nous pouvons lire :

> Ce qui résumait bien son opinion ; car les plaisirs, comme des écoliers dans la cour d'un collège, avaient tellement piétiné sur son cœur, que rien de vert n'y poussait, et ce qui passait par là, plus étourdi que les enfants, n'y laissait pas même, comme eux, son nom gravé sur la muraille.[106]

Peut-on réduire cette image à un seul de ses nœuds les plus apparents : les plaisirs-écoliers ? le cœur-pelouse ? le cœur-muraille ? Cela semblerait bien réducteur. L'intérêt de cette phrase, c'est justement le rapport complexe qui existe entre tous ses termes et que l'idée de métaphore par analogie peut nous aider à penser. Bien sûr, un certain flottement subsiste parfois. Le cœur en l'occurrence est apparemment comparé à des choses différentes : nous n'avons pas ici le degré d'explicitation de la phrase de Chateaubriand. L'idée de désolation se dégage en priorité, qui se pense en rapport avec tous les éléments à la fois. Mais on finit par percevoir que cette terre où rien ne pousse, ces murs où rien ne s'écrit, définissent une sorte de boîte, de lieu clos, la cour, qui constitue le comparé global. Ce cœur de Rodolphe, espace exigu dans lequel toutes les femmes rencontrées n'arrivaient pas à tenir dans le paragraphe précédent, nous est donc présenté comme aride, infertile (« rien de vert n'y poussait »), comparé tantôt à l'argile dur des cours de récréation, tantôt à la laideur de la muraille couverte de graffiti. Cette matérialité de la désolation est saisissante, et d'autant plus intéressante que la dévastation dont on trouve trace en lui est son œuvre, que cet Attila des cœurs a détruit, dans son mouvement de conquête, toute fraîcheur en lui-même, toute vie.[107] La suite de l'image confirme cette idée d'un séducteur victime de lui-même : son cœur,

105 Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 116.
106 G. Flaubert, *Madame Bovary*, deuxième partie, chapitre 13, *op. cit.*, p. 314.
107 A la fin de sa lettre, Rodolphe craint d'ailleurs de paraître « plus insensible qu'un roc » : il fait tomber, en guise de

endurci à force d'aventures, est plus abandonné que le mur de l'école ; aucun souvenir n'y a laissé sa trace. Quant à ses plaisirs, ils sont comparés à des collégiens, à des écoliers, ce qui évoque bien sûr l'immaturité inattendue de Rodolphe, mais aussi leur vivacité, leur rapidité et leur brièveté : ils courent et ne s'attardent pas… À la fin de la phrase, ses émotions n'ont même plus l'honneur d'être comparées à des enfants (« plus étourdi que… »), ni même d'être nommées (« ce qui passait par là ») : après avoir été pauvrement personnifiées (« comme des écoliers »), les voilà réifiées, renvoyées à l'oubli elles aussi.

Il y a donc bien deux fils qui courent à travers la phrase, deux univers, au tissage serré. Par ailleurs, on observe une nouvelle fois combien la dissemblance peut jouer un grand rôle dans l'image, sans que nous nous trouvions le moins du monde dans une esthétique surréaliste : qu'y a-t-il de commun *a priori* entre le cœur de ce pauvre séducteur et la cour d'un collège ? Certes, on l'a vu, ils ont vu passer beaucoup de personnes, et c'est un espace clos. Mais c'est surprenant aussi : même si Rodolphe ne s'embarrasse pas de précautions infinies, son cœur n'est pas pour autant ouvert aux quatre vents et surtout l'école n'apporte rien, en apparence, aux émois amoureux. Cela attire néanmoins notre attention sur l'activité du séducteur : en rédigeant sa lettre, en pastichant un style tragique notamment, ne s'apprête-t-il pas à enfiler les perles d'une rhétorique désastreuse, les *lieux communs* d'une culture scolaire dont Emma est privée, qu'elle ne sait pas analyser comme tels ? Là encore, les plaisirs de Rodolphe sont grossiers, même s'ils ont fini par entrer en classe. Mieux encore, la référence à cette cour fermée suggère un désir de liberté qui est celui du séducteur, qui préfère quitter cette femme trop amoureuse et qui présente même un caractère immature dans la mesure où, comme les enfants, il ne se connaît pas lui-même, où il l'abandonne par facilité, s'étonnant de constater qu'il éprouve encore quelque chose pour elle quand il la quitte, à la fin du chapitre précédent, pour la dernière fois. Nous pouvons donc observer un léger flottement dans l'identification du comparant relatif au cœur (la cour ? L'école ?) comme des comparés (les écoliers renvoient-ils aux seuls plaisirs ou aussi, d'une certaine façon, à Rodolphe lui-même ?). Mais ici, même cette relative indétermination, ou ce glissement, peut être récupéré : ne sont-ils pas logiques pour quelqu'un d'aussi indifférent à ce qui se passe en lui ? Dans tous les cas, nous voyons que la métaphore ne se laisse pas appréhender par l'idée d'un couple de mots : elle unit une double série d'objets de pensée deux à deux et, si certains couples sont placés au premier plan, d'autres sont plus incertains, laissés à l'imagination du lecteur.

Faut-il le souligner ? Ces objets de pensée unis deux à deux le sont donc par des liens de nature prédicative. Les plaisirs de Rodolphe sont comme des écoliers pressés de sortir, son cœur est devenu dur à force d'être piétiné par ces êtres insouciants, il n'a gardé sur ses murs la trace d'aucune toquade... Il en va de même pour toutes les métaphores, même apparemment formulées en une seule phrase : le cœur de René est semblable à un désert, ses passions ont le caractère de l'eau et du vent, l'effet de ses passions sans objet est aussi discret que le murmure d'une rivière sans obstacle... À cause de ce caractère filé de toute métaphore un peu vive, un peu riche, la métaphore ne peut donc pas être ramenée à une simple prédication implicite mais à une foule d'énoncés nouant entre eux les différents termes-clefs de l'analogie.

Cette « prolifération syntagmatique » est d'autant plus impressionnante que, souvent, il n'y a pas de nœud absolument central et que tous les couples trouvés doivent faire l'objet d'une interprétation. En fait, chaque nœud est déterminé par la composition globale de la structure : la signification de l'énoncé qui se noue là est aussi ouverte que le permet l'ensemble des deux chaînes comparante et

larme, une goutte d'eau qui n'a nullement suinté de son cœur décidément minéral.

comparée. Comme on l'a déjà indiqué, les caractères du lion se comprennent par rapport à la situation, à la présence des chasseurs qui veulent le tuer, qui l'ont blessé, etc. De même, les gestes d'Achille n'ont de sens que par rapport à Énée, à la valeur de cet adversaire. C'est ainsi que l'on peut comprendre un aspect essentiel de la métaphore vive : elle demande à être développée. Ricœur propose à ce sujet, comme sur celui de la nature prédicative de la métaphore, de très intéressantes remarques. Discutant la théorie des modèles élaborée par Max Black et Mary Hesse, il dégage « le choc en retour » de cette théorie sur celle de la métaphore : du côté de la figure d'analogie aussi il existerait « un réseau complexe d'énoncés », sous la forme en l'occurrence de la « *métaphore continuée* » ; l'auteur de *La Métaphore vive* souligne la « déployabilité systématique » de la métaphore qui doit alors être perçue comme « réseau métaphorique ». S'appuyant sur la notion d'archétype chez Max Black et sur celle de métaphore « radicale » (*root metaphor*), de métaphore structurante en quelque sorte, comme celles étudiées depuis par Lakoff et Johnson, il formule l'hypothèse « que la fonction référentielle de la métaphore soit portée par un réseau métaphorique ».[108] Je ne peux que souscrire à l'ensemble du propos et il me semble que c'est déjà quelque chose de cet ordre que formulait Aristote dans *Rhétorique*, lorsqu'il faisait remarquer que les comparaisons sont des métaphores « qui demandent à être développées », que les comparaisons *réputées*, les *bonnes* comparaisons impliquent des métaphores, c'est à dire une proportionnalité, la présence implicite d'un réseau de quatre termes.[109] C'est encore un peu la même idée, mais considérablement appauvrie, que l'on trouve dans les rhétoriques ultérieures, selon lesquelles la métaphore est une comparaison abrégée : si on développe la métaphore dans la comparaison, c'est que des éléments implicites y sont contenus. Mais la formulation d'Aristote est infiniment préférable car elle ouvre sur la prédication complexe du « A est à B ce que C est à D ». Elle permet presque l'idée d'un développement ininterrompu, notamment avec les trois formes, presque les trois étapes de la métaphore *in absentia*, de la comparaison puis de la métaphore proportionnelle.

Néanmoins, dans la mesure où ces métaphores « radicales » ne couvrent pas tout le champ des métaphores et, plus encore, dans la mesure où cette réflexion de Ricœur ouvre des voies à un rapprochement de la métaphore et du symbole, comme une note sur Wheelwright l'indique bien, je crois utile de ne pas parler du « réseau métaphorique » comme sous-jacent à la « métaphore » (même quand elle est conçue comme *in absentia*) mais de l'identifier à la métaphore elle-même, à ce qu'elle est elle-même en profondeur. Ce n'est pas seulement la métaphore « continuée » qui illustre cette tendance à la « déployabilité », c'est toute métaphore vive qui est potentiellement filée. L'idée est complètement dans l'esprit de Ricœur et cette « percée à la fois en profondeur par métaphores "radicales" et en extension par "métaphores inter-connectées" » peut très bien décrire le modèle que je propose d'une structure profonde se déployant infiniment le long des deux lignes du comparant et du comparé. Seulement il faut souligner que ce réseau, ce « monde » que la métaphore « projette », qui n'est pas seulement celui du comparant mais aussi celui du comparé, qui est donc double, est tissé par l'œuvre. Il s'agit notamment de distinguer le réseau qui peut être convoqué par un symbole déjà plus ou moins institué de celui bâti par un auteur. Le sens et la référence de la métaphore sont directement liés à la construction de ce double réseau, même quand il s'appuie sur des éléments déjà « codés » : c'est lui qui constitue selon moi la métaphore – la métaphore isolée n'étant qu'un nœud, un carrefour, la partie émergée de l'iceberg : un point certes très important mais non séparable de l'ensemble. Autrement dit, quand une « même » métaphore est reprise, d'un

108 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 306-307.
109 Aristote, *Rhétorique*, III, 1407a et 1412b-1413a, *op. cit.*, p. 50, 71-72.

auteur à l'autre, comme celle de la « marée humaine » ou de la femme-rose, son sens est toujours rejoué, précisément parce que le réseau convoqué par l'idée de mer, par exemple, est intégré à un réseau déterminé étroitement par le texte du film, du roman ou du poème. C'est parce que toute métaphore est filée que nous n'avons jamais la même métaphore.

Le réseau métaphorique détermine donc un discours implicite. Pour cette raison, la place laissée à l'intuition du lecteur ou du spectateur est importante. Il s'agit pour lui, dans une certaine mesure, de percevoir l'intention de signification dont témoigne ce réseau, en sélectionnant habilement le(s) comparant(s) ou comparé(s) non mentionné(s) et la visée de la prédication, des prédications. Comme l'écrit Dumarsais, le rapprochement se fait dans la métaphore « en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit ». Évidemment, il s'agit ici de l'esprit de l'auteur et l'on peut, on doit aujourd'hui se déprendre *un peu* de cette mainmise de l'Auteur. Mais il reste essentiel de conserver cette idée d'une intention de signification – même s'il est particulièrement discutable de la rapporter à la seule conscience de son auteur, surtout à la claire conscience qu'il peut avoir lui-même de ce qu'il dit. C'est pour cette raison aussi que l'énoncé « réalisé » importe particulièrement. L'idée que nous nous faisons de l'intention nous sert de guide, suscitée puis confortée par les indices disposés dans le texte, indices qui néanmoins peuvent se révéler lacunaires, qui définissent alors positivement comme négativement un espace de possibles. Flaubert voulait-il dire que Rodolphe est comme un écolier désireux de quitter l'enceinte de l'école ? Peut-être. Ce qui est certain, ce que son texte en suggère l'idée, ou du moins l'autorise. De même, quand Homère décrit Cébrion, atteint par une pierre, qui « choit, comme un plongeur, du char ouvragé », même si le motif souligné par le texte et par le commentaire de Patrocle est la « grâce » de son saut, le mouvement de sa chute, il faut comprendre aussi qu'il effectue une plongée vers Hadès.[110] Le « texte » mythologique ne nous est pas donné par l'auteur de l'*Iliade* : il faut tenir compte du contexte, de ce qui n'est pas fourni par ce passage du poème mais permis par lui, malgré les apparences contraires. Patrocle se moque de la chute de Cébrion et le compare à un chercheur d'huîtres en effet, le royaume d'Hadès n'est pas cité, à tel point que j'aurais douté de cette intention si Pierre Vidal-Naquet ne l'avait pas confortée. Dans d'autres cas, les choses sont plus complexes encore. Dans *Marx critique du marxisme*, Maximilien Rubel cite la métaphore de la machine-État, une comparaison de Lénine qui réveille la métaphore de l'appareil d'État : « Peut-être notre appareil [celui de l'« État non bourgeois »] est-il mauvais, mais on dit que la première machine à vapeur était aussi mauvaise et l'on ignore même si elle fonctionnait. Ce n'est pas là l'essentiel. L'essentiel, c'est que la machine ait été inventée. La première machine à vapeur, à cause de sa forme, était inutilisable. Qu'importe ! En revanche, nous avons maintenant la locomotive. Notre appareil d'État est franchement mauvais. Qu'importe ! Il a été créé, c'est une immense œuvre historique ; un État de type prolétarien a été créé. »[111] La métaphore est frappante. Rubel souligne qu'il ne s'agit pas pour Lénine de camoufler l'échec dans ce rapport-bilan de 1922 « d'une absolue sincérité ». Mais l'image n'en est que plus intéressante car elle dit un peu plus que ce que Lénine voulait dire. En l'occurrence, ici, il est difficile de ne pas lire un imaginaire capitaliste, « bourgeois », sous couvert d'imaginaire « socialiste ». Comment ne pas voir qu'une mauvaise machine à vapeur, à la différence d'une machine d'État, ne nuit quasiment à personne, par exemple ? Comment ne pas lire ici une forme d'idéalisation de la production puisqu'on vante une machine qui se développe sans satisfaire encore les besoins et sans s'interroger sur l'énergie qu'elle

110 Homère, *Iliade*, chant XVI, v. 742-743, *op. cit.*, p. 399. Cf. aussi P. Vidal-Naquet, *Le monde d'Homère*, Perrin, [Paris], 2002, coll. tempus, p. 67-68.

111 Lénine, *Rapport politique au XIe Congrès du PC(b)R*, 27 mars 1922, *Œuvres*, Paris-Moscou, 1963, XXXIII, p. 307. Cité dans M. Rubel, *Marx critique du marxisme*, *op. cit.*, p. 493.

mobilise déjà, en pure perte ? Autrement dit, l'image formule d'une certaine façon la vérité du régime : la place problématique laissée au peuple dans la métaphore est éloquente. Même si la N.E.P. vient d'être mise en place, on perçoit bien que les « prolétaires » sont concernés par l'image, qu'on ne les renvoie pas simplement cultiver leur lopin de terre en attendant que la machine d'État produise à son tour quelques « fruits ». Il y a donc une certaine vérité de la métaphore qui est saisissante : Lénine formule quelque chose sur le régime en place d'une façon qu'il ne contrôle pas totalement mais qu'il a pourtant, d'une certaine façon, choisie d'assumer avec cette analogie paradoxale, présentée de cette façon-là.

Qu'ajouter ? On voit bien, à travers ces trois exemples, que l'implicite trouvé n'est pas pure projection du lecteur : même quand il renvoie à un « texte » extérieur, il est déterminé par la structure de la métaphore, par la double série d'objets de pensée définie par le texte – par exemple, dans une image consacrée à la machine d'État prolétarien, par la nécessité d'articuler la machine aux prolétaires ou, quand la mythologie intervient, par la possibilité de convoquer Hadès dans une métaphore où un homme blessé à mort « plonge » vers le sol...

L'interaction dans la métaphore

Faute de percevoir cette double série d'objets de pensée, nombre d'auteurs américains ont été amenés eux aussi à reconduire, à leur manière, et malgré le grand intérêt de leurs travaux parfois, une conception substitutive de la métaphore. En effet, on ne peut qu'être frappé par cette conception de la métaphore comme filtre, comme écran qui sélectionne les éléments pertinents du sujet, adoptée par Max Black, reprise par Turbayne et finalement encore présente chez Lakoff et Johnson, qui nuit à ce qu'il y a de meilleur chez tous ces auteurs.

Dans « Metaphor », l'article le plus célèbre outre-Atlantique sur le sujet, Max Black propose en effet une réflexion très stimulante, qui reconnaît sa dette à Richards, notamment sur la question de l'interaction, mais n'en présente pas moins une conception de la métaphore critiquable, où l'interaction est finalement très faible : la métaphore peut selon lui être pensée comme un « filtre » qui « supprime certains détails, en souligne d'autres – bref, *organise* notre vision », notre conception, du sujet principal.[112] La métaphore de l'écran, plus longuement développée ensuite, précise celle du filtre mais ne dit pas autre chose, si ce n'est qu'il apporte une structure. Or, dans ces images, nous perdons tout ce qui faisait l'intérêt de l'idée d'interaction, et qui se trouvait déjà un peu suggéré par la métaphore du « stéréoscope d'idées » de Stanford : il n'y a pas seulement un thème d'une part et des idées d'autre part qui lui sont apportées par un comparant et qui en orientent la compréhension mais un mouvement d'aller-retour du thème au « phore », au « véhicule ». C'est pourquoi, malgré le flou de la notion d'« idée » ou de « pensée » qui lui fut beaucoup reproché, on peut apprécier l'idée de Richards de « deux pensées de choses différentes actives ensemble et supportées par un simple mot, ou phrase » : l'idée est au départ de la conception de Black, qui distingue nettement la théorie substitutive de la théorie de l'interaction, et Ricœur reconnaît lui-même sa dette à Black sur ce point, tout en regrettant sur d'autres points un recul par rapport à *The Philosophy of Rhetoric*.[113] Je ne peux que souscrire à mon tour à l'expression de Richards. Mais il

112 « Let us try, for instance, to think of a metaphor as a filter. (…) The wolf-metaphor suppresses some details, emphasizes others – in short, *organizes* our view of man » (M. Black, « Metaphor », art. cit., p. 39 et 41).

113 M. Black, « Metaphor », art. cit., p. 38. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 111 et 114-116.

faut alors observer en quoi, dans les notions mêmes de Black, il reste en deçà de la notion d'interaction. Ricœur souligne efficacement le problème des « lieux communs associés » mais la difficulté ne réside pas seulement là.

L'un des apports de Black consiste, on le sait, dans le choix des termes « focus » et « frame » pour désigner respectivement le mot porteur de l'effet de sens métaphorique et le cadre de la phrase où s'inscrit cet effet.[114] Le progrès est net, selon Ricœur : « ces expressions ont l'avantage d'exprimer directement le phénomène de focalisation sur un mot, sans pour autant revenir à l'illusion que les mots ont en eux-mêmes un sens ».[115] On pourrait le dire autrement en prenant la mesure de la métaphore photographique qui se trouve ici impliquée : *l'image* ne réside pas seulement dans le point sur lequel se fait le « focus », la « mise au point », elle se définit aussi par son cadre – de même que la métaphore ne se définit pas seulement par un mot, qu'elle est plutôt de l'ordre de la phrase. Seulement, ce qui est encore manqué par cette image, et qui apparaît un peu mieux dans la métaphore du binoculaire, c'est que les deux parties de la figure d'analogie nous sont données en quelque sorte en même temps, que le travail d'interprétation commence quand nous avons identifié ces deux parts *distinctes*. Mais là n'est pas le plus gênant, puisque Max Black le reconnaît clairement par ailleurs, par exemple lorsqu'il dit que, dans « l'homme est un loup », il y a « *deux* sujets », le principal (homme) et le subsidiaire (loup).[116] Ce qui pose le plus problème, et la raison pour laquelle il faut sortir de toutes ces métaphores optiques, c'est que nous n'avons pas un mais plusieurs foyers dans la figure d'analogie, et même plusieurs cadres. Ce n'est pas seulement l'écolier ou le lion qui concentre l'attention mais aussi Rodolphe ou Achille, sans parler des autres foyers que constituent la terre piétinée, les murs de l'école, les plaisirs de Rodolphe, le souvenir d'Emma ou, si l'on préfère, les chasseurs, la pique dirigée vers le lion, le valeureux Énée, etc. Et, quand notre attention se déplace d'un foyer à l'autre, ce sont les autres foyers de la même ligne qui font émerger le cadre de chaque foyer considéré. Il existe donc plus d'un foyer, plus de deux même, et deux cadres, ceux de la chaîne comparante et comparée. C'est à ce niveau qu'il y a interaction même si, chronologiquement, dans l'esprit du lecteur ou du spectateur, le premier conflit émerge bien entre le(s) « focus » comparant(s) et le(s) cadre(s) comparé(s), si dans la phrase le conflit « logique » entre les deux situations, les deux états de choses, est écrasé.

S'il peut y avoir illusion, si l'idée d'un seul cadre ou d'un seul foyer peut perdurer, c'est que la métaphore est usée : le cadre comparant est alors convoqué de l'extérieur. C'est d'ailleurs pourquoi Max Black fait intervenir son « système associé de lieux communs » : Paul Ricœur fait remarquer qu'il abandonne soudain les exemples plus riches du début de son article et qu'il propose celui de « l'homme est un loup » à ce moment-là.[117] Or, c'est aussi le moment où il fournit cette analyse du « focus » en termes de filtre. Cet exemple stéréotypé me semble en fait souligner la solidarité de ces deux notions avec une conception encore trop substitutive, insuffisamment « interactive ». Il est significatif notamment que Black utilise là une métaphore « à trois termes », apparemment explicable par un sème commun, alors que l'exemple précédent fourni par Chamfort, « les pauvres sont les nègres de l'Europe », est appréhendé selon le schéma proportionnel : les pauvres sont à l'Europe ce que les Noirs sont à l'Amérique. Mieux encore, le début d'explication proposé témoigne du fait que le comparant n'est pas le seul « filtre » utilisé : les pauvres « sont une classe opprimée,

114 M. Black, « Metaphor », art. cit., p. 28.
115 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 111.
116 « Consider the statement, "Man is a wolf." Here, we may say, are *two* subjects – the principal subject, Man (or : men) and the subsidiary subject, Wolf (or : wolves) » (M. Black, « Metaphor », art. cit., p. 39).
117 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 114-115.

un reproche vivant aux idéaux officiels de la communauté », la pauvreté apparaît comme « héritée et indélébile ».[118] La dernière affirmation notamment est intéressante : pour déplorer que la pauvreté soit « héréditaire », comme le sort fait aux Noirs en raison de leur couleur de peau, pour produire cette affirmation paradoxale ou du moins lui trouver un intérêt, et donc la retenir, il faut précisément considérer les pauvres comme différents des Noirs, comme subissant une sorte de fatalité eux aussi mais sans que la cause de leur pauvreté se transmette par les gènes. Autrement dit, il faut que le filtre « nègre » n'ait pas supprimé le trait « transmission non héréditaire » mais au contraire l'ait posé comme une différence significative, intéressante, susceptible d'être conservée et même reversée au profit de la comparaison – pour constater par exemple que la couleur de peau n'est pas la cause ultime de discrimination aux États-Unis non plus, que le problème se situe plutôt chez les oppresseurs, qu'il n'y a pas de fatalité non plus de ce côté-là de l'Atlantique.

On perçoit donc bien la limite du modèle de Black : il y a plusieurs foyers à la métaphore et plusieurs cadres qui, chacun, travaillent la perception de l'autre chaîne. La condition du pauvre en Europe peut elle aussi aider à préciser celle du Noir en Amérique, cette fatalité faussement « naturalisée » notamment. Il en va de même pour toutes les métaphores non lexicalisées, un minimum vives : les plaisirs de Rodolphe sont compris grâce à l'univers écolier convoqué par Flaubert mais aussi grâce à la considération du rapport du personnage à ses différentes maîtresses, évoqué juste avant, exactement comme le personnage d'Achille nous aide à comprendre, avec sa colère, la puissance de sa voix, son caractère de demi-dieu, la métaphore du lion, du moins si nous la replongeons dans son contexte et si nous ne nous contentons pas de l'explication par un sème « commun ».

L'article de Max Black nous permet d'ailleurs de mieux souligner le problème de ces théories, notamment américaines, qui réussissent dans une large mesure à s'émanciper du modèle substitutif, qui analysent davantage un corpus *in praesentia* que des métaphores *in absentia*. Il est frappant en effet de constater le déplacement d'accent qui se fait jour chez Black, Miller, Searle ou d'autres, où les tournures du type « le lion bondit » sont présentes mais moins prégnantes : c'est davantage la phrase de Churchill « Mussolini, cet ustensile », celle de Chamfort évoquée ci-dessus, ou « l'homme est un loup » qui retiennent l'attention, ou encore « Sophie est un glaçon », « Juliette est le Soleil » et « le navire labourait la mer ». On perçoit bien le progrès : la métaphore est nettement identifiée comme phénomène prédicatif. En effet, on peut dire avec raison que la phrase « ces hommes sont des loups » est impliquée, par exemple, dans un énoncé du type « les loups sont entrés dans Paris ». C'est un premier pas vers la structure profonde de la métaphore. Seulement, faute de concevoir l'étendue de cette structure, la conception régresse très vite, comme on le voit avec Max Black : certes, le loup constitue un prédicat et en même temps il peut être appelé « sujet subsidiaire », mais cela ne veut pas dire qu'on peut attribuer aux deux sujets « homme » et « loup » deux prédicats différents, sur les deux lignes du comparé et du comparant. Cela veut dire seulement qu'ils possèdent un prédicat identique, que l'un est l'autre « sont cruels ». Autrement dit, le problème de Black ou de Searle est de ne pas distinguer l'épaisseur de la métaphore aperçue par Richards, la présence de deux « mondes » qui dialoguent, et d'en rester à un problème de nomination, le mot « loup » affectant simplement le sens du mot « homme » chez Black. Sous l'« interaction » grammaticale entre un « focus » comparant et le reste de la phrase, l'auteur de « Metaphor » ne distingue pas l'interaction authentique, métaphorique, entre une chaîne comparée et une chaîne

118 « “The poor are the negroes of Europe.” (…) they are an oppressed class, a standing reproach to the community's official ideals, (…) poverty is inherited and indelible » (M. Black, « Metaphor », art. cit., p. 38).

comparante.

Le problème s'observe aussi très bien chez Searle qui, pourtant, en apparence critique sur la théorie de l'interaction, ne manque pas de proposer une série très intéressante d'observations. Il décrit par exemple le va-et-vient de la réflexion sur les deux objets comparés, entre le sujet S et le prédicat P, le fait que S « joue un rôle » dans la métaphore.[119] Même l'objection que l'on est tenté de lui faire, à savoir de considérer S comme simplement facteur de réduction des significations possibles apportées par P, et non comme véritablement « acteur », est relevée : « il faudrait démontrer que S ne *restreint* pas le domaine [des significations possibles] mais, en fait, en crée de [nouvelles] ». Il me semble d'ailleurs que mon analyse des « nègres de l'Europe » fournit un exemple du type de celui qu'il cherche : récupérer des significations apportées par « nègres », comme le fait Max Black, celles d'une hérédité par le sang, d'une couleur « indélébile », significations qui auraient dû être supprimées puisqu'elles ne correspondent à rien du côté des pauvres, et la refaçonner, la « renverser », comme avec cette idée d'une « hérédité non héréditaire », d'une fausse fatalité, n'est-ce pas créer de nouvelles significations ? Seulement, faute d'une attention suffisante à la structure profonde, qu'on peut appeler « proportionnelle » par approximation, Searle est amené à moins interroger S, d'où cette objection qu'il approche mais qu'il ne formule pas : c'est que S n'est pas seulement le sujet de P, c'est aussi – à un moment du moins de l'analyse – une sorte de P pour S (le Soleil lui aussi est comme Juliette par exemple) et, plus encore, c'est que les conditions de vérité de S et P sont déterminées par une double série S' S" S'" et P' P" P'". Il est significatif de ce point de vue que la phrase considérée soit toujours « l'homme est un loup » et non vraiment celle de Plaute ou de Hobbes. Pour comprendre la phrase de Black reprise par Searle, il faut dire que l'homme n'est un loup que pour d'autres hommes et encore, pourrait-on ajouter, ne l'est-il que dans la mesure où d'autres pensent encore qu'il est un agneau... Cette image n'aurait en effet aucun sens sans cette dimension polémique où elle s'oppose à la brebis égarée qu'un pasteur pourrait ramener dans le troupeau ou à la bergerie, à une dimension grégaire que l'on suppose étrangère à celle du loup, perçu en l'occurrence comme solitaire et non comme vivant en meute. Aussi perçoit-on bien que cette métaphore s'inscrit dans un réseau et, là encore, que la compréhension du comparant est travaillée par celle du comparé : la fortune de cette image depuis Hobbes n'est-elle pas liée à une conception de l'homme comme esprit libre, voire comme atome perdu dans l'univers, sans attache ni attraction autre que l'intérêt – et donc comme possiblement un « loup solitaire » ?

Le problème est donc en quelque sorte inverse à celui de la néo-rhétorique, du structuralisme linguistique, où la métaphore est perçue comme paradigme, comme écart, où toute interaction est bannie mais où les modèles témoignent par ailleurs d'une certaine profondeur du langage (par exemple avec le fameux « espace de la figure » de Genette). Aux États-Unis, malgré ce qui apparaît volontiers comme un progrès, ce qui a inspiré notamment le travail de Ricœur, l'interaction souffre de n'être pas perçue au niveau de sa structure profonde : le plus souvent, c'est encore à travers le sujet et le prédicat *exprimés* que l'interaction est analysée, elle a lieu *apparemment* entre le « S » et le « P » d'une métaphore *in praesentia*, où la syntaxe explicite la formule de la métaphore – sa forme prédicative de base du moins – mais où elle dissimule sa structure profonde. Aussi Searle a-t-il tort et raison à la fois d'objecter qu'« on se fourvoie en décrivant ces relations comme des “interactions” ».[120] L'erreur est plutôt de laisser entendre que « navire » et « sillonner »

119 J. Searle, *Sens et expression*, *op. cit.*, p. 154-155. Voir aussi p. 161.
120 *Ibid.*, p. 155.

entretiendraient les mêmes relations que « Juliette » et « être le soleil » mais il est certain qu'il y a là *différentes formes* d'interaction et que Max Black n'en a pas dégagé la forme essentielle. Tel est bien le problème de Searle, finalement, celui que son « échec » final révèle – son incapacité, reconnue comme telle, à saisir ce qu'est l'interaction[121] et sa gêne devant un exemple comme « le navire sillonnait la mer », que nous avons déjà observée à propos du problème de la paraphrase. Fondamentalement, le problème vient du fait qu'il veut traiter cette « métaphore verbale » comme une « métaphore nominale » ordinaire : il se focalise sur « sillonnait », paraphrase le prédicat en introduisant « la relation que les sillons ont avec les champs quand on les laboure », mais sans jamais oser introduire le nom « charrue », même quand il adopte provisoirement, par hypothèse, le modèle proportionnel.[122] Autrement dit, jamais l'image n'est conçue de la sorte :

	le navire	[traversait, allait de long en large sur...]	la mer
comme :	[la charrue]	sillonnait	[les champs]

D'ailleurs, la reformulation qu'il propose en même temps pour « Washington est le père de ce pays » se focalise sur « être le père de » et fait disparaître le terme « progéniture », n'interroge pas le lien entre « ce pays » et l'idée d'enfants, comme si le mystère de la métaphore résidait dans la relation « être le père de », dans cette idée de paternité, indépendamment des termes ainsi mis en relation. Certes, il s'agit pour lui de montrer que le schéma proportionnel dont s'inspire Miller n'est pas indispensable mais, précisément, cela ne convainc pas : on ne peut pas dire que « sillonner » ou « être le père de » ne fait pas « référence à des champs » ou à l'idée de « progéniture ». Aussi la façon dont le prédicat « sillonnait la mer » s'applique au navire reste-t-elle en large partie un mystère : faute des outils adéquats lui permettant de distinguer d'une part la prédiction « verticale » de la métaphore, celle qui s'exprime clairement dans « Juliette est le Soleil », et d'autre part les prédications « horizontales » impliquées dans la figure, comme « la charrue sillonnait les champs », il écrase la différence qui existe entre les deux dimensions et en revient finalement à une conception vaguement substitutive où « sillonner » est mis pour « faire quelque chose à la mer », périphrase énigmatique dont il faut deviner le sens (« pour savoir ce que c'est, trouvez quelque chose de semblable à sillonner »). C'est ainsi que les auteurs américains échouent souvent à pousser l'avantage acquis : ils ne distinguent pas nettement le tressage opéré par la prédication « le navire sillonnait la mer » ou « les pauvres sont les nègres de l'Europe ». La dimension grammaticale de la métaphore mieux aperçue, mieux cernée comme prédicat appliqué à un sujet, semble masquer le rapport proportionnel de type « A est à B ce que C est à D », notamment la différence entre les rapports A-C (Juliette est le Soleil, Achille est un lion) et A-D (le navire sillonnait..., le lion bondit).

Enfin, si l'on songe aux analyses proposées pour le court-métrage *Lutte*, ou pour « les pauvres sont les nègres de l'Europe », ou encore concernant la séquence de l'écrémeuse et son rapport à la séquence de la procession dans *La Ligne Générale*, on peut préciser la notion d'interaction avancée par I. A. Richards : il y a une dynamique de la signification dans la métaphore qui en fait un phénomène dialectique. On peut appréhender la choses de différents points de vue : cette dialectique à l'œuvre dans la métaphore opère entre la langue et le réel, comme Catherine Détrie le

121 On retrouve le même problème chez G. Kleiber, lorsqu'il expose le modèle interactionnel dans « Une métaphore qui ronronne... » (art. cit., p. 86) : il ne distingue pas la profondeur d'une double série d'objets de pensée.
122 *Ibid.*, p. 149-150.

souligne à travers son livre, mais on peut dire aussi qu'elle opère entre certains foyers des deux chaînes comparante et comparée, entre des objets de pensée qui nous sont donnés comme semblables malgré leurs différences, et dont la dissemblance même sert souvent à mieux penser leur ressemblance paradoxale, c'est-à-dire à élargir les frontières de la ressemblance. C'est probablement ce que Catherine Détrie veut dire quand elle parle d'une « tension dialectique entre identité et différence », ou finalement d'une dialectique entre le semblable et le dissemblable.[123] Il n'y a pas de sens en effet, dans ces cas-là, à se demander si la ressemblance est au fondement de la métaphore, comme le conteste Max Black à Richards, ou en est le produit.[124] Elle est les deux à la fois, du moins si la métaphore est vive : elle s'appuie sur une intuition de ressemblance qui rencontre la diversité des phénomènes ainsi rapprochés et la dépasse partiellement, provisoirement, au sein d'une analogie construite, élaborée au sein d'un discours, qui vise à faire partager une intuition de ressemblance approfondie. La dialectique n'est jamais achevée en effet, sauf quand il y a lexicalisation : le même et le différent ne sont pas donnés comme les deux parties de l'analogie. Non seulement la dialectique entre celles-ci n'est jamais réglée d'avance mais elle est toujours susceptible d'être posée différemment, quand bien même l'interprète serait le même. Enfin, Catherine Détrie souligne la « dialectique du même et de l'autre » qui s'instaure à travers l'interprétation de la métaphore, où *dialoguent* deux subjectivités (la référence à Bakhtine est explicite), celle de l'énonciateur et de l'énonciataire.[125] Ces différentes dialectiques se recoupent évidemment en maints endroits mais il me semble intéressant de noter qu'on retrouve cette dernière dialectique, entre deux subjectivités, au sein d'un même discours : la métaphore organise fréquemment une dialectique entre deux points de vue, deux jugements qui coexistent.

On a déjà noté en effet comment le portrait de Charles en dandy dans *Eugénie Grandet* repose sur une comparaison avec un agriculteur, à travers l'expression « tous les instruments aratoires dont se sert un jeune oisif pour labourer la vie », pour dénoncer le sentiment de son importance du jeune Parisien, son activité dérisoire : son « travail » semble se limiter à se faire beau et à provoquer en duel. Cette possibilité de l'ironie dans la métaphore indique nettement le jeu dialectique extrêmement riche qui peut s'y déployer. En l'occurrence, l'image intègre dans son complexe de significations le point de vue de Charles, qui pense « travailler », et celui du narrateur, qui pense probablement à l'activité viticole du père Grandet et nous invite à rire du contraste. La métaphore ne nous pousse donc pas, ici non plus, à éliminer ce qui est dissemblable : comme pour la métaphore de Chamfort telle qu'elle est interprétée par Max Black, il faut au contraire retenir le dissemblable comme élément constitutif de la comparaison. C'est pourquoi il ne suffit pas de dire qu'il y a une dialectique entre ressemblance et dissemblance dans la métaphore : il n'y a pas de ressemblance ou de dissemblance en soi. Il y a toujours une dialectique entre deux points de vue, dans la littérature comme ailleurs, un point de vue traditionnel par exemple, porté par la communauté linguistique ou par un individu, tellement traditionnel qu'il n'est pas forcément perçu comme point de vue, et un autre point de vue, porté par le comparant en général, témoignant en théorie d'une intuition plus originale. Dans le cas de Balzac, la dialectique porte donc sur la pensée du dandy et celle du narrateur : l'opinion de Charles sur lui-même est conservée mais subvertie, une partie des significations qu'il attribue à son activité – l'idée d'utilité notamment – est contestée, tournée en dérision, exprimée à travers une référence à l'activité agricole qui n'est probablement pas la sienne

123 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 113 par exemple.
124 M. Black, « Metaphor », art. cit., p. 39.
125 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 178-179, 274-276.

et qui, dans tous les cas, met en exergue les traits de sa personnalité *qui ne coïncident pas*. On voit donc bien, ici, le fonctionnement de la métaphore et de l'ironie, même si ce n'est pas forcément une pensée nouvelle qui s'impose à travers la figure d'analogie : la pensée contestée, la pensée initiale est poussée à certaines extrémités qui la rendent ridicule, inopérante (nous sommes alors en pleine ironie, en plein raisonnement par l'absurde), ce qui libère l'idée *a contrario* que Charles n'a *rien* d'un agriculteur, même s'il « travaille », qu'il est davantage du côté de la mort que de la vie, que son « labour » est bien particulier, que son « fer » n'est pas celui d'un soc de charrue. La métaphore est alors entièrement renversée : le point de vue initial est complètement contesté.

Rien n'interdit, évidemment, d'obtenir une métaphore où la dialectique ne tournerait pas à l'écrasement de l'idée première, où l'ironie le cèderait à une véritable polyphonie : on le voit exemplairement chez S. M. Eisenstein, dans la séquence de l'écrémeuse. L'élément de dissemblance *conservé* – le communisme comme projet matérialiste *malgré tout* – ne sert pas alors à faire basculer *aussi* tous les éléments de dissemblance dans la ressemblance : il maintient une tension entre une part de ressemblance paradoxale profonde (la religion de la machine comme nouvel opium du pouvoir) et une part de dissemblance véritable (l'écrémeuse comme « miracle » authentique), une partie de la ressemblance pouvant alors s'approfondir et basculer du côté de « l'identité », du concept (sinon l'idée d'extase, ou celle élargie d'un « opium du peuple », du moins la notion de « croyance ») et une partie de la dissemblance restant à l'écart du rapprochement (la part inutile, complètement impertinente de la métaphore), le reste constituant *avec la part centrale de ressemblance* le cœur du dynamisme de la métaphore – c'est-à-dire l'ensemble formé par l'« identité » avérée (par exemple un schéma commun de croyance mobilisé par la religion comme par le communisme), par les éléments de ressemblance certaine (l'extase, etc.) mais aussi par une partie des éléments de dissemblance certaine, conservée parce que pertinente (comme celle de miracle, impertinente *a priori* seulement).

Évidemment, nous avons ici un autre extrême de l'affrontement des points de vue : ce n'est plus au renversement total des significations mais à l'extrême de la polyphonie que nous avons affaire, avec cette grosse incertitude sur la valeur à accorder à la plupart des énoncés qui nous semblent jaillir des différents rapprochements. Seul le réseau extrêmement dense de la séquence, mais aussi du film tout entier, et même des propos du cinéaste analysés avec soin par ailleurs, peut nous conforter dans l'idée que cette intuition est la bonne. De ce point de vue, l'exemple de « Comment Wang-Fô fut sauvé » est peut-être plus éloquent : les contours du dialogue entre les points de vue y sont plus faciles à cerner. On peut noter en effet, dans l'idée que Dieu est un mauvais peintre, la persistance d'un point de vue ancien de l'Empereur sur Dieu et sur le peintre, avant qu'il ne découvre le monde réel (Dieu conçu comme Créateur suprême et le peintre comme scribe fidèle), qui dialogue avec le nouveau point de vue de l'Empereur, point de vue qui se fait jour dans l'ancien (l'idée que Dieu n'existe pas puisque Wang-Fô propose de meilleures créations) : dans la même formule s'expriment donc la croyance passée et l'incroyance à venir, avec le ressentiment de celui qui vient de comprendre qu'il s'est trompé, et qui veut trouver des coupables – qui veut encore croire qu'*on* l'a trompé.

La métaphore et le linguistique : à quels étages ?

La métaphore est donc étroitement liée au verbal, comme prédication, comme invitation à être

développée, interprétée, à faire dialoguer les expériences, à dialectiser les points de vue exprimés et, en même temps, elle reste d'une certaine façon indépendante du linguistique, comme structure profonde relativement détachée du support de l'expression, qui se déploie en-deçà et au-delà de l'énoncé réalisé. Sans revenir sur cette idée d'« indépendance », il s'agit maintenant de présenter de façon synthétique les niveaux auxquels la figure d'analogie rencontre ou ne rencontre pas le verbal.

D'abord, nous avons pu observer, notamment à l'occasion de notre parcours avec Freud, que la métaphore prend naissance à un niveau plus profond que celui du langage clairement formulé, pleinement ressaisi, que celui « apollinien » de la « pensée vigile », au niveau d'une certaine pensée préconsciente, de l'imaginaire, ce niveau qu'on dit parfois inconscient mais qu'il faut distinguer nettement du lieu où opèrent les processus primaires. Voilà qui explique notamment certaines proximités troublantes non pas avec les formations du rêve mais bien plutôt avec le jaillissement « spontané » du mot d'esprit, qui nous échappe par certains aspects mais n'en jaillit pas moins armé de pied en cap comme Athéna. Comme on le voit, même s'il n'est pas encore celui de la pleine conscience, ce niveau n'est pas infra-linguistique : il n'est légitime de parler de métaphore qu'à partir du fameux système conscient-préconscient ; elle suppose une saisie conjointe d'au moins deux objets de pensée, qui n'a rien de voir avec le symbolisme inconscient ou les « représentations de chose ».

Ensuite, la métaphore s'énonce de multiples façons. C'est là qu'elle rencontre l'art comme activité réfléchie, qui nécessite de donner une forme particulière à une intuition pour la servir au mieux, pour en contrôler la signification, etc. Bien sûr, on peut déjà trouver de l'art au niveau précédent, lorsque l'idée jaillit d'une façon qui n'est pas totalement concertée, mais les métaphores que nous avons étudiées sont généralement filées d'une façon qui témoigne d'une reprise consciente de ce matériau. Elles font par exemple l'objet au cinéma de stratégies pour être perçues de la meilleure façon, pour délivrer tel éventail précis de significations, en plaçant davantage au premier plan telle idée et en faisant passer telle autre à l'arrière-plan. Le langage verbal est alors un terrain favorable à la métaphore mais pas forcément davantage que d'autres. Joëlle Tamine fait d'ailleurs remarquer, à la suite de Christine Brooke-Rose dans *A Grammar of metaphor* et du groupe μ dans *Rhétorique générale*, l'incroyable variété de formes se prêtant à la figure d'analogie.[126] Il ne s'agit pas seulement des cas de comparaison et de métaphore *in absentia*, ou de la forme « N1 est N2 ». De nombreuses formes sont concernées, de type « N1 de N2 » mais aussi appositives par exemple, sans parler des formes verbales ou adjectivales, voire adverbiales, à tel point que l'on pourrait penser à une certaine indifférence de la métaphore à sa « syntaxe » explicite, les formes traditionnelles qu'on lui a reconnues étant loin d'être les seules à se présenter. Cet aspect relativement « informel » de la figure d'analogie s'accentue encore lorsqu'on observe, par exemple dans « Vieille chanson du jeune temps », les cas de « comparant *in absentia* » (la référence à la Belle au Bois dormant) ou de « copule *in absentia* » (l'analogie entre Rose et la rose du *carpe diem*). Dans ces cas-là, notamment dans celui de la copule absente, on perçoit bien que la poésie peut exprimer une analogie même en l'absence totale de forme instituée. François Rastier observe d'ailleurs qu'aucun de ces « connecteurs » dont il dresse lui aussi une liste « n'est nécessaire ni suffisant pour établir une connexion métaphorique ».[127] Selon lui, ils se contentent de favoriser « l'identification des poly-isotopies », c'est-à-dire des figures d'analogie. Aussi est-il logique que le

126 J. Tamine, « Métaphore et syntaxe », *Langages* n°54, 2e trimestre 1979, p. 65-66. Ch. Brooke-Rose, *A Grammar of metaphor*, Secker & Warburg, Londres, 1958, p. 18-19, 24-25. Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 114-116. Il faut relever aussi le travail d'Irène Tamba-Mecz, toute la deuxième partie du *Sens figuré*, PUF, Paris, 1981.

127 F. Rastier, *Sémantique interprétative*, *op. cit.*, p. 194-195.

cinéma, qui permet comme la littérature de monter ensemble des expériences différentes, des objets de pensée appartenant à des « univers » différents, ne se trouve pas démuni pour permettre l'identification et l'interprétation d'une métaphore.

Une métaphore se dégage peu à peu, par exemple, pendant le générique du *Lauréat* de Mike Nichols : dans le deuxième plan, notre attention est attirée sur le tapis roulant sur lequel monte Benjamin à son retour en Californie, que nous ne voyons pas et qui semble se charger d'une valeur symbolique. Or, pour bien percevoir cela, il faut commencer par évoquer ce qui précède : avant même l'apparition d'une image dans le film, nous entendons un bruit de machine puis, dans le premier plan, où nous voyons déjà Dustin Hoffman perdu, en gros plan, avant qu'un zoom arrière nous le montre dans une cabine d'avion, nous entendons un steward expliquer : « le bruit que vous entendez est celui du train d'atterrissage sortant de sa trappe ». C'est alors que nous voyons Benjamin marcher dans un couloir de l'aéroport, de droite à gauche, puis continuer le même mouvement en s'arrêtant, sans regarder au sol, désormais porté par un tapis roulant. Le plan, très long, nous le montre, comme le zoom arrière précédent, perdu au milieu d'une foule, même s'il reste cadré en plan rapproché : de nombreuses personnes le doublent, ou vont en sens contraire. Son regard n'est plus aussi vague qu'avant mais il ne regarde pas beaucoup plus les autres voyageurs. Il semble d'ailleurs dérangé encore par la voix du haut-parleur. Et le tapis roulant joue un peu le même rôle que le train d'atterrissage évoqué dans le premier plan : c'est un mécanisme qui se déclenche, au service de Benjamin, qui va le porter sans qu'il fasse d'efforts. Même le fond blanc du carrelage, dans le deuxième plan, rappelle le tissu blanc derrière sa tête, dans l'avion, quand il était filmé en gros plan (intention d'ailleurs confirmée par l'étendue anormale du tissu, pour son siège seulement). Le mouvement immobile qu'il effectue sur le tapis mécanique, « à contre-courant » en quelque sorte, Benjamin étant situé à la droite de l'image, regardant vers la gauche, complète le tableau d'un personnage mélancolique, mal dans sa peau. La longueur du plan (presque une minute et demie), pendant lequel on entend la chanson de Paul Simon, achève de nous faire percevoir une intention derrière ce mouvement immobile : notre attention est attirée sur un tapis roulant dont l'image nous est pourtant dérobée et sur le lien qu'il entretient avec le personnage. Aussi, même sans avoir déjà vu le film, le spectateur perçoit que Benjamin *se laisse porter.* La toute fin du plan notamment ne peut nous faire manquer l'idée quand la caméra, se déplaçant soudain à une vitesse légèrement inférieure à celle du tapis, finit par produire un déplacement du personnage de la droite à la gauche de l'écran, puis à le faire sortir du champ : nous avons alors tout sauf un héros, tout sauf un personnage acteur de son destin.

Cette idée d'un Benjamin *agi* peut sembler difficile à qualifier comme métaphore. On peut être tenté de voir dans le tapis roulant un symbole, tout au plus. Mais, dans tous les cas, même si l'on accepte cette dernière hypothèse, il faut noter que la figure est bel et bien construite par le film et donc qu'elle repose sur une énonciation de type métaphorique. *Le Lauréat* nous dit, dès l'ouverture, que Benjamin est dans la vie comme Dustin Hoffman sur ce tapis roulant. Il pose en quelque sorte des problèmes similaires à « le navire sillonnait la mer » en nous disant que « Benjamin “glisse” sur les choses » ou « Benjamin “roule”, “plane” grâce aux machines » : c'est sur l'action d'avancer dans la vie et dans ce couloir que se focalise d'abord la métaphore, autrement dit sur le rapport du personnage aux autres et au tapis roulant. Le plan suivant avoue alors plus ouvertement l'intention métaphorique, d'une façon comique et cruelle, et du même coup précise l'image en plaçant un élément sur la ligne du comparant en face de « Benjamin » : le mouvement de Benjamin vers la gauche se poursuit avec celui de sa valise dans le troisième plan, filmée assez longuement comme il

le fut, qui glisse elle aussi sur un tapis roulant, qui finit par tomber et qu'une main saisit, assez vite identifiée comme celle de Benjamin. Nous le voyons alors quitter l'aéroport, dans un mouvement plus offensif de la gauche vers la droite. Ce plan réduit donc brutalement l'ouverture de la métaphore bâtie jusque là, où l'accent était mis sur le tapis roulant, où l'on pouvait nous inviter à réfléchir sur cette société où le personnage n'arrive pas à trouver sa place (société marquée par l'aisance mécanique, et que l'on découvrira faite par des adultes dans lesquels il ne se retrouve pas). La comparaison devient plus explicite mais focalise désormais l'attention sur un autre nœud, sur Benjamin qui se laisse porter comme une valise, et confirme violemment l'hypothèse précédente : le personnage est réifié, il se laisse porter par ce qui l'entoure comme une chose. La suite du film conforte complètement l'hypothèse : la société le porte, fait des projets pour lui, le « remplit » d'une certaine façon et se sert de lui comme d'une valise. On ne cesse en effet de réaliser des projets à la place de Benjamin, de le pousser à rencontrer des gens, à sortir – de sa chambre d'abord, de la maison pour plonger dans la piscine ensuite, puis de chez lui pour inviter Elaine Robinson, etc. Il n'est d'ailleurs pas le seul à subir ce sort : les femmes aussi se laissent porter dans *Le Lauréat*, elles suivent un même scénario écrit par d'autres. Mme Robinson, tombée enceinte de son futur mari, a été obligée de l'épouser et d'arrêter ses études, comme sa fille, tombée enceinte d'un étudiant, est poussée dans le film à l'épouser, à fuir Benjamin.

Il est frappant de noter que nous ne pouvons nous convaincre de la présence d'une métaphore tant que nous n'avons pas tous les éléments de l'analogie. Or, avant que la comparaison de Benjamin ne soit précisée avec une valise, nous avions déjà une métaphore mais « intégrée », mieux fondue, plus discrète. L'idée que Benjamin est agi, qu'il se laisse porter, était déjà là avant qu'on le caractérise comme une chose, et une chose précise. Seulement, au lieu d'associer deux éléments de même niveau nettement identifiables, sur la forme « Juliette est le soleil », comme pour les ouvriers-moutons, un trouble se contente de s'insinuer dans l'énonciation qui peut finir par susciter chez le spectateur l'idée d'une correspondance entre d'une part l'état d'esprit du personnage, détaché, passif, peu volontaire et même un peu perdu, presque tout entier tourné vers lui-même, replié en quelque sorte, et d'autre part la mise en scène de son déplacement, son immobilité sur un tapis en mouvement. Aucun indice explicite de copule là-dedans. Peirce relève dans ses *Écrits sur le signe* qu'un portrait avec un nom propre dessous constitue « à strictement parler une proposition », même si sa syntaxe n'est pas celle de la phrase.[128] Il en va de de même ici, malgré l'absence d'une « syntaxe » instituée et largement admise par tous, en l'occurrence d'un code pouvant exprimer une relation d'attribution de façon univoque. Et si le raccord sur le mouvement des plans 2 et 3 constitue l'*indice* clair d'une telle intention, le spectateur trouve ailleurs la *certitude* qu'il s'agit bien d'une métaphore : la redondance des différents éléments signifiant la personnalité passive du personnage joue de ce point de vue un rôle déterminant, le même rôle que les « récurrences sémantiques » mises en avant par François Rastier. Si l'on ajoute le fait que Benjamin se trouve d'abord porté par un avion, et en particulier par son train d'atterrissage, puis ensuite par un tapis mécanique – éléments présents dans le film, mais absents de l'image, et même unis par une commune présence *sous-jacente* – on peut alors distinguer dans *Le Lauréat* cette « poly-isotopie » que constitue, selon le linguiste, la métaphore. Il y a probablement d'ailleurs, au niveau du scénario en quelque sorte, l'idée d'un *atterrissage difficile* pour Benjamin, à la fin de ses études, mais ce n'est pas cette intention de signification qui me semble la plus réalisée dans cette séquence. Dans tous les cas, au cinéma comme en littérature, la certitude absolue n'existe pas, non seulement pour cerner le sens

128 Ch. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, *op. cit.*, p. 177.

d'une métaphore mais aussi très souvent pour l'identifier, percevoir ses contours avec précision : nous sommes presque constamment ramenés à des gestes interprétatifs, comme celui de constituer ou non les deux lignes de la métaphore et de les interpréter comme unies par un lien prédicatif, de type métaphorique. Catherine Détrie le souligne à propos de François Rastier : « le sens n'est jamais un donné, mais une construction ». Comme l'indique le choix de ce dernier d'une « sémantique interprétative », le sens « n'est jamais immanent au texte » en effet.[129]

Autrement dit, dès qu'il y a discours, langage, et même s'il y a pas de langue, il peut donc y avoir métaphore : c'est pourquoi on trouve des métaphores non seulement au cinéma mais aussi dans la photographie, en peinture, en sculpture ou en architecture. Comme le signalent H. Constantin de Chanay et S. Rémi-Giraud, elles apparaissent « en amont des langages », ceux-ci incluant « la langue, les images et les gestes ».[130] Seules changent les stratégies énonciatives, liées à la nature du matériau, à la matière de l'expression. Mais la métaphore n'en rencontre pas moins *nécessairement* le linguistique à un autre niveau que celui, éventuel, du support de l'expression : elle l'appelle parce qu'elle nécessite une élaboration et une interprétation. Le langage est nécessaire en effet pour identifier la métaphore, ses contours exacts, pour faire émerger la double série des objets de pensée – et cela dans le verbal comme au cinéma. Dans les deux cas en effet, les séries sont extrêmement lacunaires et, même si les mots nous sont donnés, il reste à en construire la signification de même que, si les choses nous sont « données », il reste à percevoir comment elles s'articulent au sein d'un discours. Aussi peut-on dire pour la métaphore verbale ce que Christian Metz dit pour l'image, dans « Le perçu et le nommé », à savoir que le langage l'accompagne toujours, et pas seulement à titre de commentaire mais aussi d'outil d'élucidation, d'auxiliaire à la perception fine des « objets » considérés, des expériences véhiculées. On le voit bien pour le portrait de Charles Grandet : le « travail » que pense effectuer le dandy est un « sémème » ou, mieux, une représentation à construire autant que celle de l'agriculteur auquel le narrateur renvoie. Mais le langage est encore nécessaire pour donner sens à cette forme qui émerge, pour comprendre la visée des différentes relations d'attribution qui se nouent là, pour les reformuler jusqu'à ce qu'un sens suffisamment clair se dégage. De ce point de vue, il est d'ailleurs artificiel de distinguer l'élaboration de la métaphore de son interprétation puisque cette élaboration est déjà une interprétation, comme l'indiquent le fait que la structure profonde n'est jamais intégralement donnée et qu'une interprétation plus poussée de l'analogie invite toujours à re-préciser la structure profonde de la métaphore, autrement dit que, dans le fond, on ne cesse jamais de ré-élaborer l'analogie, dans ses aspects marginaux au moins, dans ses nœuds « secondaires », mais aussi parfois pour mieux préciser l'un des principaux « foyers ».

Enfin, il faut signaler que ce dernier niveau, celui de l'interprétation, intervient en fait à deux moments, en aval et en amont de l'énoncé. Nous supposons en effet, dans l'immense majorité des cas, quand la métaphore n'est pas délibérément fortuite, une intention de signification – n'oublions pas le cas toujours possible, même s'il est surtout théorique, de la métaphore surréaliste. Cela veut dire que nous supposons, presque forcément, même quand nous abordons certaines métaphores surréalistes d'ailleurs, que la pertinence du rapprochement a été testée préalablement par l'auteur, qu'elle a fait de son côté aussi l'objet d'une élaboration et d'une interprétation minimum, d'une interprétation qui relance et précise son élaboration jusqu'à ce qu'elle lui convienne, ce qui

129 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 104, 106.

130 H. Constantin de Chanay et S. Rémi-Giraud, « ”Espèces d'espaces” : approche linguistique et sémiotique de la métaphore », *Mots. Les Langages du politique* n°68, 2002, p. 77.

n'empêche pas, comme on l'a rappelé plus haut, qu'une partie plus ou moins large de l'intention puisse lui échapper, comme dans le mot d'esprit, et donc que l'interprète puisse y déceler une signification cohérente mais non délibérée. Si l'on ne fait pas cette hypothèse d'une intention de signification minimum, on suppose du même coup que l'auteur du rapprochement n'a pas voulu faire de métaphore – ou, du moins, qu'il n'y est pas parvenu, que son « invention » reste creuse. C'est pourquoi la métaphore telle qu'elle semble théorisée par Breton, comme étincelle produite au hasard, « automatiquement », ne me paraît pas pouvoir être incluse dans les phénomènes métaphoriques. C'est pourquoi aussi, quand on interprète certains lapsus « métaphoriques », on peut légitimement considérer en être soi-même l'auteur, ou avoir « trouvé » la métaphore. L'image ne naît pas seulement d'une conjonction inédite en effet : cela peut en constituer l'étincelle première mais, pour que le feu prenne, il lui faut la nourriture d'un contexte adéquat, d'une visée, et donc d'un texte qui ne se limite pas aux deux silex placés l'un en face de l'autre, dans l'attente d'un miracle. Or, si nous pouvons souvent interpréter les métaphores surréalistes, dans une large mesure, c'est que les « co-textes » offrent l'occasion d'un minimum de « récurrence sémique », autrement dit que la métaphore a été construite, quoi que l'auteur prétende, que deux lignes ont été bâties.

À sa façon, Catherine Détrie ne dit pas autre chose d'ailleurs, lorsqu'elle répond à François Rastier. Elle souligne en effet, à la fin du passage qu'elle lui consacre, qu'on ne peut se contenter de la prise en compte de l'intentionnalité du « sujet interprétant ». Il faut réintroduire « l'intentionnalité d'un sujet énonçant » et « l'acte de référenciation » : « Si, comme l'affirme constamment et très justement F. Rastier, le sens est une construction textuelle, on peut verser au crédit de l'énonciateur une démarche parallèle à celle de l'énonciataire ». Dans les deux cas, entrent en jeu « un sujet » et « un réel perçu à représenter », « dans la contrainte du *déjà dit*, d'une stratégie discursive, du contexte et du cotexte » : du côté de l'auteur aussi, « le sens n'est pas immanent mais à construire », autrement dit il y a déjà interprétation.[131] Concédant à Rastier que le « parcours interprétatif » du lecteur est plus facilement « vérifiable » que celui de l'auteur, que le « parcours génératif », Détrie formule ainsi la remarque suivante : « Si les discours nous échappent avant leur actualisation », avant que nous les interprétions, – « nous avons très peu accès à ce stade antérieur à la parole –, ils nous échappent aussi dès qu'ils sont produits » et, de ce point de vue, l'auteur de l'interprétation se retrouve dans la même situation que l'auteur de l'énoncé qu'il interprète. C'est pourquoi le rôle du langage dans la vie de la métaphore, dans son énonciation et dans son interprétation, me semble pouvoir être saisi en même temps en amont et en aval de l'énoncé : le lecteur ou même le spectateur se trouve placé dans une situation très comparable à celle de l'auteur, malgré les quelques différences évidentes : tous les deux, en charge d'une métaphore qu'ils appréhendent sur la base d'une intuition personnelle, sont amenés à dégager la pertinence de cette intuition en la confrontant aux données d'un énoncé qui détermine les contours de sa signification.

La métaphore-mot et la métaphore-énoncé : le conflit des théories

Je ne crois pas avoir dissimulé l'énorme dette contractée à l'égard du travail de Paul Ricœur, notamment concernant sa reprise des intuitions de I. A. Richards et de Max Black, sa façon de préciser l'opposition entre une théorie substitutive et une théorie de l'interaction et d'articuler soigneusement la première à la tradition rhétorique, à une approche linguistique de type sémiotique,

131 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 107-108.

et la seconde à une approche sémantique mieux fondée, à la reconnaissance d'une dimension prédicative permettant de mieux rendre compte du phénomène de la métaphore vive, démarche dans laquelle s'inscrit clairement Catherine Détrie. Mais il est nécessaire, précisément à cause de cette grande proximité, d'apporter maintenant quelques réserves, dans la mesure où certaines questions subsistent. On aura peut-être noté par exemple que je propose d'exercer la lecture de Ricœur, concernant ces deux grandes familles, en quelque sorte à rebours, en particulier sur Aristote, où l'on peut déjà distinguer une hésitation entre les deux modèles théoriques, sous la forme de la métaphore-trope ou, par ailleurs, de la métaphore « du troisième type » et de la métaphore par analogie, proportionnelle. Mais il me frappe également que cela peut s'appliquer à Ricœur lui-même, probablement d'ailleurs en raison de la proximité qu'il se reconnaît avec Aristote. Bien sûr, c'est d'une façon moins sensible, beaucoup plus diffuse, et il ne faudrait pas se méprendre à ce propos en lisant toutes les pages qui vont suivre, mais cela apparaît tout de même assez bien dans le rapport complexe qu'entretiennent les théories de la métaphore-mot et de la métaphore-énoncé, autres noms par lesquels l'auteur de *La Métaphore vive* décrit celles qui restent substitutives et celles qui s'ouvrent à l'interaction.

Il y a en effet un souci chez Ricœur, qui ne convainc pas toujours, de presque (ré)concilier les deux grandes familles de théories, celles-là même qu'il prend pourtant soin de distinguer voire d'opposer : il y a une façon de les articuler, de conserver une place à la théorie de la métaphore-mot au sein de la métaphore-énoncé, qui laisse insatisfait. L'idée est formulée déjà au début de la troisième étude, où il prend des précautions pour introduire la théorie de la métaphore-énoncé, où il affirme qu'une « définition nominale » de la métaphore, au sens de Leibnitz, c'est-à-dire une définition qui permet simplement d'« identifier une chose », « ne saurait être abolie par la définition réelle », par une compréhension de la métaphore qui nous « montre comment elle est engendrée ». Pourtant, on perçoit vite qu'il ne s'agit pas seulement de conserver la définition du « changement de sens » pour identifier plus commodément la figure d'analogie : Ricœur souhaite également prendre ses distances vis-à-vis des auteurs qui « tiennent qu'une théorie de l'*interaction* […] est exclusive d'une théorie de la *substitution* », au motif – selon moi insuffisant – que « le mot reste le porteur de l'effet de sens ».[132] La suite est encore plus claire : on pourrait en quelque sorte conserver Aristote grâce à Max Black, à sa théorie du « focus ».

Au moment d'étudier l'article de celui-ci, Paul Ricœur ajoute en effet qu'il adopte provisoirement l'opposition entre les théories de la substitution et de l'interaction, « à titre d'hypothèse de travail dans la présente étude », la troisième, et il déclare qu'il « faudra la remettre en question le moment venu. »[133] Il n'en annonce pourtant pas moins, dans sa préface, que cette étude « contient le pas décisif de l'analyse » et que l'« on peut par conséquent la considérer comme l'étude clé ». En effet, dans la troisième étude comme dans la préface, Ricœur souligne que cette opposition entre substitution et interaction recoupe la distinction de Benveniste entre sémiotique et sémantique ou, dans le vocabulaire de Ricœur, entre la métaphore-mot et la métaphore-énoncé. Et de fait la quatrième étude ne tient pas la promesse d'une profonde révision : l'auteur rappelle la complémentarité des deux sémantiques, celles du mot et de la phrase. L'« initiative du sens » revient à la seconde mais, certes, grâce au « potentiel de sens » sédimenté dans le mot. Tout au plus perçoit-on une gêne face à la tendance générale des auteurs de langue anglaise de souligner que le mot appelle une définition contextuelle, qu'il renvoie au discours, notamment lorsque Wittgenstein

132 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 87-88.
133 *Ibid.*, p. 111-113.

lance cette provocation : « la signification d'un mot est son emploi dans le langage ». Il ne s'agit donc que de défendre l'« autonomie sémantique » du mot, cette « signification potentielle » qui n'est pourtant « rien de réel ni d'actuel ».[134] Il n'y a là rien de plus, rien qui favorise la théorie de la substitution.

Cela n'empêche pourtant pas Ricœur d'affirmer, à la fin de cette quatrième étude, que « la théorie de la métaphore-énoncé […] n'est pas incompatible avec la théorie de la métaphore-mot ». Il insiste : « Il faut dire maintenant que la théorie de la métaphore-mot et la théorie de la métaphore-énoncé sont dans le même rapport ». Pour appuyer cette affirmation, Ricœur se contente d'observer que le phénomène métaphorique ne procède pas, dans le cas de la polysémie, à une *sélection* des sens dans le mot mais à une *adjonction*. Puis il évoque, pour contester « l'objection d'éclectisme » qu'on est effectivement tenté de lui opposer, la « valeur complémentaire des deux théories », ce qu'éventuellement on peut davantage accepter, car l'une peut compléter l'autre sans être parfaitement recevable. Enfin, il développe avec l'idée que « la théorie de la métaphore-énoncé renvoie à *la métaphore-mot* » (je souligne), par le trait essentiel « qu'on peut appeler la *focalisation* sur un mot ».[135] C'est selon lui l'argument décisif.

Voilà qui se révèle peu convaincant. Non seulement le phénomène de la polysémie évoqué quelques lignes plus haut, autrement dit de la lexicalisation, ne se produit pas toujours, mais il ne doit pas grand chose lui-même à une quelconque « substitution », à une dimension paradigmatique d'où toute prédication serait exclue. Il doit tout au contraire à l'énoncé sous-jacent qui permet au mot « focal » d'opérer sa mutation. Autrement dit, Paul Ricœur commet ici la même omission que Max Black, il néglige de considérer le rôle actif du comparé ou, plutôt, des comparés, cet autre foyer de la métaphore, ces autres foyers qui interagissent avec la ligne des comparants, où la « sélection » des « traits pertinents » a bien lieu de part et d'autre avant de conférer à un mot élu un nouveau sens – il cite d'ailleurs peu après le système « des lieux communs associés » sans tenir compte de la critique qu'il a opérée. À aucun moment la dimension prédicative n'a disparu : cette adjonction de signification « qui sauvera le sens de l'énoncé entier » n'a rien d'une épiphanie. C'est comme si Ricœur n'avait pas reconnu dans ce passage sur la polysémie le phénomène de la lexicalisation bien étudié par ailleurs : il prend soudain le phénomène de création de sens par la fin alors qu'il souligne en général qu'il faut le prendre par le début. Peut-être aussi, en évoquant cette polysémie, ne veut-il pas décrire une polysémie acquise mais plutôt le phénomène qui se produit dans un énoncé comme « Juliette est le soleil », où la linguistique structurale parlera de connotation ? Mais n'en va-t-il pas de même alors ? Tout le malheur vient de ce qu'on étudie éternellement la métaphore hors contexte – Ricœur ne donne à ce moment aucun exemple – et qu'on imagine que le mot « soleil », par exemple, est affecté dans sa signification, sous prétexte que la métaphore voudrait dire « Juliette est une source de joie », ou « est d'une beauté éblouissante », autrement dit sous le prétexte que l'on peut, avec la même syntaxe de phrase, substituer au comparant une signification, un motif qui « éclairerait » tout. Seul un phénomène non seulement d'usure mais aussi de lexicalisation, comme dans « Achille est un lion », peut légitimement produire cette impression que le mot « lion » a acquis une nouvelle signification. Dans la phrase de *Roméo et Juliette*, « soleil » n'est en rien affecté, en rien polysémique : il ne change pas davantage de sens que dans l'énoncé « Juliette produit sur moi l'effet que le Soleil produit sur la Terre » ou, pour tenir compte du contexte de la pièce, « Juliette fait disparaître de mon cœur Rosaline comme le Soleil

134 *Ibid.*, p. 164-167.
135 *Ibid.*, p. 168-169.

éclipse la Lune et les étoiles », ou encore « Juliette est dans ses appartements, elle apparaît à sa fenêtre, comme le Soleil à l'aube s'apprête à nous éclairer et ne perce encore que timidement ».

Il s'agit donc de déterminer ce que prouve cet argument de la focalisation sur un mot. Sous la plume de Ricœur, une certaine incertitude plane : toute la question est de savoir si « la métaphore-mot » désigne ici une théorie, auquel cas « la théorie de la métaphore-énoncé » n'y « renvoie » que pour en contester la prétention, ou si l'expression reconnaît simplement le rôle que joue le mot dans la théorie de l'interaction, ce qui dans ce cas n'est pas bien difficile à admettre. Je ne joue pas ici avec les mots : l'ambiguïté existe bel et bien sous la plume de Ricœur. Outre l'équivoque autour de l'expression « la métaphore-mot », au moment où l'argument de la focalisation est énoncé, l'affaiblissement de la thèse défendue en témoigne : on passe de la compatibilité des deux théories, clairement affirmée, à la complémentarité de *certains* de leurs aspects, qui ne pose plus problème. Ricœur donne ainsi le sentiment de dire plus que ce qu'il dit réellement. Faut-il distinguer dans ce flottement des préoccupations « diplomatiques » ? Ce n'est pas certain car nous retrouvons l'hésitation ailleurs. La toute fin de la quatrième étude dit d'ailleurs les choses de façon un peu plus claire : « les deux analyses deviennent nécessairement complémentaires mais réciproques. De même que la métaphore-énoncé a pour "foyer" un mot en mutation de sens, le changement de sens du mot a pour "cadre" une énonciation complète en tension de sens. […] La métaphore est l'issue d'un débat entre *prédication* et *dénomination* ; son lieu dans le langage est entre les mots et les phrases. » On le voit, ces développements sont surdéterminés par la problématique du changement de sens, qui se produit également dans le concept, d'où l'accusation d'Aristote vis-à-vis de Platon de métaphores seulement poétiques, citée plus loin par Ricœur. Aussi généralise-t-il indûment au phénomène métaphorique tout entier ce qui ne concerne qu'une « aventure » possible de la métaphore. En effet, j'y insiste, il n'y a pas « mutation de sens » au niveau du mot dans « Juliette est le soleil », même si le symbole du soleil est commun, même si la métaphore galante de l'astre qui illumine n'est pas neuve : il y a confrontation par Roméo de deux expériences qu'il a vécues, même si c'est à travers des termes assez convenus. L'expérience de l'amour lui rappelle une expérience « cosmique » qui l'aide à en dégager certains traits.

Je crois donc nécessaire de souligner davantage que Ricœur l'asymétrie des deux théories. Le philosophe revient en effet à plusieurs reprises sur la question, notamment dans la cinquième partie consacrée à la néo-rhétorique. C'est alors, en large partie, par souci consensuel, par stratégie, que l'auteur de *La Métaphore vive* insiste sur le « point de suture possible entre la sémiotique du mot et la sémantique de la phrase », ce « lieu de l'échange entre dénomination et prédication, qui est aussi celui où la métaphore-mot trouve son ancrage dans la métaphore-énoncé », lieu que « la sémantique structurale laisse moins facilement apercevoir ».[136] Même s'il dénonce clairement « la radicalisation du modèle sémiotique » qui aboutit à « renforcer le privilège du mot », le philosophe semble encore tenté par un équilibre entre les théories de la métaphore-mot et de la métaphore-énoncé qui lui évite d'avoir à enfoncer le clou contre les tenants de la première théorie. Or, aucune symétrie n'est vraiment possible : s'il y a indéniablement une forme d'ancrage qui ne s'avoue pas comme tel de la théorie de la métaphore-mot dans celle de la métaphore-énoncé, ancrage qu'il est donc intéressant de noter, qui permet de rendre compte des contradictions, comme le fait Ricœur, il n'y a pas vraiment ancrage de la notion de métaphore-énoncé dans celle de métaphore-mot – sauf à réduire considérablement la notion de métaphore, sans grand profit. Certes, il y a réciprocité, rapport dialectique entre le mot et la phrase, dans leur élaboration du sens, comme cela est établi clairement

136 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 175.

par l'auteur, mais il n'y a pas réciprocité entre la notion de métaphore-mot et celle de métaphore-énoncé : l'une n'implique pas nécessairement l'autre, la seconde peut très bien se passer de la première.

On pourrait relever, de ce point de vue, d'autres ambiguïtés qui prolongent celle-ci. Ricœur est également tenté, en exposant la théorie de l'écart chez les néo-rhétoriciens, de « sauver » cette autre notion par exemple. Il faudrait en quelque sorte distinguer deux sens : l'écart des néo-rhétoriciens, condamnable et largement condamné par Ricœur, entre un sens « littéral », un « degré zéro », et un sens « figuré », et celui de Ricœur, ou des sémanticiens anglo-saxons évoqués au début de la cinquième étude, où l'écart se présente au sein de la phrase ou du discours, entre comparé et comparant, entre cadre et « focus ». Dès qu'il y a interaction, il y a écart, est-il suggéré. La seconde compréhension de l'écart est évidemment plus acceptable, du moins quand on considère le comparé et le comparant, mais est-ce encore de « l'écart » ? Est-ce bien la même chose ? N'est-ce pas une ré-interprétation aimable, diplomatique, de la part du philosophe, pour « sauver » des théories qu'il critique par ailleurs ? Quant à l'écart entre le « frame » et le « focus », on a vu ce qu'il fallait en penser : la notion n'est pas exempte elle-même d'ambiguïté. Elle reconduit d'une certaine façon la conception *in absentia* de la métaphore en ne distinguant pas les autres foyers. Enfin, il y a chez Ricœur une volonté de ne pas jeter l'opprobre sur l'idée « profondément juste » d'un « langage figuré » qui demanderait « à être opposé à un langage non figuré, purement virtuel ».[137] On peut distinguer ici le beau souci de respecter la profondeur du langage, de l'intuition, mais je crains que cette conception ne soit difficilement tenable : soit ce « fond » virtuel est le réel, l'intuition qui se fait jour dans le langage, l'expérience qui déchire le conformisme des représentations, soit il constitue cette illusion dénoncée par Détrie après Rastier d'une improbable orthonymie, d'un langage « droit » qui serait comme par avance mieux à même d'exprimer le réel. Je crois plutôt qu'il faut, comme ces deux auteurs y invitent, et comme la logique générale de *La Métaphore vive* nous le propose, récuser radicalement la notion d'écart, toujours prompte à suggérer l'idée d'une traductibilité.[138]

Pourquoi cette ambiguïté, notamment concernant la théorie de la métaphore-mot, que l'on trouve encore plus loin, concernant Jean Cohen ? Pourquoi en particulier cette focalisation sur la novation de sens qui, même lorsque Ricœur conclut à la supériorité de la théorie de la métaphore-énoncé, ne le pousse pas à faire cette objection que « le phénomène crucial, l'*augmentation* de la polysémie initiale des mots à la faveur d'une instance de discours » n'a pas toujours lieu, n'est pas la visée première, nécessaire, automatique, de l'énonciation métaphorique ?[139] Si Ricœur s'intéresse en priorité au problème de la novation sémantique, il me semble que c'est en tant que philosophe. Cette question se pose en effet de façon beaucoup moins cruciale en littérature qu'en philosophie, notamment à cause du problème de la nature du concept : c'est cet arrière-plan qui se révèle progressivement, c'est cet horizon-là qui tend l'ensemble de l'ouvrage, même s'il ne se dévoile que plus tard encore, dans les toutes dernières études. Aussi faut-il répéter que, pour nous, comme pour Ricœur dans une large partie de son ouvrage, le lieu de la métaphore est la seule « prédication » : la (nouvelle) nomination n'en est que la conséquence, pas toujours heureuse. Dans la poésie, la littérature, au cinéma comme ailleurs, la novation peut rester d'ordre « prédicatif », syntagmatique, ne jamais devenir lexicale.

137 *Ibid.*, p. 180.

138 F. Rastier, « Tropes et sémantique linguistique », *Langue française* n°101, Larousse, Paris, février 1994, p. 81, 84-85. C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 100-102.

139 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 200, 214.

Cette tendance du philosophe à se pencher sur le phénomène de novation de sens recoupe d'ailleurs une tendance assez lourde des linguistes, notamment lorsqu'ils abordent la métaphore comme « recatégorisation », tendance qui d'ailleurs a pu conforter la distinction entre métaphore et comparaison où, dans le premier cas, il y aurait mutation de sens à la différence du second, qui ne travaillerait pas « la catégorisation conceptuelle du réel ». Je ne reviens pas sur le dernier point, qui pourtant recueille les suffrages de Catherine Détrie elle-même, si ce n'est pour constater qu'il s'appuie sur un reste de conception substitutive.[140] La linguiste souligne en effet que la métaphore soumet la réalité à un « filtre perceptif », alors qu'il en irait différemment pour la comparaison.[141] Pourquoi cela, si ce n'est parce qu'il y aurait un « focus » comparant et, en apparence, dans la métaphore, aucun foyer comparé correspondant ? Nous avons déjà remarqué, avec un poème de Breton, que la comparaison permettait tout autant de recatégoriser le réel. La science elle-même, quand elle rapproche des phénomènes différents, qu'elle les considère ensemble, comme la pesanteur d'un boulet de canon et la révolution d'un astre, fait-elle autre chose ? Là encore, ce n'est qu'après coup qu'un même mot, comme la gravitation, peut désigner les deux phénomènes, le fait d'« être attiré par » et de « graviter autour ». L'illusion rétrospective est puissante. Elle nourrit alors la théorie de la métaphore-mot : ce n'est pas parce que la métaphore permet de re-catégoriser efficacement, et de faire entrer une nouvelle catégorie dans le dictionnaire, qu'elle seule peut produire une catégorisation et qu'elle entraîne automatiquement cet effet-là. Pourtant, c'est une idée reçue que l'on trouve fréquemment aujourd'hui, sous l'effet conjoint de l'héritage de Max Black et des progrès du cognitivisme, notamment de l'ouvrage de Lakoff et Johnson, ces derniers se penchant surtout sur le rôle des métaphores dans la structuration conceptuelle. Ainsi Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine présentent-ils aussi la métaphore comme une « recatégorisation » ou « une nouvelle dénomination ». Certes, cela n'est vrai qu'« en général », reconnaissent-ils, et ils n'omettent pas de signaler que la métaphore nous oblige « à prendre en considération deux termes en même temps ». Mais ils n'en déclarent pas moins que « la comparaison n'opère pas de recatégorisation », sous prétexte qu'il n'y aurait pas chez elle cette suppression ou cette mise en valeur de traits qui caractérise la métaphore comme filtre. La référence à l'article de Max Black est explicite.[142] On ne voit pas cependant en quoi la comparaison serait inapte à une telle sélection réciproque des traits pertinents : la présence d'un comparé et d'un outil de comparaison n'empêche pas le phénomène de « projection » d'une grille de lecture sur un objet considéré. Seule l'actualisation des deux objets de pensée, dans le cas de la comparaison, donne cette impression mais il en va finalement de même pour la métaphore, si elle n'est pas morte (sans compter que la comparaison elle aussi peut être « morte », comme souvent dans des expressions du type « bête comme ses pieds » ou « laid comme un pou », qui ne renvoient plus réellement à deux objets distincts) : dans la métaphore aussi, l'interprète est bien obligé de passer par la considération des deux parties de l'image avant d'arriver au sens global. La « suppression » ou la « mise en valeur » des traits ne s'effectue donc pas comme sur une toile qui serait au fond du langage, sur un comparé d'autant plus facile à remodeler qu'il serait absent. On voit donc bien ici le lien de cette idée de recatégorisation avec la théorie substitutive, paradigmatique : il est apparent à travers la notion de filtre qui n'implique chez ces auteurs qu'une action du côté du comparant, qui néglige de considérer le rôle de « filtre » aussi du comparé, sa propre vertu « projective ».

140 Cf. *supra*, p. 325 et suiv.
141 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 256.
142 J. Molino et J. Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 1, PUF, Paris, 1992, p. 172-173.

Cette conception de la métaphore comme une toile que l'on barbouillerait, où le comparé serait comme un signifié couvert d'une nouvelle couche, souligne bien la difficulté que l'on peut éprouver à cerner la dimension dialectique de la figure, même quand on la décrit comme interaction, ce qui est le cas de Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine, qui confondent en l'occurrence la notion d'interaction avec celle de filtre. Cela rejoint d'ailleurs les problèmes de la théorie de l'écart et du changement de sens : si « écart » ou mouvement, « déplacement » il y a, dans la métaphore vive, il ne se produit pas entre un terme qui correspondrait au degré zéro, qui serait la clef de la figure, qui préexisterait, qu'on le considère comme le comparé ou non, et un second terme figuré qui correspondrait au comparant, mais plutôt entre la représentation première du thème, du sujet, souvent véhiculée imparfaitement par l'un des deux termes de l'analogie, et la représentation construite par la figure, par le dialogue avec le deuxième terme, qui fait émerger une nouvelle représentation, une nouvelle référence, dégagée de la première représentation. La métaphore vive a donc pour effet, dans ses formes les plus courantes, de détacher le comparé de lui-même ou, du moins, d'en déplacer la compréhension, comme John R. Searle le suggère assez bien avec son schéma où le sens de la phrase « P » se détache pour donner le sens de l'énonciation « R ».[143] On ne peut que regretter alors, dans *Sens et expression*, que « S » et « P » aient changé de sens, ne désignent plus à ce moment-là les deux parties de l'analogie, et qu'ils ne soient donc pas placés *tous les deux* à la base de « R ». La métaphore aboutit ainsi à une représentation relativement autonome, nouvelle, indépendante du comparé en cela qu'elle n'est nullement « barbouillée » sur lui, constituant le résultat de la dialectique métaphorique.

On pourrait ajouter alors que, parfois, le deuxième terme « bouge » lui aussi, en particulier dans les cas où le premier terme n'est pas donné davantage comme comparé que l'autre. Il est d'ailleurs intéressant de noter que François Rastier bâtit son modèle sur le refus d'une isotopie dominante, d'une quelconque « prééminence », pour intégrer pleinement les textes plurivoques.[144] Pour ma part, je préfère considérer cela comme une « complication » du modèle initial, un cas particulier qui correspond à un brouillage des positions respectives du comparé et du comparant, ou à une co-présence des deux dans la diégèse, mais qui n'est pas aussi rare qu'on serait tenté de le croire. Sans évoquer la poésie, on peut mentionner les séquences de la procession et de l'écrémeuse dans *La Ligne Générale.* Certes, le comparé est clairement identifié dans la deuxième séquence, mais on perçoit bien que l'interaction métaphorique peut produire des effets retour sur le comparant, modifier la perception même que l'on peut avoir de la religion, tellement est exploitée l'ambiguïté du rapprochement, tellement les différentes formes d'extase sont valorisées. À la limite, quand on voit le pope regarder son baromètre, on pourrait dire que la religion n'est pas encore assez matérialiste.[145] De même, chez Varda, quand la cinéaste se préoccupe de comparer le glanage à d'autres formes de récupération, nous percevons bien qu'il s'agit de recatégoriser le phénomène de récupération dans les villes, dans les poubelles notamment, comme celui de grappillage, mais que la notion de glanage en est affectée elle aussi, en retour : sans parler du concept métaphorique qu'elle peut devenir, ou ne serait-ce que de son acception large, englobante, de « récupération », la pratique même de glanage, ancienne, se trouve reconsidérée par ces différents rapprochements, elle acquiert une certaine noblesse, une « dignité prolétarienne » bien loin de l'image devenue d'Épinal de Millet,

143 J. R. Searle, *Sens et expression*, *op. cit.*, p. 164-165.

144 F. Rastier, *Sémantique interprétative*, *op. cit.*, p. 174, 210-212.

145 On sait d'ailleurs qu'une « hérésie » communiste proposait de réconcilier matérialisme historique et religion, d'œuvrer pour la « construction de Dieu » : G. Conio, *Le Formalisme et le futurisme russe devant le marxisme*, *op. cit.*, p. 218-221.

et elle se trouve corrigée de toute la dimension symbolique qui était attachée au fait de se pencher vers la terre au lieu de lever la main vers l'arbre, par exemple. C'est assez dire, je crois, que le dialogue des comparés et des comparants, dans la métaphore, peut non seulement dégager un nouveau concept « sur les ruines de l'ancien » mais aussi rénover la perception des différents éléments qui composent l'analogie, des comparés comme des comparants. S'il y a « mutation de sens » du comparant ici, du glanage par exemple, il y a aussi « mutation de sens » du comparé, de la récupération urbaine : il y a dialogue incessant entre les différents éléments qui, tour à tour, de comparants deviennent comparés et vice-versa.

Or, Paul Ricœur ne signale pas cela. Et, s'il ne le signale pas, alors que c'est dans la ligne de ses réflexions, c'est qu'il se préoccupe davantage du moment de la synthèse dans la métaphore. Par exemple, évoquant le travail de Paul Henle, il indique que « le conflit n'est pas encore la métaphore, celle-ci en est plutôt la résolution », d'une façon qui rappelle le modèle des néo-rhétoriciens français, en particulier de Jean Cohen, avec le moment de l'écart, de l'impertinence, et celui de la réduction de l'écart. Nous voilà presque à l'opposé de S. M. Eisenstein qui préfère souligner le rôle central, dynamique, du conflit. Évidemment, l'opposition est ici trop tranchée : ni le cinéaste ni le philosophe n'identifient réellement la métaphore à l'un de ces deux moments. Reste que, dans quelques passages, comme celui-ci, on perçoit bien que Ricœur est tenté de mettre l'accent sur le second, où il place la ressemblance, et qui est celui de la « synthèse prédicative ».[146] Mais de quelle synthèse s'agit-il, au juste, dans la métaphore ? Pour ma part, je crois qu'il faut dire que la métaphore est dans le conflit et dans la *tentative* de résoudre le conflit. La métaphore est tentative de synthèse ou plutôt synthèse toujours recommencée, dialectique potentiellement sans fin, du moins quand elle est riche et que l'on a confiance en ses effets, que l'on suit ses suggestions, que l'on s'ouvre aux problèmes qu'elle pose plutôt qu'on ne se préoccupe avant tout de les résoudre.

À ce propos d'ailleurs, on peut mentionner une observation de Catherine Détrie. Étudiant les travaux de François Rastier, elle propose de dépasser « le palier du mot, et même celui de la phrase pour rendre compte des processus métaphoriques ».[147] Si la métaphore sollicite en effet, de toute évidence, un tel élargissement, comme mon modèle de la double série d'objets de pensée y invite aussi, je crois gênant d'abandonner la référence à la phrase, bien plus qu'au mot. Je partage de ce point de vue les réserves de Ricœur évoquées plus haut sur la toute puissance du discours dans certaines théorie linguistiques. Je dirais donc à sa suite qu'il faut conserver la référence à la phrase parce que c'est à son niveau que s'opère la synthèse prédicative. La théorie de la métaphore-énoncé est critiquable en cela qu'elle se contente de considérer la tension entre un « tenor » et un « vehicule », entre un foyer et un cadre, autrement dit parce qu'elle en reste à la tension manifestée au sein de l'énoncé réalisé ou à la tension entre le comparé et le comparant. Mais on ne peut se passer de la référence à une nature prédicative de la métaphore, à cette visée attributive implicite. Même si l'on élargit la compréhension de la figure d'analogie en considérant sa structure profonde, c'est bien un lien de type prédicatif qui unit les deux lignes. Aussi la théorie de la métaphore-énoncé me semble-t-elle, de ce point de vue, indépassable.

Pour autant, comme on l'aura compris, je ne suis pas favorable à une compréhension de la dialectique métaphorique sur un modèle trop « hégélien », où la synthèse prendrait le pas sur la conservation de la tension. Or, c'est bien cette tentation qui se fait jour, à plusieurs reprises, mais discrètement, chez Ricœur. On la perçoit par exemple quand il évoque la ressemblance dans la

146 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, respectivement p. 242 et 228.
147 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 106.

métaphore comme une « sorte de “proximité” sémantique qui s'établit entre les termes en dépit de leur “distance” », comme une « parenté générique », « une “ressemblance de famille” de stade préconceptuel ».[148] L'auteur de *La Métaphore vive* ne fait pas que reformuler la pensée de Jean Cohen ici, il expose la sienne propre en s'appuyant sur Aristote. L'idée d'un caractère « préconceptuel » de la métaphore n'a évidemment rien de gênant, surtout si on ne la conçoit pas comme un échafaudage à retirer, mais l'ambiguïté apparaît peut-être mieux si l'on relève que jamais Ricœur ne souligne précisément cet aspect de la dialectique métaphorique, le fait que la métaphore ne se contente pas de produire une ressemblance en réduisant les incohérences mais qu'il existe aussi, au moment de l'interprétation, des « dissemblances cohérentes », un travail laissé possible par la métaphore pour requalifier certains traits apparemment divergents en traits pertinents *malgré leur divergence résiduelle*, autrement dit comme des traits qui portent une interrogation, qui questionnent les frontières de l'analogie sans permettre de la trancher dans un sens ou dans un autre, sans produire nécessairement une « ruine » de la référence première (ou des références premières). C'est le problème de la séquence de l'écrémeuse, par excellence, parce que la mise en scène me semble inviter à une démultiplication de ces traits-là – que l'on pourrait résumer par l'idée de miracle « matérialiste » – mais on le retrouve fréquemment ailleurs, comme on l'a vu avec la métaphore de Chamfort telle qu'elle est interprétée par Max Black : la référence aux Noirs d'Amérique introduit une idée d'hérédité qui *stricto sensu* ne se trouve pas chez les pauvres, comme l'idée d'une *tache* « indélébile » le montre mieux encore, mais qui se révèle pertinente pour interroger leur condition, et même d'autant plus pertinente au niveau de l'analogie toute entière qu'elle reste finalement impertinente pour les pauvres mais qu'elle permet d'interroger en retour la pertinence d'une « non-hérédité » de la question noire, l'idée d'une « tache » pas si indélébile précisément, la dimension *relative* d'une fatalité commune (on peut songer par exemple que la pauvreté est encore plus « héritée » que la « tache » de la couleur de peau, plus intérieure, plus difficile à combattre, etc.). Ce sont ces tensions qui font la beauté d'une métaphore et ce sont elles qui sont généralement omises, à cause du modèle *substitutif*, de la caricature du modèle surréaliste qui ne leur rend pas davantage hommage, mais peut-être aussi et surtout à cause du caractère toujours subjectif de l'interprétation, qui se révèle comme jamais au moment d'interroger non plus le cœur de la ressemblance mais ses marges indécises.

La « véhémence ontologique » chez Ricœur

On aura compris où je voulais en venir : derrière le conflit des théories de la métaphore se cache un conflit des interprétations qui, certes, intervient en sourdine mais brouille un peu le débat, en cela qu'il incite Ricœur à nuancer son rejet de la théorie de la métaphore-mot. La conception prédicative de la métaphore pose moins de problèmes au philosophe, dans le fond, que la conception interactive sur laquelle elle s'adosse : c'est bien celle-ci qui invite à considérer la métaphore comme une synthèse jamais achevée. Il y a là une dimension matérialiste qui suscite chez l'auteur de *La Métaphore vive* une réserve – réserve qui est régulièrement combattue, tellement les scrupules de Ricœur sont grands, mais qui produit des effets et qui, à mon sens, empêche même la thèse principale de l'ouvrage d'être perçue dans toute sa profondeur et son ampleur, qui empêche de voir que, même pour un philosophe croyant, la métaphore est avant tout une prédication

148 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 246-247.

paradoxale qui organise un dialogue « constructif » entre des représentations contradictoires. Autrement dit, de même qu'un certain flottement chez Aristote autour de la notion de *metaphora* nous empêche de considérer pleinement la richesse du modèle proportionnel, englue celui-ci dans une proximité avec le modèle du sème commun, du « troisième type », de même Ricœur paraît-il en retrait, dans les dernières études de son ouvrage, et en particulier dans la huitième, par rapport à la pointe des premières études et à la netteté de l'opposition entre les théories de la substitution et de l'interaction. Pour le dire brutalement, on a parfois l'impression que Ricœur veut renouer avec le modèle « vertical » de la métaphore, celui-là même pourtant qu'il a contribué à distinguer du modèle « horizontal ».[149]

Cette tendance se fait jour nettement dans la huitième étude, où Ricœur défend l'idée d'une discontinuité entre discours poétique et discours spéculatif, philosophique. Se penchant sur le projet de l'onto-théologie, il relève par exemple la différence de l'analogie de proportion aristotélicienne avec l'analogie d'attribution. Il souligne en particulier qu'il existe, certes, une proximité entre philosophie et poésie, par cette équivocité « arrachée à la poésie », mais aussi et surtout une différence entre les deux par la référence *ad unum* qui est celle de la pensée métaphysique : une nouvelle forme d'analogie apparaît ainsi, « l'analogie attributive », inspirée de l'analogie proportionnelle, mais tendanciellement différente, qui témoigne d'une « migration vers la sphère transcendantale » déjà amorcée par Aristote.[150] De même, Ricœur se montre peu critique vis-à-vis de la démarche de Thomas d'Aquin lorsque celui-ci distingue une attribution analogique transcendantale, en quelque sorte sans « défaut », et une attribution analogique symbolique, où la « matière » du comparant est conservée : il souligne nettement la différence entre les deux, il préserve en quelque sorte la métaphore et l'analogie de proportion de cette analogie transcendantale, ce qui ne l'empêche pas de se reconnaître dans la démarche thomiste. Plus loin encore, il indique que le discours spéculatif trouve dans le métaphorique sa « possibilité », c'est-à-dire qu'il ne nie pas un lien entre les deux mais qu'il préfère lui conserver un caractère contingent : il ne consent pas à faire nettement de la figure d'analogie une condition et, dans tous les cas, si elle n'apparaît pas clairement comme nécessaire, elle n'est pas suffisante. Le propos est notamment tourné contre Heidegger et Derrida, contre leur soupçon touchant au métaphysique qui implique la métaphore. Ricœur en vient ainsi à défendre l'idée d'une priorité logique du plan spéculatif : « si, dans l'ordre de la découverte, il apparaît comme discours second – comme méta-langage si l'on veut – par rapport au discours articulé au niveau conceptuel, il est bien discours premier dans l'ordre de la fondation ». Mais, bien qu'extrêmement proche de la métaphore, ce discours porte en lui sa nécessité. L'auteur de *La Métaphore vive* souligne ainsi que, « dans l'horizon ouvert par le spéculatif, le "même" fonde le "semblable" et non l'inverse ».[151]

Tel est donc l'arrière-plan de la recherche de Paul Ricœur, ses présupposés reconnus *in fine*. Il me semble significatif que ces « clarifications » interviennent si tard : ce qui a motivé le philosophe dans son enquête sur la métaphore, c'est de toute évidence son pouvoir de « dire vrai », de bouleverser les catégorisations antérieures, de rénover la perception, mais aussi d'opérer une percée vers l'inconnu. Or, confronté au soupçon de la néo-rhétorique, à ses fondations plus qu'incertaines, il lui fallait d'abord distinguer les théories de l'interaction et de la substitution : le pouvoir de « révélation » de la métaphore ne pouvait s'articuler sur les bases les plus couramment admises de la

149 Sur ce double modèle, voir *supra*, p. 346 et suiv.
150 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 341-344.
151 *Ibid.*, p. 375, 380-381.

théorie de la métaphore-mot. Seulement, en s'inscrivant dans une tradition proche de l'onto-théologie, Ricœur ne pouvait adopter non plus sans réserves le modèle de l'interaction : l'analogie attributive est clairement « verticale ». Pourtant, c'est bien la supériorité du modèle de l'interaction qui émerge des premières études, qui est reconnue. Aussi le moment d'envisager la théorie de la métaphore-mot sous un jour plus favorable est-il différé : la réconciliation s'avère plus difficile que prévu. C'est cela qui, à mon sens, rend la fin de l'ouvrage si délicate : elle s'articule difficilement avec ce qui précède. Elle organise toute une série de partages où l'on perçoit des échos aux deux grandes familles de théories mais ces échos ne sont jamais thématisés comme tels : les différents partages ne se recoupent pas. Malgré cette grande rigueur, cette honnêteté intellectuelle, le « choix » du modèle de l'interaction se trouve brouillé par l'arrière-plan métaphysique de Ricœur, par ses partis-pris théologiques. C'est ainsi qu'on trouve, même avant la huitième étude, de ces affirmations qui gênent mais qui n'affectent pas la logique du propos : je pense notamment à l'importance accordée aux problèmes de dénomination, de « changement de sens », quand cela ne semblait pas nécessaire, à l'idée d'une « proximité » sémantique, d'une « parenté générique ». Faut-il proposer de nouveaux exemples ? On l'a vu, la réflexion du philosophe est sur-déterminée par le rapport de la métaphore au concept. Nous comprenons maintenant pourquoi : il est appelé par le plan spéculatif, par des préoccupations métaphysiques qui ne peuvent se revendiquer aisément d'une métaphore. Comme on le voit avec Thomas d'Aquin, les idées ne s'énoncent jamais sans reste avec elle, son « imperfection » est trop évidente. Aussi la métaphore, « stade préparatoire à la saisie conceptuelle », souffre-t-elle un peu de ce statut, reste-t-elle prise dans cette problématique orientée par la « saisie du genre », et permet-elle surtout de « voir une proximité dans les choses mêmes ». Ricœur peut alors présenter la métaphore – le « sens métaphorique » plus exactement, qui instaure une « nouvelle pertinence » en réduisant le conflit sémantique – comme « solution de l'énigme ».[152] Or, comme l'auteur le montre à d'autres moments, notamment avec Aristote, la métaphore n'est pas moins liée à l'énigme qu'à sa solution. Mais, avec la problématique de la ressemblance qui accorde peu de place à la dissemblance, la balance penche plutôt du côté de la réduction de l'écart, alors que la métaphore est dans l'entre-deux, énigme et tentative malgré tout de dire quelque chose, proposition de « solution ».

Mais c'est peut-être à la fin de la septième étude que l'hésitation de Ricœur est la plus sensible. La métaphore poétique y est joliment présentée et même célébrée comme mise en scène du lien et de la tension entre le sujet et l'objet : elle est reliée au sentiment poétique de l'« indistinction de l'intérieur et de l'extérieur » qu'elle élève de la « confusion » à une certaine « tension bipolaire » qui n'a plus rien à voir avec « la fusion intropathique qui précède la conquête de la dualité sujet-objet ».[153] C'est à ce moment-là que Ricœur fait apparaître la notion de « vérité métaphorique », comme tension entre la « naïveté ontologique » de la croyance et la contrepartie critique de la raison, entre le « cela est » de l'expérience poétique, le moment extatique du langage, et le « cela n'est pas » du « mythe démythisé », la conception qu'on pourrait dire rationaliste de la métaphore comme piège. Mais ce débat n'est guère satisfaisant qui oppose en quelque sorte Coleridge et Turbayne. Ricœur souligne en effet la tension nécessaire entre les deux approches opposées mais ne se prononce pas clairement. Il suggère mais ne dit pas, comme je crois qu'il faut le dire, que les deux approches sont non seulement imparfaites *mais erronées*, qu'il faut les dépasser et non composer avec elles deux : la métaphore n'est ni « fusion » ni « piège », elle est approximation qui

152 *Ibid.*, respectivement p. 252, 290, 271.
153 *Ibid.*, p. 310.

doit s'appréhender comme telle. On sent par exemple une sympathie pour le mouvement de « la *véhémence* ontologique », le premier mouvement qui est celui de Coleridge et qu'il appuie sur Bergson et Wheelwright : Ricœur indique tout de suite qu'il ne le « reniera » pas et souligne la vitalité de la métaphore dans cette approche, son « pouvoir *quasi végétal* », opposé à un langage d'abstractions.[154] La sympathie est compréhensible, nous pouvons la partager sans en suivre pour autant toutes les suggestions : le philosophe souligne d'ailleurs la « naïveté ontologique », la dimension « non critique » de ce premier mouvement. En revanche, la tendance critique ne fait l'objet d'aucune sympathie particulière : Turbayne sert à exposer le possible « abus » de la métaphore d'une façon qui apparaît trop commode et avec des arguments qui ne convainquent pas vraiment. Voilà qui est, finalement, le plus éloquent : Ricœur ne cherche pas vraiment à faire la part des choses dans les deux critiques. Il les traite assez largement « en bloc », au lieu de distinguer dans chacune la bonne intuition de la conséquence hasardeuse, comme si nous n'avions comme alternative que « la naïveté ontologique » et une « démythisation » aux accents positivistes, ce qui lui permet de fait de marquer une préférence pour le premier mouvement.

Je ne vais pas revenir ici sur ce débat entrepris par Ricœur avec Turbayne, mais il faut souligner qu'au terme de l'analyse proposée par *La Métaphore vive* la première tendance semble toujours l'emporter. C'est d'autant plus intéressant que ce débat anticipe celui avec Derrida et d'une certaine façon avec Heidegger que l'on trouve dans l'étude suivante et que Ricœur y livre plus nettement sa position, son attitude fondamentale face à la métaphore, qui est finalement celle d'une certaine *confiance*. Le philosophe français, se contentant de renverser le signe qui affecte l'idée de croyance dans *The Myth of metaphor*, reste ainsi dans la même problématique.[155] Ce faisant, il oppose trop facilement « véhémence ontologique » et « abstinence ontologique » : à lire ses objections, nous avons l'impression que, sous prétexte que nous sommes pris dans le flux du langage, nous serions en quelque sorte obligés de croire à la métaphore et, dans ces conditions, que le problème posé par Turbayne ne se poserait plus autant. Or, la conscience humaine est souple, non monolithique : dans certains cas, et dans une certaine mesure, l'homme peut croire dans les limites qu'il s'est fixées – ou, si l'on préfère, il peut à la fois « croire » et « ne pas croire », c'est-à-dire croire à la validité relative d'une hypothèse. Une « foi raisonnable » est possible, comme on l'a vu pour l'interprétation de la métaphore, une « foi » qui puise en l'occurrence dans l'intuition de l'auteur et repose sur sa capacité à atteindre partiellement le réel. C'est d'ailleurs l'idée sur laquelle Ricœur débouche : il reprend finalement, à peu de choses près, l'idée de Turbayne, celle de saisir ce qui nous saisit. Mais, ce faisant, il donne l'impression d'esquiver ce que la critique de Turbayne ou de Derrida, après celle de Nietzsche, possède de plus riche : n'est-il pas vrai *à la fois* que nous sommes agis par le langage, pris dans son flux, et que nous agissons sur lui, que nous pouvons, dans certaines limites, en corriger l'insuffisance, le réorienter dans de meilleures directions ? C'est, bien sûr, la thèse qu'il défend *in fine* dans son ouvrage : la « vérité métaphorique » réside dans cette tension entre l'intuition procurée par le réseau métaphorique et la possibilité d'une ressaisie conceptuelle. Seulement, face à la thèse de Turbayne, Ricœur semble tenté d'aller plus loin, il ne formule pas les choses de cette façon. Aussi la critique adressée au philosophe américain apparaît-elle par moments un peu facile : qu'il faille dénoncer un certain empirisme ne fait pas de doute, et la définition de la métaphore comme « masque » est éloquente de ce point de vue, elle laisse encore suggérer un accès direct au réel malgré les propos très nets de Turbayne en la matière que l'on trouve par ailleurs, mais

154 *Ibid.*, p. 313-315.
155 Cf. *supra*, p. 200 et suiv.

il ne fait pas de doute non plus que l'idée d'adéquation aux faits est indispensable pour donner un contenu à l'idée de vérité. La charge de Ricœur contre « le concept de vérité-adéquation », « de vérité en un sens vérificationniste », est particulièrement ambiguë en l'occurrence[156] : que tout ne soit pas vérifiable, qu'il y ait, sous-jacents à toute représentation, même la plus prétendument objective, des choix subjectifs encore patents, ainsi qu'une couche symbolique enracinée en profondeur, cela est certain, mais cela ne peut invalider le projet de tester nos représentations. Que la notion de « fait » soit à questionner est une chose, que la métaphore puisse être décrite en termes d'adéquation à des faits en est une autre. Si, au niveau de « l'ordre métascientifique des visions du monde » qui est celui de Turbayne, « la frontière entre modèle et mythe scientifique tend à s'effacer », à la différence des métaphores-modèles qui auraient pu, selon Ricœur, être « empruntés à des domaines limités de la physique », cette frontière se contente précisément de *tendre* à l'effacement : elle ne disparaît pas, selon l'auteur de *La Métaphore vive* lui-même. Certaines métaphores-modèles s'effondrent, totalement ou en large partie, comme l'histoire des sciences nous le montre bien, d'autres subsistent ou se transforment, comme l'histoire de la philosophie le montre à son tour éloquemment. Ricœur a raison de souligner que l'on peut aussi « confirmer » un mythe, comme il le propose d'ailleurs à la fin de son ouvrage sur Freud, avec celui d'Œdipe, même si c'est différemment de la psychanalyse. Mais on perçoit nettement que, sous couvert de ce propos-là, il est tenté de défendre les droits du mythe et de la métaphore contre ceux du soupçon, la « véhémence ontologique » contre « l'abstinence ontologique ».

Or, si le débat entre Ricœur et Turbayne ne convainc pas jusqu'au bout, il me semble que c'est à cause d'une conception insuffisamment proportionnelle de la métaphore, encore trop proche du modèle substitutif. C'est particulièrement sensible chez l'auteur de *The Myth of metaphor*, comme on l'a déjà souligné, qui reprend la plus mauvaise part d'Aristote et s'appuie sur l'idée de « category mistake » de Ryle, comme sur celle de filtre de Max Black, modèles où le rôle de la forme *in absentia* est patent. Mais il est frappant de noter que, finalement, ce n'est pas cela que Ricœur dénonce chez Turbayne : l'auteur de *La Métaphore vive* se contente de dénoncer un certain « néo-empirisme », un positivisme résiduel, sans le relier à sa source substitutive. Cette idée d'une « vérité littérale » qu'il est impossible de dire, selon Turbayne lui-même, trouve en effet son origine dans l'idée de degré zéro, de mot « mis pour un autre ». Aussi, faute de remonter à une conception authentiquement proportionnelle, Ricœur s'oppose-t-il sans convaincre : la nécessaire croyance s'oppose à la nécessaire « abstinence ontologique », sans moyen terme – sans l'idée par exemple d'un « régime mixte » de croyance. On ne pourrait qu'être pris dans le flux ou y échapper. Il faudrait donc dépasser le concept de vérité-adéquation, et en quelque sorte s'abandonner au flux, alors qu'un schéma proportionnel permet de mieux cerner la nature de la « vérité » ou de la « tromperie » en question. La métaphore ne propose pas une adéquation aussi rudimentaire que le suggère la tradition rhétorique en effet : il ne s'agit pas de prétendre qu'un terme unique est adéquat pour désigner une réalité habituellement nommée par un autre terme, mais de tester l'adéquation entre deux séries de termes, deux représentations complexes, deux expériences, proposée à travers un discours pour témoigner d'une visée, d'un réseau complexe d'intentions. Tel nœud métaphorique peut être pertinent, présenté de façon fine et judicieuse, habillement serti au sein de la chaîne des comparés comme des comparants, à la différence de tel autre, et tel nœud peut être placé au centre de l'attention, de la figure, de la construction métaphorique, quand tel autre peut être secondaire, voire complètement à l'arrière-plan, non seulement implicite mais potentiel plus que réalisé. Aussi

156 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 318-319.

les risques de méprise sont-ils bien réels, selon la façon dont l'idée s'incarne dans la double chaîne métaphorique : certaines analogies s'imposent à nous, flattent une tendance de telle sorte que nous assumons de formuler l'image sans la faire passer par la médiation d'une certaine réflexion ou d'une méditation approfondie ; la métaphore risque alors de se repaître d'idées reçues, de glisser une idée discutable en même temps qu'une autre qui le serait moins, là où une analogie véritablement ressaisie présenterait une meilleure architecture globale du propos, limiterait ce danger.

Aussi l'objection de Ricœur surprend-elle, selon laquelle « le langage poétique », c'est-à-dire en l'occurrence la métaphore, « fait une percée à un niveau préscientifique, antéprédicatif », qui empêche la parfaite maîtrise du « comme si ».[157] Que ce niveau existe « où la frontière entre modèle et mythe tend à s'effacer » est difficilement contestable, on peut aisément en accepter l'idée, mais il faut alors en signaler le caractère problématique. De quoi s'agit-il au juste ? Ricœur pense-t-il à notre expérience du monde, qu'il envisagerait en quelque sorte comme première, comme transcendante par rapport au discours ? C'est l'hypothèse que fait Jean-Luc Amalric, mais dans un autre contexte, quand il souligne que pour Ricœur « la métaphore poétique » fraye une voie « vers une certaine expérience d'appartenance qui inclut l'homme dans le discours et le discours dans l'être. »[158] Seulement, on peut légitimement douter que cette expérience d'« être-au-monde » soit sans médiation. Jean-Luc Amalric se réfère à Heidegger et Husserl pour l'exposer, et il souligne non seulement que ces deux auteurs se trouvent critiqués, de ce point de vue, par Derrida, mais aussi que Ricœur lui-même effectue un certain « deuil de l'origine » dans son œuvre, même s'il peut sembler inabouti.[159] C'est la question de l'imagination que met en évidence Amalric. Pour ce qui nous concerne, nous pouvons nous référer à la théorie de l'inconscient, qui permet assez bien de rendre compte de la difficulté : rien ne garantit que notre accès à la référence soit dégagé de toute interférence, que la « référence métaphorique » en l'occurrence soit « pure », qu'elle préexiste à sa saisie par la métaphore. Ricœur lui-même souligne ici que nous baignons dans le mythe. Mais s'agit-il de métaphore, à ce moment-là ? Y a-t-il déjà métaphore quand il n'y a pas encore prédication ? Nous avons déjà noté avec Freud et Laplanche le danger de placer sur le même plan ce « symbolisme »-là, celui de l'inconscient, qui ne témoigne d'aucune dialectique – ou d'une dialectique « arrêtée », dont le sens s'est perdu – et le symbolisme « normal », vivant, littéraire par exemple, qui se nourrit de métaphores ou se trouve ressaisi à travers la métaphore.[160] Il en va de même pour Ricœur : la métaphore est d'habitude liée à la prédication. Un tel niveau « antéprédicatif » peut tout au plus renvoyer à l'intuition d'une analogie, préparatoire à la métaphore, ou à la métaphore morte, lexicalisée. Un certain trouble apparaît donc ici, qui pousse l'auteur de *La Métaphore vive* à défendre, sur le mode de l'hypothèse, une position qui n'est guère étayée auparavant, afin de marquer une distance avec l'approche « iconoclaste » de Turbayne, comme s'il fallait préserver à tout prix une possible « croyance » dans la métaphore, réserver une place légitime à une « véhémence ontologique ». L'argument est difficilement recevable en effet : que toute métaphore plonge ses racines à un tel niveau « préscientifique, antéprédicatif » est probable, mais rien n'indique que ce soit là une objection suffisante contre le soupçon. Comme le moi dans la théorie freudienne, la métaphore est une conquête, un pari, celui d'un plus haut niveau de conscience : rien ne garantit *a priori* la pertinence de l'intuition qui préside à la figure.

La préférence discrète marquée pour le mouvement de la « véhémence ontologique » mérite

157 *Ibid.*, p. 319.
158 J.-L. Amalric, *Ricœur, Derrida, L'enjeu de la métaphore*, PUF, Paris, 2006, coll. Philosophies, p. 44-45.
159 *Ibid.*, p. 44 et p. 138-142 notamment.
160 Cf. *supra* p. 474 et suiv., et p. 644, notamment.

donc d'être signalée et, si ce premier moment peine à être articulé avec celui du soupçon, c'est précisément parce que la métaphore n'est pas conçue sur le modèle proportionnel, où la vérité s'affiche comme relative, mais sur celui, substitutif, qui prévaut dans l'inconscient ou dans l'analogie « attributive », verticale. L'idée d'un lien entre métaphore et métaphysique est d'ailleurs exposée par Turbayne, et c'est ce qui retient Ricœur : la forme *in absentia* leur semble privilégiée pour appréhender une chose absente, inconnue, difficilement connaissable. Pourtant, le lien entre métaphore et modèle, accepté peu auparavant dans la septième étude, suggérait une autre piste : l'idée de déployabilité de la métaphore, de réseau métaphorique, invitait à renouer avec la structure de la métaphore proportionnelle. La foi que l'on peut avoir dans la figure d'analogie est du même ordre que celle que l'on peut éprouver à l'égard d'un modèle scientifique : elle est fonction de ce degré d'isomorphisme évoqué par Maxwell et Bouveresse qui n'exclut pas, comme on l'a montré, y compris en science, une large part de dissemblance.[161] Celle-ci est permise, précisément, par la double série d'objets de pensée, par le tressage fin des deux fils présents dans le discours. La métaphore n'est plus une « erreur », une « méprise calculée », un « mensonge flagrant », mais une approximation qui se donne comme telle, un paradoxe contrôlé, et contrôlé précisément parce que chaque nœud se définit par rapport aux autres, par rapport à des nœuds mis au premier plan ou, au contraire, à l'arrière-plan. C'est ainsi que la ressemblance visée par la métaphore gagne en précision : elle est d'autant plus juste qu'elle est circonstanciée. Il en va de même pour la « vérité » métaphorique : quand on définit la figure comme une ressemblance non plus entre deux termes mais entre deux rapports, comme de nombreux auteurs le font volontiers[162] même s'ils n'en tirent pas souvent toutes les conséquences, l'« adéquation » proposée perd de son caractère absolu et parfois stupéfiant pour gagner en précision, et la vérité de la figure apparaît forcément relative.

Il faut donc se défaire de l'idée trompeuse que la métaphore serait apte à appréhender l'inconnu grâce à sa forme *in absentia*, parce qu'elle serait, un peu comme le symbole, une face sensible posée sur une face absente et permettant par ce biais d'appréhender « l'inconnaissable ». Le modèle scientifique, s'il peut donner cette impression de prime abord, ne fonctionne pas réellement ainsi : comme la métaphore, il repose sur deux séries de faits connus, les coordonnées de la Lune et la trajectoire d'un boulet de canon, par exemple. Si l'image du canon permet de penser le mouvement du satellite de la Terre, ce n'est donc pas en l'absence de données sur la Lune. De même, d'ailleurs, le mouvement du boulet ne fait pas l'objet d'une connaissance ou d'une représentation parfaite : Newton signale lui-même qu'il faut faire abstraction de la résistance de l'air, pour son modèle, et l'idée d'un boulet tiré du haut d'une montagne avec une force suffisante pour augmenter indéfiniment l'angle de tir et finir par le faire tourner autour de la Terre signale suffisamment qu'on raisonne sur une abstraction, sur une fiction. C'est donc bien grâce à un mélange de connaissance précise et de rêverie, non seulement sur la Lune mais aussi sur la trajectoire d'un boulet, que l'auteur des *Principia* a pu proposer une telle analogie. L'« inconnue » lunaire est donc réduite grâce à l'expérience plus familière d'une autre trajectoire – mais dont les données sont déjà extrapolées – ainsi que par la connaissance que l'on pouvait avoir de sa propre trajectoire dans l'espace et, en outre, cette inconnue n'est nullement détruite : elle reste une hypothèse, formulée à partir d'une autre hypothèse, parfaitement réaliste bien qu'un peu invraisemblable, celle de la révolution d'un boulet de canon. Comme dans la métaphore proportionnelle, nous avons donc là, à chaque étage de la

161 Cf. *supra*, p. 786 et suiv.

162 Par exemple J. Molino et J. Gardes-Tamine, *Introduction à l »analyse de la poésie*, I, *op. cit.*, p. 162, qui définissent la métaphore par analogie comme « une relation de relations ».

comparaison, un mélange de données et de suppositions.

Enfin, pour bien comprendre l'ambiguïté résiduelle de Ricœur, il faut noter qu'à travers la métaphore il pense également le symbole. Cela n'apparaît que très allusivement, et surtout dans la huitième étude : alors qu'il expose « le fonctionnement sémantique du symbole » chez Jean Ladrière, l'auteur de *La Métaphore vive* indique par exemple en incise « c'est-à-dire, dans notre vocabulaire, de la métaphore ».[163] Un tel rapprochement n'est évidemment pas illégitime, on l'a vu à plusieurs reprises, le symbole vivant se nourrissant de métaphores, mais cela fait courir le risque de gauchir l'approche de la notion, dans la mesure où le symbole est conçu, la plupart du temps, comme déjà institué, qu'il est codé, partiellement au moins. Or, l'impression de flottement se vérifie dans ce passage consacré à Jean Ladrière : l'explication proposée concernant le symbole finit par être utilisée pour la métaphore, alors que celle-ci n'est pas articulée nettement avec celui-là et que le rapport des deux « champs de référence » n'est pas le même dans le symbole et la métaphore. Ricœur semble pourtant avoir en vue cette différence au début de ce passage, mais il néglige de la souligner. La métaphore envisagée se confond ainsi avec la forme *in absentia*, elle est conçue sur un mode que l'on pourrait dire « allégorique » : elle part d'un « champ de référence familier » et « fait venir au langage un champ référentiel inconnu » ; un « sens déjà constitué » est « projeté dans le nouveau champ de référence dont il contribue dès lors à faire apparaître la configuration » mais sans que celui-ci puisse réellement agir en retour puisqu'il est inconnu ; il est impossible alors de « recourir au va-et-vient entre référence et prédication ».[164] La gêne se confirme quand on place ce développement dans la démonstration de la section toute entière : le flottement entre métaphore et symbole est loin d'être sans enjeu. Il permet en effet de marquer une différence entre le spéculatif et le poétique, entre le concept d'une part et la métaphore-symbole de l'autre. Cela s'observe nettement quelques pages plus loin : c'est parce que la métaphore s'oppose à la « lutte pour l'univocité » qui est celle du « travail d'élucidation », de « l'interprétation », que Ricœur peut dire de cette dernière qu'elle est « l'œuvre du concept ».[165] Comment contester que le symbole est équivoque ? Le symbole, surtout sous sa forme déjà instituée, l'est par nature : il peut porter des significations opposées, etc. La métaphore en revanche ne l'est qu'accidentellement : quand elle l'est, c'est en quelque sorte de façon délibérée, comme chez les surréalistes, mais elle est plus polysémique qu'ambiguë, et sa polysémie peut être contrôlée, davantage que celle du symbole qui ne présente en général qu'une seule face. Pourtant, c'est bien la métaphore en général, et non une forme *in absentia* bien particulière, qui reprend tout ce que Ricœur a proposé, à partir de Ladrière, concernant la métaphore-symbole. C'est donc au prix de cette confusion que, dans ce passage, l'auteur de *La Métaphore vive* peut promouvoir le concept. Soucieux de nuance, il suggère néanmoins une tension entre « la rationalisation » permise par le concept et « l'expérience qui, à travers le procès métaphorique, vient au langage » et qui, « à la limite », est évacuée par l'interprétation conceptuelle. Désireux de concéder quelques droits à ces « interprétations réductrices », il en reste ainsi à une tension entre la métaphore-symbole et le concept qui vient la compléter, la couronner. Mais, en négligeant de dégager une forme spécifique pour la métaphore, il n'en écrase pas moins celle-ci entre les prétentions respectives du symbole et du concept. Autrement dit, un peu comme nous l'avons observé dans le *Cours d'esthétique* de Hegel, Ricœur est tenté *ici* de pousser la métaphore du côté du symbole, au bénéfice finalement du concept – et un peu du symbole.

163 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 376.
164 *Ibid.*, p. 378-379.
165 *Ibid.*, p. 383.

À de nombreux moments, dans cette huitième étude, la métaphore semble donc *se réaliser* dans le concept, mais à d'autres elle est présentée comme y perdant la sève de l'intuition. La figure d'analogie est d'ailleurs comparée à une « esquisse », image éloquente jusque dans sa dimension romantique de promotion ambiguë de l'inachevé, du spontané.[166] Cette hésitation permanente de Ricœur nous intéresse d'autant plus qu'elle fait bien apparaître le lien qu'entretiennent les différentes théories avec ces idées : comme chez Hegel, la promotion du concept se fait toujours sur fond d'oubli de la métaphore comme tension, interaction, dans une logique quasi « symbolique », « verticale ». Aussi, parce que la vitalité de la métaphore réside dans la richesse des deux séries d'objets de pensée, elle n'apparaît jamais mieux que lorsqu'elle est distinguée du symbole et du concept, comme le début de *La Métaphore vive* le propose davantage. *In fine*, la métaphore est donc écrasée par l'hésitation de Ricœur : la tension est placée du côté d'une métaphore-symbole où la dissemblance est perçue de façon non dialectique, presque comme une matière inutile, et la bonne part est en partie récupérée dans le concept, même s'il manque de « vie ». Bien sûr, Ricœur ne tombe pas tout à fait dans ce schéma caricatural : il veille à maintenir un équilibre entre métaphore et concept, entre « véhémence ontologique » et exigence critique. Mais il est frappant de noter combien les problématiques finales l'empêchent de prendre en compte dans toute sa richesse la métaphore comme interaction : la figure d'analogie est prise dans des débats où son modèle est surtout « vertical ». Aussi, qu'elle reste empêtrée-revitalisée dans la matérialité de l'image qu'on trouve dans le symbole, ou qu'elle soit tendue dans la « préparation » du concept, sa « tension » n'est jamais vraiment comprise comme un dialogue entre deux séries d'objets de pensée, ni celles-ci comme la base matérielle de l'idée. Il est significatif, de ce point de vue, que la notion de tension remplace discrètement, sous la plume de Ricœur, celle d'interaction.

L'efficace de la métaphore « morte » ou usée

Ce débat autour de la « relève » du concept est au cœur de la fameuse discussion qui a opposé Ricœur et Derrida : que se passe-t-il quand le concept « relève » la métaphore, qu'il la « dépasse », pour reprendre deux traductions concurrentes de l'*aufhebung* hégélien ? Y a-t-il davantage suppression que conservation ? On vient de le voir, Ricœur lui-même *accorde* qu'il se perd quelque chose dans le concept mais, dans l'ensemble, il garde davantage que Derrida sa confiance dans cet outil par excellence de la spéculation, d'où la tension finale de *La Métaphore vive* entre métaphorique et conceptuel, poétique et spéculatif. Sur cette question, on l'a compris, je partage la lecture de Derrida : si Ricœur s'émancipe grandement de Hegel, il en reste quelque chose, par exemple dans la façon d'articuler symbole, métaphore et concept ; les pouvoirs de la figure d'analogie sont pleinement reconnus mais, liée au symbole, elle reste *in fine* subordonnée au concept, qui apparaît comme son couronnement.

Seulement, alors que c'est là, à mon sens, le fond du débat, cela n'apparaît qu'en arrière-plan dans *La Métaphore vive*. La critique de Ricœur porte principalement sur l'idée d'une « efficace de la métaphore usée dans le discours philosophique » et sur l'idée d'une « unité profonde du transfert métaphorique et du transfert analogique de l'être visible à l'être invisible », du « transport » du propre au figuré, d'une part, et du « transfert métaphysique » du sensible au spirituel d'autre part.[167]

166 *Ibid.*, p. 379.
167 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 362.

Sans revenir sur tous les termes de ce débat, dont Jean-Luc Amalric a bien montré dans *Ricœur, Derrida, l'enjeu de la métaphore* qu'il n'est pas sans de nombreux paradoxes, qu'il dissimule un certain nombre d'accords et que les désaccords les plus profonds n'y sont pas désignés clairement, je voudrais souligner quelques aspects du problème, en m'attachant surtout au propos ricœurien et à cette idée d'une efficace de la métaphore usée.

Pour commencer, rappelons que, dans la troisième section de sa huitième étude, Ricœur entreprend de relativiser la critique de la métaphore par Heidegger et notamment l'affirmation selon laquelle « le métaphorique n'existe qu'à l'intérieur du métaphysique ». Inutile de s'y attarder : on ne peut que suivre sur ce point l'auteur de *La Métaphore vive*, la distinction « du sens propre et du sens figuré est une vieillerie sémantique qu'il n'est pas besoin de suspendre à la métaphysique [celle de Platon du moins] pour la mettre en pièces. » De même, on ne peut que tomber d'accord avec la conclusion de cette troisième section : « ce n'est pas la métaphore [en soi] qui porte l'édifice de la métaphysique platonisante ; c'est plutôt celle-ci qui s'empare du procès métaphorique pour le faire travailler à son bénéfice. »[168] Il est aisé de percevoir en effet comment la définition de la métaphore comme « transport » a pu inspirer une certaine conception du « transfert métaphysique » et nous pouvons admettre que la métaphysique n'est pas touchée en son cœur par un renouvellement de la théorie de la métaphore. De la même façon, Ricœur a raison de souligner que, dans sa critique du rôle de la métaphore dans l'interprétation des œuvres poétiques ou artistiques, Heidegger incrimine moins « l'énonciation métaphorique elle-même » qu'« un style très particulier d'interprétation, l'interprétation allégorisante ». D'une façon générale, on peut admettre que Heidegger, dans cette « digression », comme il l'appelle lui-même, et en particulier dans ses dernières conclusions relatives à la métaphore, ne s'est pas montré très inspiré.

Seulement, dans son développement, l'auteur de *La Métaphore vive* a trop beau jeu de dénoncer cette généralisation de Heidegger, cette façon d'incriminer toute métaphore alors que seul un certain usage de celle-ci est concerné : il néglige de considérer *ouvertement* qu'une certaine métaphysique, « platonisante » en particulier, a très bien pu se nourrir de certaines métaphores mortes, ou usées, devenues concepts – selon la thèse de Nietzsche, relayée par Derrida. À dire vrai, il ne le nie pas, mais il ne le corrobore pas non plus : c'est la toile de fond de sa discussion, l'idée qui justifie son développement et dont il cherche à relativiser la portée. Il admet avec Derrida « que la charge métaphorique traditionnelle “continue le système de Platon dans le système de Hegel” » mais souligne que « cette continuation n'équivaut pas à la détermination du sens de l'Idée respectivement chez l'un et l'autre philosophe. » Ce qu'il cherche à défendre, contre Derrida, c'est « que l'Idée de Hegel n'est pas l'Idée de Platon ».[169] Voilà qui est donc entendu, et déjà signalé par l'auteur de « La mythologie blanche ».[170] Mais un même soupçon ne peut-il valoir identiquement sur des concepts différents ? Sans parler de la métaphore du Soleil, de la charge métaphorique de l'Idée, ne peut-on admettre que le raisonnement de Hegel est en partie analogique, que la mystique chrétienne qui informe sa philosophie interroge son modèle de la dialectique, fait porter sur lui un soupçon légitime qui présente finalement des points communs avec le soupçon visant Platon ? Nous l'avons constaté, dans le *Cours d'esthétique* au moins : s'il se révèle d'une incroyable fécondité, son modèle de la Passion et de la Résurrection, de la Rédemption, l'empêche de distinguer la dimension dialectique de la métaphore, sa nature, sa dialectique propres. Si la « vieillerie sémantique » de la

168 *Ibid.*, p. 357-359. La fameuse affirmation de Heidegger se trouve dans « L'être et la raison », *Le principe de raison*, trad. par André Préau, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1962, p. 126.

169 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 372.

170 J. Derrida, « La mythologie blanche », art. cit., p. 304.

métaphore, avec sa théorie du propre et du figuré, n'est donc pas nécessaire pour dénoncer la métaphysique hégélienne, la métaphore n'en joue pas moins un rôle : l'efficacité « non dite » de certaines métaphores vient, davantage que d'un « transfert » du « propre » au figuré, de leur nature proportionnelle, d'un raisonnement analogique poussé trop loin, comme chez Lacan, pour prendre un autre exemple, lorsqu'il se montre sensible à certaines métaphores freudiennes mais qu'il les reprend et les infléchit. Nous ne sommes pas encore vraiment dans l'efficace des métaphores usées mais nous voyons bien ici comment la métaphore peut agir, sinon à notre insu, du moins en faisant fi de certaines consignes de prudence, en trompant d'une certaine façon la vigilance de l'esprit critique, en lui imposant trop rapidement un système : là où Freud aperçoit généralement les limites de ses métaphores, et prend soin de les corriger, de neutraliser leurs effets indésirables, Lacan cède différemment au plaisir de filer la métaphore et il en change ainsi, parfois, la nature. De même, les deux grands passages du *Cours d'esthétique* où il est question de la métaphore ne font pas aisément système mais Hegel n'a pas profité de leur discordance pour interroger le système qui se trouve ainsi contredit : là où une dialectique négative était possible, il a conservé son modèle d'une dialectique positive. Le « corps » de la métaphore ne pouvait qu'encombrer ou être « dépassé », « relevé », dans un moment de grâce. Le modèle de l'ascension prévaut donc, contre certaines leçons de l'expérience, comme cette reconnaissance d'une plus haute détermination de l'idée grâce à la figure d'analogie.

« Raviver la métaphore morte n'est aucunement démasquer le concept », prétend Ricœur.[171] Soit. Mais indiquer la présence d'une métaphore agissante, qu'elle soit délibérément assumée ou non, peut constituer une façon légitime de démasquer un concept qui tourne à l'abstraction, qui devient pure idéologie, dans la mesure du moins où l'on constate que l'homologie ne fonctionne plus – alors qu'elle est poursuivie par l'auteur. Même s'il n'ignore pas le danger de la métaphore, Ricœur l'esquive donc le plus souvent et, si la thèse générale de la section « Méta-phorique et méta-physique » ne gêne pas, si la thèse d'une unité des deux transferts ne saurait être défendue sérieusement, l'auteur de *La Métaphore vive* convainc moins dans ses développements sur l'efficace de la métaphore usée.

Reprenons donc. Pour défendre la métaphore apparemment dénoncée par Heidegger, Ricœur souligne d'abord que celui-ci recourt abondamment à la figure d'analogie et même qu'il la légitime, dans son commentaire sur le principe « rien n'est sans raison », lorsqu'il invite à « la prudence, afin que nous ne prenions pas trop vite pour une simple métaphore, et que nous ne traitions pas trop légèrement » telle affirmation selon laquelle « la pensée » est comme « une saisie par l'ouïe et la vue », ou l'idée que « penser, c'est entendre et voir ».[172] C'est le fameux décalage entre le propos explicite du philosophe allemand, apparemment hostile à toute figure d'analogie, et non seulement sa pratique, son usage décisif de celle-ci, mais aussi le fond de son propos concernant la poésie. Ricœur déclare alors que sa propre entreprise « est également tournée contre cette “simple métaphore” ». Une certaine ambiguïté se fait jour ici, comme à d'autres moments de cette troisième section, si on se penche dessus attentivement. Il est évident que les développements de Ricœur, à la suite de Heidegger et même de Hölderlin, une page plus loin, sont précieux : la métaphore vive ne peut, ne doit être traitée comme la métaphore morte ou usée. C'est ce que cherche maladroitement à dire Heidegger, se fondant sur une conception « vulgaire » de la métaphore, qui l'identifie à la métaphore morte, et l'on ne saurait lui en tenir grief : l'essentiel est bien, pour reprendre les mots de

171 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 371.
172 *Ibid.*, p. 358, 360.

Ricœur lorsqu'il paraphrase l'auteur du *Principe de raison*, de « remonte[r] la pente que descend le langage quand la métaphore morte va se coucher dans l'herbier ».[173] Mais, sous couvert d'une nécessaire distinction entre métaphore vive et métaphore morte, il ne faudrait pas négliger tout l'éventail des cas intermédiaires. En l'occurrence, s'il convient de se méfier de l'idée de « simple métaphore », comme y invite Ricœur commentant Heidegger, il faut aussi se garder d'une critique, qui serait également rapide, de *toute* « simple métaphore ». À trop théoriser sur les belles et fortes images, comme le fait *La Métaphore vive* qui cite très peu d'auteurs, on risque d'oublier *dans la théorie* le risque de la métaphore, qui est semblable au risque de toute pensée. Or, c'est un danger réel quand on sort de la lecture de Ricœur, tant est grande sa volonté louable de réhabilitation de la métaphore. Il faut donc trouver un équilibre, qui est trop implicite dans le propos de Ricœur, qui mérite d'être souligné : l'objection de « simple métaphore » appelle mieux que de « la prudence », comme y invitent Heidegger et à sa suite le philosophe français. La leçon que ce dernier en tire ne me semble pas nécessairement la bonne : qu'est-ce que se tourner contre la « simple métaphore » ? Si c'est accompagner la poésie qui « remonte la pente que descend le langage quand la métaphore morte va se coucher dans l'herbier », on ne peut que suivre Ricœur, et élargir à la « véritable métaphore » ce que dit Heidegger de la « poésie véritable » : elle « éveille la vision la plus vaste », « fait apparaître le monde », « fait remonter la parole à partir de son origine ». Mais si cette « métaphore véritable », cette « métaphore *vive* », c'est le moment où la « véhémence ontologique » s'exprime dans toute son ampleur, et si exercer un soupçon sur l'idée exprimée revient à « réduire » cette énonciation métaphorique à une « simple métaphore », comme le contexte du propos de Ricœur le suggère, il est légitime qu'un doute s'insinue : voilà différentes façons de dénoncer la figure d'analogie.

Il faut donc s'interroger sur la notion de « simple métaphore ». Cette objection que l'on entend ou lit souvent, avec sa variante « ce n'est qu'une métaphore », est surtout un énoncé maladroit, qui trahit parfois une mauvaise compréhension du métaphorique, mais qui peut recouvrir des jugements et des attitudes très divers, depuis la mauvaise foi la plus critiquable – le refus d'entendre ce que dit la métaphore, favorisé par son discours implicite – jusqu'à la conviction qu'elle contient un mauvais argument ou qu'elle le formule mal, autrement dit jusqu'au refus légitime de considérer les arguments de la métaphore comme valables ou suffisants. Dans le cas cité par Ricœur, « l'objectant », le contradicteur de Heidegger, « s'est mis sous l'égide du platonisme » que le philosophe allemand « ensuite a beau jeu de dénoncer ». Mais, dans la plupart des cas où l'on dénonce une « simple métaphore », on veut généralement dénoncer une *mauvaise* métaphore, ou du moins le risque de se « payer de mots ». On peut dire par exemple que, pour l'objectant, la « simple métaphore » est une mauvaise métaphore là où, pour celui qui se trouve dans la position de Heidegger, c'est une métaphore vive qui n'a pas été comprise ou aperçue, dont l'expérience n'a pas été revécue. Autrement dit, ce qu'expose Heidegger ici, mais bien maladroitement avec sa conclusion sur le métaphorique « à l'intérieur des frontières de la métaphysique », c'est qu'il y a de bonnes et de mauvaises métaphores, et l'idée qu'il défend – celle que penser c'*est* voir, c'*est* entendre – est une parfaite illustration de la « véhémence ontologique », où la « métaphore » employée s'appuie d'ailleurs sur une *autre* métaphysique.[174] Aussi la critique de l'idée de « simple métaphore » et l'éloge *conjoint* de la métaphore vive sont-ils ici, sous la plume de Ricœur, plus ambigus qu'il n'y paraît de prime abord : on peut dire sans forcer le trait que l'auteur, sous couvert de défendre

173 *Ibid.*, p. 361.
174 M. Heidegger, *Le principe de raison*, *op. cit.*, p. 123-127.

une énonciation vive très proche de celle défendue par Chklovski, balaye un peu vite l'objection de parfois « se payer de mots », celle précisément qu'envisage Heidegger avant de la congédier.

L'idée en est exposée néanmoins, chez Ricœur, avec « La Mythologie blanche » de Derrida : « la fleur qui éclot finit un jour dans l'herbier, comme *l'usage* dans *l'usure*. […] L'entropie du langage n'est-elle pas, en effet, ce qu'une philosophie de la métaphore vive veut oublier ? » Voilà qui fonde plus efficacement la critique entreprise par Heidegger : ce serait « à la plante de l'herbier que tiendrait la "métaphysique" » dénoncée, « l'universelle suspicion à l'endroit de la métaphysique occidentale » pourrait être étayée « par une suspicion plus aiguë adressée au non-dit de la métaphore elle-même ». Et Ricœur d'exposer que « le non-dit de la métaphore, c'est la métaphore usée. Avec elle la métaphoricité opère à notre insu, derrière notre dos. […] Le coup de maître, ici, est d'entrer dans la métaphorique non par la porte de la naissance, mais, si j'ose dire, par la porte de la mort. »[175] Jusqu'ici, nous pouvons tomber d'accord avec Ricœur et surtout avec Derrida, à cette nuance près que, pour moi, « le non-dit de la métaphore », c'est son implicite, qui agit constamment, que l'on trouve déjà dans la métaphore vive, mais dont l'action change parfois de nature, notamment quand le sens projeté par l'interprète agit sur la base d'une métaphore usée ou qu'il réveille une métaphore morte, autrement dit quand il menace de devenir projeté au mauvais sens du terme : les moyens d'accéder au sens impliqué varient considérablement selon les cas. Seulement, résumant Derrida, Ricœur expose alors l'idée que « le concept d'usure implique tout autre chose que le concept d'abus ». La différence est à marquer, bien sûr : outre la complexité de la notion chez Derrida, ces différents jeux qu'il organise autour du mot et du concept d'usure, on peut noter qu'il existe de mauvaises métaphores vives, et donc des « abus » sans usure, de même que toute usure n'appelle pas automatiquement un « abus », un mésusage. Mais il y a aussi des liens étroits entre les deux notions, qu'il importe de souligner, contrairement à ce que laisse entendre Ricœur : le danger de la métaphore « morte », usée, c'est bien son efficace insoupçonnée, *une forme d'abus* que favorise la perte de son contexte initial. C'est pourquoi le danger de l'implicite se radicalise et change de nature dans la métaphore usée : il n'est plus limité, l'implicite n'est plus « contrôlé », il est à la merci des scrupules plus ou moins grands de l'interprète ou du locuteur qui peut, par exemple, réinventer un concept métaphorique sans même s'en rendre compte, en l'infléchissant dans un sens plus conventionnel, ou plus conforme à ses besoins, à ses intérêts, à ses désirs ou ses angoisses.

Autrement dit, il faut se méfier de l'image même de métaphore morte, un peu trop romantique peut-être : il n'y a pas de métaphore morte *en soi*, comme il n'existe pas, d'ailleurs, de métaphore intrinsèquement vive. Concernant le problème de la métaphore morte, il existe tout au plus des métaphores « mort-vivantes », dont l'usure n'est jamais telle qu'elles ne puissent plus agir. Il en va ainsi, par exemple, de la métaphore du virus informatique qui peut être « morte » pour un locuteur, ou du moins complètement usée, lexicalisée, avoir perdu toute motivation pour lui, et parfaitement vivante pour son interlocuteur inquiet qui la réinvente alors, qui n'ose sélectionner avec sa souris le fichier qualifié de « virus », qui lui prête des propriétés qu'il n'a pas, parce que son expérience de l'informatique et/ou des infections humaines n'est pas la même. Le phénomène est connu : les mots peuvent toujours se réveiller. Il n'est pas innocent que Christian Metz commence sa réflexion du *Signifiant imaginaire* sur la métaphore et la métonymie par une méditation sur le mot *Bordeaux* et qu'il expose alors une certaine hostilité à la division entre figures « vivantes » et « éteintes », au motif que le partage est bien difficile à établir, que les « morts » sont bien souvent « partielles »,

175 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 362.

que le trajet qui a permis la naissance se devine encore parfois, etc.[176] Il m'a toujours frappé pour ma part que certains toponymes cachaient malgré eux, en toute transparence, un sens possible : le fait que la ville girondine, par exemple, ait été construite au bord de l'eau. Mais le phénomène peut se produire avec des mots plus opaques : même l'étymologie de « tête », évoquée dans *Le Signifiant imaginaire*, peut être agissante pour celui qui sait que *testa* voulait dire « tesson », « petit pot » ou « fiole », là où l'on peut supposer qu'elle n'agit plus pour l'immense majorité de ses interlocuteurs – même si l'argot réveille la métaphore de la *fiole*. Le mot *testa*, que l'on trouve chez Le Guern et Ricœur avant Christian Metz[177], est d'ailleurs donné par ces trois auteurs comme exemple de métaphore non seulement lexicalisée mais totalement morte. Pourtant Metz comme Le Guern font le rapprochement avec le sens du mot *fiole* en argot, ce qui suffit à « réveiller » la métaphore d'origine – ou à la réinventer, mais dans tous les cas à la donner comme vivante. Voilà qui nous place au cœur du problème : peut-on seulement parler, pour ce mot *fiole*, d'un « réveil », d'une « résurrection », même partiels, ou d'une réinvention de toutes pièces ? Nous avons volontiers l'impression, rétrospectivement, quand nous découvrons deux analogies similaires, d'avoir à faire à la même métaphore mais c'est évidemment une illusion : le contexte d'origine s'est perdu. D'un autre côté, faut-il supposer qu'aucune intuition commune n'a guidé la seconde métaphore ? Ce serait tout aussi délicat à affirmer. Si nous avons le sentiment qu'il s'agit d'une métaphore voisine, c'est parce que nous ne percevons plus aujourd'hui que l'un des noyaux de signification de la métaphore mais que nous percevons assez nettement celui-ci et que nous pouvons reconstituer, comme le propose Le Guern, une histoire du glissement de *caput* à *testa* pour désigner la tête dans le bas latin de la Gaule romanisée. On peut donc supposer, s'il y a des « morts » partielles, comme le propose Christian Metz, qu'il y a également des « résurrections »-réinventions partielles ou, plus exactement, à propos des métaphores, qu'il ne s'agit jamais de tout à fait la même, ni de tout à fait une autre, parce qu'une rêverie ne peut manquer d'unir, au moins rétrospectivement, le point de départ et le point d'arrivée.

Cette image de la « mort » d'une figure ne convient donc pas pour désigner le rapport qu'il est possible de déceler – ou non – entre une métaphore passée et une autre plus récente, ou alors il faut la corriger par cette idée de figure « mort-vivante » : il n'y a de sens à parler de la vie d'une image à travers l'histoire de la langue ou des discours qu'au sein d'une problématique déterminée, puisque seul un noyau de sens est susceptible d'être cerné avec suffisamment de stabilité et que, de toute façon, une image n'est jamais vivante qu'au sein d'une compréhension particulière, d'un jugement produit par un sujet singulier. Il est d'ailleurs significatif que l'on prenne un mot d'une langue désormais étrangère, et même d'une langue morte, le latin, pour illustrer avec *testa* ce cas de la métaphore morte : n'importe quelle « métaphore morte », en français, apparaît tout de suite plus vivante et l'on voit bien, ne serait-ce qu'avec le vocabulaire de la métaphore, à quel point les métaphores usées du sens *propre*, du *transport* métaphorique, du sens *figuré* ou *imagé*, ou encore de l'*écart*, de l'*ornement*, sont insistantes – c'est-à-dire vivantes, à des degrés divers, selon les locuteurs et les occasions. Le concept même de métaphore *vive*, ou *morte*, n'est pas sans interroger le lecteur : à aucun moment dans l'ouvrage Ricœur ne le définit nettement, comme si sa compréhension allait de soi. Or, faut-il pour cela privilégier la référence à Aristote, avec sa métaphore « en acte », à Coleridge, avec le « pouvoir *quasi végétal* » reconnu à l'imagination, à Bergson ou à Wheelwright,

176 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 186, 188.

177 Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, *op. cit.*, p. 44-45, 83. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 368.

avec le caractère « vivant » du langage chez ce dernier, à Kant et à « l'âme », ce « principe vivifiant en l'esprit » qui joue un rôle dans l'imagination, là où l'entendement échoue dans *La Critique de la faculté de juger*, ou encore à Heidegger qui refuse de réduire le verbe poétique à « une pièce d'herbier », à une collection « de plantes desséchées » ?[178] C'est évidemment le réseau formé par toutes ces références et ces analyses – et quelques autres développements – qui constitue le concept de métaphore vive mais l'absence d'une synthèse souligne bien la part laissée à l'intuition dans la vie de ce concept proprement métaphorique. Or, si la notion est claire à travers l'ensemble de ces développements, celle de métaphore « morte » apparaît ambiguë dans le passage consacré à Derrida : le flottement du vocabulaire, au moment où le problème de l'usure est évoqué, m'apparaît significatif. Appelant parfois « métaphore morte » la métaphore usée, Ricœur semble chercher à esquiver le problème posé par celle-ci, comme s'il refusait justement d'avoir à énoncer l'idée d'une vie pâle, pauvre, d'une demi-vie de la métaphore dans le concept. Ricœur résume bien l'enjeu du débat dans « Méta-phorique et méta-physique » : ce qu'il faut penser, à la suite de Hegel, « c'est la vie du concept dans la mort de la métaphore ».[179] Mais quelle vie ? En discutant la thèse de Derrida et en pointant les lacunes de son argumentation, Ricœur évacue la question de la pertinence du concept, du « sens philosophique propre » du verbe « comprendre » par exemple, où nous n'entendons plus « prendre ». Certes, on a « fait seulement la moitié du travail quand on a ranimé une métaphore morte sous un concept ; il reste encore à prouver qu'aucune signification abstraite n'a été produite à travers l'usure de la métaphore ». Mais, en signalant cette lacune, il ne prouve pas davantage qu'une « signification abstraite » *valable* a été produite, il évite de se prononcer sur le soupçon que l'on peut faire peser sur le concept en général, il ne tente pas – ce qu'il fait d'habitude – de rendre compte du projet des auteurs qu'il étudie, par delà les divergences et les erreurs qu'il pointe. Or, ce que dénonce Derrida, après Nietzsche, n'est-ce pas précisément ce concept mort-vivant ? N'est-ce pas une forme de mort, d'ailleurs, que peuvent répandre dans la pensée certaines idées morts-vivantes, en donnant *un semblant de vie* à des représentations desséchées, en façonnant le monde à l'image de celles-ci, et en nous habituant à y vivre ? Sans forcément en arriver à de telles conclusions, il faut noter que Ricœur lui-même cherche à réveiller, à sa façon, la métaphore à la base du verbe « comprendre » quand il cite Heidegger et tombe d'accord avec lui pour dire que ce n'est pas une « simple métaphore » de prétendre que « penser, c'est entendre et voir ».

Il ne s'agit évidemment pas de condamner tout concept. Il me semble nécessaire de souscrire, comme le propose Adorno dans *Dialectique négative*, à un « désensorcellement du concept ».[180] Celui-ci n'est jamais qu'une « médiation » : son danger vient de son « apparence d'être en-soi », qui lui est donné par le « mouvement qui dégage [la médiation, le concept] de la réalité dans laquelle elle est prise ». Il faut que « la réflexion philosophique s'assure du non-conceptuel dans le concept », permette aux concepts « de se débarrasser de leur fétichisme » : « le concept est un moment comme un autre dans une logique dialectique ». Ainsi compris, le concept ne gêne plus, il se rapproche même beaucoup de la métaphore qui ne néglige *jamais* ce moment « non conceptuel, déictique », mentionné par Adorno, que le concept ne doit pas ignorer. De ce point de vue, on pourrait donc dire qu'elle est une voie privilégiée de la connaissance, ce qui n'en laisse pas moins une place au concept, y compris au sein de la métaphore : de même que de nombreux concepts se nourrissent de métaphores, il existe un moment conceptuel dans la figure d'analogie. Quand l'esprit

178 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 49-50, 106, 313-315, 360-361, 383-384.
179 *Ibid.*, p. 371-372.
180 T. W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 21-23.

s'assure de la pertinence du rapprochement, interroge ses limites, découpe les deux expériences rapprochées l'une à l'aide de l'autre, c'est bien en s'appuyant sur cette médiation conceptuelle. Aussi pouvons-nous reprendre la conception de Ricœur d'une tension entre métaphorique et conceptuel à la condition de la débarrasser *complètement* de l'idée d'un couronnement du premier par le second, d'une priorité du spéculatif sur le poétique. Ce qu'il convient de reconnaître et de dénoncer, c'est la part clairement positiviste qu'on trouve dans la conception dominante du concept. C'est pourquoi nous pouvons aisément concevoir qu'une « signification abstraite » soit produite parallèlement à l'usure de la métaphore, ou même qu'elle provoque cet « appauvrissement », mais pas qu'elle acquière une quelconque valeur *à travers* cette usure : si une « signification abstraite » peut avoir une valeur, c'est par sa généralité, son émancipation *relative* des cas particuliers qui la fondent, non par l'effacement du mouvement de médiation qui la constitue. Que cet effacement soit parfois nécessaire est une chose, qu'il faille s'en réjouir me semble en être une autre.

Aussi le rapprochement entre la métaphore qui devient concept et la « relève » hégélienne me semble-t-il particulièrement pertinent et recoupe-t-il en large partie ce qui a pu être relevé plus haut, à propos du *Cours d'esthétique*.[181] Nous pouvons d'ailleurs lui conserver une certaine ambivalence : cette dialectique à l'œuvre dans la métaphore qui devient concept peut se comprendre comme un effacement de la figure, une usure-dissimulation, comme Derrida le prétend, auquel cas la traduction par « dépassement » conviendrait presque mieux, elle qui évoque davantage la suppression que la conservation, mais il peut s'agir aussi d'une « novation de sens » ou d'une rénovation, d'une « résurrection du mot » par exemple, d'un dépassement avec une suppression toute relative, où l'essentiel de la chose ou de l'idée est non seulement conservé mais dégagé, libéré de sa gangue de préjugé par exemple, comme le mot de « relève » l'exprime mieux. Bien sûr, l'ambiguïté n'est pas seulement dans la traduction du mot *aufhebung* : elle est, comme on le sait, dans le concept même de Hegel, et elle peut inviter à deux compréhensions différentes de la métaphore, ou à formuler deux destins possibles. Dans le premier, on retrouve le concept qui s'oublie métaphore et, dans le second, on pourrait lire, par exemple, le modèle envisagé plus haut d'une dialectique non conclusive, « non positiviste », où les droits de la négation ne seraient jamais négligés, où la négation primerait même en quelque sorte sur le moment du « dépassement », où elle inviterait éternellement l'interprète à revivre le processus de la signification – ce qui n'est d'ailleurs pas contradictoire avec une compréhension fine de la dialectique hégélienne, dont on sait qu'elle constitue une double négation, qu'elle doit être comprise comme telle, avec toute l'ambiguïté afférente à une telle *négation* de la négation.

Le débat sur l'efficace de la métaphore « morte » gagne à une telle approche : le second modèle convient mieux pour la métaphore vive, qu'elle soit conceptuelle ou non, où A n'est pas A mais pas B non plus, où A s'enrichit du non-A comme B du non-B, où le jeu entre les deux termes produit un continuel déplacement de l'ensemble, un troisième terme C si l'on veut mais aux contours incertains, alors qu'on peut supposer pour la métaphore usée un dépassement « authentique », l'existence d'un terme C beaucoup plus stable, dont la nouvelle signification d'un mot qui entre dans le dictionnaire donne une assez bonne image. On pourrait même évoquer un « dépassement de l'usure » chez Ricœur par moments, lorsqu'il discute Derrida, lorsqu'il envisage la « relève » conceptuelle comme un gain positif de « signification abstraite » à travers l'usure. Mais on peut aussi, sans chambouler ce schéma, se contenter de distinguer dans le phénomène d'usure une sous-métaphoricité, une métaphoricité seconde, appauvrie, où le contexte manque et où son absence crée donc de

181 Cf. *supra*, p. 392 et suiv.

l'ambiguïté.

La métaphore de l'infrastructure chez les marxistes est assez éloquente de ce point de vue : alors qu'elle est presque inexistante sous la plume de Marx et d'Engels, qui parlent davantage de « base », elle a connu un succès phénoménal par la suite, parce qu'elle permettait de synthétiser une intuition essentielle des fondateurs du matérialisme historique mais, précisément, dans cette synthèse, il se perd quelque chose, le rôle des agents économiques dans l'histoire, pourtant reconnu par ailleurs, à travers la lutte de classe notamment. Autrement dit, la fortune de la métaphore est directement liée à une simplification du corpus marxien, à un nouveau conformisme qui subjugue déjà l'intuition qui s'est fait jour chez Marx et qui renforce ses ambiguïtés, notamment cette idée d'une marche inéluctable et comme mécanique du progrès à travers le développement des forces productives et les contradictions de la société capitaliste. La métaphore de l'infrastructure cristallise tout cela : comme toute métaphore reprise par autrui, elle s'émancipe des textes d'origine, où la métaphore architecturale est présente mais moins systématique, où « base » répond à « superstructure » et vaut à la fois comme « structure » déterminant une autre structure et comme « fondation/fondement ». La métaphore reprise à autrui tranche donc dans certains liens, en noue d'autres : ce faisant, l'image d'infrastructure poursuit le travail de rénovation de la métaphore déjà assez usée de « fondation », de « fondement » (*grundlage*), « familière à la langue philosophique allemande », travail déjà entrepris par Marx et Engels qui lui préfèrent le terme grec *basis*.[182] La métaphore de l'infrastructure file donc une image présente chez les promoteurs du matérialisme historique mais lui confère une systématicité supplémentaire, lui ôte la complexité voulue par Marx et Engels lorsqu'ils parlent de « base » et, en même temps, de « superstructure » qui *s'élève* par dessus, qui lui *correspond* et qui est *déterminée* par elle. Si l'on peut donc dire qu'il y a déjà quelque chose de mécanique dans la conception de l'histoire véhiculée par le vocabulaire de Marx, il y a aussi une volonté de souligner l'« homogénéité interne à la structure, entre base et superstructure », rappellent Labica et Bensussan, « qui ne se laisse pas réduire à la simple causalité ».

Qu'en conclure ? La rénovation de la métaphore du fondement par Marx possède une belle pertinence : outre la légère mise à distance du vocabulaire philosophique traditionnel, il y a cette idée que la conscience de l'homme n'est pas « pure », que nous habitons dans un monde qui n'est pas déterminé par nos seules idées mais qui apparaît au contraire soutenu et même structuré par des fondations puissantes, jusqu'alors invisibles, sur lesquelles on a préféré et on préfère encore jeter un voile pudique. Il faut accepter de descendre aux étages inférieurs, en quelque sorte, ou de jeter un œil sur la cuisine qui se trouve au sous-sol. Face à la représentation dominante de la conscience, des activités humaines, une telle métaphore de la « base concrète », économique, technique, était judicieuse. Seulement, une fois l'idée acceptée, quand elle devient susceptible de s'imposer comme une nouvelle doxa, il convient de s'en méfier, comme Engels dans sa lettre à J. Bloch du 21-22 septembre 1890.[183] En théorisant une architecture complexe, où les activités intellectuelles sont éternellement placées dans les étages supérieurs, là où le soleil brille davantage, la vulgate marxiste a pu renouer, malgré elle, des liens distendus : ce n'est plus l'Idée qui brille et irrigue tout, c'est désormais l'Économie ou la Technique qui constitue le sol sur lequel se construisent les idées, qui constituent le moteur premier de l'action humaine. Malgré le renversement des valeurs, une certaine verticalité symbolique se maintient. Il y a toujours l'essentiel et l'accessoire, la source et son reflet.

182 Voir notamment G. Labica-G. Bensussan, *Dictionnaire critique du marxisme*, PUF, coll. Quadrige, Paris, 1999, p. 93-96 (article « base »).

183 Voir à ce propos la façon dont S. M. Eisenstein utilise la référence à Hegel et à Engels : *supra*, p. 853 et 854.

Ainsi, trop impatient de combattre l'idéalisme, un certain marxisme retrouve-t-il presque Platon, la Terre se contentant de remplacer le Soleil ou, si l'on préfère, la « matière » prenant la place de l'Idée – ou encore, dans des versions plus évoluées, l'action « en dernière instance » de l'infrastructure la dialectique téléologique de l'Esprit. Qu'en tirer, pour ce qui nous concerne ? De prime abord il semble délicat, ici comme ailleurs, de parler de l'efficace d'une métaphore *usée*. Pourtant, c'est bien de cela qu'il s'agit : la pensée s'appuie sur une métaphore qu'elle croit comprendre, qu'elle pense identique à celle de Marx ou d'Engels, mais qui s'est émoussée, qui est redevenue conventionnelle mais autrement, qui constitue une nouvelle idéologie. La métaphore est loin d'être seule en cause, évidemment : son devenir stéréotypé va de pair avec d'autres insuffisances, il est même probable qu'elle se contente d'exprimer celles-ci, elle les cristallise, mais c'est bien la perte d'une certaine tension originelle qui favorise ce mésusage. C'est pourquoi la notion même d'usure peut tromper : la métaphore de l'infrastructure ne paraît pas usée du tout quand on la lit ou qu'on en sent l'influence sous telle ou telle plume mais elle témoigne bien d'une perte de sève. Elle peut tout à la fois paraître revitalisée, parce qu'insérée dans un nouveau réseau de signification, et usée, mutilée, parce que de plus en plus étrangère à la logique des écrits de Marx, à sa propre métaphore architecturale.

Il ne faut donc pas, là non plus, se payer de mots : l'efficace de la métaphore « usée » est liée à la dimension concrète *maintenue* de la métaphore passée de lèvre en lèvre, de stylo en stylo, à ce « résumé » de l'idée offert par l'image, qui continue de structurer la pensée et le discours, qui permet d'avoir une intuition de l'idée métaphorique sans en avoir la pleine connaissance ou même, parfois, la claire conscience. Il suffit d'écouter un peu attentivement les métaphores que nous prononçons, ou que nous entendons, pour constater que parfois nous les filons sans en avoir eu l'intention, qu'elles témoignent d'une cohérence qui n'a pas été délibérée, réfléchie, contrôlée – même si cette absence de contrôle explique aussi que, parfois, le phénomène inverse se produit, que nous faisons se télescoper deux métaphores « contradictoires », difficiles à articuler l'une à l'autre, qui paraissent incompatibles. N'est-ce pas ce caractère concret maintenu dans certaines métaphores usées, ce résumé par l'image, qui leur permet d'agir en profondeur sur notre discours sans être délibéré ? N'y a-t-il pas là quelque chose de similaire à la notion linguistique de présupposé, que l'interlocuteur est plus aisément conduit à admettre que les idées simplement *posées* dans un énoncé ? Il me semble que rien ne fait obstacle à une telle hypothèse, la métaphore étant précisément un énoncé implicite, on l'a vu, mais assimilable parfois à du sous-entendu, parfois à du présupposé. Si la métaphore ne frappe pas le lecteur, le spectateur ou l'auditeur par son incongruité, par la partie centrale de son propos, comme c'est souvent le cas dans les métaphores vives – où il faut alors rechercher le sous-entendu –, elle peut délivrer à notre insu une partie secondaire de son propos, comme certaines métaphores usées. Nous sommes alors dans le présupposé : nous retrouvons sa fameuse propriété de ne pouvoir être facilement contredit. L'idée d'une *personnalité* psychique, par exemple, pour pertinente qu'elle soit dans une certaine mesure, n'est-elle pas ce qui a pu conduire Breton, parmi bien d'autres, à se fier par moments un peu trop aveuglément aux suggestions de l'inconscient, à tomber dans une forme d'*abus* ? Le réseau formé, dans le texte freudien, par diverses personnifications et par des expressions comme « le travail du rêve », les « pensées du rêve », n'est-il pas la trace d'une intuition beaucoup plus ancienne, celle que le rêve « nous parle » notamment ? Le mérite de Freud est précisément d'avoir écouté cette intuition, de l'avoir interrogée, de lui avoir donné une forme plus rigoureuse qu'auparavant, mais on voit bien chez d'autres auteurs comment la même métaphore usée, s'imposant à l'esprit, peut en imposer – et suggérer alors l'idée d'une personnalité communiquant avec nous à travers les songes, par exemple, comme un dieu à travers

un oracle.

On pourrait proposer de nombreux autres exemples, reprendre notamment tout ce qui touche à la métaphore du Soleil, de la clarté et de la lumière et que Derrida nomme l'héliotrope, dont il fait un emblème du destin de la métaphore en philosophie.[184] Il me semble donc possible d'affirmer qu'il existe bien une efficace de la métaphore usée, qui apparaît liée à une forme de métaphoricité résiduelle, appauvrie. Il n'y a là aucun mystère, contrairement à l'impression qui peut se dégager du débat entre Ricœur et Derrida : la thèse générale qui se dégage de « La mythologie blanche » me semble la bonne malgré les nombreux détours qui en obscurcissent l'énoncé – du moins la thèse d'une efficacité de la métaphore usée, d'une « relève » de la métaphore dans le concept. Aussi Jean-Luc Amalric a-t-il raison de souligner que l'usure de la métaphore dans le concept, que cette idée d'érosion se double, selon Derrida, d'un « supplément tropique », d'une « plus-value linguistique » qui en est le pendant, de « l'émergence d'une signification abstraite ».[185] L'idée est clairement énoncée par Derrida, dès le début de son article : l'usure désigne « l'effacement par frottement, l'épuisement, l'effritement, certes, mais aussi le produit supplémentaire d'un capital, l'échange qui, loin de perdre la mise, en ferait fructifier la richesse primitive, en accroîtrait le retour sous forme de revenus, de surcroît d'intérêt, de plus-value linguistique, ces deux histoires du sens restant indissociables. »[186] Mais cette idée d'un « supplément de métaphore » peut gêner, en cela qu'elle pourrait s'apparenter à cet *ajout* de signification de la métaphore-trope, de la théorie traditionnelle de la métaphore-mot. En fait, le mystère de cette « plus-value » se dissipe si l'on comprend la métaphore usée comme proportionnalité tronquée : sa valeur d'échange croît à mesure qu'elle s'émancipe de son contexte d'origine, du réseau serré de relations qui enserrait la figure à la base. Il faudrait peut-être distinguer ici l'efficace du concept, dont l'origine métaphorique s'est complètement perdue pour toute une communauté linguistique, de l'efficace de la métaphore usée, où la métaphore est encore sensible : la discussion mêle souvent des exemples différents, comme « comprendre » et la notion de « fondement ». Dans le premier cas, un peu comme pour *testa*, le doute semble permis ou, du moins, le problème se pose différemment. Mais, dans le second, celui où la métaphore n'est pas morte mais bel et bien usée, nous pouvons noter que le problème de la généralité, de l'abstraction dont témoigne tout concept, peut s'articuler à l'idée d'une « productivité » de la métaphore usée : c'est parce que celle-ci n'est plus rapportée à une double situation *précise*, parce qu'elle s'émancipe de son contexte initial, de ses problématiques d'origine, qu'elle peut sembler fournir un concept plus largement opératoire. De ce point de vue, il faut contester ou nuancer l'image proposée par Nietzsche qui a grandement contribué à la métaphore de l'usure chez Derrida : le problème des concepts métaphoriques n'est pas seulement que la « face sensible » de cette « monnaie » s'est effacée mais aussi, dans de nombreux cas, qu'elle n'a pas totalement disparu, qu'elle est toujours perceptible et qu'elle inspire encore, à l'insu des auteurs parfois, des développements différents. L'efficace des métaphores usées vient précisément du fait que l'usure n'est pas totale, du moins tant que le mot employé comme comparant est toujours en usage dans la langue : même mutilée, l'intuition est toujours perceptible.

Quant aux métaphores apparemment « mortes », comme le verbe « comprendre », peut-on leur supposer une même action ? L'ouvrage de Lakoff et Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, donne suffisamment d'exemples de ces métaphores structurant le discours, de ces

184 J. Derrida, « La mythologie blanche », art. cit., p. 289-291, 298-304, 307, 318-322.
185 J.-L. Amalric, *Ricœur, Derrida, l'enjeu de la métaphore*, *op. cit.*, p. 24, 28, 37-38 et 49.
186 J. Derrida, « La mythologie blanche », art. cit., p. 250.

images banales « par lesquelles nous vivons », filées sans que nous en ayons conscience le plus souvent, pour que nous ne doutions plus de cette efficace. Néanmoins, la cause de cette cohérence est plus délicate à cerner : comment imaginer que « comprendre » puisse agir si la composition du mot n'est plus connue du sujet ? Les tendances inconscientes peuvent évidemment jouer un rôle dans les métaphores qui agissent malgré nous mais ne peuvent tout expliquer. Probablement faut-il, comme Lakoff et Johnson, faire l'hypothèse d'une culture qui porte ces représentations, qui vit en nous, et plus précisément, comme Derrida le suggère lui aussi, attribuer l'efficace de ces métaphores non à tel mot précis dont l'étymologie s'est perdue pour le locuteur mais à l'existence de chaînes dont ces mots ne sont que de faibles maillons : si « comprendre » n'est plus perçu comme métaphorique, par exemple, nous continuons à sentir dans le verbe « saisir », du moins à certaines occasions, le même geste de la main – dans la phrase « je n'ai pas saisi l'idée », notamment. « Où a-t-on jamais *vu* qu'il y a le même rapport entre le soleil et ses rayons qu'entre l'ensemencement et la semence ? » s'interroge Derrida à propos de la fameuse catachrèse étudiée par Aristote dans sa *Poétique*. « Si cette analogie s'impose – et elle le fait – c'est que, dans le langage, elle passe par une chaîne longue et peu visible dont il est bien difficile, et non seulement à Aristote, d'exhiber le premier bout. » Et d'ajouter plus loin : « Si le soleil peut "semer", c'est que son nom est inscrit dans un système de relations qui le constitue », ainsi que le verbe « semer » d'ailleurs.[187] Nous retrouvons ici la vertu du modèle proportionnel : il permet ô combien de rendre compte de ce déploiement possiblement infini de la métaphore, l'une des deux séries au moins étant déjà constituée dans la culture des sujets (tout ce qu'implique l'action de semer, en l'occurrence), si ce n'est les deux (le rapport du soleil à la clarté, à la croissance des végétaux, etc.), ou même certains des nœuds entre les deux séries, comme le propose ici Derrida (le symbolisme préexistant du soleil). La thèse des *Métaphores dans la vie quotidienne* me semble, de ce point de vue, on ne peut plus correcte : notre expérience est structurée en profondeur par des métaphores, en quelque sorte sédimentées dans les mots mais aussi, d'une certaine façon, dans nos expériences mêmes, dans des « gestalts expérientielles ».[188] Aussi, que telle métaphore structurante soit réalisée ou non, dans un discours, ne l'empêche pas d'agir.

Pour autant, l'action des images n'est pas sans bornes : si certaines métaphores usées, « mortes », agissent à notre insu, d'autres non. Toutes ne sont pas structurantes au même titre. En témoigne le simple fait que certaines sont parfaitement filées, cohérentes, alors que d'autres se contredisent entre elles, au sein d'un même discours ou d'une même phrase, indiquant alors, pour l'une au moins de ces images qui se combinent mal, que l'usure est plus grande, que la figure est davantage voire totalement « morte ». L'efficace des images possède donc, bien évidemment, des limites. La métaphore du soleil l'indique bien d'ailleurs : nous nous faisons de lui une représentation différente des Anciens, ce qui fait que les nœuds « cachés » de l'expression d'Aristote nous sont difficiles à restituer et qu'ils n'agissent plus, ou pas de la même façon. En outre, il faut évidemment souligner que cette action d"arrière-plan, pour déterminante qu'elle puisse être parfois, n'est pas grand chose – dans d'autres cas, chez certains auteurs dont les représentations ont changé, par exemple – face aux liens tissés par le texte. Aussi les nœuds proposés par tel discours peuvent-ils prévaloir sur les nœuds anciens qu'un interprète comme Derrida peut déceler dans un texte. C'est ce que Ricœur cherche à rappeler, lorsqu'il en vient à discuter « la thèse d'une efficacité non dite de la métaphore

187 J. Derrida, « La mythologie blanche », art. cit., p. 290-291.
188 G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, *op. cit.*, chapitre 14 et suivants.

usée », et c'est ce que l'auteur de « La mythologie blanche » ne conteste d'ailleurs pas.[189]

Seulement, l'auteur de *La Métaphore vive* ne se contente pas de cette observation. Quand il dénonce « l'hypothèse d'une fécondité spécifique de la métaphore usée », nous pouvons tomber d'accord avec lui s'il s'agit de dénoncer l'idée d'un « supplément tropique », d'une sorte de « plus-value » forcément maudite dont on ne saurait pas trop d'où elle viendrait : la métaphore usée agit parce qu'elle n'est pas si usée que cela. En tant qu'elle produit des effets, elle est encore vivante – pleinement vivante, même, si l'on veut, mais autrement. Encore une fois, il ne faut pas se payer de mots : par rapport à la métaphore d'origine dont elle constitue un vestige, elle est faiblement vivante mais, pour le sujet qui la prend en charge, même si c'est d'une façon plus ou moins délibérée, elle l'est pleinement. Hélas, ce n'est pas exactement la voie qu'emprunte Ricœur : lorsqu'il affirme que « les métaphores mortes ne sont plus des métaphores », il tente bel et bien d'ériger un mur entre métaphore vive et métaphore morte, rangeant visiblement la métaphore usée avec cette dernière.[190] Une telle position n'est évidemment pas tenable : il n'existe pas de frontière bien nette *a priori* entre les deux. Il semble donc bien ici que Ricœur se laisse prendre au piège des expressions « métaphore vive » et « morte », se refusant au moment le plus décisif à considérer la notion intermédiaire de métaphore usée : la métaphore n'est pas vive ou morte *en soi* en effet, elle n'existe que dans un usage et, dans cet usage, il peut exister des degrés d'usure ou, plus exactement encore, si la métaphore usée est bien vivante, elle peut témoigner d'une intégration plus ou moins grande au discours, sa cohérence peut apparaître plus ou moins poussée.

Paul Ricœur avance alors différents arguments pour étayer sa position. Témoignent d'abord en sa faveur, selon lui, le critère de l'impertinence sémantique et le lien entre métaphore vive, non lexicalisée, et fonction heuristique. Il indique ensuite le lien entre l'efficace de la métaphore usée et les conceptions sémiotiques, qui lui paraissent condamner la thèse de Derrida. Pour commencer par le dernier argument, il est frappant en effet que « La mythologie blanche » s'appuie à plusieurs reprises sur une définition substitutive, dans une logique parfois proche de celle de Heidegger. Mais, outre que son auteur s'appuie aussi sur une conception proportionnelle, comme nous venons de le signaler à travers l'analyse du soleil semant des rayons, Ricœur lui-même n'a jamais refusé de considérer la théorie de la métaphore-mot, l'approche sémiotique, comme partiellement valable, et de l'intégrer à une conception plus large, sémantique : pourquoi, face à la thèse de Derrida, change-t-il en quelque sorte d'avis, et exclut-il « les métaphores mortes », usées, des métaphores, sous le seul prétexte qu'elles sont lexicalisées ? Lui-même reconnaît plus loin que certaines métaphores lexicalisées peuvent encore agir comme métaphores. Il n'en écrit pas moins ici que « le critère de délimitation est clair : le sens métaphorique d'un mot suppose le contraste d'un sens littéral qui, en position de prédicat, offense la pertinence sémantique ». Tel est donc son premier, son principal argument. Or, nous avons déjà observé qu'il n'en est rien : si la comparaison avec la rose fonctionne ainsi chez Ronsard, dans son « Ode à Cassandre », rien n'offense la pertinence sémantique dans « Vieille chanson du jeune temps », ce qui n'empêche pas de déceler la même analogie, le même regret de n'avoir pas « cueilli » la jeunesse tant qu'il en était encore temps, grâce au prénom Rose. Par ailleurs, dans ce poème de Hugo, c'est grâce à la métaphore usée de la nature qui « dort » que la référence de « la Belle au bois dormant » se trouve convoquée, pour se combiner à la précédente et moquer le poète endormi. Dans les deux cas, dira-t-on que le critère de « l'impertinence

189 Je pense notamment à cette précision que le métaphorique « donne lieu, dans la philosophie aussi, à un *texte* qui ne s'épuise pas dans l'histoire de son sens […], dans la présence, visible ou invisible, de son thème » (J. Derrida, « La mythologie blanche », art. cit., p. 320).

190 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 368. Le propos sera un peu nuancé trois pages plus loin : j'y reviendrai.

sémantique » joue un rôle ? Même dans le second cas, il n'est pas si « clair » : il faudrait évoquer plutôt l'impertinence sémantique *ressentie* car le lecteur pourrait très bien ne pas s'interroger sur le verbe « dormait », qui semble dans un premier temps ne décrire que le silence du bois, dont les animaux paraissent peut-être endormis aux promeneurs (« La rosée offrait ses perles » et « les grands bois » sont « sourds »). Même l'adjectif « amoureuse », qui doit surprendre quand le poète annonce dans un enjambement que « la nature amoureuse / Dormait dans les grands bois », même cet adjectif peut ne susciter qu'un intérêt moindre : il est assez convenu aussi, et préparé par l'idée d'une nature belle, accueillante pour les amoureux. Seule l'association des deux mots, l'idée d'une amoureuse endormie, suscite vraiment la bonne interprétation. Ce n'est donc pas tant l'impertinence qui déclenche tout, ici, qu'une certaine façon de réveiller une allusion par l'emploi de quelques mots clefs, rapprochés et placés à des endroits stratégiques (à la rime et en début de vers, dans un enjambement). Quand à la comparaison entre Rose et une fleur, rien n'en force vraiment la perception : elle ne semble évidente qu'à celui qui a d'abord accepté de la voir, qui s'est montré sensible par exemple aux points communs entre « la nature amoureuse » et la belle.

Nous avons vu qu'il en allait souvent de même au cinéma. La goutte essuyée sur la joue, dans *Mourir comme un homme* de João Pedro Rodrigues, fournit un exemple assez proche de celui déjà observé dans *Poetry*, mais au sein d'une esthétique tout autre, assez « maniériste » pourrait-on dire, si l'on ne craignait de véhiculer par là un jugement péjoratif. Il s'agit probablement d'une larme mais, avec l'averse qui tombe par ailleurs, soulignée par un plan en forte plongée auparavant, un doute est possible, et la comparaison avec la goutte de pluie vient alors à l'esprit. Or, il n'y a pas « impertinence sémantique » ici non plus. Ce long-métrage fournit d'ailleurs de nombreux exemples du même type, au comparant ou au comparé implicite. C'est le cas du premier plan du film, où le maquillage guerrier évoque un autre maquillage, notamment à cause du très gros plan qui n'aiguille pas tout de suite sur la piste militaire – même après que le spectateur a identifié les couleurs, on pense encore à un autre type de maquillage, à celui d'un travesti, grâce à l'attention apportée à la qualité de l'opération, à la main d'un autre qui l'aide et qui surprend, à la solennité étrange du maquillage, que l'on comprendra après. C'est le cas encore du deuxième plan, sur l'araignée, qui apparaît comme une métaphore sans comparé clair. Puis la déambulation silencieuse des militaires dans le bois, la nuit, dans les plans suivants, la façon de se déplacer ou de répéter les ordres est filmée comme une espèce de chorégraphie – plus tard, le film confortera cette impression en évoquant le monde du spectacle gay. Faut-il mentionner encore le poisson qui s'agite sur le sol, puis dans la main, qui joue le rôle d'un comparant, peut-être pour dire la solitude de Tonia, mais aussi et surtout celle de Rosário, l'amant qui a tenté de se suicider et qui se plaint de ne pas être l'objet d'assez d'attentions, voire la solitude du fils qui réclame lui aussi de l'aide ? Faut-il signaler l'attention de Tonia à son chien perdu, surnommé éloquemment Vagabond, qui apparaît symptomatique au spectateur ? Il perd du temps pour lui en effet, il part à sa recherche, alors qu'il n'écoute pas son amant qui ne voulait pas s'arrêter en voiture, et à qui il demande de remonter dès qu'il l'a décidé, par exemple : l'animal nous apparaît alors comme le double de Tonia, une pauvre petite chose perdue. Nous comprenons alors qu'il s'identifie à tort aux chiens – on le comprend mieux encore par la suite, avec son premier chien, qu'il découvre capable de voler.[191]

Toutes ces métaphores, qu'elles soient attribuables à l'auteur ou au personnage, ne sont pas provoquées par un saut hors de la diégèse, ne présentent aucune « impertinence sémantique ».

191 Les différents plans évoqués apparaissent respectivement à partir de 21 min. 35 s., 0 min. 21 s., 1 min 39 s., 47 min. 15 s., 1 h. 10 min. 16 s. et 1 h. 37 min. 12 s.

Aussi, pour défendre sa thèse, Ricœur nous apparaît-il contraint à changer de tactique, à surestimer un critère qui ne convient pas, au détriment d'autres traits moins formels, moins liés aux mots, comme la redescription par la fiction, particulièrement sensible dans l'efficace des métaphores usées. Dans la métaphore usée, lexicalisée par exemple, la fiction est appauvrie en effet, mais elle continue d'être sensible. C'est pourquoi son efficace est si problématique : la métaphore court le risque d'être réinventée sans être perçue comme réinvention, d'être comprise de façon stéréotypée, loin de la finesse de l'allégorie de la caverne par exemple, en ne retenant qu'une partie des déterminations de l'idée. Nous continuons à « voir » de quoi il est question, quand nous entendons parler d'une pensée *lumineuse*, d'une idée *mal saisie* ou de la *base* économique d'un système juridique.

C'est pourquoi nous ne pouvons tomber d'accord avec l'argument selon lequel « avec la lexicalisation disparaissent, en effet, des traits qui soutiennent la fonction heuristique de la métaphore ».[192] L'efficace de la métaphore « morte », usée, n'est pas de la même nature en effet, n'est pas à proprement parler heuristique si l'on veut, mais il existe hélas d'autres efficaces. Citons par exemple le renforcement de préjugés : des métaphores usées, éventuellement perçues comme des concepts valables, où toute dimension de paradoxe a disparu, confortent plus aisément, par un effet d'argument implicite, les représentations déjà installées. Par exemple, n'est-il pas plus dur de se représenter des métaphores usées comme pouvant agir, si on les dit « mortes » ? Mieux encore, on peut se demander si les métaphores usées n'ont pas encore quelque chose d'heuristique. Tout le malheur vient précisément de ce qu'elles conservent une partie de l'intuition première : l'idée de « pensées du rêve » ou celle d'un « langage » de l'inconscient, éventuellement assimilable à un « rébus », à des « hiéroglyphes », conserve une pertinence même quand on la prend un peu trop au pied de la lettre. Elle permet de voir, de (re)découvrir une partie du réel ainsi désigné, même si c'est d'une façon caricaturale. N'est-ce pas d'ailleurs le problème des fameuses métaphores corpusculaire et ondulatoire employées pour penser la lumière ? Toute la communauté scientifique s'accorde à les trouver insuffisantes, partiellement inadéquates, mais elles continuent d'organiser largement la perception et la compréhension, elles conservent une part de pertinence relative. On peut dire dans ces cas-là que leur puissance heuristique n'est pas morte, du moins si l'on accepte d'employer ce mot pour une redécouverte, pour une découverte individuelle qui n'est pas la première ni forcément la plus aiguë.

Il n'en reste pas moins, comme le dit Ricœur, que « l'étude de la lexicalisation de la métaphore, chez Le Guern par exemple, contribue grandement », sinon « à dissiper la fausse énigme de la métaphore usée », du moins à éclairer ce problème. Seulement, les conclusions qu'en tire Ricœur sont particulièrement tendancieuses : pour preuve que la lexicalisation fait disparaître toute efficace dans la métaphore, il indique que « seule la connaissance de l'étymologie du mot permet de reconstituer dans le français *tête* le latin *testa* – "petit pot" – et la métaphore populaire dont notre mot français dérive ». Pourtant, cela prouve seulement que *certaines* métaphores sont vraiment mortes (et encore, on n'est même pas sûr que ce soit définitivement : des rappels comme ceux-ci peuvent les réveiller), nullement que toutes le sont. Ricœur le reconnaît d'ailleurs, en citant l'auteur de *Sémantique de la métaphore et de la métonymie* qui revient sur l'exemple de *testa* : « la lexicalisation n'entraîne la disparition totale de l'image que dans des conditions particulières », mais c'est deux pages plus loin, et cette concession ne s'avoue pas comme telle, loin de là ; Ricœur y voit au contraire un fait qui expliquerait la « réelle fascination » de la thèse de Derrida, liée à « la

192 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 368.

troublante fascination de l'oubli » et des « ressources de reviviscence qui semblent persister dans les plus éteintes des expressions métaphoriques ».[193]

Prenons un autre exemple de métaphore usée toujours efficace, celle du « chef », lorsque le mot est employé pour désigner celui qui commande – mais on pourrait prendre quantité d'autres entrées, d'autres nœuds, comme l'expression « bras droit ». Beaucoup de personnes qui ne connaissent pas l'étymologie du mot *chef*, à savoir *caput*, la tête, et ce malgré des vestiges dans la langue (comme *couvre-chef*), partagent l'idée sous-jacente à la métaphore du chef, même si c'est partiellement, imparfaitement : à travers cette métaphore, c'est la vieille analogie entre le corps humain et l'organisation sociale qui continue d'agir ; il y a des personnes qui doivent commander et d'autres exécuter. Cette métaphore n'est donc pas morte : on l'entend parfois, chez des conseillers d'hommes politiques, des gens qui gravitent autour du pouvoir par exemple, ou qui disposent d'un petit pouvoir. Mais, dans tous les cas, on voit bien qu'il n'y a pas grand sens à parler de l'efficace de la métaphore du mot « chef » : ce n'est pas à ce niveau-là que la métaphore existe, qu'elle a encore une actualité. C'est au niveau de l'imaginaire social tout entier qu'elle se transmet et continue à agir, fût-elle réalisée *ou pas* dans des mots, des images, etc. Aujourd'hui encore, on dit d'un homme intelligent qu'il est « une tête », de l'organisateur d'un groupe de banditisme que c'est « le cerveau », on parle d'« hommes de main », de « bras droits », etc. Ces métaphores, pas toujours perçues comme telles, n'en confortent pas moins l'idée d'une nécessaire division des tâches. Autrement dit, il semble bien que c'est l'imaginaire propre à un réseau métaphorique qui survit, d'une façon relativement indépendante de telle ou telle métaphore précise, de tel noyau métaphorique exprimé : il est porté par des représentations compatibles, solidaires, par des métaphores appartenant au même réseau, et cet imaginaire survit d'autant mieux que ces représentations façonnent la réalité (sociale, en l'occurrence) et que la réalité leur donne ainsi rétroactivement raison, comme un début de justification, dans la mesure où elle continue d'inspirer la continuelle (ré)invention de la « même » métaphore à partir du réel.

Il y a d'ailleurs des métaphores qui, plus que d'autres, sont « dans l'air du temps », que l'on retrouve à une époque sous différentes plumes. Certaines représentations sont communes à une société, à une époque. Je pense par exemple à la comparaison de l'homme, ou de son cœur, à un instrument de musique, qui traverse tout le XIXe siècle, ou de l'artiste à Dieu, qui apparaît évidemment à partir du moment où « Dieu est mort ». La métaphore existe en quelque sorte de façon virtuelle à un moment, ou plutôt la société de cette époque possède les conditions de possibilité de telle ou telle métaphore. D'autres images semblent au contraire traverser les époques. Il en va ainsi, depuis très longtemps, de la métaphore du « chef », de la « main », et pour tout dire... du corps social. Mais c'est le cas aussi de l'analogie entre la pluie et les larmes, par exemple, pour ne pas reprendre celles déjà signalées par Borges, ou l'image de la foule « océane », du pilote de l'État, etc.

Quant à l'argument de Ricœur selon lequel l'idée d'une efficace de la métaphore usée serait liée à des conceptions sémiotiques, il me semble bon mais ne me paraît pas non plus condamner la thèse de Derrida. L'efficace de la métaphore usée est « sémiotique » en effet, en cela qu'on prend pour argent comptant le sens affaibli, paradoxal émoussé, de la métaphore initiale et déformée, qu'on ne s'appuie plus sur un réseau de relations mais sur son vestige, la simple relation d'un comparant à un comparé, mais il s'explique aussi sur fond de conception sémantique, puisque sa dimension de prédication est encore aperçue. Seulement, en signalant que la lexicalisation ne fait pas disparaître

193 *Ibid.*, p. 370.

toutes les « ressources de reviviscences » d'une métaphore, Ricœur ne revient pas sur les conséquences qu'il a tirées plus haut. Il est significatif de ce point de vue qu'il présente l'exemple de *testa* comme une exception, après l'avoir mentionné seul à l'appui de sa thèse, et avant de persister à présenter « la fécondité occulte de la métaphore morte » comme un mirage, ou presque.[194]

En fait, dans ces pages, le problème est que Ricœur envisage la théorie de l'efficace de la métaphore usée sur un terrain qui est en effet défavorable à celle-ci : l'article de Derrida, qui mêle quantité de problématiques et ne satisfait pas, on le sait, aux critères traditionnels de la rigueur scientifique. On ne peut que suivre l'auteur de *La Métaphore vive* par exemple lorsqu'on lit « La mythologie blanche » : à plusieurs reprises, Derrida semble bien chercher à faire succomber « la métaphorique » à travers « la mystique du "propre" », à attacher « à l'opposition du figuré et du propre une signification elle-même métaphysique ».[195] Seulement, jamais Ricœur ne tente d'élaborer une autre théorie de l'efficace des métaphores usées. Aussi sommes-nous légitimés à penser qu'il cherche à la contester, sinon complètement, du moins largement : telle est bien la logique des arguments avancés. Pourtant, il faut constater aussi qu'il n'en conteste pas explicitement la pertinence, il lui reconnaît même en apparence une validité partielle : il refuse seulement d'en « majorer » l'effet indûment, il cherche à lui faire perdre de « son prestige ». Mais, à d'autres moments, dans des phrases qui restent un peu ambiguës, il indique clairement qu'il se refuse à suivre cette thèse : « Il résulte de cette première discussion qu'une méditation sur l'usure des métaphores est plus séduisante que réellement bouleversante ».[196] En fait, Ricœur est gêné par une théorie dont il perçoit la critique potentiellement radicale mais, ce qui ne doit pas étonner de la part d'un esprit nuancé comme le sien, il ne s'autorise à aucun moment à la contester complètement. Il se contente donc explicitement d'en combattre les prétentions excessives au regard des arguments produits, mais double cette critique d'une autre critique, moins bien assumée, moins explicite, mais réelle, sur la théorie elle-même.

In fine, il me semble néanmoins qu'il s'agit là d'une question d'accent : si l'essentiel semble être ailleurs pour Ricœur, il ne conteste pas fondamentalement cette théorie. De même pouvons-nous adopter une position très proche, même si nous avons surtout pointé ici les désaccords : en soumettant la pensée à un doute plus sérieux que ne l'accepte explicitement Ricœur, nous voulons seulement déplacer l'accent. La plupart des arguments décisifs sont présents dans *La Métaphore vive*, bien que parfois en arrière-plan seulement, et de toute évidence le doute qui habite un Derrida habite aussi Ricœur, même si ce dernier y cède moins. Autrement dit, il n'est pas nécessaire, sous prétexte que la position de Derrida doive être nuancée, de pousser le balancier trop loin dans l'autre sens et de nier ou minimiser le moins du monde l'efficace des métaphores usées – et non pas mortes, là est la frontière en effet. C'est d'ailleurs la raison d'être de l'ouvrage d'Amalric : signaler qu'un certain accord est possible entre les deux philosophes, que les points d'accord et de désaccord ne sont pas forcément ceux qui sont explicitement pointés. Il est intéressant de ce point de vue de replacer *La Métaphore vive* dans l'œuvre de son auteur. *Ricœur, Derrida, l'enjeu de la métaphore* souligne bien l'évolution de l'œuvre de Ricœur : « ce vœu dialectique d'unité » observé par Derrida, cette « dialectique téléologique et totalisante » à l'œuvre dans *La Symbolique du mal* et *De l'interprétation*, « ne cessera [pas] de s'atténuer » selon Amalric. Dans la mesure où *La Métaphore vive* constitue « le premier jalon » d'une herméneutique des textes qui rompt avec l'herméneutique

194 *Ibid.*, p. 370, note 1 en particulier, et p. 371.
195 *Ibid.*, p. 369.
196 *Ibid.*, p. 368, 370, 371.

des symboles, « la portée de la critique derridienne se trouve donc relativisée ».[197] Je ne peux que souscrire à l'observation, à cette nuance près que, précisément, à la fin de son ouvrage, Ricœur témoigne encore d'une dette envers la dialectique hégélienne : le modèle de la métaphore apparaît encore un peu trop pensé, *in fine*, dans une certaine indistinction avec celui du symbole, à cause du concept. Plus loin, Amalric souligne d'ailleurs que le projet philosophique de Ricœur « se définissait, dès *La Philosophie de la volonté*, comme le projet d'une pensée "*à partir des symboles*". Or il nous semble que ce qui sépare ici le geste ricœurien de la déconstruction derridienne, c'est que pour Derrida, l'idée même d'une pensée "à partir des symboles" paraît problématique ; comme si nous pouvions tout au plus penser "dans les symboles" ou au milieu des symboles. » Et d'ajouter qu'il s'agit de « comprendre l'impossibilité d'un dépassement maîtrisé de ce fond symbolique dans la relève du concept philosophique ».[198] La métaphore constituerait alors ce qui permettrait un ressaisissement du symbolique sans déboucher nécessairement sur une « relève » ambiguë.

Enfin, je voudrais attirer l'attention sur la réponse que propose Ricœur à une objection qu'il entrevoit, à une concession qu'il lui semble possible de faire à la thèse de Derrida. Si « le langage philosophique » recourt davantage aux « métaphores lexicalisées », s'il use davantage les métaphores en quelque sorte, « la raison en est simple » nous dit-il : c'est qu'il crée régulièrement des « significations nouvelles », qu'il met donc constamment « le langage en étant de carence sémantique ». Rien de vraiment gênant là-dedans mais Ricœur propose alors de distinguer, « quand on parle de métaphore en philosophie », « le cas, relativement banal, d'un usage "extensif" des mots du langage ordinaire en vue de répondre à une carence de dénomination, du cas, singulièrement plus intéressant à [son] sens, où le discours philosophique recourt, de façon délibérée, à la métaphore vive ».[199] C'est donc le cas de la catachrèse qui est ici envisagé. Mais, outre le fait que la portée de l'observation ne saute pas aux yeux, le coup de chapeau marqué à Fontanier ne laisse pas de surprendre. Il faut en effet reconnaître que la distinction reprise par Ricœur est sujette à caution : l'usage « banal » des métaphores peut *aussi* être interrogé, il n'a aucune raison d'en faire ainsi une exception, un cas à part ; même quand la métaphore supplée une carence de dénomination, elle fait des choix de langage forts et significatifs. Pourquoi faudrait-il donc distinguer le recours *délibéré* à la métaphore vive, d'une part, et celui *forcé*, l'usage « extensif » des mots, d'autre part ? N'y a-t-il pas là une autre « vieillerie sémantique » qu'il convient de dénoncer ? Quand Ricœur lui-même emploie l'expression de « métaphore vive » ou de « métaphore morte », c'est à la fois une métaphore « forcée » et « d'invention » qu'il pratique là, c'est une catachrèse qui n'en est pas moins une métaphore vive. Il n'est donc pas utile ni même souhaitable d'établir cette distinction : il y a tout au plus les « bonnes » métaphores, celles qui éveillent des pensées, réveillent des perceptions, et les autres – que ce soit en philosophie ou non, dans le langage de tous les jours par exemple. Il est donc bien curieux de retrouver sous la plume de Ricœur, et dans le domaine philosophique cette fois, l'aspect le plus fâcheux de la distinction de Fontanier entre « métaphores d'invention », qui seraient celles des écrivains, et les métaphores communes – l'idée d'une *distinction* propre à certaines métaphores, en raison de leur production par des membres d'un groupe social particulier, ou de leur destination supposée (ici, la formation d'un concept philosophique). Nous pourrions imaginer qu'il s'agit là d'une maladresse de Ricœur, d'un argument un peu faible employé pour se débarrasser d'une objection gênante, mais il faut constater qu'il n'en est rien : même s'il n'a pas

197 J.-L. Amalric, *Ricœur, Derrida, l'enjeu de la métaphore*, *op. cit.*, p. 61-62.
198 *Ibid.*, p. 146-147.
199 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 369-370.

manqué d'interroger la notion de catachrèse dans sa deuxième étude, d'en montrer la solidarité avec la notion de trope, il ne la remet pas fondamentalement en cause. Il reproche même dans la sixième étude à Jakobson d'avoir omis « le problème fondamental de la différence entre métaphore d'invention et métaphore d'usage » ou, pour Fontanier lui-même, entre catachrèse – dont l'usage est forcé – et métaphore – dont l'usage est libre. Son principal argument est alors que la catachrèse « est finalement une extension de la dénomination et à ce titre elle est un phénomène de langue ».[200] Seulement, n'a-t-elle que cette dimension-là ? On voit bien, avec la catachrèse philosophique, avec le concept métaphorique de « métaphore vive », qu'elle peut être tout à la fois un phénomène de langue et de discours. L'hypothèse d'une vivacité de la métaphore usée est donc balayée un peu rapidement : convoquer Fontanier ne peut suffire.

L'opposition est reprise, bien qu'un peu déplacée, deux paragraphes plus bas, avec la distinction implicite entre « la fonction de fable et de redescription, caractéristique de la métaphore vive », et la « simple suppléance au plan de la dénomination » de la catachrèse, de la métaphore usée – qui néanmoins peut être rajeunie, et redevenir vive.[201] Cette « *simple* suppléance » (je souligne) est dure à théoriser : comment s'assurer du côté « purement utilitaire » de ces métaphores, sauf à décréter d'avance qu'elles sont mortes ? comment affirmer que la métaphore – à partir du moment où elle est élue pour désigner une nouvelle idée, à la façon du signe linguistique traditionnel – cesse de porter « par elle-même » des idées, alors qu'elle peut encore fonctionner à la façon du symbole par exemple, où une dialectique continue de s'établir mais désormais entre le sens conventionnel, établi par l'usage, et le sens qui continue d'être suggéré par sa « face sensible » ? Que l'on puisse « rajeunir » des métaphores usées est une chose, que les métaphores usées ou « mortes » soient vraiment « inactives » en est une autre. Ricœur utilise pourtant l'argument du rajeunissement, sinon comme réfutation de la thèse de Derrida, du moins comme explication de l'erreur qu'il y voit. Pourtant, toutes les métaphores « mortes » ne sont pas dans le cas de *testa* : dès que leur origine métaphorique est perceptible, rien n'empêche qu'elles agissent sur notre conscience, ne serait-ce que sous une forme approchant celle de jeu de mot, par exemple, que celui-ci soit délibéré ou non. Par ailleurs, on n'a pas toujours besoin de réveiller la métaphore pour qu'elle agisse : la façon dont elle a été lexicalisée joue déjà un rôle important dans la sélection des traits définitoires qui seront retenus, dans le concept par exemple. Certes, il ne s'agit plus forcément d'une métaphore vive – ni même de métaphore tout court, en conséquence – mais il n'en reste pas moins que c'est une certaine interprétation de la métaphore initiale qui l'a emporté sur d'autres, qui a tranché le paradoxe dans un sens plutôt que dans un autre, interprétation qui a parfois été voulue et qui dans tous les cas doit être acceptée comme un risque.

En fait, concernant les métaphores « ranimées », rien ne prouve qu'on les rajeunisse vraiment : on les recrée, le plus souvent. Ricœur l'indique en suivant Le Guern : « la réanimation d'une métaphore morte est une opération positive de délexicalisation qui équivaut à une nouvelle production de métaphore ». Mais, en fait, on *crée* la plupart du temps une nouvelle métaphore à partir d'un noyau qui est *redécouvert*. On pourrait parler d'une *nouvelle interprétation* de la métaphore, comme pour une pièce de théâtre, ou une adaptation cinématographique – à cette différence près, de taille, que presque aucun texte n'est donné. Ricœur indique alors, pour marquer la différence avec la théorie de l'efficace de la métaphore usée, que « les écrivains obtiennent [cette délexicalisation, cette réanimation-recréation] par divers procédés très concertés et maîtrisés ».

200 *Ibid.*, p. 229.
201 *Ibid.*, p. 370.

C'est là, dans ce petit développement à partir de Le Guern, que se niche un part importante du désaccord que l'on peut éprouver : l'efficace de la métaphore ranimée n'est pas toujours *concertée*. Il peut y avoir délexicalisation inconsciente, comme en témoignent certains mots d'esprit. En outre, comme on vient de le rappeler, Ricœur oublie de préciser que cette recréation de métaphore se fait sur la base du même noyau : autrement dit, ce n'est pas tout à fait la même métaphore, ni tout à fait une autre. Or, n'en va-t-il pas de même de la métaphore usée qui continue à agir ?

Ricœur souligne d'ailleurs que la délexicalisation « n'est aucunement symétrique de la lexicalisation antérieure ». C'est en effet tout le malheur, dans le cas de la métaphore usée. Et le philosophe de mentionner « le réveil des motivations étymologiques, poussé jusqu'à la fausse étymologie ; le procédé, cher à Platon déjà, est usuel chez Hegel et Heidegger », avant de conclure que « l'analyse de la métaphore morte renvoie à une première fondation qui est la métaphore vive », que « la théorie de la métaphore vive gouverne la genèse intentionnelle, non seulement de l'*usure* qui engendre la métaphore morte, mais de l'*abus* ».[202] Il est donc bien entendu qu'usure et abus s'expliquent sur fond de théorie de la métaphore vive, mais pourquoi cette précision : « la genèse *intentionnelle* » ? N'est-ce pas comme une réserve rétrospective de Ricœur sur le tranchant de sa position ? C'est l'hypothèse que je ferais, d'abord parce que l'on a du mal à concevoir une genèse de l'usure comme de l'« abus » intentionnelle, mais surtout parce qu'il semble bien y avoir, en effet, dans le cas de l'efficace des métaphores usées, une genèse *inconsciente* de leur *réveil* et de l'« abus ». Enfin, s'il s'agit de souligner que le modèle sémiotique convient mieux pour la genèse inconsciente de la « métaphore », de son « abus », c'est un fait. Mais nous avons vu qu'il s'agissait encore à peine de métaphore, à ce niveau de profondeur-là, et qu'en revanche il fallait distinguer un niveau préconscient où la métaphore authentique pouvait se déployer à l'insu de son auteur. C'est ce niveau-là qui permet de parler d'une « efficacité non dite » de la métaphore usée, d'une vie qui semble autonome.

Ricœur envisage donc bien qu'une métaphore « morte », usée, puisse redevenir pleinement vivante, mais il peine à concevoir ce « retour » à la fois comme continuité et rupture – et donc comme une possible imposture. Soit la métaphore est ressaisie dans toute sa plénitude d'origine, soit elle est recréée, mais jamais elle n'apparaît à ses yeux « mort-vivante », elle n'est supposée pouvoir tromper la vigilance du locuteur ou de l'interprète. La référence aux « procédés très concertés et maîtrisés » auxquels recourent « les écrivains » pour « la réanimation d'une métaphore morte », pour sa « délexicalisation », est éloquente : il n'y a pas pour lui d'entre-deux, de demi-maîtrise, de demi-concertation, de métaphore dont l'usage pourrait être délibéré mais pas la référence à l'une des parties de sa signification, ou de métaphore qui s'imposerait d'elle-même, qui ne ferait l'objet d'aucun processus de délexicalisation délibéré mais qui imposerait quand même sa logique à l'ensemble du texte, ne serait-ce que négativement, en interdisant certaines pistes métaphoriques. C'est pourtant cette façon-là de comprendre la métaphore qu'il me semble nécessaire de suivre, pour mieux rendre compte de la figure d'analogie, dans toutes ses dimensions.

La notion de figure « usée » semble susciter une certaine gêne aussi chez Christian Metz. Dans un développement qui lui est consacré, celui-ci écrit par exemple : « beaucoup de linguistes estiment que les figures "usées", pour reprendre leur mot, ne sont plus des figures, qu'elles appartiennent désormais à la langue […], et donc que le *moment rhétorique*, celui de la figure vraie, est celui de la naissance ».[203] Et, en effet, même des auteurs d'inspiration néo-rhétoricienne comme

202 *Ibid.*, p. 370-371. C'est Ricœur qui souligne.
203 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 268.

Henry ou Le Guern, tombent d'accord avec Bally sur ce point.[204] En revanche, on l'a vu, ces auteurs ne donnent pas toujours la préférence *de fait* aux figures les plus vives et, quand c'est le cas, ils les traitent souvent comme des métaphores usées, convenues – d'où l'importance chez eux de la notion de connotation. Mais, si Metz semble ne pas vouloir retenir la notion de métaphore « usée », c'est pour des raisons opposées à celles de Ricœur : c'est parce qu'il refuse en l'occurrence l'opposition entre figures « vives » et « mortes », parce que son approche consiste précisément à s'intéresser à toutes les figures, même les plus « mortes », comme vives.[205] Il est très juste d'observer que, s'il existait vraiment une mort de la métaphore, on ne pourrait plus distinguer la métaphore et la métonymie, une fois celles-ci entrées dans l'usage : même si cette indistinction se produit parfois, il faut surtout noter que « les décès, en la matière, ne sont pas toujours faciles à constater ; il y a des morts partielles », comme pour l'expression « être à la tête de ». Il n'y a pas forcément contradiction, de ce point de vue, entre la vie résiduelle de la plus usée des figures et le geste de Ricœur qui est tenté de rejeter ce genre de métaphore du côté de la « mort ». C'est surtout le chemin tracé dans la figure par l'énergie psychique qui intéresse Christian Metz, chemin qui commence dans l'inconscient, là où, chez Ricœur, c'est surtout la réinvention, l'aventure toujours singulière de la métaphore vive qui retient l'attention. C'est pourquoi, d'une certaine façon, toutes les métaphores sont usées, convenues, pour l'auteur du *Signifiant imaginaire* – on lit partout le mouvement du désir – là où, pour celui de *La Métaphore vive*, les métaphores sont soit vivantes soit mortes – embrasées ou non par le feu d'une conscience. Christian Metz n'en retrouve pas moins la tripartition « métaphore vive », « usée » et « morte », à peu de choses près, lorsqu'il distingue « en matière de langage verbal, trois grands niveaux de figement » : d'abord « le degré zéro, l'état vraiment naissant », puis « la codification proprement rhétorique (“fer” pour “épée”), qui se déploie déjà en un catalogue de figures plus ou moins fixées, mais encore ressenties comme authentiquement figurées » et « enfin la codification linguistique (“tête”), l'état de langue, où la figure n'est plus une figure, où elle devenue une nomination. »[206] Il signale néanmoins que « l'état vraiment naissant […] n'est pas encore une figure, dans la mesure où on associe à ce mot l'idée d'une stabilisation minimale » : curieusement, la métaphore « vraiment vive », neuve ou rénovée, produite par une conscience, n'est pas vraiment, expressément, mentionnée. Seule la métaphore conventionnelle est reconnue comme figure dans ce tableau où la vie et le dépérissement de la figure sont pourtant pris en compte. La métaphore vive est écartée, comme la métaphore morte, mais pour le décevant motif qu'elle n'est pas encore codifiée, qu'elle ne fait pas partie de la langue.

Les Métaphores dans la vie quotidienne présente une difficulté similaire : l'ouvrage se concentre lui aussi, pour l'essentiel, sur des figures qu'on pourrait dire lexicalisées, même si Lakoff et Johnson proposent à de rares moments des métaphores singulières, de même d'ailleurs que Christian Metz étudie ensuite quelques métaphores cinématographiques. Dans l'immense majorité des cas, non seulement leurs « métaphores d'orientation » ou « ontologiques », mais aussi leurs « métaphores structurelles » (ou « structurales ») sont des métaphores usuelles, « conventionnelles » – même si leur énoncé est le fait des auteurs du livre, puisqu'elles sont recréées, reformulées pour être résumées. C'est probablement la raison pour laquelle Lakoff et Johnson ne savent s'il faut considérer l'affirmation « la discussion est un combat » comme une sous-catégorisation ou comme une

204 C'est particulièrement net avec A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, *op cit.*, p. 70, mais se perçoit bien aussi dans M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, *op. cit.*, p. 17.

205 Cf. le premier chapitre de « Métaphore/Métonymie, ou le référent imaginaire », dans *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 186-191 en particulier.

206 *Ibid.*, p. 268.

métaphore : en n'entrant pas dans la subjectivité d'un locuteur particulier, ils ne peuvent distinguer les cas où la discussion est réellement conçue comme une espèce du genre « combat », en quelque sorte à égalité avec un combat physique, et ceux où ce n'est qu'une métaphore, une expression jouant du paradoxe ou visant à exprimer cette conception sans la partager tout à fait, voire pour la dénoncer. J'ai déjà souligné combien la métaphore « la discussion c'est la guerre » faisait l'objet d'une adhésion forte pour les auteurs, apparaissait presque comme une vérité, alors qu'ils ne cessent par ailleurs de dénoncer « l'illusion objectiviste » : ce statut en quelque sorte d'exception vient du fait qu'ils ont choisi là une métaphore qui semble acceptée largement au sein de leur « subculture » mais qui, de plus, leur est propre, leur tient à cœur plus qu'une autre. Au chapitre 15, ils font d'ailleurs référence à une discussion de la veille où ils ont pu éprouver, une nouvelle fois, sa pertinence.[207] Ils tentent même, au début du chapitre 13, d'esquisser une « histoire du concept de Discussion rationnelle depuis son origine dans le combat physique en passant par l'étape de la discussion "irrationnelle" », où prévalent tactiques d'intimidation, argument d'autorité et moyens de persuasion : le conflit, qui « apparaît partout dans le règne animal », se police mais subsiste, sous des formes plus sophistiquées.[208] Ce qui est frappant avec cet exemple, c'est que Lakoff et Johnson tentent de forger un nouveau concept, celui de discussion, en l'occurrence sur le modèle de la guerre ou du moins du combat, modèle qui peut avoir sa pertinence mais qui, de toute évidence, néglige d'autres aspects qui ne sont jamais mis en relief, notamment tout ce qu'il peut y avoir de sublimation des pulsions hostiles dans la discussion, lorsqu'on cherche à convaincre *ou à être convaincu*. Lorsqu'ils détaillent les différentes caractéristiques de la discussion, c'est-à-dire du « concept de Conversation » corrigé par le « concept de Guerre », ils font apparaître des traits qui apparaissent parfois mais sont pour le moins caricaturaux : toute discussion n'implique pas la ruse, les manœuvres, le caractère impitoyable évoqués, par exemple.[209] Autrement dit, les auteurs sont contraints d'élaborer un concept de Discussion qui fait perdre toute sa finesse, tout son paradoxe, à l'idée de conflit socialisé, humanisé.

On pourrait dire qu'il en va, finalement, de même pour tous les exemples proposés dans *Les Métaphores dans la vie quotidienne* où des énoncés métaphoriques unissant deux concepts sont systématiquement proposés, comme « le temps est une ressource », « une discussion est un bâtiment » ou « l'amour est un chemin » (avec des capitales que je n'ai pas reproduites), pour synthétiser une foule d'expressions métaphoriques réellement observées : les auteurs dégagent ainsi une métaphore structurante implicite, un « concept métaphorique », derrière des occurrences métaphoriques bien réelles. Le procédé n'est pas condamnable mais il conduit à ne jamais travailler sur des métaphores vraiment vives : les figures « quotidiennes » employées sont généralement laissées de côté au profit d'une expression métaphorique virtuelle, souvent moins usée que les tournures d'origine mais abstraite, et parfois assez peu intuitive (« le plus est en haut », « le temps est un objet en mouvement », « la vie est un contenant », etc.). Rien que de très logique : il s'agit de travailler sur la cohérence des métaphores produites, d'en formuler l'idée directrice. Seulement, ce faisant, on travaille sur une métaphore vive d'un type inédit, sur une figure perçue comme vive mais conçue comme abstraction, extraite de ses contextes d'origine. On assimile ainsi un peu plus la métaphore au concept, en négligeant tout ce qu'il peut y avoir de tension entre les deux séries envisagées. Le phénomène se perçoit bien lorsque Lakoff et Johnson relèvent des métaphores plus

207 G. Lakoff et M. Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 93.
208 *Ibid.*, p. 70-74.
209 *Ibid.*, p. 89-90.

singulières, qui débordent de l'énoncé général : pour « la même métaphore générale », à savoir « Les théories sont des bâtiments », il y a des « expressions littérales », comme « Il a construit une théorie », et d'autres « imagées », comme les suivantes :

> Sa théorie a des milliers de petites pièces et de longs corridors sinueux.
> Ses théories sont dans le style du Bauhaus à cause de leur simplicité pseudo-fonctionnelle.
> Il préfère des théories du type gothique flamboyant pleines de gargouilles.
> Les théories complexes ont souvent des problèmes de plomberie.[210]

Or, pour Lakoff et Johnson, ces phrases sont des exemples de métaphores se situant « en dehors de la partie utile d'un concept métaphorique structurant notre système conceptuel normal », elles ont à voir avec « la partie non utile » de la métaphore « Les théories sont des bâtiments ». Au lieu d'en tirer la conclusion qu'une telle métaphore générale n'existe pas en soi, qu'elle correspond à une abstraction, à un usage stéréotypé, et donc de remettre en cause qu'elle « possède une partie “utile” (les fondations et la charpente) et une partie non utile (les pièces, les escaliers, etc.) », ils préfèrent donc distinguer « façons de parler littérales » et « ce que nous appelons habituellement le langage “figuré” ou “imagé” », autrement dit ils reconnaissent implicitement qu'ils s'intéressent essentiellement aux métaphores lexicalisées mais encore agissantes, usées mais pas mortes. Le prix à payer d'un tel choix est assez apparent : en même temps que l'ironie, que l'humour, c'est la polyphonie qui est écartée, par exemple, et la métaphore consolide ses liens avec le concept. De façon symptomatique, le même chapitre 11 s'achève par une analyse de l'expression « le pied de la montagne », dont il est dit : « s'il est des expressions métaphoriques qui méritent d'être appelées mortes, c'est bien celles-ci, encore qu'elles puissent présenter quelques signes de vie, parce qu'elles sont partiellement comprises en termes de concepts métaphoriques marginaux comme “Une montagne est une personne”. » Finalement, au sein de cette approche, la métaphore « pleinement vivante » et la métaphore « morte » apparaissent donc comme des exceptions, à cause de leur moindre systématicité *au sein de la langue*.

Définition de la métaphore

Le moment est donc venu de proposer une définition pour la métaphore, une définition qui ne néglige pas les métaphores vives, qui intègre les métaphores *in praesentia* et ce qu'il est convenu d'appeler les comparaisons aussi bien que les métaphores iconiques, cinématographiques, par exemple.

Proposition d'une définition générale

Je propose donc d'appeler métaphore le rapprochement de deux objets de pensée ou séries d’objets de pensée, établi dans un contexte donné, sur la base d’un rapport plus ou moins large de ressemblance, pour nouer entre ces objets de pensée, sur un mode prédicatif et dans une certaine intention de signification, des liens plus ou moins paradoxaux de correspondance.

210 *Ibid.*, p. 62.

Avant de justifier cette définition, une remarque : peut-être aura-t-on l'impression d'avoir à faire ici à un modèle sur-dimensionné. Ce risque me semble inévitable : c'est la conséquence d'un choix avec lequel je crois être cohérent, celui de bâtir la réflexion sur la métaphore vive, riche, plutôt que sur des métaphores d'usage, mais sans exclure pour autant celles-ci, les métaphores lexicalisées, « usées », à partir du moment où elles sont perçues comme vivantes.

La définition permet ainsi de se débarrasser de toute une classification inutile au sein du métaphorique : elle témoigne du refus de reconduire la taxinomie traditionnelle, ou d'en produire une nouvelle, l'alternative se trouvant réduite à la métaphore vive et à l'absence de métaphore – où l'on peut ranger la métaphore morte, quand la métaphore n'est pas perçue comme telle –, la métaphore « usée » constituant un cas particulier de métaphore vive. Il me semble en effet nécessaire d'effectuer ce renversement, de partir de la métaphore vive plutôt que de la métaphore lexicalisée, de faire le choix inverse de Searle, par exemple, même si ce dernier le fait avec beaucoup de précautions. Son réflexe n'est autre, en fait, que celui de la tradition rhétorique, qui traite la plupart des métaphores, même les plus vives à l'origine, comme si elles n'avaient pour objet que de dire *autrement* une chose *simple*, qui aurait pu être exprimée directement. Dans *Sens et expression*, il propose notamment différents principes pour tenter de cerner comment nous « calculons » le sens de l'énonciation à partir de l'énoncé.[211] Or, ces différents principes, qui correspondent à différentes espèces de métaphores, apparaissent en réalité très proches les uns des autres et surtout valables pour la métaphore « morte », « usée », même si, parmi les derniers, on sent bien que l'auteur cherche à s'approcher de la métaphore vive, ce qu'il appelle plus loin l'énonciation métaphorique ouverte. Le tout peut ainsi se réduire à peu de cas : métaphore « morte » ou « usée » pour la quasi totalité des exemples et des principes évoqués et métaphore « vive » pour certains exemples évoqués dans ce passage, ceux du principe 7 notamment, mais aussi, finalement, pour tous les autres si l'on songe que ces métaphores usées ne sont pas traitées comme mortes – puisque Searle suppose qu'il faut « calculer » le sens de métaphores comme « Jean est un géant » ou « un cochon », ou « Te voilà un bourgeois », sans les traiter comme des cas de polysémie. Plus largement, seuls les exemples 7 à 9 mentionnés plus haut dans son chapitre, ceux de Dickinson et Shakespeare et « Le navire sillonnait la mer », apparaissent vraiment vivants, ce qui conduit l'auteur à proposer *in fine* trois cas seulement de métaphores : « éteinte », « simple » (énonciation métaphorique simple) et « ouverte » (énonciation métaphorique ouverte).[212] Le premier est d'ailleurs présenté comme à peine métaphorique – la « métaphore éteinte » n'est plus une « énonciation métaphorique », on glisse « au schéma d'énonciation littérale » – et le second apparaît clairement comme un cas intermédiaire, une énonciation métaphorique appauvrie par rapport au schéma de « l'énonciation métaphorique ouverte », où P (le sens de la phrase) débouche sur une pluralité de R (de sens de l'énonciation). La métaphore « usée », qui peut clairement s'apparenter à cette métaphore « simple », apparaît donc nettement comme un cas particulier de la métaphore vive, riche, « ouverte » : les dessins de l'auteur le soulignent (ils sont identiques, sauf que P débouche sur un seul R et non plusieurs).

La définition que je propose ne procède donc, à mon sens, à aucune généralisation abusive : la ressemblance peut être « plus ou moins large », être véhiculée par deux « objets de pensée » seulement, et déboucher sur une correspondance parfois très ponctuelle, comme pour la métaphore

211 J. R. Searle, *Sens et expression*, *op. cit.*, p. 156-158. J'écarte le principe 8 qui concerne la métonymie et le principe 9 qui semble incertain à l'auteur.

212 *Ibid.*, p. 128-129, 164-165.

usée. Pour autant, si la métaphore est perçue, et qu'elle vit donc encore (ou à nouveau), c'est qu'elle ne s'appuie pas exclusivement sur un trait présent dans la définition du sens figuré de « géant » ou de « cochon » : ce n'est pas seulement l'idée de saleté qui surgit, mais aussi le comportement « glouton » mentionné par Searle, ou le fait de se vautrer par exemple, ces traits-là faisant partie d'un imaginaire du cochon qui émerge en même temps que la conscience de la métaphore, la référence à l'animal étant susceptible d'apporter avec elle les situations dans lesquelles on l'imagine, un certain rapport à la fange par exemple, à la « porcherie ». La correspondance peut alors s'étendre et, de façon indissociable, le paradoxe du rapprochement être senti de nouveau, jouer un rôle dans la dialectique métaphorique.

C'est pourquoi, s'il est possible de suivre Sylvianne Rémi-Giraud lorsqu'elle distingue, dans « la problématique du figement » du sens, à la suite de Ricœur, « trois grands types de métaphorisation », et donc les cas de la « métaphore vivante », « lexicalisée » et « morte » – notamment pour distinguer « le processus » qui « s'effectue *hic et nunc*, c'est-à-dire de manière inédite en contexte », et celui qui « suit un parcours interprétatif balisé, formaté par l'usage, et dans la plupart des cas, enregistré dans le dictionnaire » –, il me semble nécessaire d'en nuancer le partage.[213] Hors des traités de rhétorique et des études savantes, toute métaphore, même usée, se déploie en contexte et il est rare qu'elle ne s'appuie pas, du moins partiellement, même si elle est vive, sur « un parcours interprétatif balisé », comme celui qui mène de « cochon » à « sale ». Aussi me paraît-il délicat de suivre Kleiber, comme le propose Rémi-Giraud, lorsqu'il note en substance que « les approches pragmatiques » devraient « exclure par principe les métaphores lexicalisées dont la signification, codée, est inscrite dans la compétence collective ».[214] L'objection est intéressante et nous ne pouvons que tomber d'accord lorsqu'elle vise Searle, par exemple, qui utilise « de tels exemples "codés" […] pour prouver le sens inférentiel et donc non-codique de la métaphore ». Mais il convient alors de ne pas présenter la « décongélation » des métaphores comme une façon privilégiée de nous jeter dans l'erreur : le risque de réinvention n'est pas moins aigu lorsqu'on traite une phrase comme « Paul est un lion » hors contexte.[215] La décongélation a de bons arguments pour elle lorsqu'il s'agit de rétablir celui-ci, de remonter d'Aristote à Homère. En fait, c'est surtout à la métaphore morte qu'il faut refuser le statut de métaphore : l'objection de Kleiber porte pleinement dès qu'on cesse de considérer métaphores lexicalisées et conventionnelles comme nécessairement distinctes des métaphores vives et que l'on pense plutôt aux métaphores éteintes. Si la théorie du changement de sens, justement dénoncée, s'applique aux métaphores conventionnelles ou lexicalisées, c'est qu'en elles la métaphore est *en partie* morte. Mais si l'on parle encore de métaphore pour elles, c'est qu'elle ne l'est pas entièrement. D'ailleurs, dès que la figure d'analogie est vivante, même faiblement, la part de signification codée est très difficile à établir. Quiconque perçoit la métaphore comme vive peut s'appuyer sur sa part « matérielle » pour l'interpréter, et ce d'autant plus que les compétences de l'interprète en matière de code peuvent varier dans des proportions considérables. Comme on l'a vu, on peut se demander quel est le code, concernant ne serait-ce que le fameux lion d'Achille ? Il renvoie tantôt au courage, tantôt à la force ou à l'impulsivité. Et comment en exclure l'idée de supériorité naturelle, par exemple ? À l'inverse, n'y a-t-il pas une part importante de code, quand on évoque l'idée de gargouille pour décrire une théorie, quand une goutte de pluie est assimilée à une larme ou quand un orateur est rapproché d'un chef

213 S. Rémi-Giraud, « De la création à l'extinction : métaphore(s) et mondes de discours », *Cahiers de praxématique* n°46, 2006, p. 63.

214 *Ibid.*, p. 64, n. 2.

215 G. Kleiber, « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux », art. cit., p. 98-100.

d'orchestre ?

Sylvianne Rémi-Giraud souligne d'ailleurs le lien entre métaphore lexicalisée et métaphore vivante en prenant pour celle-ci le même exemple « Robert est un bulldozer » mais en proposant d'utiliser la totalité des traits du comparant pour cette seconde interprétation « pleinière », ce qui n'est pas loin de faire penser au modèle de la métaphore « simple » et « ouverte » de Searle. En revanche, elle propose une distinction entre « métaphore vivante (ou plénière) » et « métaphore vive (ou créatrice) » qui me paraît gênante : dans la seconde, il n'y a plus de code selon elle, « l'interprétation se fait *in vivo* selon un parcours qui n'est plus balisé par l'usage ».[216] Or, je n'imagine pas aisément un parcours entièrement et exclusivement balisé par l'usage : la seconde interprétation de « Robert est un bulldozer » est assez originale par exemple, même si elle s'appuie sur les traits contenus dans une définition de dictionnaire. Et, à l'inverse, les métaphores « créatrices » s'appuient encore très souvent sur un code : le choix d'un exemple surréaliste est dans l'article trop opportun – qui n'exclut d'ailleurs pas totalement l'idée de code, comme l'indique la référence au coucher de soleil, mais ce genre de code est brouillé et occulté par d'autres codes propres à l'auteur, non partagés *a priori* avec le lecteur. Il suffit de penser à Achille bondissant *chez Homère* pour s'en rendre compte. L'interprétation que j'en ai proposée ressemble beaucoup à la métaphore vivante de Rémi-Giraud : elle s'efforçait de récupérer le plus possible de traits, tout en s'appuyant sur le contexte et toutes ses suggestions. Enfin, si l'auteur de l'article peut conclure à une certaine « unité dans la diversité » pour l'ensemble des formes métaphoriques, c'est par une pure concession à l'usage, en négligeant les critères pourtant probants qu'elle a avancés : la métaphore morte, non réveillée (par le contexte ou l'ignorance du code), ne présente aucun monde virtuel susceptible d'alimenter l'énoncé. Seule subsiste la caractérisation. Aucune actualisation du syntagme « est une peste » n'a lieu sans revivifier la figure et la faire rebasculer dans la métaphore lexicalisée ou vivante. C'est pourquoi il faut noter, comme le propose Rémi-Giraud plus haut : « si le monde virtuel est dominant, il fournira un régime d'alimentation riche à la métaphore qui sera vive ou plénière. S'il perd de l'influence, le régime d'alimentation s'en trouvera appauvri et la métaphore tendra vers la lexicalisation, jusqu'à l'extinction finale » – extinction où seul subsiste le « monde actuel », totalement délié du « monde virtuel ».[217]

La métaphore usée peut donc être traitée comme un cas particulier de métaphore vive – et la métaphore lexicalisée, parfois, comme une métaphore morte. Il en va de même pour d'autres figures plus traditionnelles, la catachrèse par exemple : la définition que j'ai proposée pour la métaphore, en refusant de la comprendre comme *un mot pour un autre*, permet précisément de ne pas en faire un cas à part. Cette forme de nomination métaphorique peut être incluse dans la définition proposée quand elle est perçue comme métaphore vive, même si c'est faiblement, comme elle peut ne pas en faire partie, quand elle est totalement morte. En effet, même le fameux « pied » de la chaise ou de la montagne redevient vivant, à des degrés divers, dès qu'on le mentionne comme métaphore « morte » : on songe aux « bras » de la chaise ou au fait, comme le suggèrent Lakoff et Johnson, que la montagne peut être perçue comme une personne, par exemple comme un géant impitoyable pour ceux qui se lancent à son assaut. Un système de correspondances apparaît alors à nouveau, signe que la métaphore vit.

216 S. Rémi-Giraud, « De la création à l'extinction : métaphore(s) et mondes de discours », art. cit., p. 72-74.
217 *Ibid.*, p. 70.

La double série de la métaphore et ses unités

L'un des traits principaux de la métaphore est donc cette double série d'éléments rapprochés, cette double chaîne que nous avons observée à maintes reprises, impliquée dans la figure. Mais quels sont ces éléments rapprochés ? Pourquoi les appeler « objets de pensée » ?

La tradition poétique et rhétorique considère que la métaphore et la comparaison associent des mots même si, dans le premier cas, l'un d'eux est pensé comme absent. De ce point de vue, George Lakoff et Mark Johnson ne s'inscrivent pas vraiment en rupture quand ils dédoublent le réseau conceptuel et le système des différentes métaphores qui l'atteste : ils sont tentés de remplacer la définition « un mot pour un autre » par « un concept pour un autre ».[218] Or, ce qu'ils appellent concept ressemble beaucoup au lexème, comme les exemples choisis le montrent la plupart du temps – même si l'analyse du concept de causalité fait plutôt exception, ainsi que le concept de discussion qu'ils proposent, par exemple – ou comme l'indique leur réflexion sur les définitions du dictionnaire (chapitre 19). Le premier apport de leur démarche est surtout de souligner l'omniprésence et la systématicité des métaphores. Quand ils se penchent sur les « métaphores d'orientation », c'est par les seuls mots « haut » et « bas » qu'ils appréhendent la verticalité symbolique qui structure notre imaginaire et notre pensée (chapitres 4 et 12). De même, lorsqu'ils se penchent sur les « gestalts expérientielles » qui forment les concepts, notamment sur le « prototype de la manipulation directe » qui permet à la notion de causalité d'émerger (chapitre 14), ils n'en tirent pas matière à nuancer durablement leur compréhension « conceptuelle » de la métaphore : même s'ils prennent soin de souligner régulièrement le lien entre les concepts et l'expérience, c'est souvent au niveau des premiers que la métaphore semble travailler dans leur ouvrage ; ce sont eux que la figure d'analogie rapproche. Pour autant, l'ouvrage n'en reste évidemment pas là : son grand mérite est aussi de percevoir la métaphore en termes d'expériences, en quelque sorte médiatisées par des concepts, à la façon de la discussion quand « les dimensions de notre expérience sont conformes » à la fois à « la gestalt Conversation » et à « la gestalt Guerre ».[219] Mais cette difficulté à cerner le niveau auquel intervient l'expérience n'en est pas moins sensible, surtout au début de l'ouvrage, où le « fondement expérientiel » apparaît en position de médiateur entre les concepts comparés et comparants (fin du chapitre 4).

Il est donc entendu que la figure d'analogie opère à un niveau plus « profond » que celui des mots – dont, à mon sens, il est difficile de séparer le destin des concepts. Ne serait-ce que le cas de la catachrèse, quand elle est perçue comme métaphorique, témoigne du fait que l'on peut comparer des choses pour lesquelles il existe des mots à d'autres pour lesquelles il n'en existe pas. La définition de la métaphore par Aristote le souligne bien qui évoque « le transport *à une chose* d'un nom qui en désigne une autre ».[220] Est-ce à dire que la métaphore travaille directement au niveau des référents ? L'erreur serait plus cruelle encore, du moins si l'on considérait ces référents comme les choses mêmes, les objets du monde réel auxquels les mots prétendent renvoyer. La métaphore travaille sur des représentations : si elle repose sur des expériences, celles-ci n'ont jamais rien d'immédiat ; elles « reposent » elles-mêmes sur des représentations ou, pour être plus exact, elles en sont inséparables. D'ailleurs, si nous avons besoin de la métaphore, dans un grand nombre de cas, c'est précisément parce que nos représentations usuelles sont perçues comme insuffisantes pour

218 G. Lakoff et M. Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 16, 24, 125 par exemple.
219 *Ibid.*, p. 92-93.
220 Aristote, *Poétique*, 21, 1457b, *op. cit.*, p. 7. C'est moi qui souligne.

« atteindre » le réel, pour « traduire » notre pensée, que les mots dont nous disposons ne désignent pas d'une façon satisfaisante l'objet que nous avons en vue, qu'un détour semble donc profitable pour *mieux désigner*. Paul Ricœur développe cela parfaitement dans *La Métaphore vive*, notamment dans ses troisième et septième études, à cette exception, à cette nuance près qu'il reprend parfois l'expression de « référence ruinée » pour caractériser le destin de la référence première, comme si elle disparaissait ou comme si elle était vraiment « suspendue », là où elle est plutôt « relevée », « dépassée », supprimée si l'on veut mais aussi conservée, du moins dans la métaphore vive où la tension entre les deux séries ne disparaît jamais.

Aussi pouvons-nous préférer l'expression de Claude-Louis Estève lorsqu'il évoque les « deux concepts-objets » que la métaphore « raccorde ».[221] La figure d'analogie travaille en effet sur des objets de pensée dont la présence est plus ou moins affirmée selon les cas, pouvant aller de l'abstraction (bien sensible déjà dans « la discussion, c'est la guerre ») à la réalité sensible saisie à travers un plan de cinéma, un photogramme (une écrémeuse, une femme qui glane, une araignée ou un homme qui se maquille). Dans une autre perspective, plus récente mais inspirée par Bakhtine, celle de la praxématique, Catherine Détrie nous invite à abandonner l'unité du lexème au profit du praxème : il s'agit d'éviter le divorce entre « l'analyse du réel objectif » et l'« impression culturelle » des diverses « praxis humaines », de « réintégrer le monde extralinguistique et le sujet qui avaient été exclus de la linguistique de la langue telle que Saussure avait pu la problématiser ».[222] Voilà qui souligne bien le problème du vocabulaire traditionnel de la linguistique : ce n'est pas seulement les mots et les choses qu'il s'agit de réconcilier en prenant en compte l'intentionnalité du sujet parlant. La métaphore repose sur une double *expérience*, exprimée en l'occurrence à travers la série comparante et la série comparée, et chacune de ces expériences implique une visée particulière, c'est-à-dire un sujet et une intention.

On pourrait dire aussi que la figure d'analogie associe deux « états de choses », pour reprendre une expression de Wittgenstein rapprochée par Ricœur du travail de Benveniste et de Husserl pour désigner les « référents de phrase »[223], et qui évoque des situations concrètes, des sortes de situations de discours ou de fait : chacune des deux séries rapprochées par la métaphore possède bien une référence comparable à celle d'une phrase. Mais ces expressions n'ont pas été reprises pour autant dans la définition, pour ne pas l'alourdir par une intertextualité peut-être inutile, mais aussi pour éviter le malentendu qui touchait déjà à la notion de référent : « état de chose » suggère encore un référent de phrase réellement existant, renvoie davantage à une « situation de fait » qu'à une « situation de discours », alors que l'expression « objets de pensée » ne semble pas présenter ce défaut. Il est vrai qu'elle en présente un autre, celui d'imposer un dédoublement malheureux de l'expression, avec « objets de pensée *ou* séries d'objets de pensée » : il ne faut évidemment pas comprendre qu'il y aurait rapprochement véritable tantôt de deux « référents de phrase » tantôt de deux « référents de mots », mais que les « objets de pensée » n'apparaissent pas toujours immédiatement comme complexes, comme situations aux multiples composants. En revanche, en soulignant la nature subjective des deux « ensembles de réalités » rapprochés, l'expression « objets de pensée » indique bien la dimension « praxématique » des composants de la métaphore, le fait que les deux séries renvoient avant tout à des expériences. De ce point de vue, on aurait pu adopter aussi « mondes de discours », employée par exemple par Sylvianne Rémi-Giraud, qui souligne bien que

221 Cl.-L. Estève, *Études philosophiques sur l'expression littéraire*, *op. cit.*, p. 226.
222 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 150 et 157.
223 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 166.

chaque mot composant une métaphore est susceptible de déployer tout un monde qui n'est pas pour autant le réel objectif. Son article offre d'ailleurs une analyse très éclairante pour préciser le problème de la référence. Il a beau partir de la métaphore lexicalisée et conclure à une relative unité de tous les phénomènes métaphoriques, il n'en intègre pas moins la problématique de la métaphore vive *dès le début*. Aussi permet-il de souligner ce que je relevais tout à l'heure : la référence n'est jamais « suspendue » dans la métaphore vive (ou la « métaphore lexicalisée », quand elle n'est pas perçue comme morte). Le monde de discours convoqué a beau être virtuel, il repose sur la perpétuelle tentative d'actualisation du comparant : c'est ce qui rapproche « Robert est un bulldozer » de « Basile est un teckel » et le distingue de « Robert est une brute », pour reprendre les exemples de l'article.[224] L'idée de suspension est donc dangereuse si elle est comprise comme « ruine » de la référence : s'il n'y a pas « existence effective » du référent, à la différence du « monde “réel” » du comparé, il n'en appartient pas moins « à un monde virtuel, déréalisé », certes « “déconnecté” en quelque sorte de celui où se trouve le référent du sujet », mais qui possède une existence dans le discours. Nous ne sommes pas loin, en fait, de l'idée de Ricœur selon laquelle la métaphore est une fiction – et donc, dans les œuvres de fiction, une fiction au second degré. C'est ainsi, en prenant en compte « l'hypothèse des deux mondes », que l'énoncé métaphorique conserve « sa signification littérale ».[225]

Enfin, la question s'est posée de savoir s'il fallait employer le vocabulaire de « comparant » et de « comparé », dont je me suis déjà beaucoup servi par commodité. Il me semble qu'il n'y aurait pas eu de problème majeur à cela : il y a une validité syntaxique à cette terminologie. Si la métaphore est de nature prédicative, elle associe forcément un élément en position de sujet, et donc de comparé, à un autre élément en position de prédicat, d'attribut, et donc de comparant. Seulement, il faut rappeler que cette distinction est discutable. S'il ne faut pas la rejeter, il convient de la relativiser : la logique profonde de la métaphore semble d’envisager les deux séries, les deux univers en eux-mêmes, *dans un premier temps au moins* sans considération de préséance, l’un devenant comparant de l’autre et l’autre comparant de l’une. On peut dire que la « contemplation », ou la « spéculation » métaphorique invite à cela. Ce n’est qu’après, au moment de l’insertion dans un texte, ou avant, au moment de la lecture du texte, qu’il y a presque tout le temps une priorité – toute « chronologique » ? liée à la syntaxe et à sa nécessaire linéarité ? – accordée au « comparé ». Le phénomène est peut-être renforcé aussi par le fait que la métaphore associe parfois, peut-être même souvent, des éléments qui se trouvent, pour une série au moins, faire partie de la diégèse et, pour l'autre, y être étrangers – autrement dit qu'une « isotopie » est généralement plus importante que l'autre. Le rapprochement est alors presque nécessairement « vectorisé », orienté. Mais nous avons déjà observé que la dualité constitutive de la métaphore, sa bipolarité, l'organisation de ses deux séries, n'impliquait pas automatiquement cette domination d'une chaîne, comparée en l'occurrence, sur une autre : « Le Bateau ivre » ou la scène des Comices agricoles de *Madame Bovary* le fait apparaître nettement, par exemple. Il peut y avoir un certain brouillage des positions « comparante » et « comparée » qui mine la pertinence de la distinction. Mieux, les deux univers de discours peuvent non seulement appartenir à la même diégèse, comme chez Flaubert, mais aussi s’interpénétrer : une partie de l’ensemble comparé peut jouer un rôle dans une autre partie de l’ensemble comparant. La question de la « réversibilité » entre comparé et comparant, à distinguer de celle de l’homogénéité de la diégèse, peut donc adopter des formes extrêmement variées.

224 S. Rémi-Giraud, « De la création à l'extinction : métaphore(s) et mondes de discours », art. cit., p. 65, 68-69.
225 *Ibid.*, p. 70.

Ainsi, dans *Remorques*, André qui tombe amoureux de Catherine et manque à son devoir est aussi ce capitaine qui a d'abord jugé les autres, ce personnage à travers lequel sont perçus les éléments qui feront la métaphore : au début du film, il voit Le Gall, le marin qui a trompé un de ses camarades, ce « mauvais marin », arriver en retard, et il donne des conseils au mari trompé, faible devant sa femme. Aussi, quand il se met à tromper sa femme, André intervient-il, d'une certaine façon, dans les deux séries : il se trouve à la place de Le Gall, il devient un autre mauvais marin, il est donc « comparé » à celui-ci et, en même temps, le spectateur se souvient qu'il a manifesté une certaine incompréhension devant la faiblesse de Tanguy, qu'il a jugé plus sévèrement encore Le Gall, qu'il s'est cru supérieur ; de la sorte, il continue de faire partie de la chaîne des comparants, comme s'il se jugeait lui-même. La métaphore participe ainsi pleinement de la structure tragique du film de Grémillon : le capitaine appartient, à travers l'analogie, à deux univers contradictoires en même temps. C'est entre autres par le biais de cette analogie que *Remorques* exprime la conscience déchirée du capitaine, l'autre métaphore, celle qui l'associe à son ami Tanguy, par le biais de la passivité, jouant également un rôle.

Bien sûr, il n'y a pas vraiment « réversibilité », non-orientation de l'analogie dans ce cas, seulement un certain brouillage qui empêche de parler de « rupture d'isotopie », mais l'on voit bien que la métaphore se moque de savoir s'il y a des univers comparés et comparants. On peut d'ailleurs mentionner, à ce propos, le choix de certains auteurs de parler, pour les deux éléments clefs de la métaphore, de deux « sujets » – c'est le cas de Black, par exemple, même s'il distingue aussitôt un « sujet principal » et un autre « secondaire ».[226] Ce vocabulaire est intéressant en cela qu'il évite de parler de comparant et de comparé, ou d'employer les termes de « teneur » et de « véhicule », cela suggère une *possible* réciprocité. L'idée y apparaît mieux que l'on parle de deux choses à la fois dans une métaphore, qu'il n'y a pas vraiment un seul thème. Mais, hélas, ce n'est pas souvent compris en référence à l'idée de proportionnalité, par exemple, où l'on trouve en quelque sorte deux sujets et deux prédicats unis à leur tour par une troisième prédication : la tradition qui s'impose est plutôt celle de la « réduction » de la proportionnalité, en l'occurrence par un prédicat commun aux deux sujets.

Le rapport entre les deux séries

Avec cette question de la subordination ou non d'une chaîne à l'autre, c'est celle du rapport entre les deux séries d'objets de pensée qui se pose. Je ne reviens pas sur ce problème des notions de comparant et de comparé, sinon pour rappeler que François Rastier fait un choix similaire en refusant de cerner dans une métaphore, dans une « poly-isotopie », une « isotopie dominante », prééminente.[227] Mais, plus largement, si je préfère parler simplement d'un « rapprochement » entre les deux séries, c'est qu'il me semble essentiel de refuser une approche substitutive : la métaphore n'est pas un mot « à la place » d'un autre. Ce n'est pas non plus le fait de « comprendre quelque chose […] *en termes de* quelque chose d'autre ».[228] Cette dernière expression, qui sous-tend beaucoup d'analyses de ces dernières décennies, présente le défaut de concevoir la métaphore comme un simple mécanisme de projection, où le sens circulerait en quelque sorte à sens unique,

226 M. Black, « Metaphor », art. cit., p. 39.
227 F. Rastier, *Sémantique interprétative*, *op. cit.*, p. 174, 211-212.
228 G. Lakoff et M. Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 15.

négligeant une bonne part de la dialectique qui s'instaure entre les deux séries. C'était déjà le travers des théories, pourtant stimulantes à certains égards, du « filtre », de l'« écran », développées notamment aux États-Unis.

Or la métaphore noue des liens réciproques entre les deux séries, comme Aristote le montre bien avec ses métaphores proportionnelles, y compris en précisant que l'on peut dire « le soir de la vie » comme « la vieillesse du jour ». Mais, si l'on peut objecter qu'il y a là deux métaphores différentes, il s'agit surtout de percevoir que, dans une même métaphore, « le soir de la vie », ou « la coupe d'Arès » par exemple, la signification circule dans les deux sens, que l'idée de coupe apporte quelque chose à celle de bouclier et vice-versa. C'est d'ailleurs ce qui rend la métaphore absurde aux yeux de Umberto Eco : on y voit mal la logique qui unit les deux termes, et plus largement les quatre termes, à la différence du « soir de la vie ».[229] Car telle est bien l'idée contenue dans la proportionnalité : il s'agit d'un rapport, établi en l'occurrence entre deux autres rapports – et ce rapport n'est autre que celui du raisonnement analogique, où il s'agit de s'assurer que les deux chaînes s'ajustent bien l'une à l'autre. Pour l'auteur de *Sémiotique et philosophie du langage*, « la coupe d'Arès » semble justement constituer une mauvaise métaphore pour cette raison : l'analogie n'y est pas bonne. Pour lui, ce qui unit les deux séries, et notamment Dionysos à Arès, c'est presque uniquement « leur diversité », le fait qu'« au panthéon des dieux païens » ils s'opposent. La dissemblance serait trop grande. Quoi qu'il en soit de cet exemple, ce n'est pas seulement pour Aristote que l'image est bonne lorsqu'elle implique cette proportion, cette convenance dans les deux sens. Quintilien vante les « représentations réciproques », ces présentations de la « similitude » (c'est-à-dire de la comparaison) sous forme de parallèle, où « la chose est valable dans les deux sens » : « la vraie représentation réciproque place, pour ainsi dire, les deux éléments de la comparaison devant nos yeux et les montre parallèlement. »[230] On retrouve ce caractère « bijectif » des belles images chez Cicéron, lorsqu'il relève « le mouvement alternatif » de la pensée qui passe « d'une notion à une autre » et ramène l'esprit « à la première », ce « va-et-vient rapide » de la métaphore qui fait son charme.[231] Il ne faut donc pas négliger ce dialogue entre les deux séries, comme la théorie de la substitution y invite : il apparaît même comme le signe de la métaphore vive, comme ce qui la constitue. À mon sens, I. A. Richards ne parle pas d'autre chose lorsqu'il évoque cette « interaction » mal comprise par Max Black et, en conséquence, par Searle qui pourtant s'y montre lui aussi sensible.

Je ne reviens pas sur les exemples de Black et Searle déjà évoqués. Mais, si Lakoff et Johnson peuvent finir par écrire « une discussion est un combat », alors qu'ils ont énoncé quelques réserves au préalable au moment de poser le concept métaphorique « La discussion, c'est la guerre », c'est qu'ils ont patiemment ajusté la notion de discussion, qui a fini par être distinguée de celle de conversation, à celle de combat, qui a été détachée de celle de guerre. Du chapitre 1 au chapitre 15, la métaphore initiale a été interrogée, les deux concepts clefs ont été précisés, leurs différents traits ont été mentionnés et mis en regard, ce qui a permis à la figure d'évoluer et aux auteurs d'en proposer une interprétation qui finit par leur paraître satisfaisante. Le travail d'ajustement rendu nécessaire pour rendre compte d'une métaphore apparaît ici de façon exemplaire : même si c'est d'une façon qui n'a rien à voir avec l'usage courant des concepts métaphoriques, il ne m'en semble pas moins significatif. La notion de discussion n'est pas la seule à avoir gagné en précision, à avoir

229 U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 153-154.
230 Quintilien, *Institution oratoire*, livre VIII, 3, 77-80, *op. cit.*, p. 82-83.
231 Cicéron, *L'Orateur*, XXXIX, 134, *op. cit.*, p. 47.

été questionnée : celle de « guerre », de *combat* aussi.

Il en va de même pour toutes les métaphores neuves, même si le phénomène passe volontiers inaperçu : quand on entend quelqu'un comparer une théorie à une vaste demeure aux nombreuses pièces, aux couloirs sinueux, on comprend l'idée par la saisie conjointe des deux séries. On commence à sélectionner les traits pertinents de l'idée de « longs corridors sinueux » parce que l'on a une expérience de lecture qui peut nous évoquer une telle déambulation. De même, dans l'image d'une théorie gothique avec beaucoup de gargouilles, en quoi la mention de cet élément architectural nous éclaire-t-il de façon décisive sur la théorie ? Seule l'expérience de quelques « protubérances » ou « monstruosités », plaisantes à moins qu'elles ne soient repoussantes, dans la production intellectuelle en question, pourra vraiment nous éclairer et préciser l'idée. Mieux encore peut-être, on pourrait citer l'appellation argotique « le greffier » : ce n'est pas seulement ce métier qui apporte quelque chose au chat mais aussi la connaissance du félin qui délivre une idée relative au greffier, ou du moins qui en conforte la représentation – l'idée de paresse, de vie confortable et oisive. L'humour me semble précisément dans le fait que, dans cette nomination, on ne se soucie pas réellement de dire que le chat présente les caractéristiques d'un greffier, ou du moins pas seulement, mais aussi que les greffiers ressemblent à tel chat présent sous nos yeux, endormi sur un bureau, allongé sur des feuilles, par exemple.

De tels exemples, qui reposent pourtant sur une large part de code, montrent bien que la vie d'une métaphore repose sur la subversion, au moins provisoire, du rapport comparé / comparant, que l'esprit parcourt les deux séries en tous sens lorsqu'il cherche à interpréter une image. Évidemment, le phénomène est plus important encore lorsque la métaphore s'inscrit dans un contexte précis, que chaque série se développe au sein d'un discours étendu : la dialectique peut se faire plus complexe, comme nous l'avons vu dans « Comment Wang-Fô fut sauvé », et le mouvement de va-et-vient être relancé sans cesse par les nouvelles pistes d'interprétation entrevues lors des « allers et retours » précédents, et ainsi enrichir le propos, comme dans *2001, l'Odyssée de l'espace* ou *La Ligne Générale*, lorsque la situation au XXIe siècle est rapprochée de celle des préhumains ou la démonstration de l'écrémeuse est rapprochée de la séquence de la procession, pour ne prendre que deux exemples particulièrement éloquents.

La ressemblance, l'intuition et les correspondances

Comme Ricœur, je ne crois pas qu'on puisse se passer de la notion de ressemblance pour définir la métaphore. Néanmoins, sa fragilité et son caractère parfois superficiel sont patents. Lorsqu'on évoque la métaphore au cinéma, elle est encore plus ambiguë : il y a des ressemblances, notamment visuelles, qui n'ont rien à voir avec la métaphore et d'autres qui, même si elles y font penser, ne parviennent pas encore à en bâtir une. Si la similitude des formes peut jouer un rôle, comme en littérature d'ailleurs, le rapprochement formel n’est pas tout : il doit notamment s’accompagner d’une intention. Faute d'en percevoir, on ne peut pas dire que le raccord entre l'œil et le siphon de la douche, dans *Psycho*, soit vraiment une métaphore, par exemple. Pour autant, dès qu'il y a une telle analogie, nous sommes tentés de supposer qu'une métaphore a présidé au rapprochement, au choix de souligner une telle ressemblance de formes. C'est là qu'il nous faut distinguer le niveau de l'impulsion créatrice de celui de l'intention, non seulement manifestée, mais concrétisée : une analogie peut nous être fournie « spontanément », peut s'imposer à notre esprit, sans qu'on sache

exactement qu'en faire, ce qu'elle signifie ou pourrait signifier. C'est là que nous passons – ou non – de la métaphore au sens « psychanalytique », de la « métaphore » inconsciente ou fournie par le hasard (ce qui revient au même : si nous l'avons élue, c'est que nous l'avons *reconnue*), à la métaphore véritable, au sens plein du terme. Je propose, pour distinguer ces deux moments, d'employer les termes de ressemblance et de correspondances.

Le schéma se présente de la même façon, en fait, pour le lecteur, l'auditeur ou le spectateur que pour l'auteur : le « récepteur » aussi perçoit d'abord une ressemblance avant de l'interpréter – ou de la réinterpréter, ce qui indique bien que l'interprète est dans une position très proche du créateur, qu'il doit ressaisir une intuition et lui donner forme, que cette forme soit jugée fidèle ou non à celle que l'auteur avait en vue. On pourrait dire que le rapport de ressemblance est une condition de la métaphore et même, fréquemment, qu'il en déclenche la perception avant de déboucher, le plus souvent, sur une tentative d'interprétation. En effet, il n'est pas certain que ce soit automatiquement par la ressemblance que se déclenchent et la perception et l'intellection de la métaphore. L'exemple des Comices de *Mme Bovary* est instructif : c'est d'autres aspects de l'énonciation, en l'occurrence le montage parallèle et, plus particulièrement, certains de ses effets, qui déclenchent la recherche de la signification, qui nous font nous interroger, mais c'est bien une certaine ressemblance que l'on finit par trouver entre certaines répliques (et donc entre certains personnages ou certaines situations) qui donne le début d'une clef, qui déclenche le processus d'interprétation proprement métaphorique. Il en va de même à la fin de *Ressources humaines* : la ressemblance est loin de s'imposer, au début, mais c'est une singularité de l'énonciation qui impose une recherche et peut finir par nous faire ressentir, intuitivement, une analogie, avant que celle-ci ne se déploie, éventuellement, en un discours plus construit qui permet de vérifier la validité de l'intuition, le système qui la sous-tend.

Autrement dit, la ressemblance est à la fois une donnée, quelque chose de ressenti qu'il ne convient peut-être pas de théoriser plus avant, parce que cela nous échappera toujours au moins en partie, et une analogie construite, élaborée dans un second temps, qui ressemble au schéma proportionnel d'Aristote, qui précise le rapprochement opéré, qui introduit l'idée de signification, de rapport logique : après la perception d'une « identité dans la différence », par exemple, ou d'une vague ressemblance de famille, la métaphore *s'épanouit* dans l'appréhension des « correspondances ». L'esprit note des points de convergences, des points de divergences, et commence éventuellement à déplacer les frontières de la ressemblance pour approfondir la dialectique des deux séries, pour préciser le propos de la métaphore. Si nous pouvons dire que la métaphore vive ouvre une nouvelle dimension dans le texte ou le film, c'est précisément parce que le lecteur ou le spectateur fait l'expérience de cette double chaîne et de ses correspondances, parce que se déploie d'un coup toute une part du travail souterrain de l'œuvre, qui lui apparaît parfois comme la promesse d'une nouvelle expansion, au niveau des significations. Nous éprouvons alors, dans ces moments privilégiés, le sentiment d'être face à *une trouée* dans le texte ou le film, qui ouvre de nouveaux espaces et crée les conditions d'un nouveau discours. Ce sentiment-là est essentiel pour comprendre le fonctionnement de la métaphore, qui allie la petitesse éventuelle du point de départ (le nœud, par exemple la métaphore *in absentia* traditionnelle) et l'impressionnant déploiement de significations qu'il permet – et qui, bien sûr, n'est pas son œuvre seul : ce n'est que la partie émergée de l'iceberg, de la « montagne » métaphorique.

Ricœur relève, dans *La Métaphore vive*, « l'attaque de Max Black » concernant la faiblesse de l'explication « par la ressemblance ou l'analogie » : c'est « une notion vague, sinon vide ; outre qu'elle admet des degrés, et donc des extrêmes indéterminés, elle relève plus de l'appréciation

subjective que de l'observation objective ; enfin, dans les cas où elle peut être légitimement invoquée, il est plus éclairant de dire que c'est la métaphore qui crée la ressemblance, plutôt que la métaphore ne formule quelque ressemblance existant auparavant. »[232] On ne peut que tomber d'accord avec cette idée : la ressemblance est bien l'œuvre de la métaphore. Néanmoins, il n'y a peut-être pas matière à opposer ainsi la ressemblance comme fondement de la métaphore – comme le propose Richards, cité par Black[233] – ou comme résultat, dans la mesure où la ressemblance est aux deux bouts du processus d'interprétation de la figure : c'est à la fois une donnée vague, éminemment subjective, surtout pour l'auteur, et le résultat d'une élaboration, une analogie qui n'a toujours rien d'objectif mais qui s'appuie parfois très solidement sur une double série d'objets de pensée, sur une proportion, une pensée qui possède ainsi une solide « base matérielle » et devient susceptible d'être discutée, confortée ou réfutée, qui peut relever d'une appréciation en termes de vérité ou de fausseté (dans une certaine proportion, évidemment, si l'on s'en tient au cœur de son propos). Je vois d'ailleurs la trace de ce dédoublement de la notion de ressemblance dans la définition que donne *Rhétorique à Herennius* « Il y a métaphore quand un mot sera transféré d'une chose à une autre parce que la similitude semblera autoriser ce transfert. »[234] Le « transfert » se fait en vertu d'une analogie, d'une *similitudo*, d'une « comparaison » : la similitude est ce qui *autorise* le transfert. Autrement dit, il n'y a métaphore qu'à partir du moment où l'on est capable de restituer le parallèle impliqué, ce que je propose d'appeler ici « correspondance », un peu par provocation mais aussi parce que le mot n'est plus guère employé, qu'il ne risque donc pas de prêter à confusion. Et, en effet, la proportionnalité peut venir en aide à l'interprète confronté à une ressemblance : la recherche d'un rapport à quatre termes vient souvent confirmer la présence d'une métaphore. Cette double série n'en constitue pas encore le sens, pas tout à fait : elle en constitue la forme profonde, « secrète », enfouie dans l'épaisseur du texte ou du film, la base à partir de laquelle la métaphore délivre l'ensemble de ses significations – même si, pour établir cette forme, pour sélectionner les termes clefs des deux chaînes, l'interprète est bien obligé de se prononcer déjà sur ce qu'il perçoit comme le sens de la figure.

Ressemblances et dissemblances

La ressemblance n'est pas pour autant l'alpha et l'oméga de la métaphore : celle-ci s'appuie également, pour une large part, sur le jeu de la dissemblance. Ce n'est pas contradictoire, à vrai dire : lorsque Reverdy définit l'image comme « une ressemblance de rapports », il a en vue une conception de la ressemblance qui n'exclut pas une certaine dialectique.[235] Il ne s'agit pas d'une simple analogie extérieure entre deux « réalités » simples, une ressemblance « visuelle » ou présupposée par la culture commune, par une large « co-possession de sèmes », mais bien du modèle aristotélicien. Aussi peut-on dire que trois rapports au moins entrent en jeu dans la métaphore : entre deux termes au moins de chaque chaîne, ce qui crée une tension interne à chaque série, et entre les deux chaînes elles-mêmes, ce qui crée une nouvelle tension, la tension constitutive de l'interaction métaphorique. C'est d'ailleurs ces différentes dimensions qui sont souvent négligées ou confondues, comme chez Max Black lorsqu'il distingue une interaction entre un « foyer » et son

232 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 112-113.
233 M. Black, « Metaphor », art. cit., p. 39.
234 *Rhétorique à Herennius*, IV, 45, *op. cit.*, p. 187.
235 P. Reverdy, « L'image », art. cit., p. 2.

« cadre ».

Bien évidemment, la ressemblance intuitive qui a déclenché la perception de la métaphore ne correspond pas forcément – voire pas du tout – à une telle *ressemblance de rapports*. Cette expression désigne plutôt le réseau de correspondances qui s'élabore ensuite, qui permet de vérifier l'existence d'une homologie suffisante et de préciser cette affinité de rapports. C'est pourquoi il convient de préciser que la métaphore s'édifie sur le sentiment d'une ressemblance plus ou moins marquée, « plus ou moins large », et de compléter l'idée de correspondance avec celle de paradoxe, celui-ci prenant souvent la forme d'une dialectique. Cette idée de paradoxe, présente dans la définition, est centrale : la métaphore invite à déceler une ressemblance dans la dissemblance mais aussi, dans certains cas, à repenser plus largement chacun des termes clefs de l'analogie et donc à redéfinir les contours du semblable et du dissemblable. Cet aspect des choses est presque toujours omis par les auteurs qui traitent de la métaphore. De ce point de vue, la note de Ricœur sur Herrschberger et Berggren vaut mieux que les objections voire les sarcasmes de Nanine Charbonnel sur un passage voisin : la personne « assoiffée d'expérience esthétique », nous dit l'auteur de « The Structure of Metaphor », « *fait un effort* pour inclure autant que possible d'apparentes dissemblances », et Ricœur d'ajouter la remarque semblable de Berggren, selon laquelle la métaphore « constitue le principe indispensable permettant d'intégrer des phénomènes divers et des perspectives diverses sans sacrifier leur diversité ».[236] L'observation est précieuse : il reste toujours à découvrir, à construire, dans la figure d'analogie, de par sa structure même. C'est pourquoi l'approche de Nanine Charbonnel est décevante, qui définit la métaphore comme une « union » entre « entités appartenant à deux genres hétérogènes ». Même si elle développe la notion intéressante d'un *projet* au cœur de la métaphore, d'un « devoir-être », d'une « ressemblance-à-faire », ce n'est pas pour faire tomber les frontières instituées entre les genres. Aussi concède-t-elle beaucoup à l'approche traditionnelle, en termes de genres, au point de cerner « le mécanisme de l'énoncé métaphorique » comme une « double exagération » ; « on rapproche des hétérogènes, on compare du non-comparable, on les prend pour comparables » (ils ne le seraient donc pas *a priori* mais non plus *a posteriori* ?) et « on fait d'un représentant (le lion) l'équivalent du nouveau genre que l'on va créer pour l'occasion », l'espèce de genre qui réunira tous ceux qui témoignent de « bravoure ».[237] Passons sur la notion d'« équivalent », dont la dépendance à la théorie substitutive est marquée : nous ne sommes déjà plus dans l'analyse en termes de discours qui est pourtant revendiquée. En fait, une large part de cet article est consacré, comme dans *L'important, c'est d'être propre*, à tracer une frontière nette entre le concept et la métaphore. Le propre de la métaphore – dans son acception moderne au moins – serait d'introduire un trouble ontologique, une confusion entre deux genres, de « prendre pour comparables » ce qui ne l'est pas. L'hésitation sur le jugement qu'il convient de porter sur la figure est caractéristique de l'auteur : comme on le voit avec l'ambiguïté de la définition liminaire, on pourrait étendre à toute métaphore le jugement qu'elle porte sur l'une d'entre elles, qui en fait un « transport frauduleux ». Le crime de la modernité est précisément, pour Charbonnel, de vouloir redéfinir la métaphore en confondant « ressemblance extra-générique (celle de la métaphore) et ressemblance intra-générique (celle du concept) ».[238] Ce qui est manqué, ici, c'est tout ce travail d'interrogation du réel qui constitue le propre de la métaphore vive : les concepts n'ont pas le droit d'être questionnés, bousculés. De toutes ses forces,

236 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 250, n. 1. N. Charbonnel, « Métaphore et philosophie moderne », dans N. Charbonnel et G. Kleiber, *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, *op. cit.*, p. 45 et p. 50, n. 3.

237 N. Charbonnel, *ibid.*, p. 33-34.

238 *Ibid.*, respectivement p. 57 et 50.

Charbonnel se refuse à admettre la thèse du fondement métaphorique des concepts, en répétant ici comme ailleurs que Nietzsche « se trompe », avec pour seul argument qu'il prolonge une tradition, ou que Ricœur « confond » lui aussi des notions dont, en fait, il refuse le découpage institué, par moments au moins.[239] Aussi répète-t-elle les divisions de la rhétorique traditionnelle : à la métaphore n'appartient pas la « ressemblance-qui-est », qui est affaire de la *comparatio* ou du concept, mais en aucun cas de la *similitudo*.

Un problème voisin se pose dans *Les Métaphores dans la vie quotidienne* : on y retrouve, mais avec une acuité infiniment moindre, le problème de ces frontières entre ressemblance et dissemblance. L'absence de dialectique y est sensible dans la façon dont Lakoff et Johnson distinguent « la partie utile » d'une métaphore et les « parties non utiles » mais, chez eux, le problème est surtout lié au fait qu'ils ont privilégié l'analyse de métaphores lexicalisées, « usées ». D'ailleurs, ils semblent avoir conscience du problème : ils précisent aussitôt que l'on peut trouver des cas avec des « prolongements de la partie utile », en fait des rénovations de la métaphore, et même d'autres avec une « utilisation de parties non utiles » (ainsi, d'ailleurs, que des « métaphores nouvelles », dont les parties « utiles » et « non utiles » n'ont pas encore été découpées par l'usage, en quelque sorte).[240] C'est dire s'ils n'accordent pas une grande importance à ces expressions. La distinction est néanmoins intéressante en cela qu'elle formule éloquemment une idée très largement reçue. Or, dans la métaphore vive, il n'est pas rare de constater que ce qui semblait exclu de « la part utile », ce qui paraissait « dissemblant », peut servir, être recatégorisé en « ressemblant ». C'est évidemment frappant pour l'analogie entre la religion et le communisme, chez Eisenstein, mais nous l'avons observé à bien d'autres occasions, dans la phrase de Chamfort par exemple : cela apparaît bien dans l'interprétation qu'en propose Max Black. Cela apparaît nettement aussi dans le texte du moraliste lui-même, où la maxime intervient dans un contexte où il est question de l'aliénation du peuple.[241] En effet, ce n'est pas seulement comme partie la plus défavorisée de la nation que les pauvres sont comparés aux Noirs mais plus précisément *comme esclaves*, dans un esprit proche du discours de La Boétie.

Autrement dit, on peut encore s'inspirer de la théorie de Pseudo-Denys, pour peu qu'on la débarrasse de l'idée gênante de participation et qu'on l'applique à de tout autres connaissances que celle de la seule Théarchie : la critique des « saintes images façonnées à la ressemblance de leur objet », notamment lorsqu'il critique les appellations « Parole », « Esprit », « Lumière », évoque le jugement d'Aristote concernant Platon, ou encore le propos de Nietzsche, Turbayne ou Derrida.[242] C'est parce que l'image « ressemblante » n'est pas tout à fait ressemblante et ne le sera jamais vraiment qu'elle doit être condamnée. Mais, si l'image dissemblable est préférée, ce n'est pas parce qu'elle serait pure négativité, et encore moins une absurdité « stupéfiante », c'est parce qu'elle n'est pas tout à fait dissemblable justement : elle n'arrête pas l'esprit, elle lui fait quitter le particulier dans lequel il pourrait s'enliser pour s'élever au général – et, j'ajouterais, sans abandonner pour autant, nécessairement, le particulier, ce qui n'est pas la préoccupation de Denys, pour qui l'image est « vile », « incline trop au matériel ».[243] La puissance de l'image dissemblable vient de ce jeu entre

239 *Ibid.*, p. 42, 45-46 par exemple. Il s'agit tantôt de la métaphore et du concept, tantôt de la métaphore et de la catachrèse, etc., ce qu'on retrouve ici pour Vico également.

240 G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 62.

241 Chamfort, *Maximes et Pensées*, chapitre VIII, 519, Gallimard & Librairie Générale Française, Paris, 1970, coll. Le Livre de Poche, p. 148. Le chapitre s'intitule d'ailleurs : « De l'esclavage et de la liberté ; de la France avant et depuis la Révolution ».

242 Pseudo-Denys l'aréopagyte, *La Hiérarchie céleste*, II, 3 (140 C), *op. cit.*, p. 77-78.

243 *Ibid.*, p. 80.

ressemblance et dissemblance : l'une ou l'autre n'est jamais totale, et la totalité du sens ne vient jamais de l'une ou de l'autre ; la supériorité de l'image dissemblable, c'est précisément qu'elle impose un chemin, la prise en considération d'une visée, d'une intention à travers l'image, comme la métaphore. Plus encore que chez Mlle de Gournay, le propos est net : l'éloge de la dissemblance se fait sur fond d'une critique de la fausse ressemblance. L'œuvre de S. M. Eisenstein, par exemple, illustre parfaitement le problème exposé par Pseudo-Denys. Ses images si frappantes, qui séduisent et retiennent l'attention, font certes courir au spectateur le risque de s'arrêter là, de n'aller pas plus loin, comme ces gens que dénoncent Mlle de Gournay et Pseudo-Denys – il y a un risque d'« induire à l'absurde, à l'erroné, au passionnel ». Mais nous ne serions pas entrés si avant dans la pensée et les problématiques du cinéaste soviétique si « la difformité des images » ne nous avait pas « troublés », nous non plus, et ainsi contraints à les revoir, à aller plus loin.[244]

Il convient donc, un peu comme le souligne Charbonnel, de ne pas négliger le rôle de la dissemblance dans la métaphore, et plus encore cette « tension dialectique » évoquée par Catherine Détrie « entre identité et différence, entre le "n'est pas" littéralement et le "est" métaphoriquement ».[245] Il faut en effet reconnaître le « mode de signification synthétique » signalé par Henry, dans lequel Détrie se retrouve.[246] Mais il faut également distinguer cette synthèse, très proche de l'idée d'une « fusion », de celle que l'on peut discerner dans une dialectique plus ouverte, non conclusive, « négative », dans une métaphore vive, qui n'a rien de commun avec celle qui se parachève dans la métaphore morte. De ce point de vue, il me semble qu'il faut rapporter précisément la dialectique à l'œuvre dans la métaphore à sa double série d'objets de pensée, à la prédication paradoxale qui se trouve impliquée là – le regard porté sur chacun des termes clefs de la série se trouvant modifié, le problème déplacé, des significations nouvelles émergeant, sans qu'aucune signification définitive ne vienne clore le propos, donner brutalement un coup d'arrêt à l'interprétation. Un tel modèle permet d'intégrer les esthétiques surréalistes – du moins ce qu'elles comportent de meilleur – et baroques, sans fermer la porte comme Breton non seulement aux esthétiques plus « réalistes » ou « classiques » mais aussi à tout ce qu'il y a d'intentionnel, de rationnel dans la figure d'analogie.

De ce point de vue, Charbonnel a raison de souligner que Ricœur, dans le passage qu'elle cite, donne un beau rôle à la métaphore, en comparaison de celui qu'il reconnaît au concept. Elle a raison aussi, bien évidemment, de rappeler qu'il faut les distinguer. Mais il est erroné de prétendre que l'auteur de *La Métaphore vive* les confond – nous avons même observé, à la fin de son ouvrage, combien il en va autrement. De même, il est tendancieux de prétendre que, pour la modernité philosophique, le destin de la métaphore serait d'être « prise-au-propre ». Voilà d'ailleurs qu'à travers cette nouvelle problématique, en se penchant sur l'oubli de la métaphore dans la pensée, Charbonnel finit par reconnaître un phénomène extrêmement voisin de celui qu'elle prétendait dénoncer. Quoi qu'il en soit, l'effacement du métaphorique n'est pas propre à l'âge moderne : ce qu'observe Charbonnel avec l'oubli de la métaphore « dans les approches marquées par la mathématisation du monde », quand l'homme est pensé comme semblable à Dieu, ou avec cet « appel à un comparant de la nature » qui aboutit à une forme de croyance, c'est le destin de *certaines* métaphores, non pas de toutes.[247] Et ne trouve-t-on pas un semblable effacement au XIe siècle par exemple, dans l'approche du mystère de l'eucharistie comme réelle présence du Christ ?

244 *Ibid.*, p. 76, 85-86.
245 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 113 mais aussi 274-275.
246 *Ibid.*, p. 77-78.
247 N. Charbonnel, « Métaphore et philosophie moderne », art. cit., p. 55-57.

N'est-ce pas déjà une « prise-au-propre » et même, très exactement, un concept qui s'oublie métaphore ? Toujours est-il que la notion de paradoxe est précieuse pour distinguer la métaphore du concept, le rapprochement à des fins métaphoriques, d'une part, de celui à des fins purement théoriques, pour établir une loi, une règle régissant une série de faits semblables, etc., d'autre part. Dans le second cas, celui du concept, de la loi scientifique, qui ressemble parfois de très près à celui de la métaphore – et pour cause, il en est souvent le produit –, il faut absolument mettre entre parenthèse la dissemblance, « l'éliminer » comme *variable*. Si la tension, inévitable, reste fortement présente à l'esprit, elle gêne la saisie conjointe des réalités, elle nuit à l'abstraction du concept, de la loi. Bien sûr, il faut souhaiter par ailleurs qu'elle ne soit pas vraiment *éliminée* pour autant – tout le paradoxe et le danger du concept, de la Science, de la Raison est là –, qu'elle puisse être ressaisie par l'esprit, et c'est là que métaphores, lois et concepts se rejoignent, se complètent, s'alimentent, comme entreprises voisines de rationalisation de l'expérience, mais cette pleine conscience de la dissemblance ne peut pas être présente *en même temps*, dans le même moment, que la saisie conjointe des réalités dans les lois ou le concept, alors qu'elles peuvent cohabiter dans la métaphore. Autrement dit, il me semble possible de dire que le concept et la loi scientifique reposent sur la croyance qu'il existe des séries, des noyaux de « correspondance » parfaits, croyance qui nous semble *a posteriori* vérifiée, par la soumission apparente du réel à ces abstractions, là où la métaphore invite, de ce point de vue, à une plus grande prudence.

Les différents niveaux de la métaphore, « en profondeur » et « en surface », et ses trois temps

Il convient donc de distinguer l'intuition d'une analogie, ce premier degré de la métaphore, parfois jugé comme pauvre ou dangereux parce qu'il entretient des liens étroits avec une imagination en liberté, et la comparaison voulue, dotée d'une intention, ce second degré vraiment « rhétorique », où l'on peut commencer à parler de belle ou de mauvaise métaphore, où il y a une pensée ressaisie et une syntaxe. On peut, de ce point de vue, distinguer non pas deux mais trois moments dans la métaphore : celui de l'intuition, de la perception d'une ressemblance, celui de la métaphore réalisée, énoncée, et celui de la proportion déployée, base idéale de l'interprétation. Ces trois temps ne sont pas forcément chronologiques mais ils doivent être distingués pour la clarté, quand on se demande notamment à quel niveau intervient la prédication. Comme nous l'avons observé plus haut, à propos des « étages » du linguistique, il y a un en-deçà et un au-delà de l'énoncé réalisé.

On ne peut en effet définir la métaphore sans faire intervenir cette nature prédicative mais il n'est pas évident d'en localiser l'intervention : la prédication est susceptible d'apparaître à plusieurs niveaux. D'abord, elle n'est pas forcément absente de l'intuition première, de ce donné à partir duquel l'auteur travaille, même si l'on peut supposer que du non-verbal s'y mêle à du verbal – c'est le moment du « voir comme » dont parle Ricœur.[248] Je ne reviens pas sur l'importance du niveau préconscient, sinon pour noter qu'Aristote soulignait déjà le lien entre métaphore et « bon mot », qui ne désigne certes pas en grec les histoires drôles étudiées par Freud, mais correspond assez bien à l'idée de « mot d'esprit » : le Stagirite indique même que son plaisir vient de la place qui est laissée

248 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, p. 269-270.

à l'interprète, de cette « lumière » qui se fait d'un coup, grâce à l'implicite.[249] Ensuite, si elle n'est pas forcément apparente à ce premier niveau, la prédication métaphorique n'est pas forcément présente dans l'énoncé réalisé non plus, aussi bien au cinéma que dans la métaphore *in absentia* : c'est un point dont j'ai suffisamment souligné l'importance capitale. Toute une tradition a pu se méprendre sur la métaphore à cause de cela, une tradition qui n'est toujours pas morte. En revanche, au troisième niveau, celui du discours impliqué dans la correspondance des deux séries, on ne peut négliger la présence d'une prédication : au moment de l'interprétation, nous sommes obligés de nouer les deux chaînes pour dégager le sens de l'analogie. C'est pourquoi j'ai choisi de distinguer, dans la définition, d'abord le rapprochement entre les deux séries d'objets de pensée, ce qui constitue la partie « visible » de la métaphore, puis l'intuition première qui a présidé à ce geste, et enfin le moment de la correspondance où intervient nécessairement la prédication, ce qui ne doit pas faire oublier que ce « dernier » moment est placé à la fin pour la commodité mais qu'il peut intervenir à la fois en amont de la production de l'énoncé, ou simultanément, comme structure sous-jacente à l'écriture, à la réalisation, au montage, lorsque la création ne se contente pas d'obéir à la « dictée » de l'intuition première, mais aussi en aval, comme interprétation de l'énoncé produit, que ce soit par l'auteur, avant reprise de son « texte », ou par le lecteur, l'auditeur, le spectateur. C'est d'ailleurs cette correspondance construite par le texte, *ressentie* par l'interprète, qui constitue le premier moment de son rapport à la métaphore : elle est d'abord perçue intuitivement par lui.

Il y a donc une double « profondeur » dans ce schéma qui me semble bien rendre compte du processus métaphorique : une première qui est celle de la plongée dans l'imaginaire, dans l'inconscient, au sens large, et une seconde qui est celle de la linguistique, de l'énonciation lorsqu'elle prend en compte tous les phénomènes liés à l'implicite, et donc en l'occurrence la structure profonde de la métaphore, cette base de tout son discours. C'est notamment pour cela, parce qu'une grande part de l'énonciation métaphorique s'appuie sur une structure sous-jacente, que la métaphore est possible au cinéma, en peinture, en architecture, etc. : si l'approche sémiologique écrase la métaphore en l'appréhendant elle-même comme un signe, la figure d'analogie n'en repose pas moins sur une organisation de signes, que ceux-ci soient linguistiques ou non. Cette structure implicite explique aussi la possibilité d'approfondir ou non l'interprétation, et dans des proportions extrêmement variables selon les personnes : les liens entre les deux séries sont souvent à nouer par le lecteur ou le spectateur. Sauf dans le cas de métaphores convenues, usées et en même temps explicites, ou de métaphores filées, il reste des nœuds à former, des copules à placer, et parfois en nombre considérable. Même dans le cas de métaphores relativement pauvres, d'ailleurs, ou lexicalisées mais encore vives, un travail est laissé à l'interprète : même si le(s) comparé(s) et le(s) comparant(s) sont fournis, il lui reste souvent à cerner le niveau exact où l'analogie est pertinente, et donc à retravailler les termes de l'analogie et à choisir où placer les signes « égale ». Les analyses linguistiques le montrent bien : lorsqu'elles s'efforcent de déterminer les traits pertinents de part et d'autre, elles ne font pas autre chose, même si elles « objectivent » en quelque sorte l'analogie, réduisent la proportion, en proposant des traits partagés, des « sèmes communs ». On peut d'ailleurs trouver une autre image de ce réseau sous-jacent de correspondances, plus fidèle, en songeant au travail de Lakoff et Johnson : le « réseau conceptuel » sur lequel ils travaillent n'est autre, dans leur vocabulaire, que cette double chaîne. Quand ils évoquent, par exemple, la façon dont nous comprenons la métaphore « étayer son raisonnement de données supplémentaires », ils convoquent « la gestalt du Bâtiment » et la façon dont « la signification d'"étayer" dans le concept de

249 Aristote, *Rhétorique*, III, 10, 1410b, *op. cit.*, p. 63-64.

Discussion se déduira de la signification qu'il a dans le concept de Bâtiment », autrement dit ils souligneront la structuration sous-jacente par la métaphore « Une discussion (une argumentation) est un bâtiment ».[250] On peut en effet reformuler cela sur le modèle de la « métaphore par analogie » d'Aristote, ou souligner le fonctionnement de la métaphore sur la base de l'analogie suivante : « il apporte des données supplémentaires pour consolider son raisonnement comme un maçon utiliserait des étais pour fortifier son mur ». Rappelons-nous d'ailleurs, à ce moment de la réflexion, qu'Aristote cesse étrangement de proposer un modèle en termes de genres et d'espèces, lorsqu'il propose sa quatrième forme de métaphore, celle qui nous intéresse, comme si elle y était rétive : faut-il y voir l'indice d'une « horizontalité », d'une déployabilité étrangères à ces catégories logiques qui sont familières à l'auteur, l'indice d'un moment où l'entendement est obligé de composer avec ce qui lui est étranger ?

Enfin, il est utile de souligner le décalage entre le niveau profond de la métaphore, celui de la correspondance, qui travaille avec des « objets de pensée », et le niveau de surface, celui qui rapproche explicitement les « objets de pensées » mais à travers des mots, des images, des signes : voilà qui indique bien que la formalisation de l'analogie sera toujours imparfaite. Comment noter un « objet de pensée » en effet, surtout s'il prétend viser le réel d'une façon neuve ? Quels mots choisir ? Bien sûr, encore une fois, la métaphore ne prétend traduire la vérité d'une expérience que par une ressemblance *de rapports*. C'est pourquoi Nanine Charbonnel, en se focalisant sur deux mots seulement, peut décrire la métaphore comme « l'exagération de prendre volontairement pour comparable ce qui logiquement ne l'est pas (Achille et un animal) »[251], alors que la ressemblance opère *beaucoup plus logiquement* entre le rapport d'Achille à Énée, d'une part, et celui du lion à des chasseurs, d'autre part. Reste que la formulation de l'analogie est toujours légèrement sujette à caution : faut-il mettre en avant l'action de bondir en réaction à une lance pointée vers l'animal, ou la souplesse du geste du lion, ou la bave écumante mentionnée par Homère ? Quel correspondant exact donnera-t-on pour la pique des chasseurs ou pour les signes de fureur ? Nous voilà pleinement dans l'interprétation, qui intervient donc déjà au moment de constituer les différents maillons de la double chaîne, avant même de nous interroger sur ce que signifie, par exemple, pour Achille, le fait d'être un tel lion écumant face à Énée ou, pour celui-ci, d'être comparé à un chasseur, voire à « toute une tribu rassemblée ».

La construction de la métaphore : le contexte, les balises et les nœuds

Le sens de la métaphore repose donc sur l'établissement d'un parallèle puis sur son interprétation. Même quand la double série est aisée à constituer, la signification de l'image n'est pas encore donnée : il reste à percevoir le sens de cette structure, la logique qui unit chacun des termes deux par deux. Quelque chose manque donc toujours dans la figure d'analogie, même la plus explicite : l'intention dans laquelle elle a été proposée. C'est pourquoi la définition proposée mentionne « une certaine intention de signification » : il y a quelque chose de fatalement indéterminé dans la métaphore, quelque chose à chercher, qui se propose comme un jeu. Pour le trouver, il n'y a évidemment pas de clef : c'est en cela que l'interprète se fait toujours un peu créateur, qu'il doit toujours recourir à une intuition, comme Umberto Eco lui-même le reconnaît, alors que cela excède

250 G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 116.
251 N. Charbonnel, « Métaphore et philosophie moderne », art. cit., p. 53.

son cadre théorique.[252]

Pour autant, le lecteur ou le spectateur est loin d'être démuni. L'élaboration de l'analogie par l'interprète répond à la construction de l'énoncé par l'auteur : énoncer une métaphore consiste à nouer les deux séries d'objets de pensée, à placer tel élément au premier plan, tel autre au second, à expliciter tel rapport et à laisser tel autre dans l'ombre. L'intentionnalité du sujet laisse des traces. Il s'agit donc d'être sensible à la composition de la métaphore, qui détermine l'architecture de sa signification. La double série des objets de pensée dessine les contours de la figure d'analogie en effet mais on peut dire qu'elle ne précise pas ses effets, non plus que le sens précis qu'elle cherche à délivrer. Celui-ci n'émerge que de la façon dont le texte ou le film unit les deux lignes, trace un parcours à travers elles, tisse des liens, provoque éventuellement le déploiement de l'un de ses termes ou passe sous silence tel autre élément clef – ce que l'élaboration *a posteriori* de la correspondance par l'interprète peut aider à préciser. Autrement dit, même si la définition proposée ne le mentionne pas, la modalité précise du rapprochement entre les deux séries d'objets de pensée est évidemment capitale.

Le rapprochement dans la métaphore est donc toujours proposé par une subjectivité, malgré ce que Breton cherche à nous faire croire. Catherine Détrie insiste à juste titre sur ce point, ainsi que sur « l'intentionnalité du sujet parlant », en montrant notamment comment le sujet et l'intention évacués par la sémantique structurale reviennent parfois par la bande.[253] Ce rôle du sujet n'est pas indiqué expressément dans la définition proposée plus haut mais se trouve suffisamment impliqué dans l'idée d'une « intention de signification » et d'une « modalité prédicative » : dans la métaphore, nous n'avons pas deux objets A et B rapprochés dans l'absolu, mais des objets de pensée A et B *tels qu'ils sont perçus par un sujet* – ou, parfois, par plusieurs : il peut y avoir de la polyphonie dans la métaphore, nous l'avons déjà relevé à propos du portrait de Charles Grandet, mais aussi chez Flaubert, Eisenstein ou Yourcenar. Autrement dit, il y a toujours présence d'une visée, non seulement perceptible dans le geste prédicatif, mais aussi dans la façon de découper le réel pour sélectionner les objets de pensée, dans la façon de les appréhender, visée que l'interprète doit reconstituer sur la base des indices qui lui sont laissés, d'où l'importance évidente, mais souvent négligée dans les faits, du contexte, et notamment du texte *donné*, c'est-à-dire, pour parler comme les linguistes, du co-texte et du contexte.

Ce rôle du contexte se perçoit particulièrement quand l'énoncé est ambigu. La métaphore présente souvent une part importante de virtualités : c'est cette productivité que Breton avait en vue, qu'il ne voulait pas émousser, mais il n'est pas besoin d'aller du côté de la poésie surréaliste pour trouver des œuvres où ces virtualités restent actives. L'image des moutons dans *Les Temps modernes* souligne par exemple l'idée de foule, de masse, mais elle exprime aussi le rabaissement de l'humanité ouvrière – sans que l'on sache bien par qui : est-ce le fait des ouvriers eux-mêmes ? celui du système capitaliste ? La métaphore évoque plus précisément l'idée d'une masse aveugle, idée contenue d'ailleurs dans la métaphore lexicalisée du « troupeau », d'une masse peut-être incontrôlable, ce qui semble suggéré par le plan rapproché, par le mouvement des bêtes, et d'une masse qui court à sa propre perte – les moutons sont toujours un peu ceux de Panurge. En outre, elle contient probablement l'idée d'exploitation, à travers le symbolisme de l'activité de la tonte : tondre le mouton, c'est voler la plus-value du travail pour constituer le capital dont le prolétaire est dépossédé. Il me semble possible de dire que, dans l'association entre les moutons et les ouvriers,

252 U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 153.
253 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 84-85, 92-93, 107-108, 254 par exemple.

toutes ces significations sont présentes à l'état de virtualités. C'est ensuite le contexte qui les actualise ou non, c'est-à-dire qui invite à les considérer comme pertinentes, simplement possibles ou non valides. En l'occurrence, ce qui me paraît justifier les interprétations ci-dessus, ou du moins qui m'incite à les considérer comme légitimes, c'est l'ironie du carton qui précède dans *Les Temps modernes*, ainsi que la séquence qui suit immédiatement, où l'oisiveté du patron est dénoncée, et c'est plus largement la peinture de l'aliénation au travail, établie par Chaplin dans une large partie de son film.

Autrement dit, si la métaphore des moutons ne produit pas un effet très convaincant, dans un premier temps au moins, c'est qu'elle intervient à un moment où le spectateur peut avoir le sentiment de ne pas disposer d'indices en nombre suffisant pour l'interpréter sans équivoque – le contraste avec le carton précédent conforte l'interprétation politique mais le symbolisme des moutons ne s'y articule pas assez précisément pour lever tous les doutes. Dans d'autres œuvres, ou dans d'autres passages des *Temps modernes*, l'analogie est beaucoup plus soigneusement construite : ne serait-ce que dans le film de Chaplin, nous avons quantité d'autres métaphores qui ne posent pas ces difficultés, tout ce qui tourne autour de la prison par exemple, quand elle fait penser à l'usine, dans un premier temps, puis quand c'est le monde extérieur qui évoque la prison, en pire. De même, à la fin de *Ressources humaines* ou de *Lumumba*, nous ne comprendrions pas la métaphore, surtout une aussi fine ou paradoxale, si elle n'était pas préparée par les faisceaux d'éléments déjà observés.

Bien sûr, l'emplacement de la figure d'analogie joue aussi un rôle décisif : dans les trois derniers cas, elle condense des significations portées auparavant par le film. En revanche, si le tout début de *Raging Bull* peut être compris comme une métaphore, ce n'est pas en s'appuyant sur des jalons antérieurs : elle n'a été préparée que par la musique symphonique de Mascagni pendant le générique. La première image du film est en effet ce long plan au ralenti qui nous montre Jake La Motta sautant sur le ring, à gauche de l'écran. L'image est zébrée par cinq lignes horizontales, noires, les cordes du ring du premier plan s'ajoutant à celles du second plan, l'ensemble se détachant du fond par la grâce d'un éclairage à contre-jour qui occulte les spectateurs derrière l'écran de fumée de la salle, renvoyant ceux-ci à l'indistinction de l'arrière-plan, les éléments principaux du premier et du second plan ainsi isolés s'inscrivant alors sur une sorte de brume pâle. Le ralenti, la musique, la lumière, le choix du noir et blanc, le cadrage, tout concourt à magnifier l'image et, en l'occurrence, suscite l'idée d'une portée musicale avec, éventuellement, l'idée d'une note qui s'agite, à gauche, que l'on pourrait imaginer impatiente d'écrire une nouvelle page de l'histoire de la boxe. Si la dernière partie de l'interprétation me semble plus incertaine et m'a été suggérée après coup par la cohérence du propos, la mise en scène me paraît imposer immédiatement cette idée d'une note sur une portée, le ralenti gommant l'idée éventuelle d'impatience, d'agitation, et le titre s'inscrivant entre les cordes tendues, un peu comme sur les lignes d'un cahier. Probablement ce plan visait-il, à l'origine, à transcrire visuellement une métaphore comme « danser sur le ring », assimilant la boxe à une sorte de ballet, mais l'intérêt de l'image vient précisément du fait que cette possible matrice métaphorique – ce cliché du grand boxeur comme danseur – n'est pas immédiatement perçue, qu'on ne peut que *recomposer* cette métaphore linguistique, alors que la sensation de la métaphore, son effet, eux, sont directs, qu'elle passe par d'autres canaux pour le spectateur. Il reste que l'interprétation de la figure est délicate, bien sûr, rien dans le reste du film ne venant conforter l'idée devinée ici. Mais l'image est frappante et probablement vient-elle là pour suggérer le décalage entre les aspirations de La Motta, la hauteur à laquelle il aurait aimé se hisser, et la réalité du monde de la boxe, sa propre médiocrité, la fatalité de la chute pour le « taureau du Bronx ». Ne s'agit-il pas de

formuler l'idée d'une élégance, d'une maestria, d'un idéal de pureté, dont le boxeur ne cessera ensuite de s'éloigner, soulignant la trajectoire du personnage, renforçant le sentiment d'une déchéance ? Quoi qu'il en soit, si l'identification des contours précis de la métaphore peut sembler incertaine, elle ne pose pas le même problème que les moutons de Chaplin : le spectateur dispose de suffisamment d'éléments pour proposer une première interprétation. Les balises sont intégrées au premier plan. La musique notamment, la splendeur plastique de l'image, la composition de celle-ci et le ralenti viennent délimiter un espace de significations possibles et suggérer quelque chose comme l'idée de « noble art », avant que le reste du film ne vienne constituer ce début comme problématique, comme rêve jamais vraiment réalisé. Le jeu sur la lumière, qui vient gommer la présence des spectateurs, suggère par ailleurs l'idée d'un tête à tête de La Motta avec lui-même, d'un affrontement du boxeur avec ses propres démons : s'il n'en impose pas l'idée, il en crée les conditions, il délimite l'espace de la métaphore. L'idée de solitude s'impose ainsi, dans tous les cas, à côté de celle d'un destin hors norme.

C'est cette importance du « contexte », des relais et des balises pour l'élaboration d'une métaphore, qui rend discutable l'idée de Reverdy selon laquelle « deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement ».[254] Les « rapports » entre les « réalités » ne sont pas des propriétés de celles-ci. Il n'existe pas de « réalités contraires » qui « s'opposent » nécessairement : ne peut-on associer jusqu'à la mort et l'amour ? Raoul Peck ne compare-t-il pas un martyr et le complice de son exécution, le traitre Mobutu ? Les rapports appartiennent au tissu de l'énoncé, du texte ou du film qui présente l'image : ils participent d'une vision qui met en valeur certaines propriétés des « réalités » en question et en gomme d'autres. C'est bien là le rôle du « contexte » de la métaphore qui, d'ailleurs, au cinéma, peut être présent dans le plan même où le spectateur a découpé les éléments clefs du comparé ou du comparant : c'est le rôle de ces balises, de ces jalons qui délimitent la figure, qui barrent la route à certaines significations, et qui la construisent, en posant d'autres éléments clefs ou relais – qui ouvrent des directions pour l'interprétation, largement ou plus timidement, et en ferment d'autres. Le problème des images surréalistes tient d'ailleurs, pour une grande part, à ces relais manquants ou dissimulés : elles ne semblent pas se soucier beaucoup de limiter la prolifération des interprétations possibles. Même si cette prolifération est, de fait, assez réduite, assez largement contrôlée elle aussi, l'esthétique surréaliste s'ingénie précisément à laisser les portes entr'ouvertes et à multiplier les trompe-l'œil.

254 P. Reverdy, « L'image », art. cit., p. 1.

Pour conclure

Modèle « unique » et unique rupture

Il est donc possible de proposer un modèle unique pour la métaphore, qu'elle soit « créative », vive et riche, ou usée, lexicalisée mais encore vivante, ne serait-ce que faiblement.

Après Paul Ricœur et Catherine Détrie, Sylvianne Rémi-Giraud souligne bien ce caractère graduel, aujourd'hui largement admis mais posant problème lorsque l'échelle inclut la métaphore morte.[255] D'ailleurs, si ce dernier auteur n'exclut pas clairement la métaphore morte, à la fin de son article, c'est uniquement en raison de ses ressources de reviviscence. Néanmoins, comme Ricœur, je crois nécessaire de marquer plus nettement, et ici seulement, la coupure – Rémi-Giraud ne le fait qu'implicitement, à travers le critère du monde de discours virtuel qui peut s'éteindre. Qu'une même métaphore puisse être morte pour certains et vivante pour d'autres n'ôte rien à la distinction en effet : si le mot est un être social, il existe avant tout dans la conscience d'un locuteur ou d'un interlocuteur. La réalité n'est pas la même pour celui qui parle sans y penser de souris informatique et pour celui qui se trompe, utilise le mot « mulot » à la place, comme le fit un Président français, ou pour celui qui tente de saisir l'outil à l'envers, comme tel autre novice confronté à une souris filaire, plaçant le fil sous la manche, comme de crainte que l'animal ne s'y faufile peut-être, ou préférant faire pression sur sa tête plutôt que sur le bas-ventre. La métaphore de la Toile ou du virus informatique pourrait offrir des exemples similaires. Il en va bien sûr de même au cinéma, quand on quitte le domaine des mots : tel découpage de plan, tel montage, tel choix énonciatif n'a ni la même existence ni le même sens selon les spectateurs. Pour certains la métaphore est morte, ou encore dans les limbes, quand elle est pleinement vivante pour d'autres.

Il faut donc défendre la notion de métaphore morte, ou de métaphore éteinte, le terme de métaphore lexicalisée employé par Détrie pouvant prêter à confusion, comme la notion de catachrèse chez Charbonnel, qui renvoient à des problèmes de langue – le fait d'appartenir au code,

255 S. Rémi-Giraud, « De la création à l'extinction : métaphore(s) et mondes de discours », art. cit., p. 70.

au lexique, ou de suppléer une telle lacune pour la catachrèse – mais à travers des figures susceptibles d'être vives, de porter encore un discours.[256] La distinction est capitale en effet entre métaphore vive et métaphore éteinte : il y a un second « monde de discours », un second univers de référence, ou il n'y en a pas, et les deux appréhensions sont possibles pour une métaphore lexicalisée. Le critère que l'on peut tirer de l'article de Rémi-Giraud est donc excellent : cette présence ou cette absence change tout, constitue une ligne de démarcation claire. Même dans la métaphore usée, conventionnelle, ou dans la métaphore qui est entrée dans le code de la langue ou du cinéma, il peut y avoir une tension, une interaction entre les deux séries, même faiblement, du moins si la figure est encore perçue et donc si elle est vive. Catherine Détrie reconnaît d'ailleurs elle aussi, mais implicitement, cette notion de métaphore éteinte, lorsqu'elle souligne *a contrario* le rôle du sujet, l'importance de son intentionnalité comme du « fondement expérientiel » de la figure, et plus largement lorsqu'elle se montre soucieuse de dégager l'unité des « processus métaphoriques, qu'il s'agisse de métaphores vives [c'est à dire, pour elle, créatives], conventionnelles ou lexicalisées », où la métaphore reste « liée à une expérience du monde ».

Le cinéma nous offre une espèce de confirmation inattendue de cette coupure. Nous avons en effet observé qu'il n'y a pas de difficulté à parler de métaphore au cinéma, même si celui-ci impose de reconsidérer la théorie traditionnelle de la figure d'analogie, dans le prolongement du travail de Ricœur notamment, mais aussi de Catherine Détrie. Seulement, le problème se pose en des termes légèrement différents dès que l'on se penche sur le cas des métaphores iconiques éteintes. Probablement existe-t-il des figures d'analogie mortes dans les films mais nous peinons à les distinguer comme telles, à cause de l'appréhension habituelle de la notion même de métaphore, de sa définition traditionnelle. Il serait assez délicat en effet de relever un équivalent à la forme la plus couramment admise de métaphore morte, c'est-à-dire la métaphore morte avec comparé *in absentia*, dont le sens s'imposerait à la fois sans aucun effort et sans que le comparant apparaisse au spectateur comme tel, dont la signification serait née antérieurement de leur rapprochement. Le caractère indiciel de l'image cinématographique semble s'y opposer, conservant une présence à la chose montrée sans équivalent dans le linguistique. Des tentatives comme celle de Fritz Lang, dans *Fury*, paraissent conforter cette hypothèse : le plan sur les mégères cancanant semble conçu comme une telle métaphore morte, et si cette réalisation apparaît de l'avis général comme un échec, c'est entre autres parce que le plan sur les animaux n'est pas assez usé pour passer inaperçu – pour devenir un véritable équivalent d'une métaphore lexicalisée – et qu'il n'est pas assez original ou saisissant non plus pour rénover la métaphore. Bien loin de symboliser l'échec d'un cinéma métaphorique, l'échec de ce plan serait plutôt celui de la tentative de trouver au cinéma un équivalent strict aux métaphores lexicalisées, c'est-à-dire en l'occurrence quasiment mortes mais pas encore tout à fait. La comparaison avec les plans similaires de *La Ligne Générale* invite à formuler une telle hypothèse en effet : dans le film d'Eisenstein, au moment de l'empoisonnement, la métaphore du dindon n'est pas rejetée de la même façon par le spectateur, bien qu'assez désagréable et « inorganique » encore. Même si l'on peut être amené à porter un jugement négatif sur cette réalisation, nous sommes conduits à nous interroger sur le sens du rapprochement avec les koulaks qui complotent, et en particulier avec leurs femmes, à ne pas nous arrêter à l'idée de « gloussement » par exemple, ou plus exactement – car ce n'est pas l'idée de commérage qui est ici mise en avant – à l'idée qu'il s'agirait de « dindons », qu'ils seraient fiers et par là même ridicules. Pourtant, les plans sur cet animal de basse-cour introduisent bien la critique de la prétention des

256 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 176, 206, 276.

paysans riches, notamment à travers la caroncule de l'animal qui se lève. Celle-ci constitue une dimension importante de la métaphore : cette excroissance charnue, sur le bec, rappelle le sourcil qui se lève d'un des koulaks, ou encore le chapeau aux bords recourbés qui s'agitent mollement d'une des femmes, sans parler du nez aigu d'une paysanne ou du très gros plan sur le nez de certains hommes surmonté d'une casquette baissée. Nous sommes ainsi amenés à imaginer toutes sortes de liens entre le monde de la basse-cour et celui des paysannes et des paysans qui complotent, et en particulier à rechercher des analogies physiques. C'est dire que la métaphore, pour usée ou lexicalisée qu'elle puisse être à la base, n'a plus rien à voir avec une métaphore morte : elle est délibérément ravivée.

Pour rechercher la présence de métaphores « mortes » au cinéma, il faut plutôt se tourner dans d'autres directions : c'est plutôt du côté des comparants *in absentia* ou fondus dans la diégèse, voire des métaphores sans copules bien explicites, qu'on pourrait en trouver. Nous pourrions reprendre l'exemple d'Eikhenbaum dans « Problèmes de ciné-stylistique », celui de la plongée ou de la contre-plongée : la signification que nous sommes amenés à leur reconnaître « naturellement » n'est-elle pas liée à l'idée que nous regardons un personnage « de haut » ou comme s'il nous « dominait » ? Le sens du plan n'hérite-t-il pas d'une analogie entre tel personnage qui domine ou qui est dominé et, à travers la caméra, le spectateur ou l'instance énonciatrice du film ? Or, le procédé est souvent employé ou analysé aujourd'hui sans qu'intervienne nécessairement l'idée d'une telle analogie. De même, nous pourrions penser à ces plans finalement fréquents sur des flots déchaînés qui visent à exprimer la passion ou la violence d'un affrontement. Tous les spectateurs perçoivent-ils comme métaphoriques les flots déchaînés dans *Vertigo*, par exemple, quand Scottie et la fausse Madeleine s'embrassent pour la première fois ? ou ceux qui ouvrent le *Cuirassé Potemkine* ? ou ceux encore qui accompagnent le duel à moto puis à mains nues, à la fin de *Mission impossible 2* de John Woo ? La comparaison est convenue et, dans chacun de ces longs-métrages, elle semble indéniable mais, comme il n'y a pas de saut hors de la diégèse, comme la mer est présente à côté des personnages principaux ou qu'elle ne surprend pas au début d'un film qui porte le nom d'un navire de guerre, il est possible de ne pas la percevoir. Seulement, dira-t-on alors qu'il s'agit, pour ces spectateurs-là, de métaphores mortes ? Il faudrait pour cela qu'ils aient perçu un autre sens à travers les plans sur les flots déchaînés sans qu'ils aient ressenti la présence d'une analogie. Il me semble que ce phénomène se produit parfois, et peut-être même souvent dans ce genre de cas, quand une « atmosphère » est créée comme ici par des associations conventionnelles. Mais l'absence d'un phénomène similaire à la lexicalisation continue de gêner pour user de la même terminologie : la métaphore morte est encore trop liée à l'idée d'un signe linguistique qui change de sens.

Une certaine hésitation est donc de mise, sur cette question de la métaphore morte au cinéma : paradoxalement, c'est à la métaphore lexicalisée que nous pouvons trouver des équivalents, mais pas vraiment à la métaphore morte, qui semble avant tout liée au support verbal. Je pense en particulier aux plongées et contre-plongées : comme nous l'avons observé à propos du *Manteau* cité par Eikhenbaum, cette métaphore est liée à une expérience du monde profondément enracinée en nous, à un rapport très intuitif à l'espace. Comment dire, quand nous ressentons « seulement » une plongée ou une contre-plongée, que la métaphore y est éteinte ? Que l'analogie ne se déploie pas dans notre conscience vigile n'est pas la preuve qu'elle n'agit pas, qu'elle ne se déploie pas à un niveau plus profond. Nous l'avons d'ailleurs observé à plusieurs reprises, à partir des travaux de Freud ou de Lakoff et Johnson : la structuration des métaphores, leur élaboration et leur interprétation, peut être inconsciente – c'est-à-dire, en l'occurrence, préconsciente. Une métaphore

que l'on pouvait croire éteinte se révèle parfois plus vive qu'on ne croyait : même dans le langage verbal, les exemples sont nombreux.

C'est ce point-là, entre autres, qui impose paradoxalement de réserver une place à la métaphore « morte », ne serait-ce que théorique, pour bien marquer la différence avec, d'une part, la métaphore pleinement vive mais aussi avec, d'autre part, la métaphore usée, conventionnelle ou lexicalisée, qui reste ou redevient vive. Si l'on adopte le critère du second « monde de discours », du second univers de références, et si l'on admet qu'il peut s'éteindre, il faut admettre une différence radicale de nature de la métaphore « morte » : il n'y a plus chez elle qu'un signe, toute la tension constitutive de la double série a disparu. La dialectique possible introduite par cette dualité-là, qui n'a rien à voir avec la dualité du signe chez Saussure, est enrayée. Pour certains spectateurs, ceux qui ne perçoivent pas l'analogie avec la mer et se contentent de noter qu'elle est agitée, ou ceux qui ne ressentent pas l'effet d'une trop légère contre-plongée, la métaphore est « morte » alors que pour d'autres, qui se formulent la présence d'une association, le double univers de références peut produire une signification plus riche, comme dans le cas du *Cuirassé Potemkine* où l'on peut développer l'analogie, trouver des termes correspondant aux flots, au vent et à la digue. En revanche, ce qui pose évidemment problème, c'est le cas intermédiaire de ces spectateurs qui ressentent l'effet produit par les vagues s'écrasant sur les rochers ou sur la digue mais qui ne se formulent pas la présence d'une association : la métaphore est tellement usée qu'elle peut *presque* être traitée comme morte. C'est pourtant le danger dont il faut se garder. Même le cas de la plongée ou de la contre-plongée, qui n'est pourtant pas le plus évident, peut être analysé selon la grille de la métaphore vive : on peut interpréter l'expérience de la plongée, par exemple, comme mimant celle d'un rapport entre deux personnes, l'une regardant l'autre de haut en bas. Quand un film utilise un tel angle de vue, il organise ainsi un réseau de rapports : il suggère le plus souvent que le personnage est, sur le plan psychologique par exemple, intimidé par quelqu'un, soumis à une menace, comme il le serait s'il était dominé physiquement. Il en va de même pour *Vertigo* : bien qu'assez pauvre en apparence, la métaphore qui associe l'arrière-plan, avec les vagues s'écrasant sur un rocher, au premier plan où les amants s'étreignent est susceptible elle aussi de développement. Une analogie peut naître à partir du personnage de Madeleine, de cette femme perdue, craignant d'être prise pour une folle, de mourir, de « partir » pour reprendre ses mots au début du plan en question. Scottie lui répond d'ailleurs : « Je suis là. J'ai de l'emprise sur vous. » (« *I'm here. I've got you.* ») comme s'il était une bouée, un élément stable sur lequel s'appuyer. La composition de l'image pourrait même souligner cela, avec la masse sombre du rocher qui peut rappeler le manteau et le chapeau de James Stewart et l'écume de la mer faisant écho à la chevelure platine et au manteau blanc du personnage féminin, sans parler du moment où intervient la première vague qui se brise : c'est au moment même où Scottie embrasse la fausse Madeleine, le film soulignant ainsi le rapprochement des deux personnages par celui des deux éléments. Le son de la vague qui « claque » précise enfin ce rapprochement en induisant une autre lecture, plus tragique : l'idée d'une fatalité est rappelée, d'une force qui n'épargnera pas la fausse Madeleine, ni peut-être Scottie, qui conduira la jeune femme à être projetée contre son gré dans une direction qui lui déplait, à « s'écraser », comme ici la vague contre le rocher – sans mauvais jeu de mot avec sa fin dans l'église de San Juan Bautista. Cette idée d'un destin contenue dans le symbolisme des éléments, cette idée d'une volonté supérieure à l'homme ou à la femme manipulé(e) peut évidemment être développée longtemps : elle s'appuie sur nombre d'éléments dans le film de Hitchcock.[257]

257 Par ailleurs, on pourrait se demander si le caractère convenu des flots qui s'écrasent ne constitue pas une sorte

On voit donc qu'il ne peut exister de métaphore morte au cinéma, au sens où l'on peut parler du *pied* d'une chaise ou du *chef* d'une expédition : il en va de même que dans le linguistique, où il ne peut y avoir de lexicalisation complète sans que le trait distinctif de la métaphore, la présence ressentie d'un double univers de références, ne s'efface. On voit en revanche qu'une métaphore, même usée, même convenue, est susceptible de déployer une signification très large, de nouer elle aussi des liens le long des deux chaînes « comparée » et « comparante », à partir du moment où elle est vraiment considérée, traitée comme vive. C'est pourquoi cette double idée d'une continuité et, malgré tout, d'une rupture me semble essentielle, pour souligner le caractère problématique de cet espace intermédiaire entre la métaphore pleinement vivante, évidemment riche, qu'elle soit rénovée, ravivée ou « d'invention », et la métaphore « morte », nullement perçue comme métaphore : la métaphore éteinte est tellement proche de la métaphore usée, en apparence, qu'il est tentant de les inclure dans le même modèle, sémiotique en l'occurrence, celui qui a prévalu si longtemps et qui prévaut encore massivement pour la métaphore traditionnelle, *in absentia*, que l'on adopte ou non la théorie de la substitution d'ailleurs. C'est pour cela qu'il convient de distinguer fermement métaphore « morte » et métaphore vive : pour cesser de concevoir cette dernière, ou la métaphore riche, comme une forme « évoluée », plus raffinée, de métaphore usée, lexicalisée, comme « un mot pour un autre » qui se distinguerait seulement par son « supplément d'âme », par ses « connotations ». Il faut renverser cette conception qui fait de la métaphore vive un cas particulier, assez singulier certes mais que l'on fait néanmoins rentrer dans le rang, de métaphore sémiotique. Comme le propose déjà Ricœur, nous gagnons énormément à concevoir plutôt la métaphore usée, conventionnelle, voire lexicalisée, comme un cas particulier, appauvri, de métaphore – autrement dit, à faire de la métaphore vive le cœur de la théorie.

C'est pour défendre cette idée que j'ai proposé une longue généalogie du soupçon : j'ai voulu observer, depuis la naissance ou du moins les premiers cris de la notion, comment le modèle *in absentia*, substitutif, celui du trope, qui n'est autre que celui du signe, a brouillé voire paralysé la réflexion sur la métaphore. La rhétorique avec ses divisions parfois artificielles a achevé de constituer une première nasse, quasi inextricable, dont j'ai essayé pourtant de démêler quelques fils. J'ai voulu notamment, en relevant comme beaucoup la richesse du modèle aristotélicien, distinguer en son sein les prémisses de ce double modèle que Ricœur nomme, à partir de Benveniste, « sémiotique » et « sémantique » : je l'ai rapproché des modèles du « troisième » et du « quatrième type » d'Aristote, comme les a nommés Umberto Eco, en soulignant combien le troisième peut apparaître comme un cas mal démêlé du quatrième, et plus largement combien la métaphore par analogie peut constituer la forme « complète » dont la métaphore-trope, la métaphore-mot, serait la forme abrégée, réduite à deux termes. Puis j'ai indiqué comment ce débat pouvait éclairer celui des correspondances, la proportionnalité apparaissant comme la forme cachée de l'analogie « verticale », faisant apparaître une sorte de métaphore « horizontale » derrière l'idée de participation. J'ai rappelé en outre, mais avec les nuances de rigueur, particulièrement importantes en la matière, l'influence du symbole et de l'allégorie dans cette compréhension « verticale » qui consolide le modèle sémiotique. Le triomphe du paradigme rationaliste, scientiste, est ensuite apparu comme une détermination puissante empêchant de reconnaître la vertu de la proportionnalité à l'œuvre dans la métaphore : il a redoublé le soupçon qui touchait déjà l'image. Avec lui, la part matérielle de la métaphore a fini d'apparaître comme un obstacle et la réhabilitation au XIXe siècle de la figure d'analogie, non exempte d'ambiguïtés et de confusions, a encore renforcé la difficulté,

d'indice de la fausseté de la relation entre Scottie et Judy-Madeleine.

en la rapprochant par exemple du symbole. La survenue d'autres approches, notamment psychanalytiques et linguistiques, a constitué progressivement une dernière nasse, non moins décisive que les précédentes. Freud a pu donner le sentiment d'un travail créateur de l'inconscient, et favoriser l'interprétation selon laquelle celui-ci, entendu comme lieu des processus primaires, produirait des métaphores. C'est le piège dans lequel est tombé Lacan, qui a puissamment contribué par ses ambiguïtés à enfoncer la figure d'analogie dans les profondeurs du psychisme humain, négligeant de distinguer un premier niveau vaguement métaphorique de sa ressaisie ultérieure, second moment qui achève de constituer ce que nous appelons communément la métaphore : confusion de grande ampleur, qui a pour elle de nombreuses apparences, qui conduit un peu plus à écraser la métaphore comme tension entre deux séries d'objets de pensée sous une approche « symbolisante ». Bien entendu, Jacques Lacan est loin d'être le seul responsable d'une telle confusion : elle est déjà présente, à titre d'esquisse au moins, chez André Breton qui rapproche lui aussi la métaphore des associations automatiques produites par l'inconscient. Quant à Jakobson, son rôle décisif est d'avoir apporté une caution « scientifique » aux préjugés de la rhétorique traditionnelle, en rabattant la figure d'analogie sur un axe paradigmatique ambigu, et en la rapprochant ainsi d'une fonction poétique opposée à une fonction référentielle, cognitive, décuplant de la sorte les ambiguïtés des formalistes russes et débarrassant l'approche « poétique » de la métaphore de tout ce qu'elle avait gagné à la fréquentation de Chklovski et Eikhenbaum. Cette attention à la forme, « plus révolutionnaire que le contenu », qui était politique dans l'U.R.S.S. des années 20, change alors radicalement de sens : elle ne reste « révolutionnaire » qu'en cela qu'elle attire l'attention sur des mécanismes poétiques inconscients. Ainsi rapprochée du paradigme et des processus primaires, pour en rester aux grands traits, la métaphore est plus loin que jamais d'une compréhension proportionnelle. Nulle surprise alors à voir une tendance néo-rhétoricienne se développer au sein du structuralisme, achevant de considérer la métaphore comme opacité, comme écart scandaleux, et géométrisant à loisir son analyse.

Même si nous sommes aujourd'hui revenus de certains de ces errements, il faut noter que le modèle sémiotique n'est pas mort et que nous peinons toujours à appréhender la métaphore comme analogie impliquée dans le discours ou dans l'œuvre, comme réseau de termes susceptible d'être déployé, renvoyant les différents éléments les uns aux autres deux par deux, et visant à formuler différentes prédications paradoxales. Nous avons vu comment, *in fine*, Paul Ricœur semblait timidement renouer avec le modèle de la métaphore-mot, avec une approche « symbolique », sous l'influence d'une approche spéculative. De même, nous avons observé que Catherine Détrie ne remettait pas en cause la séparation entre comparaison et métaphore. Par ailleurs, même si la théorie générale qu'elle propose me semble tout à fait pertinente et d'une hauteur de vue peu commune, sa terminologie me semble témoigner d'une difficulté résiduelle à faire de la métaphore vraiment vive le cœur de la théorie. Chez elle, la « métaphore vive » désigne souvent la métaphore d'invention, « perçue comme étrange », qui apparaît « énigmatique pour le destinataire » et sera « rangée sous la bannière poétique », qui traduit « la primauté accordée à l'expérience personnelle intime sur les expériences collectives antérieures ». Aussi Détrie se refuse-t-elle dans l'ensemble à distinguer, dans la métaphore « lexicalisée » ou « conventionnelle », une forme stéréotypée d'intuition, la survie difficile d'une intuition plus riche : il n'y a là qu'une « expérience commune », une « praxis » qui cesse d'être « partagée » dans la métaphore vive.[258] C'est que son travail s'inscrit dans la filiation de

258 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 176-177.

Bakhtine : pour lui, « c'est par le social que se façonne l'individuel ».[259] Même si l'absence d'une théorie du sujet chez le théoricien russe est alors soulignée et si le rôle novateur du sujet parlant est rappelé à maintes reprises, par exemple dans l'exposé de Détrie sur la praxématique, le fait de réserver le terme de métaphore « vive » à la métaphore « d'invention », celle de l'écrivain, celle qui surprend et le distingue, gêne quelque peu. On retrouve d'ailleurs ici une tendance de Lakoff et Johnson qui les conduit à mal traiter la métaphore littéraire, artistique, mais heureusement corrigée car, chez Catherine Détrie, sur le fond, il n'y a plus d'ambiguïté : c'est bien « la métaphore » en général qui, pour elle, est vive. La volonté de transmettre une expérience plus ou moins singulière du monde est commune aux différentes formes de métaphores : elle est reconnue aussi bien dans les métaphores « lexicalisées », « conventionnelles » que « vives », dans le discours de Claude Allègre que dans celui d'Apollinaire ou d'Andrée Chedid.

Déviance, écart et dissemblance

Je ne crois pas nécessaire de revenir sur les nombreux défauts de la théorie de l'écart. Pourtant, comme le souligne Sylvianne Rémi-Giraud, la grande majorité des études consacrées à la métaphore dans les années 1970 à 2000 y sacrifient encore.[260] Dans son ouvrage *Du sens dans le processus métaphorique*, Catherine Détrie montre à différentes reprises les limites de cette approche : elle en dénonce les survivances, par exemple, dans la théorie de la « déviance catégorielle » de Georges Kleiber et, d'une façon peut-être plus injuste, dans l'expression d'« illégalité légalisée » de Robert Lafont.[261] Judicieusement, elle propose de requalifier le sentiment d'« une déviance catégorielle en soi » en « une déviance catégorielle pour [soi] », pour le seul destinataire de la métaphore, et donc de traiter le prétendu écart métaphorique « en termes de rapports au monde non partagés ».[262] Cette dernière intuition me paraît très juste. Seulement, ce faisant, elle accorde encore une trop grande place, me semble-t-il, à « la notion de déviance » étudiée par Kleiber et, finalement, à la notion même d'écart. C'est pourquoi il me semble utile de souligner une nouvelle fois, mais à partir de l'ouvrage de Détrie et non plus de Searle, Ricœur ou Lakoff et Johnson, combien même les meilleurs auteurs concèdent encore beaucoup aux théories de la métaphore-mot, de la substitution et de l'écart, à quel point ces modèles, fruits d'une longue histoire, sont prégnants puisque même ceux qui les dénoncent y cèdent toujours un peu. Le fait de m'être penché sur des auteurs clefs, pas toujours récents, pourrait donner l'impression que le problème est résolu en effet. Or celui-ci est toujours d'actualité, même s'il prend des formes changeantes. C'est pourquoi il m'apparaît utile de donner ici un dernier aperçu de celles-ci.

Les métaphores marines que nous avons mentionnées plus haut, par exemple, indiquent nettement qu'une métaphore peut être vive sans provoquer ce sentiment d'une « incongruité », sans reposer sur une « catégorisation non conventionnelle », même s'il est certain que beaucoup de métaphores vives reposent sur un tel choc provisoire. Il ne suffit donc pas de relativiser l'analyse de Kleiber, comme le propose Détrie, en la rapportant au seul processus interprétatif : il faut souligner que cette notion de déviance, « secondaire » selon elle du côté du locuteur et, dans les faits, traitée comme inexistante pour lui, n'est pas nécessaire non plus du côté de l'interprète. Ce n'est qu'une

259 *Ibid.*, p. 146.
260 S. Rémi-Giraud, « De la création à l'extinction : métaphore(s) et mondes de discours », art. cit., p. 62.
261 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 126-132, 153-155 et 160-162.
262 *Ibid.*, p. 131.

possibilité, correspondant souvent à un choix effectué par l'auteur de la métaphore, à une stratégie particulière. De nombreuses métaphores se contentent de présupposer une intuition commune, de bâtir une analogie, et n'en forcent pas la perception, ou autrement. Nous l'avons observé, par exemple, avec « Vieux poème du jeune temps », la scène des Comices agricoles ou *Les Gens de Dublin*. Mais c'est vrai aussi avec *Little Big Man* d'Arthur Penn : quand Rayon de Soleil tombe sous le coup d'une troisième balle, Jack s'écroule lui aussi. Il y a là une évidence de la métaphore qui repose essentiellement sur l'analogie entre les deux mouvements, soulignée par le montage. Little Big Man tombe sous le poids du chagrin, ayant anticipé cette fin, ne pouvant supporter de la voir se produire. Certes, le silence qui intervient au moment du troisième coup de feu constitue un effet métaphorique supplémentaire, qui redouble, renforce et corrige la première métaphore : le film mime la sensation d'être sourd, peut-être pour suggérer l'effet d'un coup de feu entendu de trop près, comme pour dire que, si Little Big Man ne meurt pas, lui, c'est comme s'il perdait une partie de lui-même (un sens, l'ouïe en l'occurrence) ou, plus probablement encore, pour exprimer la violence de la vie qui continue alors que l'être aimé n'est plus – les images continuent longtemps de défiler sans le son. Mais il est difficile de discerner là une « incongruité conceptuelle ». D'ailleurs, nous comprenons la métaphore de la chute de Jack avant même de percevoir que le son a été coupé – qui, d'ailleurs, ne cesse pas au moment de la mort de Rayon de Soleil mais un peu avant, avec le dernier coup de feu. C'est l'analogie de mouvement, le montage parallèle qui prolonge le mouvement de la femme par celui de l'homme, puis celui de Little Big Man par celui de sa femme, qui invite à une interprétation métaphorique. Le sentiment d'incongruité ne domine pas, bien au contraire.

Par ailleurs, si l'on ne peut retenir l'idée d'une « catégorisation déviante », peut-on parler d'une « catégorisation non conventionnelle », ou d'une recatégorisation comme c'est fréquemment le cas aujourd'hui pour la métaphore ? Ce travers peut sembler secondaire et même posséder quelque apparence de vérité. Si la chute de Jack nous dit sa souffrance, l'analogie fait que celle-ci est pensée à travers la mort de sa femme. On peut donc dire que la catégorie de la mort est convoquée pour exprimer sa douleur – et cela, au passage, dans une forme que la rhétorique traditionnelle nommerait plutôt comparaison. Seulement, n'est-ce pas là une approche réductrice ? Le parallèle nous dit beaucoup plus : il unit par exemple le destin de Little Big Man et de la tribu indienne, il nous informe sur l'empathie qui est la sienne et que la suite de la séquence, avec le silence qui règne de façon anticipée, nous invite à ressentir aussi. Faut-il dire alors que Jack est perçu à travers la catégorie de l'Indien ? Ne manque-t-on pas encore l'essentiel en disant cela ? La problématique de Kleiber apparaît trop liée à la question de la nomination, à la métaphore linguistique traditionnelle, lexicalisée, avec un comparé *in absentia* ou, à la rigueur, une forme du type « Achille est un lion », avec une métaphore qui s'identifierait à son nœud le plus visible. Or, même dans ces contextes-là, il n'y a pas forcément catégorisation : ce n'est qu'un destin possible de la métaphore. Nous l'avons vu, « Juliette est le soleil » ne cherche pas tant à recatégoriser l'amour ou l'être aimé de Roméo qu'à exprimer des idées, des émotions, à susciter chez le lecteur ou l'auditeur toutes une série de représentations qui, comme on l'a vu, débordent largement ce simple nœud. La notion de catégorie convient donc mal, elle qui ne s'articule pas aisément avec l'idée de prédication, avec la foule d'énoncés susceptibles de jaillir sous la figure, elle qui suppose des limites bien établies, des bords bien tranchés, là où la métaphore propose nécessairement des contours plus fluctuants puisqu'elle ne substitue pas un objet de pensée à un autre, ou ne le fait pas entrer dans son aire, mais invite à un dialogue entre eux, à un mouvement de va-et-vient bien plus large et complexe qui recompose

parfois même les deux « catégories », qui agit sur elles.[263]

Enfin, si le sentiment d'une déviance n'est qu'un effet possible du côté du destinataire, cet effet n'est pas nécessairement absent du côté de l'énonciateur : il peut lui-même avoir ressenti une incongruité dans le rapprochement qui s'est imposé à lui, avant d'en avoir dégagé un sens et d'en avoir proposé l'expérience. N'est-ce pas ce que Breton cherche à généraliser, à travers sa fameuse recommandation du *Manifeste du surréalisme* ? Si la « déviance » n'est pas dans le processus métaphorique lui-même, elle n'est pas forcément dans le seul regard du lecteur, de l'auditeur ou du spectateur, mais parfois aussi dans celui de l'énonciateur. Cette comparaison entre l'activité de l'auteur et celle de l'interprète est d'ailleurs proposée par Détrie, d'une autre manière, par exemple lorsqu'elle écrit :

> Aussi, de notre point de vue, la *métaphore* est-elle une catégorisation construite par l'énonciataire face à une expression qui lui résiste et pour laquelle il tente de reconstruire ce qu'il suppose le rapport praxique de l'énonciateur à son objet, et qui n'est jamais que le rapport praxique de l'énonciataire lui-même à l'entité en question, les similitudes retrouvées étant forcément liées à sa propre subjectivité : le processus n'est pas métaphorique en tant que tel, c'est l'interprétation qui l'est.[264]

Je n'insiste pas sur cette idée d'« une expression qui résiste », qui correspond à une stratégie fréquente, celle par exemple évoquée par Chklovski, ou sur cette idée de « catégorisation » nouvelle. Détrie conclut peu après en évoquant « la réversibilité des pôles énonciatifs » et le fait que, « si l'expérience du sujet fonde la métaphore, c'est l'expérience du destinataire » qui le conduit à la percevoir « comme métaphore vive » ou « simple formulation familière ». Tout cela me semble très juste. Néanmoins, il ne me semble pas nécessaire d'en conclure à une absence de symétrie, sous prétexte que les deux expériences ne seront jamais identiques et, par exemple, que l'intention d'une métaphore, surtout isolée et conventionnelle, peut être manquée. D'abord, si l'auteur de la figure propose une interprétation de l'analogie qu'il a perçue, il n'interdit pas forcément les autres compréhensions : il a souvent anticipé sur ces interprétations et peut les « inclure », d'une façon ou d'une autre – je ne crois pas qu'il y a lieu d'opposer les différentes interprétations rendues possibles par une métaphore, sauf contresens ou faux sens avéré. En outre, par son énoncé, l'auteur ne définit pas seulement un espace pour l'interprétation mais aussi un chemin qui permet souvent au lecteur ou au spectateur de retrouver une part importante de son intuition, qui vise à stimuler l'imagination ou le souvenir d'expériences similaires.

En fait, cette absence de symétrie, cette idée d'un processus créatif non métaphorique me semble liée à une conception résiduelle de la métaphore comme écart qui néglige tout le travail de l'analogie en son sein. En se focalisant sur les pratiques, les expériences véhiculées par les mots, et en distinguant dans les lignes qui précèdent « rapport praxique culturalisé collectif » et « rapport praxique personnel non conventionnel », Catherine Détrie ne s'interroge pas sur la nature de l'analogie mise en jeu dans les métaphores conventionnelles d'une part et vives d'autre part.[265] Or, c'est là que se trouve la meilleure piste : l'analogie de la métaphore riche, proportionnelle, exige que

263 Une partie de ces objections est d'ailleurs entrevue par Georges Kleiber, par exemple dans « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux » (art. cit., p. 122), mais sa façon même de poser et nuancer le problème suggère qu'il vaudrait mieux nous passer complètement de la notion (*ibid.*, p. 133). D'ailleurs, s'il souligne bien dans cet article qu'il n'y a pas toujours « incompatibilité », rupture d'isotopie, entre les deux termes de l'analogie, il n'en perçoit pas moins la similitude comme « une conséquence directe » de la caractérisation de la métaphore comme « catégorisation déviante ».

264 *Ibid.*, p. 177.

265 *Ibid.*, p. 176-177.

l'interprète bâtisse la structure de la double série d'objets de pensée alors que l'analogie de la métaphore conventionnelle peut s'en passer, ne reposer que sur la convocation d'un savoir antérieur. La métaphore vraiment vive a donc toutes les chances d'être moins immédiate à interpréter, de réserver une part de sa signification au lecteur, à l'auditeur ou au spectateur perspicace ou, du moins, plus curieux, à la différence de l'autre métaphore qui semble se donner d'emblée. L'unité ici illusoire de ces deux « rapports praxiques » entretient alors une certaine confusion, provoquée par l'ambiguïté déjà signalée des expressions « métaphores vives » et « lexicalisées » (ces dernières rapprochées de « conventionnelles »), qui empêche de distinguer dans les métaphores conventionnelles, quand elles sont vives, tout ce qui les unit aux métaphores créatives et, quand elles sont appréhendées comme stéréotypées, tout ce qui les en distingue, qui en fait des métaphores mortes. Aussi est-il difficile, dans ces conditions, de proposer un modèle unique pour les métaphores « vives » et « conventionnelles », de discerner une tension au sein de toutes les métaphores, mêmes les plus lexicalisées.

C'est pourquoi, quand Catherine Détrie refuse, quelques lignes plus loin, de reverser cet « *écart* dans le processus métaphorique » (je souligne) au crédit « d'une théorie de l'analogie objective des choses », et qu'elle propose de le comprendre comme dialogique, « lié à des expériences non identiques du monde par les sujets », à des « structures praxiques » différentes, elle donne encore une certaine importance à cette notion d'écart, d'impertinence, qu'elle ne cesse par ailleurs de relativiser, de redéfinir, mais sans jamais l'abandonner tout à fait.[266] Elle en prolonge la vie sans raison décisive, en s'appuyant également sur d'autres apparences. On peut en effet adopter cette idée d'un dialogue des représentations et des expériences qui serait constitutif de la métaphore sans l'identifier nécessairement à un « écart » et sans rapporter cet « écart dialogique » à la distance et à l'échange « entre le sens produit par l'énonciateur et le sens compris par l'énonciataire » : il y a déjà un tel dialogue au sein même de la compréhension proposée par l'auteur, comme on a pu le voir avec des exemples tirés de Balzac, Flaubert ou Yourcenar, et comme cela s'observe dans *La Ligne Générale*, exemplairement, mais aussi dans *2001*, *Remorques* ou *Acte de printemps*. La référence à la notion d'écart n'est donc pas nécessaire pour appréhender le phénomène métaphorique, surtout si elle conduit à confondre la question du dialogue, de l'« échange » des représentations, qui se pose déjà du côté de l'auteur, avec celle d'une distance éventuelle entre le sens produit et le sens compris.

C'est pour cela que, pour ma part, je crois nécessaire de privilégier la notion de dissemblance. C'est cette différence entre objets de pensée, consubstantielle aux métaphores mais diversement accentuée par ceux qui en produisent, que certains cherchent à gommer quand d'autres préfèrent la souligner, qui frappe tant et qui a produit toute cette réflexion sur le « déplacement » du trope, son « incongruité », son « impertinence », son « illégalité », mais aussi sur la « tension » qui persiste en son sein, condition d'une possible dialectique. S'il convient de se débarrasser de toutes ces notions, à l'exception de la dernière, celle de « tension », qui ne relève pas de la tradition de l'écart, c'est parce qu'elles sont marquées par toute une histoire, par des représentations éminemment discutables : elles s'articulent trop étroitement aux notions de « sens propre » ou de terme « littéral », par exemple, et renvoient trop vite à l'idée de surcharge ornementale. *In fine*, on peut dire qu'elles se confondent avec le modèle sémiotique, qu'elles portent en elles son programme. Il est donc préférable de revenir à l'évidence d'une tension entre objets de pensée, à la fois ressemblants et dissemblants, semblables bien que différents. Aussi, pour riche qu'elle soit, la mise au point de Catherine Détrie dans son ouvrage, notamment dans son troisième chapitre, me semble-t-elle attirer

266 *Ibid.*, outre la page 178, par exemple, on peut relever les pages 62 et 122.

l'attention trop vite et presque exclusivement sur les différences de point de vue entre interlocuteurs, dont l'existence se réfracte en effet fréquemment sous la forme d'une différence de point de vue à l'intérieur d'une même subjectivité, dans le seul usage d'un mot ou d'une métaphore par exemple : avant cette possibilité, qu'il est très important de signaler, il y a la réalité tout aussi massive d'une différence entre deux objets ou séries d'objets de pensée – base de la dialectique métaphorique, sur laquelle viennent se greffer les autres dialectiques relevées par Détrie, entre le langage et le réel, entre la nomination d'autrui et celle du sujet parlant.

Or, la théorie de la métaphore n'a pas souvent accordé d'importance à cette notion de dissemblance – la théorie dominante du moins puisque, d'Aristote à Reverdy en passant par les baroques et diverses avant-gardes, on la retrouve néanmoins. Le fait n'est évidemment pas si curieux qu'il en a l'air : dans le cadre d'une approche sémiotique, elle ne pouvait être traitée correctement. Elle fut donc, peu ou prou, toujours traitée comme infraction, comme un obstacle sur le chemin de la transparence, chemin qui, de toutes manières, ne pouvait jamais conduire qu'à condamner la figure d'analogie elle-même, puisqu'il existe presque toujours un mot « propre ». Dans ce cadre-là, l'idée de mensonge n'est jamais loin et l'on a vu son succès. Seule une approche proportionnelle était en mesure d'accorder quelque place à la dissemblance, en cessant de comprendre la ressemblance comme une propriété mystérieuse de certains mots ou de certaines choses mais en l'appréhendant comme ressemblance de rapports. Il n'est donc pas étonnant que l'on retrouve sous la plume des adeptes de la métaphore dissemblante une certaine sympathie pour la métaphore par analogie : qu'il y ait ressemblance et dissemblance à la fois ne pose plus problème dès que l'on considère que c'est une double série d'objets de pensée que l'on rapproche.

Le rôle de la dissemblance se perçoit d'autant mieux que l'on fait dialoguer métaphore et concept : nous avons observé combien la richesse de certains films semble venir de ces métaphores dissemblantes. Comme *Les Glaneurs et la glaneuse* de Varda et *2001, l'Odyssée de l'espace* de Kubrick, *La Ligne Générale* d'Eisenstein ouvre un espace de réflexion d'une grande finesse, à la fois très proche de la pensée conceptuelle mais distinct, reposant sur la vertu de comparaisons qui préfèrent ouvrir des questions et ne pas conclure, donnant le bel exemple en l'occurrence d'une « dialectique négative », refusant les synthèses définitives, privilégiant le dynamisme des « conflits » maintenus à leur plus haut niveau d'acuité. Avec *Remorques* ou *Acte de printemps*, nous avons noté aussi, indirectement, le rôle de la dissemblance : c'est elle qui empêche de réduire l'analogie à une clef, d'y déceler un sens – par exemple transcendant – qui écraserait l'idée. C'est la matérialité de l'expression qui, toujours, y détermine la signification puisque la dissemblance, rendue sensible, n'est pas éliminée. Je ne reviens pas, par ailleurs, sur cette dissemblance *maintenue* qui caractérise certaines démarches scientifiques, malgré l'idée reçue, et que l'on retrouve dans les métaphores de nombreux savants, de Galilée aux chercheurs en biologie évoqués par Evelyn Fox Keller en passant par Einstein. On perçoit bien avec eux que la dissemblance n'est pas mensonge mais au contraire appel à la vigilance, moyen de rappeler l'origine d'une intuition et ses limites.

Les problèmes commenceraient donc avec la disparition de la dissemblance, comme le veulent les fameux développements de Nietzsche. Je crois que nous gagnons à conserver cette idée : il semble qu'il y a une certaine supériorité des métaphores où la tension est maintenue entre les deux séries. À sa façon, *War game* de Dave Unwin l'expose assez joliment. En effet, ce court-métrage d'animation met en évidence, avec une belle simplicité, l'usage propagandiste qu'il est toujours possible de faire de la métaphore conventionnelle, qui a perdu de son paradoxe – d'une métaphore sportive, en l'occurrence, pour leurrer les jeunes gens appelés à se battre lors de la Première Guerre

mondiale. Le film prend soin de démonter la rhétorique belliciste en soulignant le caractère inapproprié de la comparaison entre le football et la guerre : il rend le sport à son innocence, notamment en rappelant que les soldats qui firent la trêve de Noël 1914 auraient préféré « se battre » sur un terrain de foot improvisé plutôt que sur un champ de bataille. Ce faisant, *War game* souligne le mécanisme de la propagande : celle-ci joue du fait que le comparé militaire est inconnu. C'est en quelque sorte parce qu'ils ne disposaient pas d'une expérience de la guerre, ne connaissaient pas la personnalité de l'ennemi, que les jeunes britanniques du film sont partis aussi volontiers. Aussi Dave Unwin use-t-il abondamment de la métaphore pour dénoncer une *certaine* métaphore, conformément à la traduction française du titre (*La guerre n'est pas leur jeu*) : *War game* semble dire « le jeu est un combat, un match ressemble à la guerre, mais la guerre n'est pas un jeu ». D'ailleurs, dès la première séquence, le réalisateur prend soin d'indiquer toute la dissemblance qu'il peut exister et combien, précisément, le jeu sportif *n'est pas* un conflit de type militaire. Il n'y a pas de joie dans ce dernier, de beauté du geste, de compétition limitée dans le temps, etc. De même, le premier spectacle d'obus éclatant en plein ciel nocturne évoque un feu d'artifice mais c'est, plus nettement que chez Apollinaire, pour dénoncer ensuite l'illusion : une meilleure connaissance du comparé nous est, là encore, donnée par la suite – quand la féerie de l'analogie, où le comparant régnait en maître, s'estompe un peu.

Telle est bien l'ambivalence de la métaphore : si elle peut évidemment participer d'un mensonge, elle permet aussi de le dénoncer, de le retourner, et peut-être mieux qu'un autre moyen d'expression. La dissemblance y est toujours visible, tant du moins que la métaphore est vive – et, si elle ne l'est plus, elle peut souvent être réveillée, puisqu'elle garde la trace de la comparaison. Tant que le paradoxe est sensible, il joue le rôle d'un garde-fou, et c'est tout l'art du film d'Unwin de réveiller ainsi la métaphore, de rendre sensible l'extrême dissemblance au cœur de l'analogie convenue. C'est pourquoi l'affirmation répétée de Catherine Détrie selon laquelle « la métaphore n'est jamais qu'un praxème [un mot] comme un autre »[267] est à la fois juste et par trop ambiguë. Elle s'appuie sur l'idée qu'aucun mot ne possède une signification stable, que celle-ci est tout le temps rejouée, qu'elle dépend de l'histoire du mot, de son contexte, des expériences du locuteur et de l'interprète, etc. Mais peut-on prétendre que la métaphore n'a aucune spécificité, sinon celle d'exhiber le fonctionnement dialogique du praxème, la négociation de sens qui se trouve au fondement de chaque usage de mot, comme cela est affirmé à plusieurs reprises ? Cela me semble maladroit, même si la raison profonde de cette affirmation est probablement la volonté de contester l'idée d'un mensonge qui serait propre à la métaphore, d'une « violence à la langue » ou au réel particulière. Je préfère de ce point de vue le développement suivant qui, significativement, intervient après une discussion de ces dernières idées :

> L'originalité du réglage métaphorique par rapport à une actualisation plus conventionnelle est de produire du sens sans la médiation d'une signification. Ne subissant pas l'essentialisation-réification que l'usage social confère, la métaphore vive ne se voit pas assigner de signification : elle fabrique du sens à partir d'un mot réinvesti par le désir de renouer avec le monde sensible.[268]

Ce détour, qui n'est pas celui du mot ordinaire, suffit en effet à signaler la singularité de la métaphore, aussi bien du côté de l'énonciateur que du destinataire. Comment expliquer alors cette difficulté à reconnaître l'originalité du processus métaphorique, par rapport à n'importe quelle autre

267 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 174, mais on trouve aussi l'idée p. 166-168 ou 178.
268 *Ibid.*, p. 180-181.

« production de sens » ? J'indiquerais, entre autres facteurs, la prégnance du modèle de la métaphore-mot, via le problème de la nomination, qui surdétermine assez logiquement les approches linguistiques de la métaphore, entre autres avec le problème de la lexicalisation – et qui conduit à séparer métaphore et comparaison. Mais, on l'a vu, il faut déplorer également la relégation à l'arrière-plan de l'analogie, qui est solidaire d'une difficulté à appréhender vraiment conjointement métaphores « vives » et « conventionnelles », l'analogie n'étant pas réellement nécessaire pour analyser les métaphores usées chez Détrie, celles-ci s'expliquant surtout par « un rapport praxique culturalisé collectif ». Dans la citation qui précède, cette fois, c'est clairement la métaphore vive qui est considérée, qui ne peut se contenter d'« expériences collectives […] culturalisées ». Il y a donc bien, alors, une originalité reconnue, qui est celle de la métaphore vive, excluant de fait les métaphores mortes : « la médiation d'une signification » est, sinon absente, car les mots rapprochés conservent une telle signification, du moins d'une nature radicalement différente dans la métaphore vive, surtout quand elle est neuve. La signification attendue exige « de renouer avec le monde sensible », autrement dit que l'interprète effectue par la pensée un détour par une expérience singulière, personnelle, même si elle doit « mimer » celle de l'auteur, reconstruire partiellement une expérience que l'on n'a pas vécue soi-même. Or, qu'est-ce que ce détour sinon le passage par la seconde des deux séries de la métaphore, dont il incombe au lecteur ou au spectateur de reconstruire le réseau et de l'interpréter, autrement dit cette analogie parfois évoquée, ces « corrélations entre divers domaines d'expérience » mentionnées à propos de Lakoff et Johnson[269], sur lesquelles Détrie se penche peu ?

C'est ainsi, en minorant l'importance de l'analogie, que la dissemblance dans la métaphore est peu traitée, et surtout comme « écart » résiduel, comme « énigme » ou « rapports au monde non partagés » survivant étrangement du côté du destinataire, de l'interprète seul.[270] Ainsi, c'est la métaphore elle-même que Détrie est tentée de présenter comme un fait purement subjectif, n'existant que du côté de l'interlocuteur : « le processus métaphorique n'existe pas en soi », « c'est une question de *point de vue* », écrit-elle, qui repose sur le sentiment d'un « dissensus » entre « le réglage du locuteur » et celui « que construit immédiatement le destinataire ». Et, de fait, en analysant « Le Cimetière marin » de Paul Valéry, Catherine Détrie semble considérer qu'il n'y a aucune tension pour le poète quand il parle de « ce toit tranquille, où marchent les colombes ».[271] Certes, il est toujours très pertinent, contre la tradition rhétorique, de rappeler que le poète *croit* à ce qu'il dit, que *tout est littéral*, y compris dans la poésie, mais il convient de ne pas écraser sous une nouvelle littéralité, sous une littéralité *unique*, l'épaisseur de la métaphore qui, en l'occurrence, repose sur la tension entre l'idée de mer – qu'elle soit rénovée ou non – et l'idée de toit, autrement dit sur un paradoxe. Si Valéry cherche à contester l'approche de la mer comme pure surface, à nous faire considérer la masse énorme qui « palpite » sous ce « toit », il ne cherche pas à *substituer* à la compréhension traditionnelle une autre compréhension, disons comme « maison » : il se contente d'ouvrir une interrogation, en particulier grâce à l'apport d'une dimension verticale, comme le souligne Détrie, qui crée le sentiment d'un volume, d'une masse considérable. Or, il semble bien qu'un reste de la théorie de la substitution survit chez elle quand elle affirme ici encore que la métaphore n'existe que chez le destinataire, du moins tant qu'il reste étranger à la « nouvelle réalité » de la mer. En quoi la métaphore disparaîtrait-elle quand on partage le sentiment de cette

269 *Ibid.*, p. 172.
270 *Ibid.*, p. 131, comme on l'a vu, mais aussi p. 163, 173-175, 177-178, 180, 182.
271 *Ibid.*, p. 174 et 169-170 respectivement.

nouvelle réalité, quand on se place du côté du poète ? Celle-ci ne devient jamais une vraie maison, avec un « toit » où « marchent les colombes ». Plus encore que le mot « toit », d'ailleurs, l'apparente absurdité du verbe « marcher » empêche une telle disparition, une telle substitution, continue à forcer l'interrogation après que l'on pense être entré dans la vision de l'auteur. La métaphore vive maintient donc une double littéralité : elle nous force à tenter une synthèse qu'une première interprétation peut stopper mais qui ne doit jamais être considérée comme acquise, définitive. Telle est, ici, la première fonction de la fin du premier vers, de « marchent les colombes » : si ce qui passe pour des colombes semble marcher, en flottant, comme sur le toit d'une église (ou comme Jésus sur les eaux), ce n'est probablement pas pour l'unique raison que la scène est perçue de loin. Le choix d'un verbe paradoxal vise à maintenir l'esprit en éveil, à relancer l'interprétation, à ne pas en rester à une première lecture – interprétation que, par la suite, un mot ou une expression peut conforter et relancer encore, comme ici l'idée d'un « temple simple à Minerve », par exemple.

Une dernière cause peut être mentionnée, pour expliquer cette idée d'une absence de symétrie. Comme le signale Catherine Détrie, « réfléchir au processus métaphorique et non au résultat s'avère une tâche » à la fois « essentielle » et « délicate » : elle évoque alors le problème de « l'état actuel des connaissances », qui ne permet pas encore « de déterminer scientifiquement la part du sujet » dans les mécanismes de production de sens métaphorique, et l'on pense en particulier au problème des profondeurs « insondables » de notre psychisme, qui lui fait dire ailleurs que l'« appariement » dans la figure d'analogie « ne s'effectue sans doute pas sur le mode analytique, mais au contraire grâce à une opération globale où la sollicitation d'une occurrence et d'une catégorie lexicale est simultanée, ce qui court-circuite, du côté des processus génératifs, toute explication en termes de comparaison ».[272] Ce faisant, elle fait machine arrière par rapport à son analyse des travaux de Umberto Eco et de François Rastier, où elle regrettait qu'on ne verse pas « au crédit de l'énonciateur une démarche parallèle à celle de l'énonciataire ».[273] Or, rien ne me semble justifier cette opposition entre un mode synthétique, d'une part, du côté du locuteur, et analytique d'autre part, du côté du destinataire : l'évidence d'une impulsion première, spontanée, d'une saisie comme « simultanée » de deux termes n'interdit pas une saisie analytique ultérieure, d'une reprise par la conscience du locuteur. Je n'insiste pas sur cette idée déjà exposée, mais capitale, qui permet au passage de réconcilier des approches aussi apparemment divergentes que celle, discursive, de Ricœur avec d'autres, comme celle de Lyotard, qui soulignent la persistance des fulgurances pulsionnelles. Le locuteur et son interlocuteur sont, à plus d'un titre, dans la même position : le destinataire lui aussi travaille à partir d'une intuition première – qui ne vient pas toujours immédiatement, certes, mais dont l'éclair finit par jaillir et reste, de toutes façons, largement un mystère – et le créateur lui aussi ré-élabore, valide ou non, corrige et infléchit le matériau transmis par son intuition. Autrement dit, il est probable que l'interprète ne soit jamais dans une position de totale maîtrise sur son interprétation, lui non plus : celle-ci est aussi le produit de son inconscient, comme on le voit mieux dans le cas des métaphores « inventives », où l'esprit, confronté à une énigme, est obligé de traiter rapidement toutes les hypothèses qui lui viennent, à partir de ses propres associations. Par ailleurs, il n'y a aucune raison de reverser au seul « crédit du destinataire » la « tension prédicative » perçue dans l'interprétation de la métaphore.[274] Au contraire, il y a une bonne raison à cette « réversibilité des pôles énonciatifs » plus poussée : c'est que le locuteur lui aussi *interprète* – dans des proportions

272 *Ibid.*, p. 174-175 et 129 respectivement.
273 *Ibid.*, p. 90, 107-108. Faut-il y voir l'influence du travail de Kleiber, analysé entre temps ?
274 *Ibid.*, p. 175.

variables, certes, mais exactement comme l'interlocuteur.

En définitive, si Catherine Détrie peut rapporter la métaphore à la seule interprétation, du côté du destinataire, d'un choix singulier effectué par un locuteur, c'est parce que la métaphore reste pensée dans un rapport étroit au mot et, d'une certaine façon, encore comme « un mot pour un autre », même si ce mot – le praxème – est compris d'une façon infiniment plus fine, en rapport avec son emploi en discours, avec le projet d'un locuteur, en relation avec des expériences. En effet, notamment dans le chapitre 3, la métaphore apparaît souvent comme l'usage d'un « praxème » en lieu et place d'un autre praxème plus stéréotypé, selon un modèle théorique proche de celui du filtre, de l'oculaire, où le locuteur proposerait une expérience nouvelle pour appréhender autrement une réalité désignée de façon traditionnelle. Il manque alors à la figure d'analogie tout ce qui fait, lorsqu'elle est riche, que son énoncé ne se réduit pas à un praxème, à un comparant, éventuellement complété par un comparé, mais qu'il repose sur le tissage d'un discours complexe, organisant un réseau de termes unis deux par deux, sur une intuition d'ordre analogique matérialisée par de multiples choix lexicaux ou, plus largement, énonciatifs. Ainsi comprise, la dialectique métaphorique devient plus précise et plus riche que la dialectique d'un terme ancien, renvoyant à une expérience ancienne, à une désignation sclérosée du réel, celle véhiculée par le discours ambiant, et d'un terme nouveau, exprimant une nouvelle expérience, une intuition neuve, renvoyant une meilleure image du réel – ce à quoi la métaphore semble correspondre parfois, mais lorsqu'une métaphore vive commence à s'institutionnaliser. Lorsque Varda associe différentes formes de récupération ou de glanage, ou lorsque Eisenstein rapproche différentes expériences religieuses et politiques, la tension est maintenue entre les différents éléments, qui les empêche de passer pour de simples outils d'analyse d'une autre réalité. En témoigne le souci constant des réalisateurs d'attirer l'attention sur les convergences et divergences possibles, de relancer sans cesse l'interprétation du rapprochement, de ne jamais tenir pour acquise l'issue de la comparaison. La métaphore correspond donc bien à une réalité, au sein du discours, qu'on pourrait définir non pas comme un « praxème » particulier mais plutôt comme un montage de « praxèmes ». En tant que montage, d'ailleurs, elle indique assez sa nature : la synthèse n'y est jamais achevée. Seule son usure peut donner l'impression que sa dynamique peut s'éteindre.

On l'aura compris : ces développements sur l'idée d'une re-catégorisation, d'un écart de sens maintenu du côté du destinataire et sur le modèle du filtre visent à souligner les formes actuelles que peut prendre la théorie de la substitution, cette compréhension de la métaphore comme coupée de l'analogie et de la comparaison. Toutes ne sont d'ailleurs pas gênantes au même point mais elles obèrent toutes, d'une façon ou d'une autre, la possibilité d'appréhender le phénomène métaphorique dans toute son ampleur. C'est pourquoi cette digression théorique m'a paru si nécessaire : seule une conception « neuve », débarrassée de ses faux-semblants substitutifs, permet vraiment d'ouvrir sur une pratique nouvelle. La richesse d'une œuvre comme *La Ligne Générale* me semble devoir beaucoup, par exemple, aux possibilités offertes par l'énonciation métaphorique, à son mode d'expression paradoxal. Pour concevoir le monde avec cette ampleur ou ne serait-ce que pour percevoir pleinement cette richesse, il est donc nécessaire de disposer d'une conception large de la figure d'analogie.

Certains développements de Lakoff et Johnson sont éloquents aussi. Cette prise en considération insuffisante de la dialectique métaphorique s'y perçoit un peu mieux encore. La métaphore apparaît pourtant chez eux comme susceptible de créer des réalités nouvelles mais, comme on l'a noté, la description qui est proposée de son action est par trop tendancieuse : la figure d'analogie « met en

valeur certains traits [de l'expérience visée] tout en en supprimant d'autres ».[275] Quand elle ne se contente pas de ce rôle de focalisation et de masquage, répété à maintes reprises, les auteurs introduisent une troisième tâche, en quelque sorte intermédiaire, avec l'idée qu'elle « atténue » certains autres aspects, qui ne nous change pas radicalement de paradigme.[276] Nous sommes vraiment là en plein dans le modèle du filtre, avec l'idée en quelque sorte d'une superposition de deux aires de significations, d'une projection de l'une sur l'autre, leur intersection définissant la « part utile » de la métaphore, le débordement du comparé constituant sa part masquée et le débordement du comparant sa part « inutile ». Il n'est pas possible de souscrire à un tel modèle, même corrigé par l'idée d'atténuation : il néglige précisément ce qui fait toute la richesse de la métaphore, il témoigne d'un reste d'approche sémiotique, de conception substitutive voire componentielle. Certes, Lakoff et Johnson ne réduisent pas les mots à une liste finie de traits de signification, ils s'opposent même à une telle théorie, mais leur modèle n'intègre pas pleinement ce refus : ils sont régulièrement amenés à traiter la dynamique métaphorique comme la simple sélection, au sein des dimensions d'un « concept », des dimensions pertinentes lorsqu'il est appréhendé « en termes d'un autre concept ». Autrement dit, en véhiculant l'image d'une métaphore qui « met en valeur » certains aspects de l'expérience et qui en « masque » d'autres, ils font comme si les unités sur lesquelles travaille la métaphore finissaient par être stables, une fois « comprises » par le lecteur ou l'auditeur, avant que la dialectique de l'interprétation métaphorique ne commence, alors que le remodelage auquel elle procède s'appuie précisément sur l'absence de limites claires à leur action, et que leur travail concerne le comparant aussi bien que le comparé, celui-ci pouvant « éclairer » celui-là autant que l'inverse. Aussi, ce que nous venons d'observer avec le début du « Cimetière marin », cette relance fréquente de la signification par l'observation de nouvelles dissemblances se produit dans toutes les métaphores vives et parfois, en apparence du moins, entre deux objets de pensée seulement : l'interprète attentif est parfois en mesure de récupérer comme ressemblance – qui restera paradoxale dans certains cas, mais pas toujours – des aspects qui semblaient d'abord relever de la pure dissemblance, de la zone « inutile », et cela à plusieurs reprises, dans un mouvement d'interprétation à plusieurs détentes.

Le problème est évidemment lié, chez Lakoff & Johnson, à leur corpus de « métaphores quotidiennes », structurantes à notre insu, vives mais conventionnelles, dont la part de paradoxe peine désormais à être perçue, ce qui fait que, même dans leur chapitre sur les métaphores nouvelles, les exemples déçoivent : la métaphore « l'amour est une œuvre d'art réalisée en commun » pâtit de n'être rapportée à aucune subjectivité précise et de n'être pas actualisée plus précisément – sous une forme, par exemple, du type « l'amour est une danse ». Avec cette image, les auteurs auraient mieux aperçu comment le comparant détermine la compréhension du comparé mais aussi comment l'expérience du comparé détermine la compréhension du comparant, dans un mouvement circulaire qui, une fois enclenché, n'a potentiellement pas de fin. Cette idée est d'ailleurs probablement esquissée, mais seulement esquissée, lorsqu'ils évoquent « la manière dont les implications [de deux concepts, de deux expériences] s'ajustent entre elles », mais il manque l'idée d'une authentique interaction, d'un ajustement réciproque « par dessus » le paradoxe.[277] En l'occurrence, avec un exemple plus précis et donc plus paradoxal du type « l'amour est une danse », quelle que soit la danse en question, et pas forcément le tango que l'on entend dans *Un Chien*

275 G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 150.
276 *Ibid.*, p. 159, 162.
277 *Ibid.*, p. 160.

andalou, ils n'auraient pas conclu aussi vite qu'une telle métaphore en masquait d'autres, comme « l'amour c'est la guerre ».[278] L'image aurait, dans tous les cas, perdu beaucoup de son irénisme et gagné en dynamisme de l'interprétation. Ils auraient pu noter par exemple comment une certaine compréhension de la métaphore de la danse peut intégrer des idées apparemment contraires à celle de « l'œuvre d'art réalisée en commun » et non pas masquer mais seulement minorer l'idée qu'un conflit subsiste au sein de l'amour, ou faire surgir d'autres idées ambivalentes, comme celle d'un amour qui fait tourner la tête, et donc faire surgir une tension dialectique. Nous avons relevé par exemple comment *Lutte*, le court métrage de Grimur Hakonarson, parvenait à articuler les deux idées, à faire de l'amour une danse, mais à travers l'idée d'une lutte nécessaire... pour forcer l'autre à abandonner la lutte. Ce dynamisme de l'interprétation, ce rôle du paradoxe apparaît d'ailleurs encore mieux chez Lakoff et Johnson avec un autre exemple, hélas moins développé alors qu'il est plus nettement vivant, à savoir l'interprétation par un étudiant iranien de la métaphore morte « la solution de mes problèmes ».[279] Mais, significativement, ce n'est pas cette réinvention qui est longuement analysée, probablement parce que cette image qui apporte le matériau le plus riche relève aussi, en l'occurrence, d'une mécompréhension, d'une méconnaissance du code. Pourtant, précisément pour cette raison, le « dialogisme » de la signification pouvait mieux apparaître, surtout dans la mesure où les auteurs reconnaissaient une belle cohérence à l'invention de l'étudiant. S. M. Eisenstein ne s'est-il pas « trompé » lui aussi, selon le pouvoir soviétique, quand il a abordé le thème de l'agriculture en 1929 ? C'est cette « erreur » qui est passionnante.

La métaphore face à l'écart indissoluble des mots et des choses

L'apport de Lakoff et Johnson ou de Catherine Détrie n'en est pas moins considérable, notamment en cela qu'ils soulignent le rôle de l'expérience du sujet dans l'émergence d'une signification. On pourrait citer Lumiares à ce propos, ce personnage de *Val Abraham* un peu docte et péremptoire mais souvent pertinent. Il discute avec Ema, l'héroïne du film, peu avant qu'elle ne commence sa liaison avec Fortunato. Elle vient de l'interroger sur ses paroles en lui disant : « C'est agréable de t'entendre parler. Mais est-ce la vérité ? ». À cette question, il répond :

> Je ne sais pas. Il y a un espace vide dans la pensée qui ne sera jamais rempli. C'est ça qui nous permet un langage. C'est un exercice de calcul qui produit les relations des gens. Nous disons : « la terre est ronde » ou « la femme, c'est un utérus ». Ça n'a pas de sens si nous prétendons par là être exacts. Tout ce qui jette dans le désordre est l'ajournement de l'acte de juger.[280]

On ne peut pas faire meilleure réponse à tous ceux qui reprochent à la métaphore son « inexactitude » ou sa « fausseté ». L'inexactitude est en effet constitutive de l'acte de parler : on peut s'approcher de l'exactitude, mais non posséder la vérité – ou ne serait-ce qu'une vérité. On ne peut saisir définitivement l'essence des choses : c'est un acte à toujours recommencer. C'est pourquoi Lakoff et Johnson, à la fin de leur ouvrage, et Catherine Détrie après eux, soulignent qu'il n'y a pas de vérité objective.[281] C'est pourquoi Castoriadis insiste quant à lui sur le fait qu'on ne peut

278 *Ibid.*, p. 159.
279 *Ibid.*, p. 153.
280 Scénario de *Val Abraham*, Mandragoa filmes & Gémini films, 1992, plans 85-24 à 85-26 (124e minute du film).
281 G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, *op. cit.*, chap. 24, 25 et 29, p. 204-205 par exemple, et C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 259 par exemple.

« établir une vision totale de l'histoire » : il n'existe que des visées de vérité, où notre subjectivité n'est pas un défaut mais une condition de notre perception. Et le même de rappeler la façon dont Merleau-Ponty, dès la *Phénoménologie de la perception*, récuse « la possibilité d'une pensée pure » en s'interrogeant précisément sur le langage, « phénomène central » qui offre la possibilité de « dépasser définitivement la dichotomie classique du sujet et de l'objet ».[282] En dénonçant lui aussi la notion d'écart, de norme neutre du langage, François Rastier prolonge la critique en évoquant le vieux fantasme d'une « orthonymie ». C'est parce qu'on croit à un « degré zéro », pur, droit, qui dirait la chose de façon transparente, que l'on peut condamner la métaphore. Il faut donc se déprendre du « réalisme » linguistique qui assigne un référent stable à un mot.[283]

Nous sommes là, en effet, au cœur du problème. Ce que n'ont pas compris ou ce que négligent tous les contempteurs de la métaphore, que ce soit Genette qui cherche à refonder la rhétorique sur la comparaison, le groupe μ qui connaît le même objectif de refonder la rhétorique mais à une autre échelle et avec d'autres moyens, ou la plupart des zélateurs du concept, c'est que le fond du langage est mouvant, éternellement. On ne peut pas mieux assurer ses énoncés par telle figure « révolutionnaire », la comparaison, la métonymie ou la synecdoque, que par la métaphore. Les concepts ne sont pas davantage une bouée décisive, surtout si nous les concevons comme radicalement différents ou purifiés de la métaphore, et celle-ci comme engluée dans « l'analogie », dans la matérialité de l'image ou de l'intuition, comme n'incluant pas un moment conceptuel. Au contraire, pouvons-nous être tentés de dire, la métaphore vive, elle, repose sur une tension, une instabilité qui lui est constitutive, qui n'est pas seulement celle des mots, des objets de pensée sur lesquels elle travaille, mais celle de la prédication paradoxale, instabilité qu'on ne peut récuser d'emblée, malgré le désir qu'on en a parfois, et que l'énoncé assume précisément pour élaborer de nouvelles significations, parfois même pour tenter de dépasser l'instabilité première, celle des signes usuels : ce n'est plus un défaut de « dénotation », de « signification » ou de « référenciation », mais au contraire un moyen de parvenir à une meilleure désignation ou signification. C'est en effet parce que la métaphore repose sur ce manque, cette absence de fond de la langue, qu'elle est un outil précieux qui permet *parfois* de dépasser cette lacune du langage : toute une stratégie peut s'élaborer sur la tension entre ses deux pôles, même s'ils sont eux-mêmes mouvants, pour signifier sans un appel à un sens transcendant, définitif. C'est ce qui gêne, quand il faut interpréter une métaphore de Rimbaud ou la présence d'un paon en haut des marches, dans *Octobre*, mais c'est ce qui garantit l'accès à une pensée vivante, comme chez Varda, Kubrick ou Manoel de Oliveira.

Il me semble donc possible de renverser le soupçon positiviste sur la métaphore et de la défendre comme voie d'accès privilégiée à la vérité. Imposant à l'auditeur, au lecteur ou au spectateur une interprétation personnelle, du moins quand la métaphore est neuve, elle lui impose de ne pas différer l'exercice de la pensée, cet « acte de juger » évoqué par Lumiares. Elle est le moment par excellence où nous pouvons éprouver le bonheur et le risque du langage.

C'est d'ailleurs parce qu'il n'y a pas d'accès direct au vrai, au réel, que la métaphore a été a ce point célébrée, comme nous l'avons vu, par les romantiques étrangers, par les symbolistes français, comme moyen de « révélation », avec toute l'ambiguïté y afférant. Le rôle primordial qu'elle joue dans les disciplines scientifiques trouve là aussi son origine, même si son intervention est souvent inaperçue ou gommée, quand elle n'est pas cantonnée à la pédagogie. Il en va de même dans

282 C. Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, *op. cit.*, p. 59, et *Les carrefours du labyrinthe*, I, *op. cit.*, p. 161-162.

283 F. Rastier, « Tropes et sémantique linguistique », art. cit., p. 86, 91.

certaines sciences humaines, notamment en psychanalyse, où elle reste visible : elle permet « d'exprimer l'inexprimable », c'est-à-dire d'appréhender l'inconnu, de formuler des hypothèses à son sujet, comme le suggère Serge Lebovici au début de son ouvrage *Le Bébé, le Psychanalyste et la Métaphore*, où il souligne la présence d'un « système métaphorique » chez Freud « qu'il faudra bien justifier par rapport à la science ».[284]

La métaphore a en effet, partout, une fonction heuristique mais celle-ci est peut-être rendue plus nécessaire encore en psychanalyse où *aucun contact direct* avec l'objet d'étude, tel que posé par Freud, n'est possible. Il faut dans ce cas, bien entendu, souligner le danger de poursuivre trop longtemps les investigations si rien n'indique, dans le domaine exploré, qu'il y a matière à le faire. Or, Freud illustre bien, précisément, ces nécessaires scrupules et leur fécondité : on l'a vu, notamment, avec *L'Interprétation du rêve*. Mais on peut l'observer aussi quand il étudie la « similitude du procès culturel » dans la civilisation, dans la communauté humaine, « avec le développement libidinal d'un individu », il observe l'analogie entre la sublimation et le « refusement par la culture », ce « renoncement pulsionnel » sur lequel s'édifie la civilisation.[285] Ce parallèle qui inspire l'ensemble de *Malaise dans la culture* est repris à la toute fin de l'ouvrage, où il fait l'objet d'un examen critique : « le procès culturel de l'espèce humaine est naturellement d'un ordre plus élevé que le développement de l'individu », « le dépistage des analogies » peut donc avoir lieu mais « ne doit pas être exagéré de façon contraignante ». Freud relève ainsi « la similarité des buts », à savoir l'insertion de l'individu dans une collectivité, « la similarité des moyens utilisés à cette fin » et « celle des phénomènes qui surviennent », avant de dégager « un trait différenciant ».[286] L'étude de l'analogie se poursuit alors, sur plusieurs pages, avant d'arriver à cette conclusion : « Mais il faudrait être très prudent, ne pas oublier qu'il ne s'agit pourtant que d'analogies et qu'il est dangereux non seulement pour les humains, mais aussi pour les concepts, de les arracher à la sphère dans laquelle ils ont pris naissance et se sont développés. »[287] Voilà qui est clair malgré la tournure restrictive, malgré ce que l'on pourrait percevoir comme un énième « ce n'est qu'une métaphore » : la comparaison est pertinente mais doit rester perçue comme telle, ne pas être « arrachée » à son domaine d'origine, conserver ces liens qui la nourrissent et en font le sel. Autrement dit, la métaphore doit rester vive : elle doit rester métaphore.

Nous pourrions observer encore, dans *Totem et Tabou*, cette valeur heuristique de la métaphore, en l'occurrence des notions de tabou et de névrose obsessionnelle utilisées pour s'éclairer l'une l'autre, et la façon dont la métaphore risque cette fois de verser du côté du pur concept, de l'analogie sans tension interne, au début du chapitre 2. Après un développement sur le tabou dans les sociétés « primitives », où Freud souligne l'étrangeté, l'obscurité du phénomène – sans avoir encore indiqué la raison de sa curiosité, sinon, laconiquement, dans son avant-propos, où il le rapproche de l'« impératif catégorique de Kant » –, il distingue en effet des échos et des ressemblances avec les prohibitions édictées par la morale et les coutumes occidentales, d'abord, puis avec les névroses obsessionnelles pour lesquelles il estime que le nom de « maladies du tabou » conviendrait « très bien ».[288] Il faut donc noter que la comparaison apparaît dès la première partie, dès l'exposé ethnologique, avec cette idée de refoulement présente entre les lignes. Le comparant permet alors

284 S. Lebovici, *Le Bébé, le Psychanalyste et la Métaphore*, *op. cit.*, p. 63-64.
285 S. Freud, *Le Malaise dans la culture*, *op. cit.*, p. 40-41.
286 *Ibid.*, p. 82-83.
287 *Ibid.*, p. 87-88.
288 S. Freud, *Totem et tabou*, traduction de S. Jankélévitch, Payot & Rivages, Paris, 2001, coll. Petite Bibliothèque Payot, p. 41, 45-46.

d'affiner la compréhension du comparé et réciproquement. En témoignent le long développement sur le tabou et cette idée que le nom de « maladie du tabou » aurait pu convenir, mais aussi cette affirmation : le psychanalyste « ne pourra pas résister à la tentation d'appliquer aux phénomènes correspondant de la psychologie collective les données qu'il a acquises dans le domaine de la psychanalyse » – d'où, d'ailleurs, l'insistance de Freud sur l'obscurité du tabou. Une fois cette réciprocité établie, après avoir été reconnue rapidement dans l'avant-propos, on sent une préférence de l'auteur pour l'idée que la psychanalyse individuelle permet de comprendre les phénomènes collectifs – préférence que l'on peut ensuite trouver fondée en raison, ou témoigner d'un parti pris subjectif, lié au différend avec Jung par exemple. Quoi qu'il en soit, Freud envisage alors le risque de la mauvaise métaphore : il souligne le risque d'une similitude de surface, « purement extérieure », reposant seulement sur *les symptômes* et non sur *la nature* du phénomène. Puis, malgré ces précautions et cette réserve, qu'il ne peut pas lever, Freud propose d'observer les différents points de ressemblance, qui sont nombreux.[289]

Au terme d'un mouvement de va-et-vient qui finit par abolir toute différence essentielle, la métaphore disparaît alors au profit de la saisie d'une seule et même réalité, du sentiment d'une identité : nous sommes à ce moment-là du côté du concept, du moins quand Freud ne tient plus compte de sa réserve quant à la nature de l'analogie – est-elle « purement extérieure » ou non ? C'est ici que nous percevons le mieux l'intérêt de la métaphore : elle suggère une correspondance plus profonde que la seule similitude extérieure, mais elle ne se prononce pas vraiment sur la nature de celle-ci. Le concept n'apparaît que lorsqu'on décide de « fondre » deux phénomènes en un seul, sous l'enseigne d'un seul et même nom, ou du moins lorsqu'on les réunit en vertu d'une ressemblance essentielle. On voit donc ici, très clairement, comment on peut passer de la métaphore au concept – comment le concept naît, très souvent, de la métaphore. Quelques pages plus loin, après un développement sur l'origine et le mécanisme des névroses obsessionnelles, Freud est néanmoins tenté à nouveau par le refus d'assimiler les deux prohibitions, de faire du tabou une névrose obsessionnelle et vice-versa.[290] Il ne souligne pas les limites de son analyse, de son analogie, mais affirme que la comparaison ne peut pas être poussée trop loin : « seule la constatation de la différence trop profonde entre la situation du primitif et celle du névrosé sera pour nous une raison d'exclure la possibilité d'une complète analogie et d'une assimilation point par point » car, par exemple, « il n'y a pas de sens à interroger les primitifs sur la motivation de leurs prohibitions, sur la genèse du tabou ». Il refuse ainsi le concept, alors que nous sommes vraiment à la frontière de celui-ci : faut-il voir là une simple précaution oratoire, pour que son analyse soit mieux reçue ? En tous cas, Freud reconnaît assez clairement, quelques lignes plus loin, que la névrose a aidé à comprendre le tabou, et il souligne la possibilité d'unir la variété des phénomènes au sein du Tabou, la notion telle qu'il la définit à la lumière de la psychanalyse.[291]

Il y a donc une vertu heuristique de la métaphore, qui nous permet d'appréhender des réalités inconnues, de formuler des hypothèses à leur propos, de découvrir certains aspects que nous n'aurions pas pensé à rechercher sinon – et donc de dépasser les limitations du langage, de nous approcher des phénomènes, à défaut de découvrir une vérité définitive. Mais son action ne s'arrête évidemment pas là : il y aurait un certain danger à en rester à cette fonction heuristique de la métaphore. Si elle permet d'appréhender le réel, de le découvrir, elle le structure aussi, elle organise

289 *Ibid.*, p. 46-49.
290 *Ibid.*, p. 52.
291 *Ibid.*, p. 53.

ce qu'elle a contribué à découvrir et, ce faisant, elle inclut un point de vue sur ce réel. C'est bien ce que la tradition objectiviste étudiée par Lakoff et Johnson ne supporte pas dans la métaphore mais c'est aussi et peut-être même surtout son grand mérite : elle ne laisse pas croire qu'un jugement sur le monde puisse être détaché d'une subjectivité, d'une visée plus ou moins particulière. Elle ne cesse d'associer le sujet à l'objet, d'exhiber ce lien ailleurs enfoui, comme c'est souvent le cas dans le concept. C'est aussi la raison pour laquelle Freud ne souhaite pas qu'on puisse « arracher à [leur] sphère » les concepts métaphoriques employés : la figure d'analogie conserve une partie du chemin qui conduit à l'idée, elle souligne la matérialité de son expression, mais elle n'efface pas non plus le paradoxe, la part de contradiction irréductible – elle intègre en quelque sorte ses conditions de pertinence, elle ne cesse de témoigner, tant qu'elle est vive, que cette pertinence n'est pas universelle.

Il faut néanmoins se garder de diaboliser le concept en retour, comme le souligne Adorno qui rappelle en même temps le danger de son « apparence d'être en soi ». Il n'y a pas plus un mensonge du concept, ou des mots d'ailleurs, que de la métaphore : tout au plus un risque plus grand de « fétichisme », d'oublier leur nature de médiation.[292] Pour autant, la métaphore n'en apparaît pas moins comme une voie privilégiée pour la connaissance, elle qui ne néglige jamais ces moments « non conceptuels, déictiques » mentionnés par l'auteur de *Dialectique négative*, que l'on risque parfois d'ignorer dans le concept – malgré sa nature qui est d'impliquer toujours dans sa définition du non-conceptuel. Adorno propose d'ailleurs plus loin une réhabilitation du « rhétorique », de l'« essence langagière » de la philosophie, qui nous intéresse au premier chef : selon lui, « en pourchassant le moment rhétorique par lequel l'expression se sauvegardait dans le penser », les philosophes n'ont « pas moins contribué à la technicisation du penser, à son élimination virtuelle, que ne l'avait fait le culte de la rhétorique dans le mépris de l'objet ». « Une connaissance qui veut le contenu veut l'utopie », souligne-t-il, puisqu'il n'y a aucun accès direct au réel, aucun mot qui en condense parfaitement l'expérience : « ce qui est mythique, c'est l'éternellement semblable, tel qu'à la fin il se rétrécit en légalité formelle du penser ».[293] Or, la métaphore nous garde de ces illusions, elle qui se montre par excellence étrangère au souci de purifier la pensée de son expression et qui affiche sa nature paradoxale.

Il serait donc stupide d'accuser de mensonge les mots, la métaphore ou le concept – et non tel mot, tel métaphore ou tel concept. Ce n'est pas l'outil de pensée qui ment. En revanche, on pourrait parler de différents régimes de vérité : certains outils présentent des risques qui leur sont propres, qui dépendent de ce régime. Le concept est plus rigoureux, plus précis, ou du moins il le paraît, mais il assume aussi un plus gros risque d'erreur puisqu'il délimite une fois pour toutes les contours de son idée, puisqu'il fixe les significations. À l'inverse, la métaphore ne pose pas sa vérité comme définitive : elle affiche sa relativité. Même si elle cerne une idée, si elle fixe un certain nombre de significations, elle peut, dans une certaine mesure, en laisser flotter une partie, ses contours ne sont pas toujours définitifs : outre cette architecture complexe dont j'ai déjà parlé – la présence de significations de premier plan ou d'arrière-plan –, une partie de cette signification est non seulement implicite mais peut se révéler également « virtuelle », « potentielle ». Elle est rarement totalement délimitée par le texte du discours, une partie peut n'être ni imposée ni interdite, et donc apparaître ou non au moment de l'interprétation, en fonction non seulement du degré de précision, de netteté, voire d'investigation dont elle a fait l'objet de la part de l'auteur, au moment de son énonciation, ou

292 T. W. Adorno, *Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 21-22.
293 *Ibid.*, p. 74-76.

encore en fonction de son goût plus ou moins poussé pour le paradoxe ou pour ce *sfumato* de la métaphore, mais également en fonction du degré d'attention, de réceptivité, voire d'investigation dont elle fait l'objet de la part du lecteur ou du spectateur, quand il l'interprète à son tour. Autrement dit, l'interprétation est moins arrêtée dans la métaphore que dans le concept : il y a un plus grand risque d'imprécision avec elle mais que l'on peut appréhender comme une forme de prudence supérieure, comme une volonté de ne pas conclure. On pourrait dire à ce propos que la métaphore se montre davantage ouverte au dialogue, de par sa nature même : elle conserve une part de son questionnement d'origine, comme on le perçoit bien avec les images de Freud, qui conservent toute son ambivalence à la notion de répression par exemple, qui relancent ou du moins n'arrêtent jamais le débat sur la valeur du refoulement, de la censure.

Ces différents développements rappellent les idées de H. Herrschberger et D. Berggren citées par Ricœur : la métaphore permet d'« inclure autant que possible d'apparentes dissemblances » et « d'intégrer des phénomènes divers et des perspectives diverses sans sacrifier leur diversité ».[294] Voilà qui va loin : nous avons déjà souligné combien la métaphore apparaît, si on veut la distinguer du concept, comme une activité dialectique *non achevée*. Un jeu y est toujours possible, une certaine incertitude, un tremblé, une marge pour l'interprétation : la ressemblance y est toujours à découvrir, à construire à travers la dissemblance, par elle et malgré elle. Même si elle suppose parfois une part importante de signification codée, cette ressemblance n'est écrite nulle part, à la différence du sens du concept, qui suppose une stabilité minimum.

Par ailleurs, dans *Le Conflit des interprétations*, Paul Ricœur expose les deux médiations d'une conscience réflexive digne de ce nom, qui mènent à la conscience puis à la compréhension, qui assignent au sujet son travail : non seulement la conscience est conscience de quelque chose mais « la conscience prétendument immédiate est d'abord "conscience fausse" ».[295] Si je rappelle cela ici, c'est parce que la métaphore exhibe précisément ces deux médiations : l'objet est exposé dans toute son étrangeté par sa comparaison avec autre chose. Le conscience du sujet ne peut se leurrer : l'objet de la conscience s'expose comme objet de curiosité, en tant que comparé, et s'expose comme problème, par sa relation paradoxale avec le comparant. L'objet étant double, aucune transparence illusoire n'est possible. C'est pourquoi la compréhension d'une métaphore vive, c'est-à-dire l'interprétation d'une métaphore comme vraiment vive, qu'elle soit neuve ou conventionnelle, est nécessairement dialectique.

Pour autant, il faut distinguer les différents rapports de la métaphore à la dialectique. Si la figure d'analogie l'est toujours, de par sa nature, et si l'on peut dire que cette dialectique n'y est jamais achevée, en général, par comparaison avec le concept, elle est utilisée de différentes façons par les auteurs. Je serais alors tenté de distinguer de plus ou moins bonnes dialectiques : il existe une dialectique qui subjugue, lorsque la synthèse s'effectue selon une logique préconçue, lorsqu'elle écrase le réel en quelque sorte, comme pour la métaphore de la harpe dans *Octobre*, et une dialectique qui émancipe, lorsque la synthèse est prudente, voire quand la métaphore empêche d'en formuler vraiment une, quand elle pose une analogie sans imposer une solution au « conflit », en laissant libre le lecteur, l'auditeur ou le spectateur de dégager sa pertinence et de proposer – ou non – une synthèse. Dans le premier cas, qui correspond peu ou prou à celui de la métaphore conventionnelle, le risque est d'ailleurs celui d'un fonctionnement de type symbolique. L'instrument de musique est un signe déjà codé : rien n'impose d'en avoir une autre lecture. Autrement dit, nous

294 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 250, n. 1.
295 Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations*, Le Seuil, Paris, 1969, p. 21-22.

nous trouvons dans un schéma proche de la distinction de Thomas d'Aquin entre l'« analogie transcendantale », qui attribue des abstractions, et l'analogie qui apporte un contenu matériel, plus authentiquement proportionnelle. De nombreuses métaphores sont ainsi comprises de façon pauvre, « verticale », en négligeant une possible compréhension « horizontale », d'une façon d'autant plus légitime parfois qu'elles ont pu être conçues de la sorte par leur auteur. Reste que, si la métaphore est réellement vive pour l'interprète, la matérialité de son expression joue encore un rôle, même ténu, comme chez Eisenstein, dans la métaphore de la harpe. Seulement, cela ne s'aperçoit pas en général, sauf si quelqu'un d'autre est amené à exposer sa propre compréhension d'une métaphore usée, la dialectique métaphorique étant par trop guidée par le symbolisme de l'instrument de musique : la synthèse semblant ainsi effectuée une fois pour toute, voire déjà présente dans le symbole, la dialectique est vite arrêtée, empêchée.

C'est pourquoi même l'absence de dialectique dans certaines métaphores pauvres ou usées, du moins en apparence, ne plaide pas contre l'idée d'une dialectique métaphorique : elle doit souvent être comprise comme le témoignage d'une dialectique presque achevée. La tension peut disparaître en effet, aux yeux de tel interprète, parce que l'association est usée, codée, ou parce que le comparant est un symbole, par exemple, c'est-à-dire qu'il repose lui-même déjà sur une métaphore usée, à la signification stéréotypée. Mais, si la tension a disparu totalement, si l'interprétation ne suit même plus un chemin balisé par l'usage, comme dans le symbole, si la métaphore est « morte », alors la dialectique est vraiment achevée. Elle a disparu, elle n'existe plus pour le sujet qui interprète, comme la figure d'analogie.

Par ailleurs, si l'on peine à percevoir la dialectique à l'œuvre dans la métaphore, c'est parfois aussi à cause de ces moments où la dialectique est ouverte : la métaphore est avant tout une analyse, comme le modèle du « filtre » le suggère, et une *proposition* de synthèse. Sa grande richesse vient du fait que l'interprète procède à une (double) analyse qui décompose mentalement sans vraiment décomposer, sans prétendre que le réel est vraiment ainsi, sans tenir les nouvelles unités obtenues pour objectives, autrement dit en conservant la structure du réel, sa primauté. C'est une analyse qui découpe virtuellement le réel, sans tailler dans le vif et imposer vraiment un nouveau découpage.

Drôle d'endroit pour une rencontre, de François Dupeyron, le montre à sa façon : au début du film, l'univers automobile et autoroutier fournit un outil commode pour exprimer la « panne » amoureuse des personnages, pour donner une expression au désarroi de Charles notamment, à son besoin de démonter la mécanique du cœur – de comprendre, de réparer son propre moteur. Il n'y aurait là que des jeux de mots faciles, des métaphores précieuses bien qu'ultra-contemporaines, si le symbole du moteur à démonter n'était relayé dans le long-métrage par une analogie plus large entre la vie et l'autoroute, avec ses aires de repos comme lieux de rencontre pour « paumés » et ses voies rapides comme conduisant nulle part. L'autoroute dont on rêve de sortir sans jamais y parvenir finit ainsi par constituer un symbole à son tour, une allégorie de la vie moderne, qui mène à l'impasse avec sa vitesse excessive, ses familles qui se décomposent au premier arrêt, ses comportements suicidaires. Le bout de l'autoroute figure alors la sortie de cette vie insatisfaisante, désirée par tous, ou du moins par Charles et la jeune serveuse qui rêvent de partir loin, à la mer notamment. Mais c'est, dans une large mesure, une illusion : les personnages semblent enfermés dans leurs problèmes, à l'image de France souvent filmée derrière une vitre, dans l'habitacle de la voiture au début, puis dans la cabine téléphonique ou dans la station service.

Dans ce film, la correspondance entre les différents termes de l'analogie est donc poussée : la panne, la ligne droite de l'autoroute, le caractère marginal, excentré, des aires de repos, les sorties

d'autoroutes qui existent mais qu'on n'emprunte jamais, tout cela présente une grande cohérence, d'autant plus grande d'ailleurs que l'analogie s'appuie sur une métaphore « quotidienne » du type de celles qu'étudient Lakoff et Johnson, qu'on pourrait formuler ainsi : « la vie est un chemin » ou « un voyage ». Le dialogue entre les deux univers de discours, celui des personnages, de la vie, et celui des voitures, de l'autoroute, rebondit régulièrement : la métaphore y est filée à l'extrême, la compréhension de chacune des deux séries s'affine et s'enrichit au contact de l'autre. Pour autant, la dialectique métaphorique n'aboutit à aucune synthèse définitive : les différents termes de l'analogie gardent une relative autonomie. Même si l'analogie de *Drôle d'endroit pour une rencontre* vise à formuler des idées – comme celle, par exemple, que la vie moderne est une autoroute qui n'offre que de pauvres aires de repos, une autoroute sans bretelle de sortie –, ces idées ne valent, précisément, qu'à titre d'intuition du spectateur. Cela n'est jamais le fin mot du long-métrage : chaque élément clef de la métaphore sert davantage à permettre une analyse de l'autre série qu'à nouer des liens parfaitement univoques entre les deux univers. C'est d'ailleurs pour cette raison, parce que la métaphore est avant tout une analyse et une *proposition* de synthèse, que son analyse comme recatégorisation me semble préjudiciable, trop débitrice d'une conception substitutive, d'une approche centrée sur la métaphore lexicalisée. Dans la métaphore vive, le découpage du réel est dynamique, mobile : les relations entre les personnages de Dupeyron et leurs sentiments ne sont pas plus redéfinis par les comparants automobiles que l'univers autoroutier ne l'est à travers les expériences de France et Charles – même si, en revanche, ils apparaissent bien repensés les uns au contact des autres. C'est à un ajustement réciproque des deux séries sans cesse corrigé ou affiné, visant à préciser une intuition, à suggérer des énoncés, que nous avons affaire. Seule l'usure de la métaphore, sa lexicalisation, son approche stéréotypée fige le mouvement, commence à stopper la dynamique à l'œuvre dans la tension entre tous les éléments de la métaphore et peut donner l'illusion d'une simple recatégorisation.

Ce qui est vrai pour le film de Dupeyron l'est *a fortiori* pour des œuvres moins allégoriques, où le sens est encore moins arrêté. Les exemples plus longuement analysés d'Eisenstein, Kubrick et Varda, mais aussi ceux de Hitchcock, Peck et Cantet, soulignent bien ce rôle d'analyse de la métaphore, cette importance d'une analyse sans cesse relancée qu'aucune synthèse définitive ne vient arrêter. Pour la plupart, ils soulignent bien aussi à quel point le réel est mouvant, à quel point mots et concepts institués sont parfois inaptes à bien le saisir et donc à quel point la métaphore peut être utile pour reprendre à nouveaux frais, avec un regard neuf, la question de la technique par exemple, dans *2001*, le geste de faire les poubelles, dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, ou l'expérience du triomphe d'un tyran, dans *Lumumba*.

Pour comprendre ce pouvoir de la métaphore d'interroger le réel, cette possibilité qui lui est laissée en partage, il est utile d'en revenir à la nature de ce moyen d'expression, à sa constitution. Dans son petit ouvrage *La Métaphore*, Jacques Dürrenmatt soulève le problème des unités, des éléments de la figure d'analogie : parmi les « questions importantes dans les différentes théories de la métaphore », on trouve en effet celle « de savoir comment nommer les constituants de l'énoncé métaphorique ». Et l'auteur de noter que « la plupart des spécialistes conviennent de dépasser les structures de surface (référent littéral / attribut non littéral) pour envisager des topiques et véhicules *conceptuels*. »[296] Or, s'il faut souscrire à cette idée d'une structure métaphorique profonde existant derrière les variations de surface de l'énoncé, l'ambiguïté domine encore lorsqu'on abandonne l'unité du mot pour celle d'objets « conceptuels » : cela éloigne la compréhension de la métaphore de son

296 Jacques Dürrenmatt, *La Métaphore*, Honoré-Champion, Paris, 2002, coll. Unichamp-Essentiel, p. 37-38.

essentielle matérialité. Ma notion d'objet de pensée ne se prémunit peut-être pas assez contre la même objection, même si elle souligne davantage la présence d'une visée nécessairement individuelle et évite la référence ambigüe au concept. Si l'on conserve celle-ci, il faut ajouter alors, comme le font Lakoff et Johnson, la dimension essentielle de l'expérience, ce que Détrie appelle une « corporalité agissante », ce que notre tradition aurait plutôt tendance à opposer à concept. De ce point de vue, l'idée d'« expérience corporelle culturalisée » est assez claire : « les structures conceptuelles sont […] porteuses de sens parce qu'elles sont "corporalisées", c'est-à-dire qu'elles sont dégagées et construites à partir d'expériences corporelles préconceptuelles ».[297]

C'est ainsi que nous pouvons comprendre la fécondité de la métaphore : elle invite à saisir, sur la base d'expériences plus ou moins originales ou largement partagées, des rapports entre objets de pensée – et cela à travers des syntaxes métaphoriques parfois très différentes, et au sein même de supports d'expression très variés. Si Jacques Gerstenkorn décrit l'activité métaphorique comme le fait de « nouer des liens entre des référents » et si Lakoff et Johnson insistent sur le fait que la métaphore n'a que peu à voir avec les mots, qu'elle est « un phénomène qui concerne d'abord la pensée et l'action, et seulement de manière dérivée le langage », c'est bien parce que la métaphore « emporte » avec elle quelque chose qui se trouve en amont des signes usuels ou, du moins, qu'elle invite à une telle « remontée » vers une expérience.[298] Par le dialogue qu'orchestre alors la métaphore vive entre plusieurs expériences, l'auteur et le spectateur abandonnent provisoirement, partiellement, le rapport institué au réel.

De ce point de vue, on pourrait souligner, en reprenant le vocabulaire de Castoriadis, à quel point la métaphore est *auto-institution* : si la figure d'analogie nous permet d'interroger perceptions et intellections, de refonder le langage, c'est parce qu'elle permet d'auto-instituer des rapports, de refonder de façon autonome notre rapport au réel. « Exceller dans la métaphore », « c'est la seule chose qu'on ne peut prendre à autrui », nous dit Aristote, « c'est un indice de dons naturels », précise-t-il dans *Poétique* en écho à l'idée similaire exposée dans *Rhétorique*.[299] Si l'on ne peut enseigner cette capacité en effet, s'il s'agit d'un talent « qu'on ne peut emprunter d'autrui », c'est bien qu'il repose sur l'autonomie d'une conscience qui fonde ou refonde ses rapports au réel, sur l'autonomie d'un jugement. D'ailleurs, dire que la métaphore travaille en quelque sorte en amont des mots, c'est faire une observation du même ordre, liée à cette refondation des rapports entre les choses, à ce dialogue entre objets de pensée, entre expériences – même si, bien sûr, cette refondation ne saurait se passer des mots : elle baigne dans le langage au moins comme moyen d'élucidation de l'intuition, d'élaboration du propos, voire comme support de l'expression métaphorique quand l'énoncé est littéraire, linguistique. Le langage est toujours présent au moins comme trace d'une ressaisie de l'intuition dans l'expression finale et comme appelé par cette expression pour son interprétation. Il n'y en a pas moins dans la métaphore vive une certaine primauté des objets de pensée et des expériences qui la distingue du fonctionnement ordinaire du langage, quand le code prévaut, d'où la possibilité d'une compréhension moins stéréotypée. En cela, elle peut faire songer au mode d'expression du cinéma : une certaine affinité existe entre eux, comme une prédisposition du cinéma pour le métaphorique. Bien sûr, cette invite permanente à une remontée vers les choses n'est pas propre aux films ni même aux arts visuels. Même si elle se pose différemment dans un roman et dans un long-métrage, elle existe aussi dans le linguistique, d'où le

297 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 178, 260.

298 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 128 (mais aussi par exemple p. 70). G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 163.

299 Aristote, *Poétique*, 1459a, *op. cit.*, p. 65, et *Rhétorique*, III, 2, 1405a, *op. cit.*, p. 43.

scandale permanent que constitue la figure d'analogie dans une approche sémiotique de la langue. Mais elle permet de comprendre pourquoi le cinéma, loin d'être inapte à la métaphore, en est un lieu privilégié : art du montage, de la pensée sensible, non directement conceptuelle, il se révèle particulièrement apte à porter ce moyen d'expression, pour peu qu'on ait confiance en l'un et en l'autre.

À voir l'usage qui est fait du mot « métaphore » à propos des films les plus divers, on pourrait penser que cette idée progresse, ou du moins qu'elle n'est plus aussi scandaleuse qu'elle a pu le paraître. Il n'en est rien pourtant. Si le danger le plus actuel n'est plus, en apparence, le rejet de la métaphore hors du champ du cinéma, cela serait plutôt son usage intempestif, abusif, celui qu'on relève dans la presse, qui en est trop souvent le revers : l'évidence semble partagée d'un art métaphorique, mais le niveau d'intervention de la métaphore reste mal élucidé. Elle est encore trop souvent rabattue sur un mode d'expression symbolique, ou comprise comme purement et simplement projetée, voire interprétée en référence à une grille psychanalytique – et donc rapportée, de fait, au « travail » de l'inconscient, de la culture ou du seul interprète. C'est pourquoi il faut défendre l'idée d'une métaphore-montage, d'un accolement de fragments différents renvoyant à des expériences du réel – que tous les éléments des deux chaînes soient présents explicitement ou non – et unis par une visée, une intention singulière, en l'occurrence de nature prédicative, sur la base d'un lien plus ou moins paradoxal de ressemblance. C'est bien cela que pratiquent à la fois Tarkovski et Angelopoulos, à travers leurs allégories, et Eisenstein ou Godard, d'une façon plus évidente, plus exemplaire.

Commentant le montage d'images du totalitarisme et de la pornographie, que l'on trouve aussi bien dans *One plus one* que dans les *Histoire(s) du cinéma*, Georges Didi-Huberman souligne que « Monter n'est pas assimiler » : c'est ouvrir un « travail dialectique », qui ne se limite pas en l'occurrence à la métaphore mais qui l'inclut.[300] Les propos de Godard concernant ces montages nous intéressent déjà : « Il ne s'agit pas d'amalgame, les choses sont posées ensemble, la conclusion n'est pas donnée tout de suite. » Ce que Didi-Huberman développe alors en s'appuyant sur Warburg et Benjamin, on peut le dire aussi de la figure d'analogie : « ce n'est pas seulement créer une synthèse abstraite », c'est aussi « produire un *geste complexe* autant que concret, un geste irrésumable », un geste « qui est compris – et produit – par Godard comme un *symptôme* ».[301] Même s'il n'est pas forcément question dans la métaphore d'un « montage de temps hétérogènes » comme dans le *pathosformel* de Warburg ou d'une même époque comme dans l'*image dialectique* de Benjamin, le but de la métaphore vive est aussi celui d'une « surprise », d'une « suspension » de la représentation, et même d'une cristallisation de l'idée. D'ailleurs, dans *Paris, capitale du XIXe siècle*, « le principe du montage » est compris en lien avec la méthode dialectique, comme permettant « de faire la démonstration d'un matérialisme historique qui a annihilé en lui l'idée de progrès », qui refuserait toute dialectique positive, et Benjamin de préciser que le « concept fondamental [du matérialisme] n'est pas le progrès, mais l'actualisation. »[302] Ce travail dialectique, on le retrouve dans la métaphore, qui procède à une actualisation d'un rang supérieur par rapport à celle que la grammaire envisage habituellement. Elle y parvient précisément en raison de sa négativité, de cette double négation qui la constitue, puisqu'elle dit sans cesse « A n'est pas A mais n'est pas B non plus » ou « A n'est pas B mais, dans la mesure où A ressemble à B, n'est pas A non plus ». N'est-ce

300 G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, éditions de Minuit, Paris, 2003, coll. Paradoxe, p. 189-191.
301 *Ibid.*, p. 195.
302 W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, *Le livre des Passages*, trad. J. Lacoste, éd. du Cerf, Paris, 2000, p. 477 [N, 2, 2 et 6].

pas par là que la métaphore accède à une forme de vérité, conformément à cette définition proposée par Legendre dans *La 901e conclusion* : « est vrai ce qui *n'est pas caché* », ce qui est « *non-voilé* » ? La vérité comporte elle aussi, en effet, « l'inscription de la négation, plus exactement de la *double négation* », comme l'indique la formation même du mot *alètheia* en grec : « ce n'est que quand cette négation se redouble produisant du non-voilé, du non-inconnu, du non-invisible, du non-oublié, que l'on peut parler d'appréhension positive de la vérité. »[303] Le vrai n'est pas absolu : c'est la délimitation de l'erreur. La métaphore, qui renvoie au réel mais d'une façon originale, paradoxale, participe de cette circonscription de l'erreur : en ne dissimulant pas sa nature duelle, elle exhibe « *la scène de la vérité* » dont parle Legendre en cela qu'elle exhibe sa nature de « *médiation* ».[304]

De la nécessité de dépasser l'opposition entre le vrai et le beau, entre l'utile et le poétique

Ce rapport privilégié de la métaphore à la vérité, diversement indiqué par Lakoff et Johnson et par Détrie, me semble impliqué également dans la conclusion de *La Métaphore au cinéma*. Lorsque Jacques Gerstenkorn écrit que « le procès métaphorique fait vaciller les frontières de l'identité de ses référents », qu'il met « l'*identité* des référents filmiques en crise », il ne souligne pas seulement l'activité de « défiguration » ou de démasquage de la métaphore, mais aussi son travail de refiguration.[305] Comme toute crise, celle des référents est le prélude à un nouvel état de choses, en l'occurrence à une nouvelle référence, à un accès rénové à l'idée ou au réel. Et c'est à travers cette crise du référent que le beau métaphorique peut rejoindre le vrai.

Une longue tradition présente pourtant l'efficacité et la beauté comme antinomiques. La métaphore se trouve en général écartelée entre les deux, ou bien rangée d'un côté ou de l'autre, en quelque sorte aliénée, comme nous l'avons observé à travers les rapports difficiles du rhétorique et du poétique (pour ne pas parler de l'autre tension, entre le philosophique et le rhétorique) ou, à l'intérieur de la rhétorique, entre le travail de l'idée, dans l'*inventio*, et celui plus superficiel de l'expression, dans l'*elocutio*, séparation encore redoublée par la création de l'*ornatio.* Même Ricœur n'abandonne pas totalement cette vision des choses lorsqu'il distingue la fonction rhétorique, qui « vise à persuader les hommes en donnant au discours des ornements qui plaisent », « qui fait valoir le discours pour lui-même », et la fonction poétique, qui « vise à redécrire la réalité par le chemin détourné de la fiction heuristique ».[306] En effet, comment consentir à une telle distinction ? N'est-ce pas revenir en arrière ? N'y a-t-il pas redescription aussi dans l'usage des « ornements » métaphoriques, même les plus convenus, qui continuent de posséder une efficace ? La persuasion de la métaphore, sa fonction « rhétorique », ne repose-t-elle pas sur cette redescription comme la fonction « poétique » ? Ce passage doit encore trop à Jakobson : qu'il existe une « fonction poétique » faisant « valoir le discours pour lui-même » me semble indéniable, et constituer un acquis majeur du formalisme russe, mais cette notion se révèle-t-elle encore pertinente, appliquée à la métaphore ? Je ne crois pas : en elle les deux fonctions se mêlent. On retrouve une ambiguïté voisine, plus sensible encore, lorsque Ricœur se réclame de la distinction de Fontanier entre métaphore d'usage, forcée, et belle métaphore d'invention, trope de l'écrivain.[307] De là à voir une

303 P. Legendre, *La 901e conclusion*, *étude sur le théâtre de la Raison*, Fayard, Paris, 1998, p. 73.
304 *Ibid.*, p. 74.
305 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 180-181.
306 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 311.
307 Cf. *supra*, p. 1019.

distinction entre métaphore utile et métaphore ornementale, il n'y a qu'un pas, qui n'est pas franchi par Ricœur, qui est même dénoncé dès la deuxième étude, mais qui semble facile à franchir.

Nous avons observé quelque ambiguïté aussi, sur le sujet, chez Lakoff et Johnson. Nous pouvons donc relever, même chez ceux qui veulent défendre la métaphore, une tendance persistante à distinguer l'efficace de la métaphore de sa dimension poétique. Contre cette conception, il faut défendre l'idée d'une autre efficace, plus profonde peut-être, où l'opposition utile/beau s'annule dans le sentiment du juste – et souligner que la redescription passe toujours par la matérialité d'une analogie, plus ou moins large, plus ou moins consciemment ressentie. C'est quand on consent à ce déploiement que la métaphore impose souvent l'idée d'une certaine beauté, richesse, et en même temps que l'on éprouve le sentiment d'une vérité, que la cohérence du propos peut susciter une adhésion plus forte. Il faut donc insister sur le fait que la belle métaphore plait parce qu'elle est utile, qu'elle apparaît apte à rendre compte finement d'une expérience riche, et qu'elle semble utile parce que juste, alors que le langage « efficace » aliène, produit de la division dans les hommes et entre les hommes. Évidemment, même si elle peut tendre à la promotion d'un tel impératif d'efficacité, la rhétorique n'est pas la seule responsable, ni même en soi responsable. Cette conception du langage est surtout l'expression d'autres divisions, mais elle contribue à les masquer ou à les légitimer : elle agit en retour sur ces divisions pour les perpétuer. De ce point de vue, il y aurait matière à interroger les représentations sur la naissance de la rhétorique, en Sicile, suite à la chute d'une tyrannie : une approche qu'on pourrait qualifier de libérale fait volontiers de cette discipline l'outil par excellence de la démocratie, l'arme dont il faudrait idéalement doter tout citoyen. Mais la critique qui lui est adressée par Socrate, puis par Platon, qui déborde de beaucoup une position simplement « aristocratique », montre bien qu'il y a là quelque illusion, que nous ne sommes pas obligés d'en faire la pierre angulaire, la pièce maîtresse de la démocratie.

Quoi qu'il en soit, il me semble qu'il y a nécessité à concevoir les choses autrement, à ne pas reproduire l'opposition largement fantasmée – même lorsque l'art se prétend lui-même « exilé » – entre, d'une part, un art coupé du réel et, d'autre part, des sciences, des techniques, une rhétorique qui seraient coupées de la richesse et parfois des contradictions des aspirations humaines. Les métaphores en témoignent : une beauté sans une forme ou une autre de justesse est un leurre, qui ne séduit pas longtemps, comme souvent déçoit une « vérité » qui ne présente pas une forme ou une autre de paradoxe, de tension avec l'expérience commune. Bien sûr, nous connaissons tous de ces beautés et vérités lacunaires, « esseulées », que nous avons ressenties ou partagées, mais elles témoignent souvent d'une compréhension encore imparfaite de leur objet. Comme Eisenstein, il me semble que l'échec d'*Intolérance* n'est pas seulement esthétique, par exemple, mais aussi idéologique : la tension souvent trop faible entre les différentes histoires, entre les expériences proposées, malgré leur dissemblance trop évidente, va de pair avec une conception encore trop pauvre, trop édifiante de l'amour. Et la réserve que l'on peut éprouver face à une métaphore un peu trop précieuse, ou « formaliste », ou allégorique, vient souvent du sentiment de sa pauvreté sur le « fond », de l'impression qu'elle n'a pas grand chose à nous dire, que l'insuffisance soit réelle ou provienne de l'interprète : elle disparaît, ou du moins se trouve nettement relativisée quand un réseau de correspondances plus riches apparaît. On pourrait multiplier les exemples de telles métaphores, où l'analogie semble purement formelle par exemple, qui ne semble pas belle précisément parce que perçue comme « forcée », comme ne véhiculant pas le sens d'une façon *nécessaire*. En revanche, l'expérience d'une belle métaphore est souvent celle d'une interprétation où le réel est transfiguré ou du moins, si l'on préfère, où le lecteur ou le spectateur reconsidère les

choses autrement, dépasse la vision traditionnelle des choses, que ce soit en les rehaussant ou non, et fait donc l'expérience d'une « révélation », comme dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, dans *Kirikou*, à la fin de *Poetry*, dans *Drôle d'endroit pour une rencontre*, ou dans *Acte de printemps*, *Remorques*, *Little Big Man* ou encore *Lumumba*. C'est bien là, à chaque fois, une vérité que le spectateur découvre, vérité subjective certes, mais ni plus ni moins que toute vérité, ancrée dans une expérience singulière, visant à partager un jugement sur le monde – que celui-ci soit fictif ou non.

Il est décidément frappant que Lakoff et Johnson, au moment où ils étudient les métaphores vives et la création de la similitude, appauvrissent la plupart des métaphores citées en gommant leur part de paradoxe, la métaphore *fautive* de l'étudiant iranien citée plus haut (l'expression « la solution de mes problèmes » comprise de façon chimique) faisant seule exception. Quand les auteurs des *Métaphores dans la vie quotidienne* se penchent sur la métaphore « les idées sont des aliments » par exemple, ils considèrent qu'elle est « fondée sur la similitude, créée par la métaphore, entre les idées et la nourriture », qu'elle est partiellement fondée sur des similitudes antérieures, notamment « la métaphore du Conduit » et celle de la métaphore « l'esprit est un contenant », et qu'elle « est, en gros, adaptée à notre expérience à cause de cette similitude induite par métaphore ».[308] Or, la faveur de cette métaphore, que l'on trouve par exemple chez Montaigne lorsqu'il évoque la nécessité de digérer les idées, de ne pas « regorger » la nourriture de l'esprit « comme on l'a avalée », me semble provenir du rôle tout aussi déterminant du paradoxe qu'il y a à rapprocher la vie de l'esprit de celle du corps.[309] Les analogies fondamentales relevées par Lakoff et Johnson apparaissent comme des conditions certes nécessaires mais loin d'être suffisantes : le paradoxe est essentiel en effet – ressemblance et dissemblance mêlées – dans l'idée qu'on « assimile » une connaissance, qu'on ne s'en gave pas comme avec un « entonnoir », qu'elle doit au contraire passer par « l'étamine » de l'esprit, semblable en cela à celui de « l'estomac », après l'avoir « cuite », soumise à un travail. La beauté et la vérité de cette métaphore évidemment « subjective » proviennent d'abord de cette puissance de développement, suggérée aussi dans *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, mais qui se limite pas à la possibilité pour « les Idées et les Aliments » d'être également « avalés, digérés, dévorés » et de « nous nourrir », à cette possibilité de comprendre grâce à des « concepts liés à la nourriture […] des processus psychologiques que nous n'avons pas les moyens directs ou bien définis de conceptualiser ». La beauté et la vérité de l'analogie proviennent aussi des possibilités de désacraliser le spirituel, de réhabiliter le corporel qui lui sont associées, de la vieille intuition matérialiste qu'elle contient, qui invite à interroger cette tension entre le corps et l'esprit pour la réduire sans la supprimer. Il y a là quelque chose de profondément juste en effet dans l'intuition que les idées irriguent notre être, qu'elles fortifient, qu'elles apportent aussi la vie, et plus largement que la vie de l'esprit n'est pas étrangère à celle du corps. C'est tellement juste, même, qu'il semble impossible de déterminer avec certitude où s'arrête la pertinence de l'analogie et pourtant, si la métaphore des nourritures spirituelles séduit autant, c'est bien parce qu'elle reste paradoxale, qu'elle établit des ponts par dessus des frontières tracées de longue date par la culture. Beauté et vérité semblent liées, parce que suscitées par l'énoncé paradoxal de la métaphore.

Une telle compréhension du langage, des moyens d'expression des idées, des sentiments ou des sensations, et partant de la métaphore, est trop rare. Qu'on me permette, pour donner à sentir le poids des divisions traditionnelles, de rappeler la définition de la prose et de la poésie que l'on trouve dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : le prosateur « *se sert* des mots », selon Sartre, quand la

308 G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 158.
309 Montaigne, *Les Essais*, livre I, chap. XXVI, Gallimard, Paris, 2009, coll. Folio classique, tome I, p. 319-320.

poésie « ne s'en *sert* pas du tout ». Pour la poésie, on pourrait même dire « qu'elle les sert ».[310] À la façon du peintre, du Tintoret, pour qui la « déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha » n'exprime rien, « n'est pas choisie pour *signifier* l'angoisse, ni non plus *la provoquer* ; elle *est* angoisse, et ciel jaune en même temps », à cette façon-là, les mots du poète ne sont plus des signes mais des choses, qui ont leur propre matière, leur propre sonorité aussi, qui ont même une signification, mais une signification qui est elle-même traitée comme une chose « incréée, éternelle ».[311] Certes, Sartre explique *in fine*, dans la note 5 de ce premier chapitre, qu'« il va de soi que, dans toute poésie, une certaine forme de prose […] est présente ; et réciproquement [que] la prose la plus sèche renferme toujours un peu de poésie », mais que vaut cette identification de la prose à l'énoncé clair d'une idée et de la poésie à son brouillage ? D'ailleurs, tout le développement du premier chapitre vise précisément à combattre ce qu'il présente au détour de cette note comme une évidence, cette interpénétration des deux fonctions « poétique » et « référentielle », et s'il concède cela, en catimini, c'est en compliquant cette idée d'une assimilation de la poésie à « une certaine forme d'échec » et de la prose au « succès », à la « réussite ».[312] Même si « c'est pour plus de clarté qu'[il a] envisagé les cas extrêmes de la pure prose et de la poésie pure », dit-il, et si l'idée que « la poésie, c'est qui perd gagne » n'est pas sans subtilité, le choix de ces « cas extrêmes » est évidemment tendancieux : il s'agit bien sûr de répondre à l'accusation de ne pas publier de poésie dans *Les Temps modernes* et de ne vouloir de littérature qu'engagée, mais cela se fait en confortant la vieille division évoquée plus haut, popularisée quelques années plus tard par Jakobson, entre deux fonctions du langage qui seraient antinomiques. Le prosateur « éclaircit » ses sentiments, « exprime » des idées, quand « le poète, au contraire », est pris par les mots qui « métamorphosent » lesdits sentiments et idées.[313] L'émotion, « devenue chose » comme les mots, les idées, « a maintenant l'opacité des choses ; elle est brouillée par les propriétés ambiguës des vocables où on l'a enfermée ». Sartre peut alors conclure son développement ainsi :

> Le mot, la phrase-chose, inépuisables comme des choses, débordent de partout le sentiment qui les a suscités. Comment espérer qu'on provoquera l'indignation ou l'enthousiasme politique du lecteur quand précisément on le retire de la condition humaine et qu'on l'invite à considérer, avec les yeux de Dieu, le langage à l'envers ? « Vous oubliez, me dira-t-on, les poètes de la Résistance. Vous oubliez Pierre Emmanuel. » Hé ! Non : j'allais justement vous les citer à l'appui.

Nous retrouvons ici, exemplairement, ce schéma qui s'est révélé inapte à saisir la singularité de la métaphore, ce schéma qui écrase toute sa richesse sous une opposition binaire dont nous avons observé, avec les formalistes russes puis avec Jakobson, à quel point elle renouvelle les divisions de la rhétorique la plus traditionnelle sans grand profit pour ce qui nous concerne. À vrai dire, la figure d'analogie est assez peu présente dans ce développement de Sartre, mais elle ne le contredit pas moins : ce schéma empêche radicalement de l'appréhender d'une façon correcte. En outre, l'opposition entre opacité et ambiguïté de la poésie, d'un côté, et transparence de l'idée de l'autre se double d'un soupçon convenu sur l'irrationalité prétendue de la poésie : la poésie serait du côté de Dieu. Voilà qui rappelle l'éternel soupçon sur la métaphore et son pouvoir de révélation, de « transmutation », sur les analogies et leurs correspondances. Pour ironiser, il valait mieux citer

310 J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris, 1985, coll. Folio/essais, p. 18, 25.
311 *Ibid.*, p. 15, 19.
312 *Ibid.*, p. 42-44.
313 *Ibid.*, p. 24.

Pierre Emmanuel que Prévert, parfait contre-exemple à la thèse de *Qu'est-ce que la littérature ?* Mais où Rimbaud, quand il transfigure son expérience, témoigne-t-il d'une foi authentique ? Où Eisenstein, quand il fait surgir un paon, extrait-il l'homme de la condition humaine ?

Ce qu'une telle approche néglige, c'est qu'on peut « éclaircir » ses idées ou ses sentiments en les « métamorphosant » : « éclaircir », ce n'est pas toujours braquer le projecteur de la conscience sur une réalité bien définie, c'est aussi approfondir l'idée, l'analyser certes, mais aussi la considérer autrement, la recomposer parfois, redistribuer les cartes du langage et de la perception ordinaire. De même, il est pour le moins réducteur de prétendre que les mots, les phrases, dans la poésie, « débordent » toujours l'idée ou « le sentiment qui les a suscités ». Si ce jeu avec le langage décrit par Sartre est une réalité, et s'il possède – dans une proportion difficile à déterminer – une certaine gratuité, très bien soulignée par les formalistes, on peut considérer aussi que les mots et les phrases *matérialisent* le sentiment, y compris ses contradictions, et c'est cela que Sartre préfère mettre de côté pour sa démonstration, comme si l'on n'avait toujours qu'*une idée* à exprimer, non seulement bien délimitée, connue à l'avance, mais aussi bien démêlée. Les mots et les phrases donnent une forme au sentiment : ce n'est pas une prison où l'on pourrait assigner le sens, veiller à ce que rien ne fuit, ce n'est pas non plus un esclave qui pourrait servir l'idée ou l'émotion sans qu'elle ne lui soit redevable de rien en retour. Le sentiment exprimé dans un texte est *attaché*, lié à lui, à sa forme complète, à l'histoire des mots qui le composent, à ses choix syntaxiques, etc., mais il serait erroné de concevoir cet attachement en général, dans la poésie, comme une prise de pouvoir par les mots – même si, dans certaines avant-gardes du début du XXe siècle, le projet en a été formulé et, dans une certaine mesure, poursuivi. Loin de l'utopie d'une domination de la pensée sur l'expression, conçues comme rivales, cette formulation complexe du sentiment par la « poésie » peut apparaître comme une chance inespérée de voir *à l'œuvre* le sentiment considéré, de le découvrir, de l'observer, de le connaître dans toute sa complexité, dans sa réalité non seulement individuelle mais aussi sociale par exemple. Comment éclaircir ce sentiment, d'ailleurs, sans ce détour par la matérialité problématique de l'expression ? Ce qui est dit de la poésie est vrai alors de toute la littérature, à des degrés divers, et c'est même vrai, à des degrés divers, de tout langage. Il n'existe pas d'extérieur à cette puissance du langage de transfigurer, il n'existe pas de lieu où l'on pourrait dominer les mots sans être pris par eux. Il n'y a donc pas à opposer prose et poésie, « se servir » des outils – comme s'ils n'étaient pas un peu vivants – et les « servir » – comme s'ils l'étaient vraiment : un bon usage du langage est celui où l'on prend ce qui nous saisit, où l'on sélectionne et réfléchit ce qui nous prend.

Finalement, comme le révèle un passage antérieur sur le peintre qui serait « muet » parce qu'incapable de peindre une masure et d'en faire un « symbole de l'injustice sociale », ou sur *Guernica*, au discours trop riche et complexe pour pouvoir « gagner un seul cœur », le raisonnement de Sartre semble surdéterminé par la nécessité de « l'engagement »[314] : l'efficacité y est logiquement privilégiée, préférée au juste, là où le beau et l'utile auraient pu se rejoindre. Mais, si cela apparaît caricatural chez Sartre, on retrouve ailleurs la même conception du « prosaïque » opposée au « poétique », appliquée à la métaphore. Dans son petit ouvrage de synthèse sur *La Métaphore*, Jacques Dürrenmatt rappelle par exemple la distinction entre « métaphores d'usage » et « d'invention » et – faute de distinguer métaphore vive, ou « ouverte », et « métaphore d'invention » – associe cette dernière, qui « demande un effort d'interprétation », à la métaphore « littéraire », qui se désignerait comme telle par son incongruité, sa rareté. En citant Gerard Steen, il différencie une conceptualisation métaphorique « en quelque sorte transparente » et la métaphore avec

314 *Ibid.*, p. 16-17.

incompatibilité sémantique qui « débouche sur le sentiment aigu d'une littérarité ».[315] Ce qui permet d'évacuer ainsi les métaphores vives usuelles ou les métaphores littéraires « transparentes », c'est l'éternel exemple surréaliste, en l'occurrence un poème de Desnos, là où les exemples précédents, ceux de Hugo et de Michon, en tête des chapitres 1 et 2, n'auraient pas produit le même résultat. Au bout du compte, la distinction entre prosaïque et poétique n'a plus la richesse qu'elle possédait chez Chklovski, quand au moins l'idée d'un « obscurcissement », d'un « ralentissement », était liée au projet d'un accès rénové au monde.

Il est donc singulièrement tendancieux d'opposer le beau, le poétique, à l'utile et même à l'efficace, comme une longue tradition, notamment rhétorique, nous persuade de le faire : si l'efficience du détour métaphorique semble moindre, c'est comparée à celle d'un énoncé plus direct, dont l'idée serait en quelque sorte déjà donnée, connue par avance, non pas reconstruite mais simplement convoquée, dont la pertinence ne serait pas éprouvée à nouveaux frais. C'est pourquoi nous pouvons dire que la métaphore ne s'oppose pas réellement à l'efficacité et même, comme nous l'avons vu, qu'elle entretient des liens avec la recherche de la vérité. On le perçoit particulièrement chez Galilée, dans son *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*. Dans cet ouvrage à la fois scientifique, philosophique et littéraire, dont le genre même est instructif puisqu'il s'agit d'un dialogue sur le mode socratique, l'auteur multiplie les comparaisons. Si certaines pourraient être qualifiées de rhétoriques, du moins par ceux qui tiendraient à perpétuer ces divisions, la plupart sont proprement scientifiques, non seulement « didactiques » mais aussi « inquisitives », au sens que lui donne Marta Spranzi, celui d'« enquête », de « recherche de nature cognitive ».[316] Galilée rapproche constamment des réalités tenues pour différentes et, d'une façon qui rappelle celle que nous avons relevée chez Freud, il souligne systématiquement les points de ressemblances sans manquer d'indiquer la persistance et parfois la nature des dissemblances. Il en va ainsi, par exemple, dans la première journée, de la « correspondance » et de la « sympathie naturelle » de la Lune avec la Terre, selon Salviati, le porte-parole de Galilée, et s'il n'est pas nécessaire d'énumérer, après les sept ressemblances, « les différences et disparités », c'est parce qu'elles sont aisément admises par les détracteurs de l'héliocentrisme.[317] Dans la deuxième journée, pour faire accepter l'idée de la rotation de la Terre, les habitants de celle-ci sont comparés aux passagers d'un navire sur une mer calme, et le bateau est rapproché d'un mobile sur un plan qui ne serait pas incliné. Plus largement, la démarche de Salviati et, à travers lui, de Galilée, consiste à montrer qu'il existe de bonnes et de mauvaises comparaisons : le partisan de Copernic conteste par exemple l'analogie entre une pierre qui tombe d'une tour et celle qui serait lâchée d'un mât, sur un navire en mouvement, parce qu'il y a un mouvement relatif de l'air qui entoure le bateau, et qu'on ne peut comparer ce qui se passe sur le pont et sur la Terre, où l'air fait partie du même référentiel, accompagne le mouvement de la planète. En revanche, il accepte l'image de la cabine du navire, qui forme un référentiel homogène et permet ainsi de penser le mouvement de la Terre, qui apparaît pour ses habitants « comme nul ». C'est ainsi que Salviati peut finalement accepter l'analogie audacieuse entre les deux chutes d'une pierre sur terre, d'une haut d'une tour, et sur mer, du haut d'un mât, en annulant par la pensée la légère déviation due aux frottements du navire en mouvement : il invite à comparer comme similaires des phénomènes observés comme différents, parce que possédant en commun le

315 J. Dürrenmatt, *La Métaphore*, *op. cit.*, p. 47-48.

316 M. Spranzi, *Galilée, le "Dialogue sur les deux grands systèmes du monde"*, *op. cit.*, p. 40-41. La distinction se rapporte plus précisément, chez elle, aux différentes fonctions que peut avoir le dialogue par rapport à la connaissance.

317 G. Galilei, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, *op. cit.*, p. 166, 170.

mouvement qui leur est « imprimé » par la rotation de la Terre. Plus loin, il propose encore de considérer que « les effets du vol des oiseaux » qui suivent les mâts des bateaux « ne diffèrent en rien de ce qui se passe avec les projectiles qu'on envoie » : tous sont également soumis au « mouvement diurne » de notre planète.[318] L'idée maîtresse de Galilée est d'ailleurs résumée par la formule, maintes fois répétée, selon laquelle « le mouvement qui est commun à nous et aux autres mobiles est comme rien », « est comme s'il n'était pas », que ce soit d'ailleurs celui de rotation de la Terre sur elle-même, celui d'un bateau sur une mer étale ou celui de la révolution de notre planète autour du Soleil : à chaque fois, le mouvement « est comme s'il n'était pas ».[319] C'est bien ici la « métaphore » matrice d'une grande part des comparaisons du *Dialogue*, l'énoncé clair de tous les paradoxes relevés, l'analogie curieuse dont les personnages tirent un grand nombre d'effets : les mouvements apparemment simples (la chute d'un corps, par exemple, ou le mouvement d'un bateau sur une mer étale) sont en réalité composés, et les mouvements apparemment nuls (une bille immobile sur un plan horizontal, ou une pierre tenue en haut d'une tour) sont soumis au mouvement non seulement « diurne » (dans la deuxième journée), mais aussi « annuel » de la Terre (dans la troisième journée).

Dans cette perspective, une dernière analogie me semble mériter d'être relevée. Salviati propose dans la troisième journée cette « expérience étonnante » de faire tourner autour de soi une bassine remplie d'eau où flotte une balle. Il note alors que celle-ci se met « à tourner sur elle-même, en sens contraire à la bassine » : comme la Terre dont l'axe ne bouge pas, dont les habitants retrouvent l'étoile polaire tout au long de l'année malgré notre mouvement autour du Soleil, la balle « regarde toujours dans la même direction ».[320] On le voit ici encore, la comparaison ne se limite pas à la fonction pédagogique, illustrative, dont parle Bachelard : elle permet de penser le réel, de structurer l'expérience, de fournir un cadre précis pour la formulation d'hypothèses. Comment penser que Galilée ne livre pas dans son *Dialogue* certaines expériences qui lui ont permis de progresser dans la connaissance du mouvement de la Terre ? Le rôle de l'eau, notamment, pour trouver une correspondance avec « l'air ténu qui n'offre guère de résistance » où le globe terrestre est « suspendu en équilibre », est fascinant : on retrouve le rôle qu'il jouait déjà dans l'image du navire voguant vers Alexandrie ou Alep. Mais Galilée n'en reste pas là. Il ajoute : « là où vous croyez voir une révolution sur soi-même » de la balle, « il n'y a qu'absence de mouvement et conservation absolument immuable par rapport à tout ce qui est immobile en dehors de vous et du récipient » ; « il est donc plus vrai de dire que c'est vous et le récipient qui tournez autour de la balle immobile, et non pas elle qui tourne à l'intérieur du récipient ». Voilà qui est vertigineux si l'on pense que l'analogie de la balle avec la Terre a été énoncée explicitement : l'homme-Soleil, au centre de l'expérience, est ravalé au rang d'illusion. On en revient presque, d'une certaine façon, au géocentrisme, mais par-delà l'acceptation de l'hypothèse héliocentrique. Évidemment, il ne s'agissait probablement pas pour Galilée de prétendre cela : comme Françoise Balibar et Marta Spranzi le rappellent, la relativité est seulement optique pour lui. Un point de vue surplombant sur les choses est conservé qui privilégie sûrement le référentiel balle parce qu'il forme système, en l'occurrence, avec le référentiel « univers », parce qu'il permet de négliger la rotation de l'homme et de sa bassine. Mais on ne peut s'empêcher de voir dans cette danse singulière de la balle et de l'homme qui tient la bassine, qui tournent l'un *ou* l'une autour de l'autre, et ne tournent que pour celui qui ne

318 *Ibid.*, p. 260-269, 298-300, 316-318.
319 *Ibid.*, respectivement p. 394, 228, 297-299, 548.
320 *Ibid.*, p. 576-577.

tourne pas, une intuition encore meilleure que cette idée d'un référentiel qui serait « plus vrai » qu'un autre : n'y a-t-il pas là, en pointillés, l'idée d'une vérité forcément relative, où le centre n'est ni la Terre ni le Soleil, ni la balle ni l'homme qui tourne, autrement dit l'exigence de prendre en compte le système instable des deux ?

Voilà qui nous ramène, quoi qu'il en soit, au rapport entre beauté et vérité dans la métaphore : ce qui plait dans certaines figures d'analogie, c'est cette *recherche de vérité* qui passe par un énoncé paradoxal, dont le *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* nous offre maints exemples. Marta Spranzi nous invite d'ailleurs à interpréter la forme elle-même du dialogue adoptée par Galilée en rapport avec la méthode dialectique, selon la tradition de l'époque. Reposant sur la controverse, sur un jeu de questions et de réponses où les objections sérieuses ne sont pas esquivées, forçant le lecteur à cheminer ainsi avec les personnages, le dialogue témoigne d'un art du « *dissentiment* » étranger à celui du « *consensus* », qui l'apparente à la dialectique autant sinon plus qu'à la rhétorique : il fait avancer lui aussi la connaissance ; une « connexion intime » peut être établie « entre dialogue et recherche de la vérité ».[321] La métaphore, de ce point de vue, n'a rien à voir avec une quelconque sophistique, elle est même souvent étrangère à cette possibilité de persuader sans forcément convaincre que l'on rattache à la rhétorique : Marta Spranzi, qui souligne le recours de Galilée à l'ironie, à la métaphore, à l'anecdote, ne relève pas les exemples de comparaison ci-dessus. Malgré sa thèse explicite, elle conçoit trop souvent elle-même les outils rhétoriques que sont les images comme une séduction supplémentaire offerte par l'auteur – et ne relève le fondement analogique du raisonnement que pour la quatrième journée, lorsque la thèse défendue sur les marées est fautive.[322] Il est pourtant possible d'utiliser pour la figure d'analogie une partie des outils convoqués pour le dialogue, pour la dialectique. La métaphore aussi invite à un dialogue, à une enquête, sans aucun jeu de mot, même si le dialogue est pour une large part, sinon en totalité, avec soi-même. Il s'agit même d'un dialogue authentiquement contradictoire puisqu'il s'agit de déterminer les raisons *x* pour lesquelles A est comme B et les raisons *y* pour lesquelles A n'est pas comme B, démarche de pensée dynamique au cours de laquelle des motifs de dissemblance sont amenés à être recatégorisés dans un second temps en motifs de ressemblance, mais d'une ressemblance qui reste plus ou moins paradoxale selon l'état d'avancement de la connaissance (ainsi de la nature de l'espace interplanétaire, pensé sur le modèle de la flottaison sans qu'il soit aisé de déterminer tous les motifs de ressemblance et de dissemblance). Cette dialectique est évidemment une source de plaisir non négligeable, qui favorise un jugement esthétique favorable : c'est ce « déclic » de la ressemblance paradoxale dont parle Breton, en le tirant du côté du jeu, de la gratuité voire de la magie, mais qui est relevé aussi par Aristote, qui le tire pour sa part du côté de la connaissance, de « l'instruction par le genre ». Ce « déclic analogique » possède d'ailleurs, assez souvent, un caractère apparemment « automatique » qui l'apparente au bon mot, au « mot d'esprit », et cette part de suggestion dans la métaphore est très probablement la source de la *croyance* en elle : nous l'avons vu, l'oubli de notre rôle actif dans sa création, dans son interprétation, a pu produire l'illusion de correspondances objectives, alors que l'analogie est toujours produite par le sujet parlant, même quand il redécouvre des analogies qui vivaient en lui à son insu, quand elles semblent s'imposer à lui. Ce cas extrême de la croyance en la métaphore n'en prouve pas moins, très paradoxalement, le lien étroit de la figure d'analogie à la recherche de la vérité : c'est bien parce que le rapprochement de deux réalités différentes apparaît pertinent mais

321 M. Spranzi, *Galilée, le "Dialogue sur les deux grands systèmes du monde"*, *op. cit.*, p. 32-39.
322 *Ibid.*, respectivement p. 106-108 et 97.

inattendu à l'interprète et parce qu'il est surpris lui-même par sa trouvaille qu'il ne peut se résoudre à l'idée d'en être l'auteur, à un titre ou à un autre, et qu'il en place la cause, davantage qu'il ne convient, hors de lui.

La justesse paradoxale de certaines métaphores fait donc à la fois leur beauté, leur utilité et leur « vérité », en cela qu'elle témoigne de leur effort de dépasser les données usuelles de l'expérience. On peut rappeler, plutôt que reprendre les exemples cités dans la section précédente, le début du *Lauréat* ou la séquence de *Playtime* citée en introduction : oui, d'une certaine façon, un jeune homme mal dégagé de l'adolescence est encore ce paquet inemployé qui tombe du tapis roulant et la télévision est bien cet écran qui réunit fictivement les hommes autant qu'il crée des barrières invisibles, des murs infranchissables entre eux. On pourrait citer encore *Metropolis* ou, mieux, *Les Temps modernes* : oui, la machine peut être ce Moloch qui engloutit les hommes, cette créature hostile qui se bat avec eux comme avec Charlot qui en reçoit des boulons, et l'homme peut devenir à son tour une machine et ne voir autour de lui que des boulons à resserrer. Le caractère improbable, audacieux, des rapprochements métaphoriques n'est pas une raison suffisante de les congédier, quand ils sont bien menés, et leur mérite est bien, comme chez Galilée, d'inciter à changer de point de vue ou, plus exactement, à combiner les points de vue, à les faire dialoguer, à les intégrer dans une perspective plus vaste. On pourrait rappeler à ce propos que le *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* ne tranche jamais ouvertement le débat ouvert entre les systèmes géocentrique et héliocentrique. Même s'il s'agit là, en grande partie, d'une précaution bien compréhensible de Galilée, il est intéressant de noter qu'il ne clôt pas vraiment le débat, qu'il en reste à des probabilités, qu'il confronte des hypothèses et que le système copernicien l'emporte sur celui d'Aristote et de Ptolémée par son élégance, sa simplicité, autrement dit, d'une certaine façon, par sa beauté et son efficacité.[323] D'ailleurs, pour décrire le mouvement d'une pointe de plume esquissant un dessin sur un navire, Galilée souligne dans la deuxième journée qu'on peut indifféremment adopter le référentiel bateau et celui de Venise ou d'Alexandrie. Même s'il semble avoir un faible pour le second, pour l'idée que le tracé de la plume s'approche du « parfait arc de cercle », il laisse le lecteur libre de préférer le référentiel navire, il suggère même que le dessin du peintre a quasiment disparu quand il se compose avec le mouvement du bateau, qu'il s'écrase en quelque sorte, qu'il s'étire en « une ligne droite qui s'infléchit ou s'écarte très peu de la droite parfaite », qu'il ne ressemble donc pas tant que cela à l'image de l'arabesque choisie par Simplicio, le contradicteur de Salviati.[324] Pour l'œuvre humaine, le référentiel navire n'est donc pas exclu : ce n'est qu'une possibilité, comme celui de la Terre pour décrire des mouvements sur notre planète. En revanche, pour décrire les mouvements respectifs de la Terre et des astres, dans la troisième journée, il n'en va plus de même : le modèle de Ptolémée est « un monstre et une chimère faite de membres absolument disproportionnés et incompatibles entre eux ». Plus encore que pour la balle dans sa bassine, on comprend qu'il faut choisir ce qui est le « plus vrai » : il ne s'agit plus d'un dessin plus ou moins étiré, mais d'un système incroyablement compliqué, avec des mouvements « difformes » et « incohérents ». La simplicité et l'élégance constituent donc, sinon la preuve, du moins l'indice du vrai. Autrement dit, le relativisme n'est pas seulement optique chez Galilée : même si un système lui semble meilleur qu'un autre, le savant reste ouvert à une autre explication plus économe. Le dialogue entre les différents personnages et les différentes positions favorise cette ouverture, cette sagesse, cette hauteur de vue et, dans cette optique, la métaphore constitue clairement un outil de la

323 G. Galiliei, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, *op. cit.*, p. 508-510.
324 *Ibid.*, p. 298-300.

connaissance : elle permet de justifier Copernic sans rejeter l'expérience commune, elle permet d'articuler le point de vue de Venise avec celui du voyageur dans sa cabine. La raison-calcul marche main dans la main avec l'esprit d'examen, l'entendement avec l'imagination, la géométrie avec l'esprit de finesse. Nous avons clairement à faire à une pensée d'avant le divorce entre la raison calculatrice et cette autre part, meilleure, qu'on retrouve dans les bonnes métaphores, capable de penser des hypothèses qui ne soient pas absolues.

Je ne reviendrai pas ici sur la fameuse sympathie d'Einstein pour l'auteur du *Dialogue*, sur son « retour » à Galilée, sur son usage de la métaphore, du raisonnement par analogie, par exemple lorsqu'il imagine cette chambre en accélération constante qui reproduit dans l'espace, loin de tout, les conditions de la pesanteur, sinon pour souligner que la métaphore est bien un terrain particulièrement favorable pour renouer intimement le vrai et le beau : c'est la capacité de la figure d'analogie à nouer des liens, à discerner intuitivement des sympathies entre les choses, dans un mouvement totalement étranger à la raison-calcul, à la raison instrumentale, qui est ici en cause. Mieux qu'ailleurs peut-être, on peut apercevoir chez elle l'action d'une raison « imaginative », liante, *matérielle*, dont les profits sont minorés par notre culture, même s'il faut rappeler ensuite que la nature de la métaphore est de combiner nécessaire abstraction et pensée sensible – alliance qui peut devenir facteur d'émancipation, quand elle s'accompagne d'un examen soigneux, réflexif, mais aussi facteur d'aliénation quand le travail réflexif opère mal, que l'abstraction tourne à la falsification.

De ce point de vue, pour faire un ultime bilan, il semble que l'accusation de mensonge, de manipulation a reflué ces dernières années, est repassé à l'arrière-plan des discours savants sur la métaphore, sous l'influence des travaux cognitivistes. Mais la prégnance de l'approche rhétorique, (proto)linguistique, celle du « mot pour un autre », est encore extrêmement forte, compliquée par ses ramifications dans d'autres disciplines qui ont semblé la légitimer en retour, comme la sémiologie ou la psychanalyse. Le meilleur témoignage en est la persistance dans les esprits, dans la représentation de la figure, de la division entre métaphore et comparaison, ou la possibilité même de distinguer métaphore et métaphore filée. Il faut donc souligner inlassablement que la métaphore n'est pas plus du côté de l'émotion que de la raison, par exemple : elle ne constitue nullement un obstacle au savoir, bien au contraire, qu'il soit scientifique ou non. S'il faut absolument lui reconnaître un travers potentiel, c'est du côté du côté du raisonnement par analogie qu'on peut le trouver, la figure s'appuyant sur ce mode de raisonnement extrêmement fertile mais pouvant induire le vrai comme le faux. Cette possibilité de tromper n'est qu'une éventualité, un défaut de maîtrise que l'on peut retrouver dans d'autres modes de raisonnement et que nous n'apercevons peut-être si bien là que parce que le raisonnement par analogie est extrêmement fréquent et « productif ». Ce n'est pas non plus en montant en épingle le versant « imagé » de la métaphore que l'on peut le mieux rendre compte de ses pouvoirs, ou alors il faut évoquer l'idée d'une matérialité de l'expression, susceptible d'être jugée avec condescendance dans notre culture mais qui apparaît comme la base d'une dialectique féconde. Le mot ou l'image que l'on « projette » sur un(e) autre, dans la métaphore *in absentia* comme dans la comparaison, peut en revanche être appréhendé comme une négation de la négation, un « être » et « n'être pas » qui n'est pas seulement celui du mythe, du *Aixo era y no era* cité par Lévi-Strauss (« cela était et n'était pas »), de la fiction, du « il était une fois », mais d'une dialectique authentique, ouverte, inachevée mais pas inaboutie, précise et éloquente, encadrée par un discours qui ne se limite pas au nœud métaphorique.

L'idée d'une ontologie de l'« être comme », du moins si on la conçoit comme distincte d'une

ontologie de la métaphore, comme Détrie à la fin de son ouvrage, semble témoigner de ce point de vue d'un reste malvenu de rationalisme, au mauvais sens du terme, d'un pas en arrière par rapport à cette raison « imaginative », à ce constant dialogue que l'on observe dans les figures d'analogie entre la « véhémence ontologique » évoquée par Ricœur et le moment critique, conceptuel, sans lequel il n'y aurait pas de dialectique métaphorique. Cette idée qui ne recoupe pas totalement celle de la métaphore-substitution mais entretient des liens avec elle, tend surtout à rabattre la métaphore sur l'idée d'une (con)fusion, d'une identification abusive de deux objets de pensée. Or, je ne vois rien qui impose l'idée de deux ontologies distinctes : si Freud avait cru à un tel « être comme » et « être pareil » (ou « être pour »), aurait-il inlassablement cherché jusqu'où ses métaphores étaient pertinentes en présupposant, la plupart du temps, qu'il n'y avait pas identité totale ? La fonction heuristique de la métaphore et de la comparaison me semble reposer précisément sur la négation d'une telle distinction : c'est parce que l'analogie nous semble bonne, extrêmement plaisante, valable et féconde à la fois, qu'on est amené à l'explorer, ce qui ne veut pas dire qu'on va la suivre jusqu'à ses dernières extrémités. Certes, l'incertitude qui plane parfois sur la prose de Freud quant à savoir si c'est littéralement ou non qu'on peut dire qu'une chose en est une autre, si la concordance est totale ou non, témoigne probablement d'un résidu de croyance voisine mais sa pratique continuelle la dément – de même, on perçoit chez lui des traces de conceptions rhétoriques traditionnelles, sur le plan théorique, en même temps qu'une confiance beaucoup plus grande accordée à la métaphore, sur le plan pratique, et on peut lire des déclarations de foi quasi scientistes qui coexistent avec une démarche beaucoup plus originale, « métapsychologique », une sorte de philosophie mythologique. C'est bien parce qu'il croit à la fois que c'est pareil et différent que Freud, pour ne citer que lui, explore sans relâche ses métaphores. Autrement dit, le tissu du monde n'est pas fait pour lui de réalités découpées une fois pour toutes : du rêve à la névrose, de la névrose à la religion, de la religion au rêve, ou de l'état de veille au sommeil, en passant par le rêve éveillé, le lapsus ou l'auto-observation, il y a toujours, à chaque fois, une grande continuité et en même temps d'insensibles et indéniables ruptures. C'est ce tissu-là qu'il importe de considérer, et c'est ce dont la double ontologie de la métaphore et de la comparaison peinera toujours à rendre compte – ce réel accessible uniquement par le travail dialectique, jamais arrêté, du semblable et du différent.

La métaphore face à la variété des figures et des esthétiques métaphoriques

Le temps et la place m'ont manqué (si si) pour proposer une typologie des esthétiques métaphoriques, pour distinguer quelques grandes familles dans l'usage de la figure d'analogie qui regrouperaient indifféremment auteurs de cinéma et de littérature. Quelques observations me semblent utiles néanmoins.

Pour commencer, l'extraordinaire perméabilité de la métaphore à d'autres figures de rhétorique me semble à souligner. Y en a-t-il beaucoup qui puissent à ce point se combiner avec plusieurs d'entre elles ? Ce n'est pas le cas, par exemple, de la métonymie, alors que la métaphore est fréquemment hyperbolique, ironique, qu'elle peut constituer un euphémisme, reposer sur une antithèse (comme la comparaison à la fin de *Lumumba*) ou construire un oxymore (le prodige de l'écrémeuse dans *La Ligne Générale*, avec son miracle matérialiste). La possibilité de l'ironie, notamment, nous est déjà apparue significative : elle souligne la possibilité pour la métaphore de porter des idées, de les organiser. Elle indique aussi la présence d'une certaine polyphonie dans la

métaphore, qui se déploie dans bien d'autres cas que l'antiphrase. Comme Catherine Détrie le précise, la métaphore articule souvent des rapports au réel différents, elle invite par exemple à faire dialoguer deux points de vue sur une même réalité. Nous l'avons observé avec « Comment Wang-Fô fut sauvé » et le portrait de Charles dans *Eugénie Grandet* mais aussi, plus indirectement, avec *Les Glaneurs et la glaneuse* ou *Drôle d'endroit pour une rencontre*, pour ne citer que ces exemples. Mais ce dialogue est susceptible de se présenter sous des formes chaque fois différentes, de l'ironie la plus pure au dialogue véritablement ouvert, en passant par les cas intermédiaires, passionnants, d'*Acte de printemps*, où l'évitement de la Résurrection est signifiant sans pour autant être ironique, au sens fort, et de *La Ligne Générale*, où l'ironie de la comparaison religieuse semble bien marquée mais ne détermine pas totalement la signification de la séquence de l'écrémeuse, où elle invite à repenser chacun des termes de l'analogie, à interroger de façon ambivalente la foi communiste. La nécessité d'une telle approche polyphonique de la métaphore est sensible aussi chez Gustave Flaubert, chez lequel ironie et empathie coexistent et se nourrissent mutuellement, proposant des configurations chaque fois différentes, d'une grande richesse, au sein d'une esthétique pourtant bien différente.

Ces métaphores-là, d'une grande richesse polyphonique, sont nombreuses parmi celles que j'ai exposées. Je ne prétendrai pas que toutes les figures d'analogie présentent les mêmes traits : il est des métaphores épiques ou comiques, par exemple, qui ne les possèdent pas, ou du moins pas à un tel niveau. Mais il me semble nécessaire de souligner que la métaphore permet cette épaisseur du propos, cette finesse et cette nuance, aussi bien dans une esthétique faussement impersonnelle comme celle de Flaubert que dans celle plus apparemment conflictuelle, satirique, d'Eisenstein. La fin du long-métrage de Manoel de Oliveira *Le Passé et le Présent* nous offre un autre exemple de cette richesse : Vanda, qui n'aime jamais tant ses maris que lorsqu'ils sont morts, se rend avec Ricardo à un mariage. Comme René Prédal le souligne après Alves Costa, la mise en scène fait surgir un doute sur l'union qui est célébrée, au cours de cette séquence de mariage qui constitue « le point le plus ironique du film ».[325] Vanda et Ricardo qui arrivent dans l'église après l'échange des consentements « cherchent leur place... et ne se retrouvent plus ». Un plan d'ensemble, en plongée, les montre en effet cherchant une place, ne se regardant pas, se cognant, puis apprenant à s'éviter, puis semblant enfin marcher d'un même pas, à l'unisson malgré eux, au moment où la marche nuptiale retentit. Un mouvement de caméra vers l'organiste conclut ce dernier mouvement du couple, de telle façon qu'après avoir indiqué leur désunion le film fait surgir l'idée qu'ils s'accordent malgré tout, malgré cette désunion, au-delà même de ce désordre apparent : leur mouvement vers la sortie, qui semble concerté de la part des acteurs, évoque le mouvement convenu des mariés dans une telle circonstance, même s'ils ne l'effectuent que pour chercher une place. Il y a là une forme de délicatesse gentiment moqueuse, une sorte d'euphémisme : les protagonistes sont mariés eux aussi mais ne veulent pas le reconnaître, en assumer la charge émotionnelle, et seul le cinéaste, par ce plan insolite, le fait : il contredit – d'une façon qui ne semble pas ironique, ou pas seulement – ce qu'il a commencé par nous montrer, leur désunion, il confirme leur union mais à un niveau supérieur, mystérieux, qui reste à déterminer pour le spectateur. La métaphore, par cette possibilité qu'elle a de dire les choses sans tout à fait les dire, permet ainsi d'exprimer avec pudeur cette contradiction du personnage principal, cette recherche de l'amour sans cesse compliqué par le mariage – et comme rendu possible à nouveau, pour Vanda, par la mort. Elle suggère en l'occurrence, à la fin de cette dernière séquence, la possibilité enfin d'un amour qui *négligerait* le

325 René Prédal, *Manoel de Oliveira, le texte et l'image*, *L'Avant-Scène cinéma* n° 478-479, *op. cit.,* p. 36.

mariage, qui se ferait par-delà l'union consacrée et la mort – notamment avec ce mari, Ricardo, qui lui est rendu comme par miracle, puisque nous avons appris au cours du film que ce premier mari n'est pas mort, que c'est son frère jumeau Daniel qui est décédé et que Ricardo en avait pris l'identité, fuyant lui aussi, à sa façon, son conjoint, sa « moitié ».

Ce n'est là, pour autant, qu'une interprétation possible du dernier plan du film *Le Passé et le Présent*. On retrouve ici ce *sfumato* de la métaphore, plus ou moins accentué selon les cas, selon que l'auteur laisse flotter ou non les contours exacts de son propos, et d'autant plus susceptible de frapper que le discours de la figure est plus complexe. La métaphore permet en effet de dire certaines choses incertaines, qu'une lumière trop crue interdirait de formuler, et dont les contours ne sont pas toujours bien arrêtés encore, y compris pour l'auteur qui se contente ainsi de fixer une intuition plus qu'un énoncé parfaitement univoque. Mais le propos n'en est pas moins précis en son cœur, il n'est pas équivoque pour autant : pour la fin de *Le passé et le présent* par exemple, l'idée d'une union paradoxale, par-delà l'union consacrée et la désunion, est clairement énoncée. La mise en scène suggère que Vanda et Ricardo sont comme désunis au moment de la cérémonie et, finalement, comme mariés à travers leur désunion. Faut-il déceler ensuite de l'ironie pure dans ce redoublement du paradoxe ou l'idée que le mariage ne peut se faire qu'en se refusant – autrement dit, qu'un progrès est possible pour Vanda, que l'on peut vivre et aimer, mais autrement, un vivant ? Même si je penche pour la seconde interprétation, on peut concéder qu'une certaine latitude est laissée au spectateur : comme à la fin d'*Acte de printemps*, le réalisateur ouvre une interrogation plus qu'il n'entend apporter une réponse, imposer une croyance, quelle qu'elle soit.

Mais toutes les métaphores ne présentent pas, du moins en apparence, une telle épaisseur, ou une telle latitude à la marge de leur interprétation. La fin de *Mission impossible 2*, avec son combat à moto au bord de la mer, évoque clairement un duel entre chevaliers, et les plans sur l'océan déchaîné participent nettement de cette dimension épique : il s'agit avant tout de magnifier le combat, l'idée d'un duel entre deux personnalités hors pair. La métaphore marine joue le même rôle que certaines comparaisons dans l'*Iliade* : il s'agit de souligner la violence des chocs, de l'affrontement. De même, certaines métaphores comiques, satiriques, n'appellent pas nécessairement de longs développements : leur objectif semble être ailleurs, dans l'efficacité d'un énoncé moins paradoxal. Même chez Michael Moore, par exemple dans *Capitalism : A Love Story*, où le réalisateur propose une analogie entre les États-Unis d'Amérique et l'Empire romain et où il utilise l'image de la mafia pour caractériser les mœurs des barons de l'industrie, les comparaisons sont surtout utilisées pour faire sensation. Elles possèdent de toute évidence un but critique, le réalisateur adhère pleinement à leur propos, mais elles sont surtout assumées pour leur efficacité et pour renforcer l'adhésion par le rire : leurs limites ne sont pas testées dans le film, par exemple. Même si l'analogie avec l'Empire romain est soutenue par de nombreux éléments, par de nombreux contrepoints apportés par le montage d'archives contemporaines avec un commentaire évoquant Rome, la possibilité de faire réfléchir à travers la comparaison est limitée par l'efficacité comique d'un montage rapide utilisant un commentaire très convenu sur l'Empire romain. Il en va différemment, à mon sens, dans *Fahrenheit 9/11* du même Michael Moore : les membres de l'administration Bush apparaissent pendant le générique, après un prologue consacré à retracer les mois qui ont précédé les attentats du 11 septembre 2001. Ces images d'archive, les montrant en train de se préparer dans les coulisses d'émissions de télévision, sont montées de telle façon qu'elles suggèrent une mise en scène de la part du pouvoir, que les premiers mois de la présidence de G. W. Bush n'étaient qu'un tour de chauffe et que la représentation va maintenant commencer. L'effet repose moins exclusivement sur

le comique : le choix de ces plans, leur durée, leur préparation par la séquence qui précède, tout cela finit par suggérer que des rôles ont été distribués, voire que le président et son équipe vont interpréter une pièce dont certains actes leur sont déjà connus. Quoi que l'on puisse penser de l'idée, il faut noter que son énoncé n'est pas sans charme : même si c'est probablement pour des raisons juridiques, le réalisateur préfère susciter ici une interrogation, ouvrir des pistes plutôt que trancher et asséner une thèse, et sa métaphore en profite.

On le voit donc ici, ou à travers l'*Iliade*, ou encore *Playtime*, la finalité épique ou comique d'une métaphore ne l'empêche pas de porter un discours, qu'il soit riche ou plus rudimentaire, et n'empêche pas ce discours d'être plus ou moins nettement déterminé selon les cas. On se doute par exemple que Michael Moore aurait été capable d'étayer l'analogie avec la mafia formulée dans son film, comme *Cleveland contre Wall Street* suggère également qu'il est possible de le faire, à travers le dessin du *Parrain* arboré sur le tee-shirt de l'un des habitants de Cleveland : on l'a vu, la simple apparition de ce vêtement dans le film de Jean-Stéphane Bron suffit, par la matière que le long-métrage accumule par ailleurs, à lui donner une grande résonance, alors que l'accumulation d'anecdotes chez Mike Moore laisse plutôt l'impression d'un effet métaphorique facile. Quoi qu'il en soit, ce qu'il me semble utile de souligner, c'est que ces différents usages, ces différentes esthétiques métaphoriques peuvent être appréhendés à travers le modèle de la métaphore vive, d'un dialogue plus ou moins paradoxal entre deux séries d'objets de pensée, où le rôle de la dissemblance n'est pas aboli puisque, chez Moore par exemple, c'est précisément sur lui que repose le rire. Mais il n'en va pas toujours de même : certaines analogies ne semblent pas conçues pour porter à ce point un discours. Je pense aux métaphores que l'on peut trouver chez Chaplin, chez Tati ou dans *The Party* de Blake Edwards, par exemple, que l'on pourrait appeler des métaphores gags.

L'extraordinaire plasticité du réel chez Chaplin est connue, qui conduit son personnage à détourner certains objets de leur usage habituel ou même à les faire se révolter contre Charlot. Nous retrouvons quelque chose de voisin chez Jacques Tati, mais sur un autre mode : c'est à travers son apparence purement visuelle que telle chose, un lampadaire par exemple, à la fin de *Playtime*, peut souvent apparaître comme une autre chose, un brin de muguet en l'occurrence. Jacques Gerstenkorn a relevé un certain nombre de ces détournements dans *La Métaphore au cinéma*.[326] Mais, comme il le suggère à propos de Charlot qui se fait parfois passer pour un autre ou de M. Hulot qui est pris pour le proche d'un défunt, dans *Les Vacances de M. Hulot*, il ne s'agit pas forcément de métaphore, nous sommes parfois à l'extrême limite de ce que nous pouvons appeler ainsi : la ressemblance est parfois un « prétexte » pour produire un effet comique.[327] En effet, quand Charlot se contente d'imiter quelqu'un ou quelque chose ou que le personnage de Tati est pris pour un autre, il n'y a pas nécessairement d'intention métaphorique, de prédication paradoxale, de volonté de signifier. En revanche, quand le vagabond des *Temps modernes* ramasse un drapeau rouge et le brandit en tête d'un cortège, le fait est signifiant pour le spectateur : nous quittons le stade de la simple méprise. Il en va de même dans *The Party* : quand nous observons l'Hindou joué par Peter Sellers se tortiller devant la jeune Française qui chante, l'envie irrépressible d'uriner est comparée à l'effet d'un plaisir extrême et même un peu excessif qui serait éprouvé à écouter la chanson, mais il n'y a pas vraiment métaphore : la ressemblance entre les deux états ne suffit pas. De même, nous percevons bien avec Tati ces prémisses métaphoriques qui se transforment *parfois* en métaphores et qui, à mon sens, donnent une bonne illustration du travail de l'inconscient, de la façon dont un acte manqué (en

326 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 34-47.
327 *Ibid.*, p. 35.

l'occurrence une sorte de perception manquée) peut se transformer en figure : les lampadaires-brins de muguet de *Playtime* invitent à percevoir autrement la ville moderne, à la réenchanter, de même que les nénuphars qui poursuivent le tracé des pavés, dans le jardin de *Mon Oncle*, quittent le stade du pur motif plastique, pour souligner l'artificialisation croissante de l'univers pavillonnaire. C'est parce qu'un sens nous semble se dégager que nous commençons à distinguer une métaphore : la nature dans le monde moderne est comme artificielle mais les objets de ce même univers sont susceptibles d'être réinvestis par un regard poétique et, ainsi, d'apporter une autre forme de vie, de beauté. Néanmoins, la limite entre les deux formes d'analogies est parfois ténue : s'il est facile de constituer en métaphores l'école qui ressemble à une usine automobile, au début de *Mon Oncle*, le tube en plastique qui s'agite comme un serpent, à la fin, ou encore la cuisine, le soir de la promenade avec l'oncle, qui évoque un cabinet de dentiste par son décor, par ses instruments mais aussi par le refus de l'enfant de manger, m'accordera-t-on que le déplacement de la domestique sur les dalles du jardin, avec une chaise dans les bras, évoque des pas de danse d'une façon signifiante ? Que dire de la robe de la voisine, qui vient trop tôt à la garden-party et qui veut se signaler en l'agitant, robe qui apparaît ainsi comme un tapis ? ou des fenêtres de la maison, le soir, qui évoquent des yeux et le portail une bouche ? Nous ne sommes pas loin du pur gag même s'il est encore possible, à chaque fois, de déceler ou supposer une intention. Mieux encore, peut-être, dans *Playtime*, avec les fleurs sur les chapeaux des dames qui semblent, à travers la profondeur du champ, arrosées de champagne, à la place des verres cachés par les têtes : purement plastique, la « métaphore » semble vraiment constituer ici un gag visuel et poétique, il est difficile d'y lire une appréhension intellectuelle de la réalité ; elle invite surtout à un rapport déréalisé au monde, comme dans le surréalisme, et en l'occurrence à une sorte de contemplation matérielle. Nous ne sommes plus très loin de la métaphore stupéfiante : il ne semble pas y avoir d'énoncé particulier dans ce rapprochement paradoxal. Certes, l'analogie n'est pas pour autant pur hasard, pure gratuité : elle s'inscrit dans un contexte de dépaysement du réel, de réenchantement du monde qui est celui de tout le film, elle participe au mouvement général de *Playtime* qui va du gris à la couleur, de la ligne droite au rond, et qui consiste à réintroduire de la vie là où il n'y en a plus, mais l'analogie ne fait pas assez sens pour qu'on puisse aisément la qualifier de métaphore. En revanche, les deux files de touristes qui se croisent sur les escalators, dans l'hôtel, comme des produits sur des chaînes de montage, frappent par la richesse de l'intuition : la première file monte en tenue de jour, la seconde descend en tenue de soirée. Outre l'efficacité de l'effet, liée à la raideur des personnes, au cadrage qui les isole, le fait de mécaniser ce qui relève normalement du choix, de l'acte individuel, du goût, permet de dénoncer le fait de se changer comme une contrainte sociale.

L'intérêt de ces exemples vient de ce qu'ils permettent d'interroger le modèle adopté pour la métaphore, de rappeler le rôle du corpus dans la définition de la figure. Si ces métaphores gags n'invalident pas le modèle, ils interrogent de toute évidence ses marges : la tension que l'on peut toujours déceler dans la figure d'analogie entre deux séries d'objets de pensée ne débouche pas toujours sur le souci évident d'élaborer une correspondance, de proposer une prédication paradoxale – la dialectique qu'on peut imaginer entre les deux séries tourne parfois court. Il me semble néanmoins que le problème n'est pas de taille, du moins si l'on écarte les cas de ressemblance non métaphorique, c'est-à-dire quand l'analogie est purement visuelle et n'induit strictement aucune idée : nous avons déjà observé d'une part que certaines métaphores, les métaphores usées notamment, exploitaient fort peu la possibilité de rejouer leur signification, qu'elles fonctionnaient d'une façon très pauvre mais pas totalement codée, et d'autre part que les « métaphores »

automatiques fonctionnaient apparemment d'une façon voisine, bien que très peu codées en théorie et perçues d'une façon infiniment plus vive, en cela qu'elles ne poussaient pas toujours à bâtir une signification. Autrement dit, nous retrouvons avec les chapeaux arrosés de champagne le problème de la métaphore surréaliste – qui n'a parfois de métaphorique que le nom. Quand elle correspond réellement à la théorie, elle laisse en effet au spectateur ou au lecteur le soin de faire une grande part du travail d'élaboration de l'analogie : le rapprochement de deux réalités n'est donc pas métaphorique *a priori*, il ne le devient qu'à partir du moment où une ressemblance est perçue avec un sens possible à lui donner. C'est là que l'idée d'un sens métaphorique qui n'existerait que du côté de l'interprète trouve une relative pertinence – mais toute relative puisque, dans les faits, il est évident que l'immense majorité des métaphores surréalistes sont contrôlées en amont par la subjectivité de l'auteur. Aussi les métaphores gags le plus gratuites de Tati, comme certaines de Chaplin, comme d'autres de Blake Edwards et même, d'une certaine façon, comme certaines de Godard effectuées sur le mode de l'association d'idées, qui apparaissent elles-mêmes parfois comme des gags ou des jeux de mots, qui semblent obéir à la logique de « marabout-bout de ficelle », aussi ces métaphores n'invalident-elles pas le modèle de la métaphore vive. Seulement, sans être des métaphores surréalistes, leur motivation apparente – autre que formelle – est tellement ténue que seul l'acte toujours individuel de les interpréter pourra faire d'elles des métaphores ou non. Ce faisant, on voit mieux avec elles ce rôle de l'interprète, qui est toujours décisif mais à des degrés divers, ce risque pour toute figure d'analogie de n'être pas perçue ou de paraître incohérente à celui qui ne saurait déceler en elle, c'est-à-dire projeter dans une certaine mesure, les bonnes intentions.

Par ailleurs, le problème du corpus ne se limite pas aux métaphores surréalistes, aux métaphores gags, aux « métaphores » automatiques ou formelles. Les traités de rhétorique n'ont pas attendu les avant-gardes du XXe siècle et en particulier André Breton pour confondre la figure d'analogie avec certains de ses usages et ainsi ignorer ou minimiser l'étendue de ses pouvoirs, sa finesse, sa possible richesse : nous avons vu à quel point la métaphore classique ou néoclassique, la métaphore « attique » en quelque sorte, avait nui elle aussi à la théorie. Cette esthétique de la métaphore humble, modérée ou admise, « qui court les rues » pour reprendre l'expression de Mlle de Gournay, lui a fait également un grand tort, en favorisant un modèle pauvre, sémiotique, de la figure d'analogie qui, rapidement, a rendu inaudibles les modèles plus riches, à commencer par celui d'Aristote, et a favorisé tous les malentendus relevés autour du baroquisme, du romantisme ou du symbolisme, pour ne citer qu'eux – tendances coupables, aux yeux de leurs détracteurs récents, de s'exagérer les pouvoirs d'une figure désormais dépourvue de tout pouvoir dialectique, où le rôle de la dissemblance, par exemple, ne pouvait plus être pensé.

C'est pourquoi les œuvres que nous avons analysées, même si elles ont souvent été choisies pour mettre en évidence la richesse du discours métaphorique, présentent des esthétiques très différentes : certaines métaphores explosent, comme dans *2001*, d'autres se font plus discrètes, comme chez Cantet ou dans *Barry Lyndon*. Mais, nous l'avons vu, les auteurs dits réalistes usent eux-mêmes et parfois abusent de la métaphore, comme Balzac, Maupassant et Zola. Chez d'autres, comme Lee Chang-dong par exemple, un peu comme chez Flaubert, les métaphores sont en quelque sorte écrasées : elles sont présentes mais comme étouffées, elles font l'objet d'une stratégie d'enfouissement. Évidemment, les raisons diffèrent de *Poetry* à *Madame Bovary*, mais on trouve dans les deux œuvres un même refus apparent des métaphores, un refus, sinon du lyrisme, du moins de la poésie dans l'écriture ou dans la mise en scène – sauf peut-être, à la fin du long-métrage, quand le poème de Mija est lu, où la mise en scène se libère comme l'héroïne de certains carcans et

où le film suggère que le plus grand pouvoir de la poésie est d'entrer en empathie, de sympathiser avec toutes les souffrances. La métaphore peut alors prendre toute sa place. Tout au long de *Poetry* en effet, si l'héroïne parle de fleurs, écoute les oiseaux, regarde les arbres, *cherche l'inspiration poétique*, il n'en va pas de même de la caméra. Il reste alors des traces de métaphores, des métaphores esquissées, présentes mais à peine, comme effacées sitôt qu'elles ont été pensées, voulues : nous avons relevé par exemples ces métaphores qui naissent des méprises du spectateur – méprises voulues, calculées par la mise en scène – autrement dit, des métaphores qui disparaissent aussitôt qu'on les perçoit.

À côté de cette esthétique de l'effacement, à côté de *Remorques* aussi, des *Gens de Dublin* ou de *L'homme qui tua Liberty Valance*, car il y aussi des métaphores chez John Ford (il y aurait à dire, d'ailleurs, sur la référence à Hamlet dans *My Darling Clementine*, ou sur le mouchoir blanc de Doc, lors du combat à O.K. Corral, qui apparaît comme un drapeau blanc de fortune), à côté de ces exemples de métaphores discrètes donc, il convenait de se pencher sur des métaphores au rôle plus apparent, comme celles d'Eisenstein, de Murnau, d'Ocelot, mais aussi d'Hitchcock, de Nichols, de Varda, de Peck, pour ne citer que quelques auteurs parmi tous ceux qui y recourent sans pour autant pouvoir être taxés de formalisme ou d'être les adeptes d'un cinéma du « montage roi »... Nous aurions pu observer plus longuement d'ailleurs les métaphores proustiennes, dont le goût pour l'hyperbole comique fait parfois penser aux films de Tex Avery, semble très proche même, si l'on songe au danger d'abolir le réel que l'on éprouve parfois devant la virtuosité de l'écriture. Je pense par exemple au portrait des Guermantes déjà évoqué, dans le troisième tome d'*À La Recherche du temps perdu*, à cette main tendue pour saluer qui s'allonge démesurément, qui évoque au narrateur une épée tendue pour un duel. Mais, bien sûr, le goût pour la caricature n'abolit pas entièrement le réel : il témoigne d'un souci de le transfigurer qui coexiste.

L'usage allégorique de la métaphore, comme celui que l'on trouve chez Moretti, a été peu développé : il aurait été possible de souligner que la métaphore allégorique échappe souvent à une esthétique du mystère, du « signe », comme celle que l'on trouve exemplairement chez Tarkovski. Nous aurions pu aussi nous pencher davantage sur celui-ci : dans la dernière séquence du *Sacrifice*, par exemple, l'enfant va arroser un arbre – sans feuilles – qui apparaît comme un signe à déchiffrer, avec sa forme tortueuse, compliquée comme un signe chinois, et qui s'impose même dans le dernier plan, au début du travelling vertical en tout cas, comme une nouvelle croix du Christ, au pied de laquelle l'enfant répète la phrase de Saint Jean, « Au commencement était le verbe », dite par son père au début du film, et ajoute un « pourquoi papa ? » qui peut faire songer à un « Père, pourquoi m'as-tu abandonné ? » Ce symbole du mystère du monde qui est aussi un symbole de la foi est évidemment construit par la musique, la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach, mais également par un parallèle possible entre Maria, la bonne qu'Alexandre s'est décidé à aimer, qui remonte sur son vélo au cours de la séquence, pendant que l'enfant arrose, et celui-ci, le fils d'Alexandre. Tous deux sont faibles mais incarnent une forme d'espoir, d'innocence, et le montage invite à percevoir cette analogie en intercalant un plan sur Maria. Une autre métaphore peut d'ailleurs être relevée, dans la séquence précédente : Adélaïde, la mère de l'enfant, tombe juste avant que ce ne soit le tour de la maison en flamme. Une correspondance est clairement suggérée, qui n'a rien de mystique, entre l'état d'esprit de la femme qui vient de voir partir son mari et cette maison qui s'écroule. Nous voyons donc ici que les métaphores « signes » ne contreviennent pas au modèle proposé, non plus que celles de Proust. Mais nous observons à nouveau, avec cet exemple du *Sacrifice*, que les métaphores les plus « verticales » s'appuient sur des réseaux de correspondances parfaitement

« horizontaux ».

Il convient d'ailleurs de souligner l'importance de cet usage de la métaphore, celui qui favorise la perception d'une correspondance « horizontale », quand l'œuvre travaille à faire percevoir des échos, des parallèles entre les situations ou entre les personnages, parfois à grands intervalles. C'est la façon dont *Remorques* fonctionne, nous l'avons vu, et Jacques Gerstenkorn en donne de nombreux exemples, notamment quand il évoque les « échos à distance ».[328] *Soy Cuba* de Kalatazov pourrait à ce propos constituer un autre exemple de ces « encadrements métaphoriques » justement relevés : je pense à l'écho entre le premier plan du film – après les plans de survol en avion du générique, qui suggèrent aussi l'arrivée sur Cuba –, plan qui cadre une croix et des palmiers en forte contre-plongée pendant que l'arrivée de Colomb est évoquée, et le dernier plan, également en contre-plongée, avec des palmiers en arrière-plan, et des drapeaux cette fois pour se mêler à eux, à la place de la Croix. Le sens de cet écho n'est pas, à mon sens, à rechercher dans une éventuelle analogie paradoxale entre religion et révolution, même si la place de la religion n'est pas inintéressante dans le film, mais plutôt dans la géographie symbolique que cette ouverture et cette fin dessinent. Le premier plan en contre-plongée, après le générique, est associé à l'arrivée des Européens sur le sol de Cuba – par le mouvement de la caméra, embarquée dans un avion, venant de la mer, et par la voix off qui raconte l'arrivée de Cuba et se présente comme *étant Cuba*, suggérant ainsi l'idée d'une rencontre. Le dernier plan, qui lui fait écho, suggère le mouvement inverse : il apparaît à l'issue d'un long travelling arrière, à la toute fin du long-métrage, et filme les révolutionnaires en marche, victorieux, qui descendent de la Sierra. La métaphore suggère ainsi la fin d'un cycle historique, la fermeture d'une parenthèse : elle semble associer la révolution castriste, guerre de libération contre l'occupant « américain », à une guerre de libération plus vaste, celle du continent américain tout entier. Elle figure la révolution castriste comme un mouvement contraire à celui de la découverte-colonisation par les Européens. Le début du film confirme cette lecture, se poursuivant par un long plan-séquence sur l'eau, où l'on aperçoit la vie quotidienne d'Indiens qui peuvent faire penser aux indigènes aperçus par Colomb, puis présentant progressivement l'île sous le régime de Batista et aboutissant à une séquence dans un cabaret où les femmes sont offertes à la curiosité des visiteurs américains comme des objets exotiques, comme ces fétiches qu'on leur propose également, dans ce cabaret où tout se vend – le contraste soulignant la brutalité et la violence de la découverte-colonisation. Néanmoins, on s'en aperçoit, l'écho entre les deux plans n'est ici que l'indice d'un écho plus vaste entre deux occupations et deux libérations : « l'occupation » capitaliste est comparée à la colonisation et la révolution castriste à une guerre d'indépendance ; c'est là que réside la véritable métaphore.

Parfois, comme dans la séquence de la procession puis de l'écrémeuse, dans *La Ligne Générale*, ce sont deux séquences entières qui dialoguent entre elles, et parfois plus, et à distance, comme dans *Remorques*. Jacques Gerstenkorn relève d'ailleurs d'autres formes d'échos à travers la notion de « compositions sérielles », ces films élaborés à l'aide de séries juxtaposées ou alternées plus systématiquement, présentant des correspondances entre elles, comme *Intolérance* ou *La Vie est un roman*.[329]

Les modalités d'inscription de la métaphore dans une œuvre sont donc très variées. J'ai été amené à souligner que maintes figures d'analogie présentent la particularité, au cinéma plus qu'en littérature peut-être, de ne pas mentionner clairement le comparant, en utilisant la citation par

328 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 63-68.
329 *Ibid.*, p. 86 et suivantes.

exemple, comme dans *Des hommes et des dieux* ou à la fin de *La Ligne Générale*. Jacques Gerstenkorn relève d'autres configurations intéressantes encore, notamment la possibilité d'une « cristallisation », d'une « duplication analogique interne », c'est-à-dire d'une « mise en abyme fondée sur un jeu de ressemblance » métaphorique, qu'il expose dans tout le chapitre 4 de *La Métaphore au cinéma*.[330] On pourrait rapprocher ce procédé de la création d'un symbole ou d'une allégorie, de dimension plus ou moins réduite, s'appuyant sur un élément de la diégèse et figurant par là tout ou partie du récit, un peu comme le moteur de *Drôle d'endroit pour une rencontre* qui expose le problème de Charles. On retrouve cela, plus nettement encore, dans *Sia, le rêve du Dieu Python*, de Dani Kouyaté : le motif du cerf volant fait clairement écho au récit et aide, en concentrant l'attention sur lui, à en formuler la signification. La fin du long-métrage *Le Passé et le Présent* en présente une autre forme : ce n'est plus un objet qui concentre ainsi le propos du film mais quelques mouvements isolés par la caméra et rendus signifiant par la musique et leur emplacement dans la fiction ; la petite dramaturgie de Vanda et Ricardo constitue en effet un modèle réduit de leur histoire. Le dernier plan de *Ressources humaines* fournirait un autre exemple du même type : c'est le mouvement de caméra qui cristallise ici le propos du film ou du moins l'un des problèmes posés.

Plus largement, il y a dans cette attention aux liens entre métaphore et narration une préoccupation précieuse, qui souligne notamment le caractère potentiellement filé de toute métaphore vive, même la plus apparemment ponctuelle. Jacques Gerstenkorn a raison de se désoler que les métaphores ne soient envisagées qu'au sein du cadre trop limité du plan ou de la séquence, sous l'influence de la rhétorique, du cadre traditionnel des « figures du discours » : la séparation de l'*elocutio* et de la *dispositio* ainsi, d'ailleurs, que de l'*inventio* a pleinement joué son rôle ici.[331] Même lorsqu'elles ne se sont pas explicitement développées, les métaphores les plus riches entretiennent un lien étroit avec des pans très larges de l'œuvre, sinon l'œuvre toute entière, elles courent en profondeur pour l'alimenter, puisant en d'autres séquences comme en autant de sources. De ce point de vue, la métaphore de la cristallisation comme celle de l'affleurement, dans la conclusion de *La Métaphore au cinéma*, me semblent judicieuses. Voilà qui explique, comme le souligne Jacques Gerstenkorn, que des métaphores soient si fréquemment présentes dans les « plans de fin », ou plus largement dans la dernière séquence, ce « point d'aboutissement de tout un long travail de préparation préalable ».[332] Nous avons vu en effet, sur la base d'autres exemples, à quel point il en allait ainsi : faut-il citer encore *Lumumba*, *Ressources humaines* et *La Ligne Générale*, ou rappeler le cas du court-métrage *Lutte*, du *Voleur de Bicyclette* ou de *Playtime*, pour ne citer que ceux-là ? Les exemples sont innombrables, et l'on pourrait ajouter encore *Regain*, de Marcel Pagnol, avec sa caméra qui va et vient comme on sème ou on laboure, la personnification de l'Algérie, à la fin de *La Bataille d'Alger*, avec ce peuple qui marche, qui avance, qui s'est pris des coups mais persévère, ou la dernière séquence de *La Graine et le Mulet*, où une analogie finit par apparaître qui unit la danse de Rym et la course de son père dans la cité, à travers l'idée d'un épuisement commun, d'une humiliation commune. La beauté de la comparaison réside d'ailleurs dans la différence maintenue au cœur de l'analogie : « l'humiliation » de la jeune femme est volontaire, elle a sa beauté ; c'est un sacrifice pour son père. Malgré cette différence essentielle qui fait que l'analogie ne s'étend pas démesurément, les points communs soulignés par la mise en scène permettent

330 *Ibid.*, p. 69-70, 80.
331 *Ibid.*, p. 85.
332 *Ibid.*, respectivement p. 179, 30-31.

d'établir ce qui finit par apparaître comme un *lien*. La beauté du parallèle vient précisément, alors, de cette analogie maintenue par dessus la dissemblance. Les exemples de métaphores « conclusives » sont donc nombreux. Leur quantité est même impressionnante : on pourrait citer encore la fin de *L'Horloger de Saint-Paul* de Bertrand Tavernier, le dernier plan de *Scarface* d'Howard Hawks, la pietà sanguinolente à la fin de *Sweeny Todd* de Tim Burton, et tous les films de Manoel de Oliveira déjà évoqués, *d'Acte de printemps* à *Val Abraham*...

Pour autant, cette floraison miraculeuse n'est pas spécifique à la fin des longs-métrages – ou des « chutes » de poèmes, des fins de romans, où l'on pourrait faire la même observation. Il existe d'autres emplacements stratégiques dans l'œuvre, le début notamment, où l'on trouve des métaphores de façon privilégiée aussi. Que l'on songe maintenant, outre les cas des *Temps modernes*, de *Raging Bull* ou du *Cuirassé Potemkine*, au plan qui apparaît juste après le générique de *Talons aiguilles*, de Pedro Almodóvar : le reflet de Rebeca, jouée par Victoria Abril, apparaît dans une glace, se superposant à l'image de l'avion qui ramène sa mère au pays. N'est-ce pas là un plan dont la fonction est d'énoncer, mais implicitement, le sujet du film tout entier, le drame d'une femme qui n'arrive pas à exister par elle-même, qui vit dans l'ombre de sa mère, qui se trouve trop « transparente » à ses yeux ? Bien sûr, l'idée est seulement suggérée, mais pour le spectateur qui n'a jamais vu le film et ne connaît pas l'histoire c'est quelque chose que l'on peut percevoir intuitivement, grâce au mouvement de caméra qui fait progressivement surgir l'image « diaphane » de Rebecca. Peut-être même y a-t-il l'idée d'un fantôme : Rebeca va hanter sa mère comme celle-ci l'a toujours hantée. Nous voyons bien, dans tous les cas, le rôle de la métaphore : elle permet de poser un problème, d'introduire plus ou moins discrètement une problématique. Il en va de même dans *Raging Bull*, même si c'est d'une façon plus énigmatique, ou avec le début de *Fenêtre sur cour* : les rideaux de l'appartement qui s'ouvrent lentement évoquent ceux d'un théâtre ou d'un cinéma qui se lèvent. Le plan est évidemment programmatique : on connaît l'interprétation de Truffaut concernant ce film, la façon dont il a fait du spectacle qui s'offre depuis la fenêtre et du personnage de Jeff une image du cinéma et du réalisateur, mais elle est ici validée par le film lui-même, par son ouverture, comme nous l'avons déjà noté. Le début du *Lauréat* est éloquent, lui aussi, comme les métaphores liminaires de *Travaux, on sait quand ça commence...* ou de *Post coïtum, animal triste*, de Brigitte Roüan. On pourrait citer de nombreux exemples encore, comme le début de *Comédie de l'innocence*, de Raoul Ruiz, où la façon de filmer un coquillage, en très gros plan, suggère diverses analogies ironiques : on pense d'abord qu'il s'agit de la gueule d'un requin puis, quand on a perçu qu'il s'agissait bien d'un coquillage, sa forme évoque les lèvres du sexe féminin. Quand on songe à la connaissance par Raoul Ruiz de la psychanalyse lacanienne et à la question fondatrice du personnage de Camille, l'enfant de neuf ans qui est au cœur du film, « et toi, maman, tu étais où quand je suis né ? », on voit que cet objet tiré de la mer pourrait même évoquer son rapport complexe à la mère... Cette métaphore est donc bien, comme le film, pleine de chausse-trappes, tout sauf... innocente. Les génériques de début sont d'ailleurs, très fréquemment, l'occasion de métaphores, comme celui de *Femmes*, où Cukor associe systématiquement ses personnages féminins à des animaux, ou celui de *Mon Oncle*, où Jacques Tati compare implicitement son film à un chantier, mais il s'agit souvent là d'un exercice de style plus qu'une occasion saisie pour exposer le problème du film, les tensions qui l'agitent ou son sujet le plus profond, à la différences des plans ou séquences d'ouverture évoqués précédemment.

Il faut noter enfin que d'autres positions stratégiques sont souvent mises à profit, au cinéma comme en littérature, pour proposer des métaphores et ainsi exposer ce qui les meut en profondeur.

Il serait trop long d'en faire un inventaire exact. Notons seulement que le passage d'une séquence à l'autre est souvent l'occasion de placer une métaphore, mais il est rare que la métaphore soit mise en valeur par ce biais-là, comme dans *2001, l'Odyssée de l'espace*. Chez Kubrick, elle ne s'articule d'ailleurs pas seulement avec des séquences mais avec des parties : elle conclut en quelque sorte la première et introduit la deuxième ou, si l'on préfère, elle se situe au centre de la partie « l'aube de l'humanité ». Plus que la transition d'une séquence à l'autre, c'est d'ailleurs le cœur de l'œuvre qui semble propice à l'exposé de ces métaphores mémorables. Il n'est pas évident, au cinéma, de déterminer un « milieu » aussi nettement que dans un roman qui possède des chapitres et des parties, où l'on peut donc dire que le parallèle des Comices agricoles est au centre de *Madame Bovary.* Mais il me semble possible de discerner dans les séquences de souvenirs du jeune tsar, dans la deuxième partie d'*Ivan le Terrible*, le cœur de ce film – que l'on prenne en compte ou non, d'ailleurs, le projet du troisième volet. Certes, il est loin d'être certain que S. M. Eisenstein a voulu placer au centre précisément cette métaphore du jeune Ivan manipulé, « suspendu » sur son trône, comparé à une marionnette impuissante, mais la métaphore participe ici clairement de l'idée principale souhaitée par le réalisateur dans ces séquences de souvenirs : donner à comprendre la genèse de l'*opritchina* et plus largement de la tyrannie. De même, la séquence du rêve de Marfa, dans *La Ligne Générale,* me semble trouer le tissu du film d'une façon tellement mémorable qu'elle pourrait aisément passer pour un tel « centre », même si elle se situe quelques minutes avant (entre 5 et 10 minutes, pour un film de deux heures, dans la version de Film sans Frontières). D'ailleurs, le temps ressenti correspond-il à la durée effective d'un film ? Peut-on compter ainsi ? Les grandes masses narratives ne jouent-elles pas un rôle plus important ? Pour donner un dernier exemple, la danse de Katell, dans *Non, ma fille, tu n'iras pas danser* de Christophe Honoré, apparaît clairement comme un tel épisode central. Or, il joue nettement le rôle d'un symbole, celui de l'insatisfaction de Léna : même s'il n'est pas complètement élucidé, un lien est proposé à travers cette séquence entre les deux femmes, entre cette « noceuse » bretonne à la mauvaise réputation, capable de danser douze heures, qui épuise tous ses partenaires, et Léna dont la frustration est exposée clairement, qui éprouve le désir d'une relation pas seulement sexuelle mais amoureuse qui dure, d'une vie vécue intensément, sur le mode de la passion. L'histoire de Katell apparaît donc comme une clef, une petite allégorie donnant accès au cœur du film de la même façon que le début des *Harmonies Werckmeister* ou la fin d'*Acte de Printemps*.

C'est donc parce qu'elle entretient des liens étroits avec le récit tout entier que la métaphore se trouve si fréquemment à ces emplacements stratégiques, qu'elle permet cette « cristallisation » dont parle Jacques Gerstenkorn, ce « *précipité de matière diégétique* ».[333] Il s'agit là, à chaque fois, de nouer de façon mémorable les fils d'un discours, d'en disposer les éléments de façon à créer une attente, au début du film, à focaliser l'attention sur un problème de façon générale, à nous permettre de le formuler de la façon la plus riche qui soit, et à susciter ainsi une interrogation ou, du moins, une idée, une émotion, surtout à la fin de l'œuvre. C'est pour cela que cette réflexion sur l'emplacement des métaphores me semble si riche, si capitale : elle permet de toucher du doigt à quel point il est pauvre de traiter la figure d'analogie comme un ornement, comme un signe à la place d'un autre ou comme le véhicule des passions. Elle constitue au contraire l'un des moyens privilégiés de formuler le discours même d'une œuvre et, mieux, le moyen très rare de le donner à sentir, puisque la métaphore invite, lorsqu'elle est vive, à un cheminement personnel. Bien sûr, toutes les métaphores n'y parviennent pas – ou ne le tentent pas – au même titre que Kubrick, Varda

333 *Ibid.*, p. 73.

ou Eisenstein. Mais d'une façon plus modeste, le film de Pagnol *Regain* interroge lui aussi le spectateur : en faisant aller et venir la caméra comme on sème ou on laboure un champ, le réalisateur nous invite à questionner ce geste simple, primitif, fondateur, à nous l'approprier d'une certaine façon, comme il se l'approprie. Il ramasse son propos et, par cette façon synthétique de formuler son exigence, il renvoie le lecteur à lui-même et nous incite à trouver, comme lui, une façon d'être du côté de Panturle. Même des métaphores plus convenues, comme celle de Fritz Lang, à la fin de *Metropolis*, parviennent à cet effet. Dans la dernière séquence, le cinéaste met en scène le conflit entre le dirigeant de la ville et les ouvriers, sur le parvis de la cathédrale. Maria sort alors du champ pour inviter Freder à y entrer, à jouer le rôle du trait d'union entre le chef des ouvriers et son père. C'est ainsi que le cerveau et les mains se réconcilient, par l'intermédiaire du « cœur », comme le soulignent d'ultimes cartons. Qu'importe si ceux-ci sont inutilement explicites, si le message est discutable : on voit bien, même là, à quel point la figure d'analogie est digne d'être élue pour porter de façon efficace un discours, quitte à ce que celui-ci soit discuté. Néanmoins, ce n'est évidemment pas dans ce type de métaphore que Proust voyait une pierre dure qui résiste au temps. Si, comme lui, Mlle de Gournay peut faire l'éloge de cette fine pierrerie, c'est parce que la figure d'analogie est non seulement apte à garder la sève d'une intuition, à susciter plus longuement notre interrogation, mais aussi parce qu'elle est particulièrement apte à porter des discours paradoxaux et, partant, susceptibles d'être mieux éprouvés. N'y a-t-il pas quelque chose du diamant en effet, dans ces cristaux que forment les derniers plans du *Sacrifice*, la fin du *Passé et le Présent*, la séquence du rêve de *La Ligne Générale* ou l'ouverture de *Raging Bull* ?

Mais je crois nécessaire de souligner une dernière fois que la beauté de ces pierres précieuses, de ces cristaux qui ne sont pas rares, n'est pas seulement dans l'œil qui les contemple, qui les interprète. Il faut dire, contre une certaine prudence scientifique bien compréhensible mais dont les faits n'invitent pas à suivre l'intuition, que cette beauté est liée au tissage de la métaphore et que celle-ci est bel et bien dans le texte même du film, du livre, du discours – comme trace de ce tissage, de cette configuration. Même si la métaphore est d'une certaine façon toujours projetée, en raison de la structure projective de l'interprétation, elle est en même temps toujours inscrite. L'interprétation projette des significations mais sur la base de la structure préalable du texte, qui réagit différemment selon les cas. Ce qui est vrai en général l'est d'une façon plus cruciale encore pour la figure d'analogie, à cause de sa nature de prédication non seulement implicite mais également paradoxale, et du réseau de correspondances impliqué, qu'il s'agit là aussi de faire surgir. En l'occurrence, quand la métaphore ne se révèle pas intégralement projetée, c'est que le texte donne le sentiment de répondre favorablement à l'interprétation, que celle-ci se trouve non seulement accueillie mais aussi, dans la plupart des cas, fertilisée : un dialogue fécond s'établit qui enrichit la signification « prêtée » et atteste que l'œuvre « appelait » cette interprétation ou du moins la permettait, ne l'interdisait pas, lui avait préparé un espace pour s'épanouir. C'est pour cela qu'il convient d'être sensible à la matérialité de la métaphore, non seulement à ses traces, parfois ténues comme on l'a vu avec la fin de *Ressources humaines*, mais aussi aux jalons et aux balises que l'écriture du film ou du livre, du discours, dispose pour permettre un cheminement, l'élaboration de la double série d'objets de pensée et son interprétation.

C'est ainsi que la métaphore nous est vraiment précieuse, quand elle est vive : en sélectionnant et faisant vibrer certaines fibres du texte, l'arc du langage y apparaît toujours bandé, tendu vers une cible. Le sujet et l'objet y sont en quelque sorte unis, dans une même visée, comme le comparé et le comparant dans un même geste, dans une alliance indestructible. Bien sûr, quand l'image est

« stupéfiante » ou énigmatique, cette tension ne charme pas toujours, elle ne dure pas ou bien la flèche menace de partir dans n'importe quelle direction. Mais pour peu qu'on ait veillé à sa justesse, et à rendre sensible celle-ci sans écraser les potentialités de la métaphore à constituer une énonciation vraiment paradoxale, elle permet les plus beaux des cheminements : elle rappelle que l'espace du langage peut être courbe lui aussi, que ce qui apparaît comme un détour est parfois un moyen efficace de toucher au cœur.

CORPUS

Corpus littéraire limité aux principales œuvres évoquées

APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Gallimard, Paris, 1992, coll. Poésie NRF, 192 p.

APOLLINAIRE Guillaume, *Calligrammes*, Gallimard, Paris, 1966, coll. Poésie NRF, 192 p.

BALZAC Honoré de, *Ferragus, chef des Dévorants*, Gallimard, Paris, 2008, Folio classique, 272 p.

BALZAC Honoré de, *Eugénie Grandet*, Librairie Générale Française, Paris, 1983, Le Livre de Poche, 346 p.

BARBEY D'AUREVILLY Jules-Amédée, « Le Bonheur dans le crime », *Les Diaboliques*, Gallimard, Paris, 1996, Folio Classique, 384 p.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Gallimard, Paris, 1997, coll. Poésie NRF, 362 p.

La Bible de Jérusalem, traduite sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, éditions du Cerf, Paris, 1996, 1856 p.

CAMUS Albert, *L'Étranger*, Gallimard, Paris, 1989, coll. Folio, 192 p.

CHAMFORT, *Maximes et Pensées*, chapitre VIII, 519, Gallimard & Librairie Générale Française, Paris, 1970, coll. Le Livre de Poche.

CHATEAUBRIAND François René, *Atala, René*, *Les aventures du dernier Abencérage*, Flammarion, Paris, 1996, coll. GF Flammarion, 318 p.

DESHOULIÈRES Madame, *Poésies*, seconde partie, chez Jean Villette, Paris, 1695, 288 p.

DESHOULIÈRES Madame, *Œuvres*, tome II, imprimerie de Crapelet, Paris, 1798, 580 p.

DOSTOÏEVSKI Fiodor Mikhaïlovtch, *Les Carnets du sous-sol*, traduction par A. Markowicz, Actes Sud, Paris, 1992, coll. Babel, 192 p.

DOSTOÏEVSKI Fiodor Mikhaïlovtch, *Crime et châtiment*, tomes 1 et 2, traduction par A. Markowicz, Actes Sud, Paris, 1996, Babel, 480 p. et 496 p.

ÉLUARD Paul, *La Vie immédiate*, suivi de *La Rose publique* et de *Les Yeux fertiles*, Gallimard, Paris, 1997, coll. Poésie NRF, 264 p..

ÉLUARD Paul, *Capitale de la douleur*, suivi de *L'amour, la poésie*, Gallimard, Paris, 2005, coll. Poésie NRF, 255 p.

ÉSOPE, *Fables*, présentation et traduction de J. Lacarrière, Albin Michel, Paris, 2003,

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Librairie Générale Française, Paris, 1999, Le Livre de Poche, 566 p.

GADENNE Paul, *Baleine*, Actes Sud, Paris, 1993, coll. Babel, 120 p.

GIONO Jean, *Regain*, éditions Bernard Grasset, Paris, 1988, coll. Livre de Poche, 192 p.

GOURNAY Mademoiselle de, *Les Advis ou Les Présents de la Demoiselle de Gournay*, 3e édition, augmentée, revue et corrigée, chez Jean du Bray, 1641, Paris, 996 p

HOMÈRE, Iliade, tome I, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris, 2007, 374 p.

HOMÈRE, *Iliade*, tome II, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris, 2007, 412 p.

HOMÈRE, Iliade, tome III, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris, 2002, 442 p.

HUGO Victor, *Le Rhin*, *Lettres à un ami*, tome II, Imprimerie nationale, Paris, 1985.

HUGO Victor, *Les Contemplations*, Gallimard, Paris, 1990, coll. Poésie NRF, 512 p.

HUGO Victor, *Quatre-vingt-treize*, Librairie Générale Française, Paris, 2001, coll. Le Livre de Poche Classiques, 576 p.

LA BOÉTIE Étienne de, *Discours de la servitude volontaire*, éditions Mille et une nuits, [Paris], 1995, 64 p.

LA BRUYÈRE Jean de, *Les Caractères*, Gallimard, Paris, 1996, Folio classique, 512 p.

LA FONTAINE Jean de, *Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1965, coll. L'Intégrale, 546 p.

MAUPASSANT Guy de, « Boule de Suif », *Contes et nouvelles*, tome I, Gallimard, Paris, 1974, Bibliothèque de la Pléiade, p. 83-121.

MAUPASSANT Guy de, *Bel Ami*, Gallimard, Folio classique, Paris, 1998, 448 p.

MONTAIGNE, *Les Essais*, livres I et II, Gallimard, Paris 2009, coll. Folio, 720 p. et 832 p.

MONTESQUIEU, *Œuvres complètes*, Le Seuil, Paris, 1964, coll. L'Intégrale, 1122 p.

NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Albin Michel, Paris, 2000, Le Livre de poche, 160 p.

PASCAL Blaise, *Pensées*, GF-Flammarion, Paris, 1976, 382 p.

PLATON, *Apologie de Socrate*, traduit par Luc Brisson, GF Flammarion, Paris, 1997, p.

PLATON, *Le Banquet*, *Phèdre*, trad. par E. Chambry, GF-Flammarion, Paris, 1964, 190 p.

PLATON, *La République*, trad. par R. Baccou, GF-Flammarion, Paris, 1966, 512 p.

PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris, 1988, collection Folio, 540 p.

PROUST Marcel, *Le Côté de Guermantes*. Gallimard, Paris, 1994, coll. Folio classique, 770 p.

PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1990, collection Folio, 452 p.

RAMUZ Ch.-Ferdinand, *La Grande Peur dans la montage*, Grasset, Paris, 1989, coll. Les Cahiers Rouges, 196 p.

RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1972, Bibliothèque de la Pléiade, 1258 p.

ROTH Philip, *La Tâche*, trad. par Josée Kamoun, Gallimard, Paris, 2002, coll. Folio, p.

YOURCENAR Marguerite, « Comment Wang-Fô fut sauvé », *Nouvelles orientales*, Gallimard, Paris, 1991, coll. L'imaginaire, 170 p.

YOURCENAR Marguerite, *L'Œuvre au noir*, Gallimard, Paris, 1968, coll. Folio, 382 p.

■ Corpus cinématographique limité aux principales œuvres mentionnées

ALMODOVAR Pedro, *Tacones lejanos (Talons aiguilles),* El Deseo Madrid, Ciby 2000, 1991, 113 min.

ANGELOPOULOS Théo, *Le Pas suspendu de la cigogne,* Arena Films, Véga Film AG*,* Erre Produzioni*,* Centre du cinéma Grec*,* Canal +, Eurimages, 1991, 140 min

ARONOFSKY Darren, *Black Swan,*Fox Searchlight Pictures, Cross Creek Pictures, Protozoa Pictures, Phoenix Pictures, 2009, 108 min.

CUKOR George, *The Women (Femmes),* Metro-Goldwyn-Mayer, 1939, 134 min.

GOURINE Ilya et BERENSTEIN Vladimir, *Verte mne, lioudi (Croyez-moi, hommes !)*, URSS, 1964, 110 min.

BEAUVOIS Xavier, *Des hommes et des dieux,* Armada Films, Why Not Productions, France 3 Cinéma, 2009,

120 min.

BERGMAN Ingmar, *Det Sjunde Inseglet (Le Septième Sceau),* AB Svensk Filmindustri, 1956, 96 min.

BONG Joon-Ho, *The Host,* Chungeorahm Film, Showbox/Mediaplex (production), Happinet Corporation, Tokyo (co-production), 2005, 104 min.

BRESSON Robert, *Pickpocket*, Agnès Delahaie Production, 1959, 75 min

BRON Jean-Stéphane, *Cleveland contre Wall Street*, Saga Productions, Les Films Pelléas, 2009, 98 min.

BUÑUEL Luis, *Un Chien andalou,* Studio Films Paris, 1928, 17 min.

BUÑUEL Luis, *Le Journal d'une femme de chambre*, Ciné-Alliance, Speva Films, Filmsonor, Dear Film Produzion, 1963, 98 min.

CHAPLIN Charles, *Modern times (Les Temps modernes)*, Charles chaplin Film Corporation, United Artists, 1935, 87 min.

CANTET Laurent, *Ressources humaines,* Haut et Court Production, 1999, 100 min

CEYLAN Nuri Bilge, *Iklimler (Les Climats),* C.O. Production LTD, Pyramide Productions (Paris), NBC Film – Nuri Bilge Ceylan Films*,* ImaJ Productions, Zeynofilm*,* 2005, 97 min.

CHANGDONG Lee, *Poetry*, Lee Joondong, 2010, 139 min

DE OLIVEIRA Manoel, *O Acto da Primavera (Acte du printemps),* Manoel De Oliveira (production), 1961, 94 min.

DE OLIVEIRA Manoel; *O passado e o presente (Le Passé et le Présent)*, Centro Português de Cinema, 1971, 115 min.

DE OLIVEIRA Manoel, *Vale Abraão* (*Val Abraham*), Madragoa Filmes, Gemini Films, Light Night Production S.A., 1992, 187 min.

DE SICA Vittorio, *Ladri di biciclete (Le Voleur de bicyclette)*, P.D.S. Produzione De Sica, 1947, 85 min.

DOVJENKO Alexandre, *Zemlja (La Terre),* Vufku, 1930, 97 min.

DUPEYRON François, *Drôle d'endroit pour une rencontre*, Hachette Première, Orly films, DD Productions, 1988, 105 min.

DUPIEUX Quentin, *Rubber*, Realitism Films, Rubber Films, Orange Sky, 2009, 84 min.

EDWARDS Blake, *The Party (La Party)*, The Mirisch Corporation, 1968, 99 min.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *Stacka (La Grève*), Proletkult et Première Fabrique de Goskino, 1924, 82 min.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *Bronenosec Potemkin (Le Cuirassé Potemkine)*, Goskino, 1925, 72 min. (copie Film sans Frontière).

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *Oktjabr' (Octobre)*, Sovkino, 1927, 130 min.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *General'naja Linija* ou *Staroe i novoe (La Ligne générale* ou *L'ancien et le nouveau*), Sovkino, 1929, 120 min. (copie Films sans Frontière).

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *Ivan Groznyj (Ivan le Terrible)* deuxième partie, Mosfilm, 1948, 90 min.

FASSBINDER Rainer Werner, *Die Ehe der Maria Braun (Le Mariage de Maria Braun)*, Albatros Produktion, 1978, 120 min.

FORD John, *My Darling Clementine (La Poursuite infernale)*, Twentieth Century Fox Corporation, 1946, 97 min.

FORD John, *The Man Who Shot Liberty Valance (L'Homme qui tua Liberty Valance)*, Paramount Pictures, 1961, 122 min.

GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Canal+, Gaumont, CNC, France 3, La Sept, Télévision Suisse Romande, Vega Films, 1998.

GREMILLION Jean, *Remorques*, M.A.I.C. Maîtrise Artisanale de l'Industrie Cinématographique, 1939, 91 min.

GRIFFITH D. W., *Intolerance*, Wark Producing Corporation, 1916, 197 min.

HÁKONARSON Grímur, *Braedrabiyta* (*Lutte*), Hark Films, 2007, 22 min.

HITCHCOCK Alfred, *Rear Window* (*Fenêtre sur cour*), Paramount Pictures, Patron Inc., 1953, 112 min.

HITCHCOCK Alfred, *Vertigo (Sueurs froides)*, Paramount Pictures, 1957, 123 min.

HITCHCOCK Alfred, *Psycho (Psychose)*, Paramount Pictures, Shamley Productions, 1959, 109 min.

HUSTON John, *The Dead (Les Gens de Dublin*), États-Unis, 1987, 83 min.

KALATAZOV Mikhaïl, *Soy Cuba*, Mosfilm, Ikanik, 1964, 143 min.

KEATON Buster et CLINE Edward F., *Cops (Frigo déménageur)*, Comique Film Corporation, 1922, 25 min.

KEATON Buster et CRISP Donald, *The Navigator (La Croisière du Navigator)*, Buster Keaton Comedies, 1924, 60 min.

KECHICHE Abdellatif, *La Graine et le Mulet*, Hirsh ProductiPathé Distribution (Distribution), 2006, 151 min.

KLOTZ Nicolas , *La Blessure*, Arte France Cinéma (production), Tarantula, Petits et grands oiseaux (co-production), 2003, 162 min.

KUBRICK Stanley, *2001: A Space Odyssey (2001, L'Odyssée de l'espace),* MGM – Metro-Goldwyn-Mayer, 1968, 149 min.

KUBRICK Stanley, *Barry Lyndon,* Peregrine, 1975, 187 min.

KOUYATE Dani, *Sia, le rêve du Python*, Les productions de la lanterne, Sahélis Production, 2000, 95 min.

KUBRICK Stanley,*The Shining*, The Producer Circle Company, 1980, 146 min.

LANG Fritz, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder (M. le Maudit)*, Nero Film A.G, 1931, 118 min.

LANG Fritz, *Metropolis*, UFA Universum-Film AG, 1925, 146 min (version restaurée de 2010 diffusée sur Arte).

LANG Fritz, *Fury (Furie)*, MGM – Metro-Goldwyn-Mayer, Loew's Incorporated, 1936, 94 min.

MARTEL Lucrecia, *La Cienaga*, Cuatro Cabezas Films (production), TS Productions Paris (co-production), 2001, 100 min

MOORE Michael, *Fahrenheit 9/11*, Dog eat Dog Films, 2003, 112 min.

MOORE Michaël, *Capitalism: A love story*, Paramount Vantage, Overture Films, 2008, 125 min.

NICHOLS Mike, *The Graduate (Le Lauréat)*, Lawrence Turman Inc., 1967, 102 min.

MURNAU F. W., *Sunrise (L'Aurore),* Fox Film Corporation, 1927, 106 min.

OCELOT Michel, *Kirikou et la sorcière*, France 3 Cinéma, RTBF, Trans Europe Films, 1997, 74 min.

PAGNOL Marcel, *Regain*, Les Films Marcel Pagnol, 1937, 150 min.

PASOLINI Pier Paolo, *Edipo Re (Œdipe roi)*, Alfredo Bini, 1967, 104 min.

PASOLINI Pier Paolo, *Salò o le centoventi giornate di Sodoma (Salò ou les 120 journées de Sodome)*, Alberto De Stefanis, Antonio Girasante, Alberto Grimaldi, 1975, 117 min.

PASOLINI Pier Paolo, *Teorema (Théorème)*, F. Rossellini, M. Bolognini, 1968, 98 min.

PECK Raoul, *Lumumba*, Entre Chien et Loup (Belgique), FMB2 Films, JBA Production, Velvet Film, 1999, 116 min.

PECK Raoul, *Moloch Tropical*, Arte France, Velevet Film, 2009, 105 min.

PENN Arthur, *Little Big Man,* Cinema Center 100 Productions et Stockbridge-Hiller Productions, 1970, 139 min.

PONTECORVO Gillo, *La Battaglia di Alger*i *(La Bataille d'Alger),* Igor Film, Casbah Film, 1965, 121 min.

POUDOVKINE Vsevolod, *Mat' (La Mère)*, Mezhrabpom-Film, 1926, 90 min.

RODRIGUES João Pedro, *Morrer Como Um Homen (Mourir comme un homme)*, Rosa Filmes & Ad Vitam Production, 2009, 133 min.

ROÜAN Brigitte, *Post coitum, animal triste*, Ognon Pictures, Pinou Films, 1996, 97 min.

ROÜAN Brigitte, *Travaux, on sait quand ça commence...*, Ognon Pictures, Arte France Cinéma, Augustine Pictures, 2004, 95 min.

ROMERO George A., *Day of the Living Dead (Le jour des morts-vivants)*, États-Unis, 1985, 96 min.

ROMERO George A., *Night of the Living Dead* (*La nuit des morts-vivants*), Laurel Productions et Image Ten, 1990, 96 min.

RUIZ Raoul, *Comédie de l'innocence,* Mact Productions *Paris*, TF1 International, Canal+, Les Films du Camélia, 1999, 95 min.

SPIELBERG Steven, *Minority Report*, Twentieth Century Fox Film Corporation, DreamWorks Pictures, Cruise/Wagner Productions, Blue Tulip Productions, Ronald Shusett/ Gary Goldman, Amblin Entertainment, 2001, 145 min.

STANTON Andrew, *Wall-E*, Pixar Animation Studio, Walt Disney Picture, 2007, 103 min.

TARKOVSKI Andreï, *Stalker,* Mosfilm, 1979, 161 min.

TARKOVSKI Andreï, *Offret (Le sacrifice)*, Argos Films, Svenska Filminstitutet, Film Four International, Josephson & Nykvist HB, Sandrews Films, 1986, 148 min.

TARR Béla., *Werckmeister harmoniak (Les Harmonies Werckmeister)*, Goëss Film, 13 Production (Marseille), Von Vietinghoff Filmproduktion GmbH (Berlin), Arte France Cinéma, ZDF, 2000, 145 min.

TATI Jacques, *Mon oncle*, Specta Films C.E.P.E.C., Gray-Films, Alter films, Film del Centauro (Rome), Cady Films, 1957, 120 min.

TATI Jacques, *Playtime*, Specta Films, 1964, 152 min

TAYLOR Sam, NEWMEYER Fred C., *Safety Last! (Monte là-dessus)*, Roach Hal, 1923, 70 min.

TRAUBERG Leonid. et KOZINTSEV Grigori, *Sinel (Le Manteau),* URSS, 1926, 97 min.

TRAUBERG Leonid et KOZINTSEV Grigori, *Certovo Koleso (La roue du diable)*, URSS, 1926, 78 min.

UNWIN Dave, *War games* (*La Guerre n'est pas leur jeu*), Illuminated Films Company, Scala Production, UK Film Council, Channel 4 Television Corporation et Infiniss (Séoul), 2001, 29 min

VARDA Agnès, *Les Glaneurs et la Glaneuse,* Ciné Tamaris, 1999, 82 min.

VAN WAEREBEKE Denis, *Espèces d'espèces,* CNRS Images, NHK, France 5, MNHN, Arte France, 2008, 58 min.

VERHOEVEN Paul, *Total recall* (*Voyage au centre de la mémoire*), Caroloco Pictures, 1990, 113 min.

WEERASETHAKUL Apichatpong, *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, Kick the Machine Films, Illuminations Films Past Lives, Anna Sanders Films, the Match Factory, GFF Geissendoerfer Film-und Fernsehproduktion KG, Eddie Saeta, Apichatpong Weerasethakul, 2009, 113 min

WOO John, *Mission: impossible 2,* Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions, 1999, 126 min.

■ Autres sources mentionnées

Autres œuvres ou documents

DÉCHELETTE François, *L'Argot des poilus : dictionnaire humoristique et philologique des soldats de la grande guerre de 1914*, Les Éditions de Paris, 2004, 260 p.

GOLDMANN Annie, *« Le Mariage de Maria Braun », Dictionnaire mondial des films*, Larousse, Paris, 2001, 826 p.

GOSCINNY René et SEMPÉ J.-J., *Histoires inédites du petit Nicolas*, IMAV éditions, [Paris], 2004, 640 p.

HERGÉ, *Le Crabe aux pinces d'or*, Casterman, [Tournai], 1953, 64 p.

VILLEMAIN Abel-François, *Cours de littérature française, tableau du dix-huitième siècle*, IVe partie, éditions Pichon et Didier, 1859.

Articles & entretiens

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

BRON Jean-Stéphane, cité par Olivier Pascal-Moussellard dans « Ils filment, ils écrivent, ils jouent : ils accusent le monde de la finance », *Télérama* n°3182, 8 janvier 2011, p. 18-22.

CONROD Daniel, « Sur le front d'Avignon », *Télérama* n° 2755 du 30 octobre 2002, p. 24-26.

EVERETT Percival (entretien avec), *Télérama* n° 3121, propos recueillis par Martine Laval, novembre 2009, p. 18-22.

GORIN François, « La chevelure fantastique », *Télérama* n° 3169 du 6 octobre 2010, p. 44-48.

GUICHARD Louis, « Histoire de Joséphine H. », *Télérama* n° 3170 du 13 octobre 2010, p. 61-63.

HANSEN-LØVE Mia, « Dangereuses jeunes filles », *Cahiers* n° 593, septembre 2004, p. 30-32.

TRINTIGNANT Jean-Louis (entretien avec), « Vieillir, on ne m'avait pas prévenu », *Télérama* n° 2662 du 17 janvier 2001, p. 60-64.

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie est composée des sections suivantes :

Rhétorique, linguistique et sémiologie
Philosophie, herméneutique, théologie, anthropologie et travaux sur l'imaginaire
Psychanalyse
Sciences et philosophie des sciences, épistémologie
Histoire des formes et des courants littéraires, artistiques ou culturels
Poétique, stylistique ou études sur la poétique d'un auteur ou d'un mouvement
Le langage du cinéma et autres ouvrages généraux sur l'image ou le cinéma
Écrits sur Eisenstein et écrits d'Eisenstein
Monographies, articles critiques ou ouvrages sur d'autres cinéastes
Entretiens avec des cinéastes et autres documents
Écrits et jugements d'artistes ou d'écrivains, manifestes

Rhétorique, linguistique et sémiologie

Ouvrages de rhétorique (ou sur la rhétorique), de linguistique ou de sémiologie, traitant ou non de la métaphore et des figures. On trouvera un certain nombre d'ouvrages qui témoignent d'autres approches, comme des travaux de poétique ou de stylistique, lorsque la théorisation de la métaphore inscrit celle-ci dans une réflexion sur le mot ou quand elle reconduit de façon importante l'approche rhétorique traditionnelle. En outre, plusieurs auteurs croisent les préoccupations rhétoriques et poétiques, comme G. Genette, T. Todorov, mais aussi J. Gerstenkorn, ou se penchent sur la psychanalyse et la linguistique à la fois, comme Ch. Metz : dans ce cas, sauf pour les travaux qui questionnent directement la figure d'analogie, ils ont été placés plus loin – ou, plus rarement, placés aux deux endroits.

ARRIVÉ Michel, GADET Françoise, GALMICHE Michel, *La grammaire d'aujourd'hui*, Flammarion, Paris, 1989, 722 p.

ARISTOTE, *Topiques*, tome 1, traduction de J. Brunschwig, Les Belles Lettres, Paris, 1967, CXLVIII-290 p.

ARISTOTE, *Topiques*, tome 2, traduction de J. Brunschwig, Les Belles Lettres, Paris, 2007, LX-484 p.

ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Les Belles Lettres, Paris, 2002, 104 p.

ARISTOTE, *Rhétorique*, tome III, traduit par M. Dufour et A. Wartelle, Les Belles Lettres, Paris, 2003, 180 p.

ARISTOTE, *Rhétorique*, traduction de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, L.G.F., Paris, 1991, Le Livre de poche, 416 p.

ARMISEN-MARCHETTI Mireille, « Histoire des notions rhétoriques de métaphore et de comparaison des origines à Quintilien », I, *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, XLIX, décembre 1990 (4e trimestre), p. 333-344

ARMISEN-MARCHETTI Mireille, « Histoire des notions rhétoriques de métaphore et de comparaison des origines à Quintilien », II, *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, mars 1991, (1er trimestre), p. 19-44

Auctor ad herennium, *Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par Guy Achard, Les Belles Lettres, Paris, 2003, LXXXIV-266 p.

BAKHTINE Mikhaïl, *Le Marxisme et la Philosophie du langage*, éditions de Minuit, Paris, 2003, 240 p.

BALLY Charles, *Traité de stylistique française*, volume I, Klincksieck, Paris, 1951, 331 p.

BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications* n°4, Le Seuil, Paris, 1964, p. 40-51.

BARTHES Roland, « L'Ancienne rhétorique : aide-mémoire », *Communications* n°16, *Recherches rhétoriques*, Le Seuil, Paris, 1994, coll. Points Essais, p. 254-337.

BARTHES Roland, *Leçon*, Seuil, coll. Points, Paris, 1989, 64 p.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 2004, collection Tel, 368 p.

BLACK Max, « Metaphor », *Models and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca, 1962, p. 25-47

BONHOMME Marc, *Les figures clés du discours*, Seuil, Paris, 1998, coll. Mémo, 96 p.

BORDAS Éric, *Les Chemins de la métaphore*, PUF, Paris, 2003, coll. Études littéraires, 128 p.

BROOKE-ROSE Christine, *A Grammar of metaphor*, Secker & Warburg, Londres, 1958, 346 p.

CICÉRON, *De l'orateur*, tome III, texte établi par Henri Bornecque et traduit avec Edmond Courbaud, Les Belles Lettres, Paris, 2002, livre III, 120 p.

CICÉRON, *L'Orateur*, texte établi et traduit par Albert Yon, Les Belles Lettres, Paris, 2002, CCIII-200 p.

CICÉRON, *De l'invention*, Les Belles Lettres, Paris, 1994, 436 p.

COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 2009, coll. Champs essais, 224 p.

CONSTANTIN DE CHANAY Hugues et RÉMI-GIRAUD Sylvianne, « ”Espèces d'espaces” : approche linguistique et sémiotique de la métaphore », *Mots. Les Langages du politique* n°68, mars 2002, p. 75-104.

DÉTIENNE Cédric, « La métaphore dans le discours scientifique : de la bouche pleine au muscle articulatoire », 2004, publié sur www.info-metaphore.com

DÉTRIE Catherine, *Du sens dans le processus métaphorique*, Honoré Champion, Paris, 2001, 306 p.

DOMAIRON Louis, *Rhétorique française*, chez Déterville, Paris, 1816, 450 p.

DUMARSAIS, *Des Tropes ou des différents sens*, Flammarion, Paris, 1988, 450 p.

DUPRIEZ Bernard, *Gradus, Les procédés littéraires*, Christian Bourgeois-U.G.E., Paris, 1984, coll. 10/18, 544 p.

DÜRRENMATT Jacques, *La Métaphore*, Honoré-Champion, Paris, 2002, coll. Unichamp-Essentiel, 96 p.

ECO Umberto, *Sémiotique et Philosophie du langage*, trad. par Myriem Bouzaher, PUF, Paris, 1988, coll. Quadrige, 2001, 288 p.

ECO Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Bernard Grasset & Fasquelle, Paris, 1992, coll. Le Livre de Poche, biblio essais, 418 p.

FONTANIER, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977, collection Champs, 510 p.

FROMILHAGUE Catherine, *Les Figures de style*, Nathan, Paris, 1995, coll. 128, 128 p.

GENETTE Gérard, « La rhétorique restreinte », dans *Communications* n° 16, *Recherches rhétoriques*, Le Seuil, Paris, 1994, coll. Points Essais, p. 233-253.

GENETTE Gérard, « La rhétorique restreinte », dans *Figures III*, Le Seuil, Paris, 1972, coll. Poétique, p. 21-40.

GERSTENKORN Jacques, *La Métaphore au cinéma*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, 206 p.

GROUPE µ (Dubois J., Edeline F., Klinkenberg J.-M., Minguet Ph., Pire F. et Trinon H.), *Rhétorique générale*, Le Seuil, Paris, 1982, coll. Points Essais, 254 p.

GROUPE µ (Dubois J., Edeline F., Klinkenberg J.-M., Minguet Ph., Pire F. et Trinon H.), « Rhétoriques particulières », *Communications* n°16, *Recherches rhétoriques*, Le Seuil, Paris, 1994, coll. Points Essais, p. 102-182.

GROUPE µ (Edeline F., Klinkenberg J.-M., Minguet Ph.), *Traité du signe visuel*, *Pour une rhétorique de l'image*, Seuil, Paris, 1992, coll. La couleur des idées, 518 p.

HENRY Albert, *Métonymie et Métaphore*, Klincksieck, Paris, 1971, 164 p.

ILDEFONSE Frédérique, *La Naissance de la grammaire dans l'Antiquité grecque*, Vrin, Paris, 1997, 490 p.

ISOCRATE, *Discours*, tome 2, texte établi et traduit par G. Mathieu et É. Brémond, Les Belles Lettres, Paris, 1961, 258 p.

JAKOBSON Roman, « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963, coll. Points, 1970, p. 25-42.

JAKOBSON Roman, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963, coll. Points, 1970, p. 43-67.

JAKOBSON Roman, « Linguistique et théorie de la communication », *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963, coll. Points, 1970, p. 87-99.

JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963, coll. Points, 1970, p. 209-248.

JAMET Denis, « avant-propos » et « Les dérives potentielles de la métaphore : essai de typologie », dans *Dérives de la métaphore* (sous la direction de Denis Jamet), actes du colloque des 19-21 octobre 2006 à Lyon 3, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 9-16 et 205-222

JOLY Martine, *L'image et les signes*, Nathan, Paris, 1994, coll. Université, 192 p.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'implicite*, Armand Colin, Paris, 1998, 408 p.

KLEIBER Georges, « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénotation prédicative indirecte », dans Kleiber G. (études publiées par), *Recherches en pragma-sémantique*, Centre d'analyse syntaxique, Faculté des lettres et des sciences humaines, Univ. de Metz, 1984, p. 123-163

KLEIBER Georges, *Nominales, Essais de sémantique référentielle*, Armand Colin, Paris, 1994, 248 p.

KLEIBER Georges, « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux », dans Charbonnel N. et Kleiber G. (sous la dir. de), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, PUF, Paris, 1999, p. 83-134.

KLINKENBERG Jean-Marie, *Le Sens rhétorique*, éditions GREF, Toronto, et Les Éperonniers, Bruxelles, 1990, 237 p.

KONRAD Hedwig, *Étude sur la métaphore*, Librairie Jean Vrin, Paris, 1939, 168 p

KUENTZ Pierre, « Le “rhétorique” ou la mise à l'écart », *Communications* n°16, *Recherches rhétoriques*, Le Seuil, Paris, 1994, coll. Points Essais, p. 211-232

LAMY Bernard, *La Rhétorique ou l'art de parler*, PUF, Paris, 1998, 604 p.

LE GUERN Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Paris, 1973, 128 p.

LONGIN, *Du sublime*, traduction de J. Pigeaud, Rivages, Paris, 1993, coll. Petite Bibliothèque, 160 p.

METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire*, Christian Bourgeois éditeur, Paris, 1993, 388 p.

MILLER Georges A., « Images and models, similes and metaphors », *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press,1979, p. 202-250

MOLINIÉ Georges, *Eléments de stylistique française*, PUF, Paris, 1986, coll. Linguistique nouvelle, 222 p.

MOLINO Jean, SOUBLIN Françoise, TAMINE Joëlle, « Présentation : problèmes de la métaphore », *Langages* n°54, juin 1979, Larousse, Paris, p. 5-39

MOLINO Jean, et GARDES-TAMINE Joëlle, *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 1, PUF, Paris, 1992, 246 p.

PERELMAN Chaïm, *L'Empire rhétorique*, Vrin, Paris, 2002, 224 p.

PEIRCE Charles S., *Écrits sur le signe*, Le Seuil, Paris, 1978, 272 p.

PSEUDO-ARISTOTE, *Rhétorique à Alexandre*, texte établi et traduit par Pierre Chiron, Les Belles Lettres, Paris, 2002, CLXXIV - 270 p.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, tome III (livres IV et V), texte établi et traduit par Jean Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 2003, 433 p.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, tome IV (livres VI et VII), texte établi et traduit par Jean Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 2003, XXXII - 390 p.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, tome V (livres VIII et IX), texte établi et traduit par Jean Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 2003, 336 p.

QUINTILIEN et PLINE LE JEUNE, *Œuvres complètes*, traduit sous la direction de M. Nisard, chez Firmin Didot frères, fils et Cie, Paris, 1865, 808 p.

RASTIER François, « Tropes et sémantique linguistique », *Langue française* n°101, Larousse, Paris, février 1994, p. 80-101

RASTIER François, *Sémantique interprétative*, PUF, Paris, 1996, 288 p.

RÉMI-GIRAUD Sylvianne, « De la création à l'extinction : métaphore(s) et mondes de discours », *Cahiers de praxématique* n°46, 2006, p. 61-79

RUWET Nicolas, « Synecdoques et métonymies », *Poétique* n°23, Le Seuil, septembre 1975.

SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, éditions Payot, Paris, 1972, 512 p.

SEARLE, John R., *Sens et expression*, trad. par J. Proust, éditions de Minuit, Paris, 1992, 248 p.

SOUBLIN Françoise, « 13 → 30 → 3 », *Langages* n°54, juin 1979, Larousse, Paris, p. 41-64.

STANFORD William Bedell, *Greek Metaphor*, Oxford University Press, Oxford, 1936, 156 p.

SUHAMY Henri, *Les Figures de style*, PUF, Paris, 1981, coll. Que sais-je ?, 128 p.

TAMBA-MECZ Irène et VEYNE Paul, « *Metaphora* et comparaison selon Aristote », *Revue des études grecques*, tome XCII, n°s 436-437, Les Belles Lettres, janvier-juin 1979, Paris, p. 77-98

TAMINE Joëlle, « Métaphore et syntaxe », Langages n°54, 2e trimestre 1979, p. 65-81.

TESAURO Emmanuele, « La Lunette d'Aristote », dans *La Métaphore baroque*, textes présentés, traduits et commentés par Yves Hersant, Seuil, Paris, 2001, coll. Points Essais, p. 57-129.

TODOROV Tzvetan, « Synecdoques », *Communications* n° 16, *Recherches rhétoriques*, Le Seuil, Paris, 1994, coll. Points Essais, p. 38-53.

TODOROV Tzvetan, *Littérature et signification*, Larousse, Paris, 1967, 119 p.

TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1985, Poins essais, 386 p.

Philosophie, herméneutique, théologie, anthropologie et travaux sur l'imaginaire

ADORNO Theodor W., *Dialectique négative*, traduit par G. Coffin, J. Masson, O. Masson, A. Renault et D. Trousson, Payot et Rivages, Paris, 2003, coll. Petite Bibliothèque, 544 p.

AMALRIC Jean-Luc, *Ricœur, Derrida, L'enjeu de la métaphore*, PUF, Paris, 2006, coll. Philosophies, 168 p.

ARISTOTE, *Métaphysique*, tome 1, traduit par Jules Tricot, Vrin, Paris, 1991, 310 p.

ARISTOTE, *Métaphysique*, tome 2, traduit par Jules Tricot, Vrin, Paris, 1991, 314 p.

ARISTOTE, *La Métaphysique*, traduction de J. Barthélemy-Saint-Hilaire et P. Mathias, Presses Pocket, Paris, 1991, 558 p.

ARISTOTE, *Les Seconds Analytiques*, dans *Organon*, IV, traduction de J. Tricot, Vrin, Paris, 1995, 252 p.

ASHWORTH E. Jennifer, *Les théories de l'analogie du XIIe au XVIe siècle*, Vrin, Paris, 2008, coll. Conférences Pierre Abélard, 128 p.

AUBENQUE Pierre, *Le problème de l'être chez Aristote*, PUF, Paris, 1991, Quadrige, 552 p.

AUERBACH Erich, *Figura*, traduit par M. A. Bernier, Belin, Paris, 1993, coll. L'extrême contemporain, 96 p.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1992, coll. Quadrige, 220 p.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle*, *Le livre des Passages*, trad. J. Lacoste, éd. du Cerf, Paris, 2000, 976 p.

CASTORIADIS Cornelius, « Le Marxisme : bilan provisoire », *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris, 1999, coll. Points essais, p. 13-104

CASTORIADIS Cornelius, « L'époque du conformisme généralisé », *Le Monde morcelé*, Le Seuil, Paris, 1990, coll. Points Essais, p. 11-28.

CASTORIADIS Cornelius, « Individu, société, rationalité, histoire », *Le Monde morcelé*, Le Seuil, Paris, 1990, coll. Points Essais, p. 46-86.

CASTORIADIS Cornelius, « Voie sans issue ? », *Le Monde morcelé*, Le Seuil, Paris, 1990, coll. Points Essais, p. 87-124.

CASTORIADIS Cornelius, « L'état du sujet aujourd'hui », *Le Monde morcelé*, Le Seuil, Paris, 1990, coll. Points Essais, p. 233-280.

CASTORIADIS Cornelius, *Les Carrefours du labyrinthe,* IV, *La Montée de l'insignifiance*, Le Seuil, Paris, 1996, 256 p

CHARBONNEL Nanine, *La Tâche aveugle*, tome I, *Les Aventures de la métaphore*, Presses universitaires de Strasbourg, 1991, 312 p.

CHARBONNEL Nanine, « Métaphore et philosophie moderne », dans N. Charbonnel et G. Kleiber (sous la dir. de), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, PUF, Paris, 1999, p. 32-61

CHARBONNEL Nanine, « Dérives philosophiques de la théorie de la métaphore : Ricœur et Derrida sur de mauvais radeaux », dans *Dérives de la métaphore* (sous la direction de Denis Jamet), L'Harmattan, Paris, 2008, p. 253-271

CHÂTELET François, *Platon*, Gallimard, Paris, 1990, coll. Folio essais, 250 p.

DERRIDA Jacques, « La Mythologie blanche », *Marges de la philosophie*, éditions de Minuit, Paris, 2003, première parution en 1972, p. 247-324

DOSSE François, *Paul Ricœur, le sens d'une vie*, éditions La Découverte, Paris, 2001, 796 p

DURAND Gilbert, *L'Imagination symbolique*, PUF, Paris, 1976, 186 p.

ESNAULT Gaston, *L'Imagination populaire, métaphores occidentales*, PUF, Paris, 1925, 348 p.

ESTÈVE Claude-Louis, *Études philosophiques sur l'expression littéraire*, Vrin, Paris, 1938, 276 p.

GADAMER Hans-Georg, *Vérité et Méthode*, traduit par P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Le Seuil, Paris, 1996, 546 p.

GILSON Étienne, *Matières et formes*, Vrin, Paris, 1964, 272 p.

HEIDEGGER Martin, *Le principe de raison*, trad. par André Préau, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1962, 280 p.

HEGEL G. W. F., *Cours d'esthétique*, tome I, traduction de J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Aubier, Paris, 1995, 580 p.

HEGEL G. W. F., *Cours d'esthétique*, tome II, traduction de J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Aubier, Paris, 1996, 448 p.

HEGEL G. W. F., *Cours d'esthétique*, tome III, traduction de J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Aubier, Paris, 1997, 546 p.

HEGEL G. W. F., *Esthétique*, traduit par S. Jakélévitch, Flammarion, Paris, 1979, coll. Champs, en quatre volumes.

HEGEL G. W. F., *Encyclopédie des sciences philosophiques, I. La science de la logique*, trad. par B. Bourgeois, éditions Vrin, Paris, 1970, 646 p.

HOBBES Thomas, *Traité de la matière, de la forme et du pouvoir ecclésiastique et civil* (*Leviathan*), traduit par Philippe Folliot, Université du Québec, Chicoutimi, 2002-2003, 601 p.

LABICA Gérard et BENSUSSAN Georges, *Dictionnaire critique du marxisme*, PUF, coll. Quadrige, Paris, 1999, 1246 p.

LAKOFF George et JOHNSON Mark, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, trad. par M. de Fornel, Editions de Minuit, Paris, 1985, 356 p.

LEFEBVRE Henri, *Le Langage et la Société*, NRF Gallimard, Paris, 1966, coll. « Idées », 376 p.

LEGENDRE Pierre, *Sur la question dogmatique en Occident*, Fayard, Paris, 1999, 378 p.

LEGENDRE Pierre, *La 901e conclusion*, *étude sur le théâtre de la Raison*, Fayard, Paris, 1998, 466 p.

LEVI-STRAUSS Claude, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1950, coll. Quadrige, 2002, LII-490 p.

LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1974, 452 p.

LEVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Plon, Paris, 1966, 390 p.

LIBÉRA Alain de, « Les sources gréco-arabes de la théorie médiévale de l'analogie de l'être », *Les Études philosophiques* n°3-4, juillet-décembre 1989, PUF, Paris, p. 319-345

LOCKE John, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, traduit par M. Coste, chez J. Schreuder et Pierre Mortier le Jeune, Amsterdam, 1755, 624 p.

MICHÉA Jean-Claude, *L'Enseignement de l'ignorance*, Climats, Castelnau-le-Lez, 1999, 144 p.

MICHÉA Jean-Claude, « Le sens du passé », *Orwell, anarchiste tory*, Climats, Castelnau-le-Lez, 2000, 144 p.

MICHÉA Jean-Claude, *Impasse Adam Smith*, Climats, Castelnau-le-Lez, 2002, 192 p.

MICHÉA Jean-Claude, *Orwell éducateur*, Climats, Castelnau-le-Lez, 2003, 176 p..

NIETZSCHE Friedrich, *Le Livre du philosophe*, GF Flammarion, Paris, 1991, 190 p.

PSEUDO-DENYS L'ARÉOPAGITE, *La Hiérarchie céleste*, trad. par Maurice de Gandillac, éd. du Cerf, Paris, 1970, 416 p.

RICŒUR Paul, « Structure et herméneutique », *Lectures 2*, le Seuil, collection Points, Paris, 1999, p. 351-385

RICŒUR Paul, *De l'interprétation*, Seuil, Paris, 1965, coll. Points Essais, 1995, 592 p.

RICŒUR Paul, *Le Conflit des interprétations*, Le Seuil, Paris, 1969, 512 p.

RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Le Seuil, Paris, 1975, coll. Points Essais, 1997, 418 p.

RUBEL Maximilien, « Bolchevisme et marxisme », *Marx critique du marxisme*, Payot, Paris, 2000, p. 159-184

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris, 1985, coll. Folio/essais, 320 p.

STAROBINSKI Jean, « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », *La relation critique*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 2001, p. 205-229

THOMAS D'AQUIN (Saint), *De Veritate* (questions disputées sur la vérité), traduit par les moines de l'Abbaye, éditions Sainte-Madeleine, Le Barroux, 2011, 2346 p.

THOMAS D'AQUIN (Saint), *Questions quodlibétiques*, trad. par J. Ménard, 2006, disponible sur http://docteurangelique.free.fr

TURBAYNE Colin Murray, *The Myth of Metaphor*, University of South Carolina Press, Columbia, 1970, 246 p.

VICO Giambattista, *La Science nouvelle*, traduit par Christina Trivulzio, Gallimard, Paris, 1993, coll. Tel, 434 p.

Psychanalyse

ANZIEU Didier, *L'auto-analyse de Freud*, PUF, Paris, 1959, 350 p.

BETTELHEIM Bruno*, Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris, 1976, coll. Pluriel, 512 p.

CASTORIADIS Cornelius, « Épilégomènes à une théorie de l'âme que l'on a pu présenter comme science », *Les Carrefours du labyrinthe*, I, Seuil, Paris, 1978, coll. Points, p. 33-80

CASTORIADIS Cornelius, « L'état du sujet aujourd'hui », *Le Monde morcelé*, Le Seuil, Paris, 1990, coll. Points Essais, p. 233-280.

CORMON Véronique, *Viol et renaissance, comment faire d'un traumatisme une œuvre humaine ?*, L'Archipel, Paris, 2004, 153 p.

DOR Joël, *Introduction à la lecture de Lacan*, Denoël, Paris, 2002, 564 p.

FREUD Sigmund, *Œuvres complètes*, IV, *L'Interprétation du rêve*, traduit par J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, A. Rauzy et F. Robert, PUF, Paris, 2003, 760 p.

FREUD Sigmund, *Le rêve et son interprétation*, traduit par Hélène Legros, Gallimard, Folio, Paris, 1986, 128 p.

FREUD Sigmund, *Sur le Rêve*, nouvelle traduction de Cornelius Heim, Gallimard, Folio, Paris, 1990, 160 p

FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, traduction de Denis Messier, Gallimard, Paris, 1988, Folio essais, 2001, 448 p.

FREUD Sigmund, *Le délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen*, traduit par P. Arbrex et R.-M. Zeitlin, Gallimard, Folio, Paris, 1991, 274 p.

FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, traduction de S. Jankélévitch, Payot & Rivages, Paris, 2001, coll. Petite Bibliothèque Payot, 240 p.

FREUD Sigmund, *Le Malaise dans le culture*, traduit par P. Cotet, R. Laîné et Johanna Stute-Cadiot, PUF, Quadrige, Paris, 1995, 94 p.

FREUD Sigmund, « Petit abrégé de psychanalyse », *Résultats, idées, problèmes, II*, Presses Universitaires de France, 1985, 97-117 p.

LACAN Jacques, *Le Séminaire* sur *Les Psychoses*, livre III, le Seuil, Paris, 1981, 362 p.

LACAN Jacques, *Le Séminaire*, livre IV, *La relation d'objet*, Seuil, Paris, 1994, 434 p.

LACAN Jacques, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Écrits I*, Seuil, Paris, 1971, collection Points, p. 249-289.

LACAN Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » (discours de Rome), *Écrits I*, Seuil, Paris, 1971, collection Points, p. 111-208.

LACAN Jacques, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Écrits II*, Seuil, Paris, 1971.

LACAN Jacques, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », *Écrits II*, Seuil, Paris, 1971.

LAPLANCHE Jean et LECLAIRE Serge, « L'inconscient, une étude psychanalytique », dans Laplanche, *Problématiques IV, L'inconscient et le ça*, PUF, Quadrige, Paris, 1998, p. 261-321

LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 2002, coll. Quadrige, 524 p.

LAPLANCHE Jean, *Problématiques IV, L'inconscient et le ça*, PUF, Quadrige, Paris, 1998, 328 p.

LAPLANCHE Jean, « La Psychanalyse comme anti-herménetique », dans Jean-Michel Salankis, François Rastier et Ruth Scheps, *Herméneutique : texte, sciences* (actes du colloque de Cerisy de 1994), PUF, Paris, 1997, p. 149-161

LEBOVICI Serge, *Le Bébé, le Psychanalyste et la Métaphore*, Odile Jacob, Paris, 2002, 258 p.

LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris, 2002, 432 p.

PONTALIS Jean-Baptiste, « La jeune fille », préface à Freud Sigmund, *Le délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen*, Gallimard, Folio, Paris, 1991, p. 9 à 28

ROUSTANG François, *Lacan, de l'équivoque à l'impasse*, éditions de Minuit, Paris, 1986, 128 p.

Sciences et philosophie des sciences, épistémologie

BACHELARD Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, Vrin, Paris, 2004, 306 p.

BALIBAR Françoise, *Galilée, Newton lus par Einstein*, *Espace et relativité*, PUF, Paris, 1984, coll. Philosophies, 128 p.

BOUVERESSE Jacques, *Prodiges et vertiges de l'analogie*, éditions Raisons d'agir, Paris, 1999, 160 p.

COMTE Auguste, *Cours de philosophie positive*, tome II, édition Bachelier, Paris, 1835, 726 p.

KLEIN Étienne., *Discours sur l'origine de l'univers*, Flammarion/NBS, Paris, 2010, 182 p.

KELLER Evelyn Fox, *Le Rôle des métaphores dans les progrès de la biologie*, traduit par Gilles Charpy et Marc Saint-Upery, institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Le Plessis-Robinson, 1999, 168 p.

KELLER Evelyn Fox, *Expliquer la vie*, *Modèles, métaphores et machines en biologie du développement*, traduction Stéphane Schmitt, Gallimard, Paris, 2004, 432 p.

GALILEI Galileo, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, traduit par René Fréreux, éditions du Seuil, Paris, 2000, coll. Points Sciences, 672 p.

HUYGENS Christiaan, *Œuvres complètes*, tome 9, Société hollandaise des sciences, éditions Martinus Nijhoff, La Haye, 1901.

NEWTON Isaac, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, tomes I et II, traduction de Mme la Marquise du Châtelet, éd. Jacques Gabay, Sceaux, 1990, fac-similé.

POINCARÉ Henri, *La Science et l'Hypothèse*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 2009, 256 p.

POINCARÉ Henri, *La valeur de la science*, Flammarion, Paris, 1970, 190 p.

SPRANZI Marta, *Galilée, le « Dialogue sur les deux grands systèmes du monde »*, PUF, Paris, 2004, coll. Philosophies, 128 p.

Histoire des formes et des courants littéraires, artistiques ou culturels

Travaux témoignant de préoccupations très différentes, aussi bien esthétiques que philosophiques par exemple, ou de sujets très divers, comme l'image ou la grammaire, mais dont l'approche historique ou comparative a retenu l'attention.

ALBERA François, introduction à *Les Formalistes russes et le cinéma*, *Poétique du film*, recueil de textes présenté par F. Albera et traduits du russe par V. Posener, R. Guyraud et J.-Ch. Peuch, Nathan, Paris, 1996, p. 5-27

CHAMOUX François, « L'allégorie dans le monde grec », *Corps Écrit* n°18, PUF, Paris, juin 1986, p. 47-52

CHOUTKO Kirill, « Préface », *Les Formalistes russes et le cinéma*, *Poétique du film*, recueil de textes présenté par F. Albera et traduits du russe par V. Posener, R. Guyraud et J.-Ch. Peuch, Nathan, Paris, 1996, p. 31-35

CONIO Gérard, *Le Formalisme et le Futurisme russes devant le marxisme*, textes réunis, traduits et commentés par Gérard Conio, L'Äge d'homme, Lausanne, 1975, 250 p

CONIO Gérard, *L'Art contre les masses*, L'Âge d'homme, Lausanne, 2004, 352 p.

DAVY Marie-Madeleine, *Introduction à la symbolique romane*, Champs Flammarion, Paris, 1977, 318 p.

DEBORD Guy (*et alii*), « Amère victoire du surréalisme » dans *Internationale situationniste*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1997, p. 3-8

DIDI-HUBERMAN Georges, « Bataille avec Eisenstein », *Cinémathèque* n°6, automne 1994.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance informe*, éditions Macula, Paris, 1995, 400 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1995, 448 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante*, *Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, édition de Minuit, Paris, 2002, 592 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, éditions de Minuit, Paris, 2003, coll. Paradoxe, 240 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte*, Gallimard, Paris, 2007, 408 p.

DOSSE François, *Histoire du structuralisme*, tome I & II, La Découverte, Paris, 1992, 480 p. et 544 p.

DUPUIS Jules-François, *Histoire désinvolte du surréalisme*, éditions de L'Instant, Paris, 1988, 168 p.

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Le Seuil, trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris, 1965, coll. Points, 322 p.

EIKHENBAUM Boris, « La théorie de la “méthode formelle” », *Théorie de la littérature*, *Textes des formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Le Seuil, Paris, 2001, coll. Points, p. 29-74.

EIKHENBAUM Boris, « Les “formalistes” en question », dans *Le Formalisme et le Futurisme russes devant le marxisme*, textes réunis, traduits et commentés par Gérard Conio, L'Äge d'homme, Lausanne, 1975, p. 21-36

GÉNETIOT Alain, *Le Classicisme*, PUF, Paris, 2005, 486 p.

GOLDZINK Jean, présentation de *L'Ingénu* de Voltaire, édition GF Flammarion, Paris, 2009, p. 9-37

HERSANT (Yves), *La Métaphore baroque*, textes présentés, traduits et commentés par Yves Hersant, Seuil, Paris, 2001, coll. Points Essais, 208 p.

HUTIN Serge, *L'Alchimie*, PUF, Paris, 1987, Que sais-je ? N° 506, 128 p.

JANOVER Louis, *Surréalisme ou le surréalisme introuvable*, Sens & Tonka, Paris, 2003, 216 p.

LAFONTAINE Céline, *L'Empire cybernétique, des machines à penser à la pensée machine*, le Seuil, Paris, 2004, 240 p.

LOUNATCHARSKI Anatole V., « Le formalisme dans la science de l'art », dans *Le Formalisme et le Futurisme*

russes devant le marxisme, textes réunis, traduits et commentés par Gérard Conio, L'Âge d'homme, Lausanne, 1975, p. 47-64

MENANT Sylvain, « La raison et l'allégorie au XVIIIe siècle », *Corps Écrit* n°18, PUF, Paris, juin 1986, p. 84-95.

NAKOV Andreï, « La “stratification des hérésies” », dans Victor Chklovski, *Résurrection du mot*, éditions Gérard Lebovici, Paris, 1985, p. 9-59

PHILIPPE Gilles, *Sujet, verbe, complément, Le moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*, Gallimard, Paris, 2002, 272 p.

POIRION Daniel, *Résurgences : mythes et littérature à l'âge du symbole (XIIe siècle)*, PUF, Paris, 1986, 222 p.

POIRION Daniel, *Écriture poétique et composition romanesque*, Paradigme, Caen, 1994, 480 p.

ROUSSET Jean, « La querelle de la métaphore », *L'Intérieur et l'extérieur, Essais sur la poésie et le théâtre au XVIIe siècle*, José Corti, Paris, 1976, p. 57-71.

ROUSSET Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France*, José Corti, Paris, 1989, 316 p.

SAKOULINE P. N., « De première source », *Le Formalisme et le Futurisme russes devant le marxisme*, textes réunis, traduits et commentés par Gérard Conio, L'Âge d'homme, Lausanne, 1975, p. 37-41

STAROBINSKI Jean, « Freud, Breton, Myers », *La Relation critique*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 2001, p. 381-403

STRUBEL Armand, *« Grant senefiance a » : Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Honoré Champion, Paris, 2009, 464 p.

STRUBEL Armand, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIIIe siècle*, Slatkine, Genève, 1989.

TYNIANOV Iouri, « La notion de construction », *Théorie de la littérature*, *Textes des formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Le Seuil, Paris, 2001, coll. Points, p. 116-121.

TROTSKI Léon, « L'école formaliste de poésie et le marxisme », *Littérature et révolution*, René Julliard, Paris, 1964, coll. 10/18, p. 189-213

WIRTH Jean, *L'Image à l'époque romane*, éditions du Cerf, Paris, 1999, 506 p.

Poétique, stylistique ou études sur la poétique d'un auteur ou d'un mouvement

ANTOINE Gérald, « Pour une méthode d'analyse stylistique des images », *Langue et Littérature*, Les Belles Lettres, Paris, 1961, p. 151-164.

AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Librairie Générale Française, Paris, 1993, Le Livre de Poche, 352 p.

ARASSE Daniel, « Quelques déclics personnels », *Histoires de peintures*, éditions Denoël, Paris, 2004, p 201-207.

ARASSE Daniel, *On n'y voit rien*, Denoël, Paris, 2005, 168 p.

ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Les Belles Lettres, Paris, 2002, 104 p.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Points Seuil, Paris, 1972, 192 p

BORGES Jorge Louis, « Les Kenningar », *Histoire universelle de l'infamie* et *Histoire de l'éternité*, 10/18, Paris, 1994, p. 143-162.

BACKÈS Jean-Louis, *L'Impasse rhétorique*, PUF, Paris, 2002, 190 p.

BEAUJOUR Michel, « Rhétorique et littérature », *Terreur et rhétorique*, Jean-Michel Place, Paris, 1999, p. 221-240.

BOUHOURS Dominique, *Les Entretiens d'Ariste et Eugène*, édition établie et commentée par B. Beugnot et G. Declercq, Honoré Champion, Paris, 2003, 445 p. ainsi que la table des matières.

BOUHOURS Dominique, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, édition Mabre-Cramoisy, Paris, 1687, 402 p. ainsi que la table des matières.

BRIK Ossip, « Rythme et syntaxe », *Théorie de la littérature*, *Textes des formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Le Seuil, Paris, 2001, coll. Points, p. 145-155.

CHKLOVSKI Victor, « L'art comme procédé », *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Le Seuil, Paris, 2001, coll. Points, p. 75-97.

CHKLOVSKI Victor, « Littérature et cinématographe », *Résurrection du mot*, éditions Gérard Lebovici, Paris, 1985, p. 91-146

COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 2009, coll. Champs essais, 224 p.

DEGUY Michel, « Vers une théorie de la figure généralisée », *Critique* n°269, octobre 1969, p. 841-861.

DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, PUF, Paris, 1996, Quadrige, 224 p.

DUBOS Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*, publication P.-J. Mariette, Paris, 1733, 323 p.

GENETTE Gérard, « Figures », *Figures I*, Seuil, Paris, 1976, coll. Points, p. 205-221.

GENETTE Gérard, « Proust palimpseste », *Figures I*, Seuil, Paris, 1976, coll. Points, p. 39-67.

GENETTE Gérard, « Métonymie chez Proust », dans *Figures III*, Le Seuil, Paris, 1972, coll. Poétique, p. 21-40.

GENETTE Gérard, « Flaubert par Proust », *Palimpsestes*, Le Seuil, Paris, 1982, coll. Points, p. 136-160.

GERSTENKORN Jacques, « L'empire de l'analogie ; *Napoléon* d'Abel Gance », *Vertigo* n°6/7, 1991, p. 91-104.

GERSTENKORN Jacques, *La Métaphore au cinéma*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, 206 p.

GLEIZE Jean-Marie, *A noir*, Seuil, Paris, 1992, 240 p.

RIFFATERRE Michael, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française* n°3, *La stylistique,* septembre 1969, p. 46-60.

RIGOLOT François, « Le poétique et l'analogique », dans T. Todorov, W. Empson, J. Cohen, G. Hartman, F. Rigolot, *Sémantique de la poésie*, Seuil, Paris, 1979, coll. Points Essais, p. 155-177.

LEROUX Pierre, « Du style symbolique », *Le Globe* daté du 8 avril 1829, p 4-7.

RAYMOND Michel, *Proust romancier*, C.D.U. et SEDES réunis, Paris, 1991, 334 p.

SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, édition du Seuil, collection Points, Paris, 2001, 352 p.

STEINHAUSER Monika, « "La lumière de l'image". La notion d'image chez les surréalistes », trad. par Aude Virey-Wallon, *Revue de l'art* n°114, 1996, p. 68-80.

TYNIANOV Iouri, « Sur Khlebnikov », *Le Formalisme et le Futurisme russes devant le marxisme*, textes réunis, traduits et commentés par Gérard Conio, L'Äge d'homme, Lausanne, 1975, p. 118-131.

THIBAUDET Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, Paris, 1926, 470 p.

Le langage du cinéma et autres ouvrages généraux sur l'image ou le cinéma

Travaux dont l'approche peut être linguistique, sémiologique, rhétorique mais dont l'objet n'est plus la métaphore ou la figure.

AUMONT Jacques, *L'image*, Nathan, Paris, 1997, coll. université, 256 p.

AUMONT Jacques, MARIE Michel, BERGALA Alain, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Nathan, Paris, 1992, 224 p.

AUMONT Jacques, « un film peut-il être un acte de théorie ? », *La théorie du cinéma enfin en crise*, revue CiNéMAS, n° 2-3, vol. 17, printemps 2007, p. 193-211.

BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications* n°4, Le Seuil, Paris, 1964, p. 40-51.

BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éditions du Cerf, Paris, 1985, p. 9-17.

BAZIN André, « L'évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éditions du Cerf, Paris, 1985, p. 63-80.

BAZIN André, « Montage interdit », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éditions du Cerf, Paris, 1985, p. 48-61.

BELLOUR Raymond, *L'Analyse du film*, Albatros, Paris, 1979, 320 p.

CHATEAU Dominique, *Cinéma et Philosophie*, éditions Nathan, 2003, 192 p.

COLIN Michel, *Langage, Film, Discours : Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Klincksieck, Paris, 1985, 244 p.

DELEUZE Gilles, *Cinéma I. L'Image-Mouvement*, Les éditions de Minuit, Paris, 1983, 304 p.

DELEUZE Gilles, *Cinéma II. L'Image-Temps*, Les éditions de Minuit, Paris, 1985, 384 p.

DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique*, éditions Labor, Bruxelles, 1988, 208 p.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Dickens, Griffith et nous » (parties 1, 2, 3 et 4), traduit par L. et J. Schnitzer, *Cahiers du cinéma* n°s 231, 232, 233 et 234-235, août-septembre 1971, octobre 1971, novembre 1971, janvier-février 1972.

EIKHENBAUM Boris, « Problèmes de ciné-stylistique », *Les Formalistes russes et le cinéma*, *Poétique du film*, recueil de textes présenté par F. Albera et traduits du russe par V. Posener, R. Guyraud et J.-Ch. Peuch, Nathan, Paris, 1996, p. 37-71.

JOLY Martine, *L'image et les signes*, Nathan, Paris, 1994, coll. Université, 192 p.

JOST François, *L'œil-caméra, entre film et roman*, Presses universitaires de Lyon, 1989, 178 p.

METZ Christian, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications* n°4, 1964, Seuil, Paris, p. 52-90.

METZ Christian, « Au-delà de l'analogie, l'image », *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, éditions Klincksieck, Paris, 1972, p. 151-162.

METZ Christian, « Le perçu et le nommé », *Vers une esthétique sans entrave*, *Mélanges Mickaël Dufrenne*, UGE, Paris, 1975, coll. 10/18, p. 345-377.

METZ Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991, 232 p.

ODIN Roger, *Cinéma et production de sens*, Armand Colin, Paris, 1990, 288 p.

ODIN Roger, *De la fiction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000, 184 p.

ODIN Roger, « présentation », *La théorie du cinéma enfin en crise*, revue CiNéMAS, printemps 2007, n° 2-3, p. 9-32.

SOULEZ Guillaume, *Quand le film nous parle*, PUF, Paris, 2011, 256 p.

VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Nathan, Paris, 1991, coll. Université, 224 p.

S. M. Eisenstein

Sur S. M. Eisenstein et le contexte historique ou idéologique

ALBERA François, *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*, C.E.R.T.-C.I.R.S., Université Lyon 2, 1973, 122 p.

ALBERA François, « Eisenstein est-il stalinien ? » *Dialectiques* n°20, été 1977, p. 26-36.

ALBERA François, *Eisenstein et le constructivisme russe*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1990, 292 p.

ALBERA François dans « Eisenstein dans la ligne. Eisenstein et la question graphique », *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2001, p. 77 et 98, n. 1.

ALBERA François, « Pourquoi Eisenstein *dans le texte* ? », *CiNéMAS*, volume 11, printemps 2001, numéros 2-3, p. 11-23.

ALBERA François, « Que peut-on appeler cinéma stalinien ? », *Le Cinéma « stalinien », questions d'histoire*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2003, p. 19-37.

ALBERA François et EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *Glass house, Du projet de film au film comme projet*, introduction et analyse par F. Albera, trad. par V. Pozner, M. Maiatsky et F. Albera, éditions Kargo/les Presses du réel, Bruxelles, 2009, 104 p.

AMENGUAL Barthélemy, dans *¡ Que viva Eisenstein !*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1980, 728 p.

AUMONT Jacques, *Montage Eisenstein*, Images modernes, Paris, 2005, 288 p.

BARTHES Roland, « Le troisième sens. Notes sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma* n° 222, juillet 1970, p. 12-19.

BONITZER Pascal, « Les machine e(x)tatiques », *Cahiers du cinéma* n°271, novembre 1976, p. 22-25.

BOSSENKO Valeri, « *Romance sentimentale* (1930) ou l'anti-annonciateur des tempêtes de l'époque stalinienne », *Le Cinéma « stalinien », questions d'histoire* (sous la direction de N. Laurent), Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2003, p. 145-151.

BOUQUET Stéphane, *Sergueï Eisenstein*, éd. Cahiers du cinéma, Paris, 2007, 96 p.

CHATEAU Dominique, « La question de la dialectique dans les théories d'Eisenstein », dans château D., Jost F. et Lefebvre M (sous la directionde), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, publications de la Sorbonne, Paris, 2001, p. 213-231.

CONIO Gérard, *Eisenstein*, éd. Infolio, [Golion, Suisse], 2007, coll. Illico, 224 p.

EISENSCHITZ Bernard (sous la direction de), *Gels et dégels*, *Une autre histoire du cinéma soviétique, 1926-1968*, Centre Pompidou/Mazzota, Paris/Milan, 2002, 216 p.

FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, éditions Gallimard, Paris, 1993, coll. Folio, 104 p.

KOZLOV Leonid, dans « De l'hypothèse d'une dédicace secrète », Cahiers du cinéma, janvier-février 1971, p. 57-67.

LAURENT Natacha, *L'Œil du Kremlin*, éd. Privat, Toulouse, 2000, 286 p.

LAURENT Natacha, « Présentation », *Le Cinéma « stalinien », questions d'histoire* (sous la direction de N. Laurent), Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2003, p. 11-15.

LEFEBVRE Martin, « Rhétorique et imagicité chez Eisenstein : vers une *memoria* révolutionnaire », dans château D., Jost F. et Lefebvre M (sous la directionde), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, publications de la Sorbonne, Paris, 2001, p.147-170.

NARBONI Jean, « Le hors-cadre décide de tout », *Cahiers du cinéma* n°271, novembre 1976, p. 14-21.

RANCIÈRE Jacques, « La folie Eisenstein », *La Fable cinématographique*, Le Seuil, Paris, 2001, p. 31-41.

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, « Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein », *Littérature* n° 11, octobre 1973, Larousse, Paris, p. 109-128.

SOMAINI Antonio, « Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, *Glass House*, et le cinématisme de l'architecture de verre », revue *Appareil* n°7, 1er semestre 2011.

WALLENSTEIN Sven-Olov, « L'énigme de la transparence », intervention à la séance Glass Houss du 12 janvier 2010 à l'INHA, trad. de Clara Schulmann, article publié sur Le Silo (www.lesilo.blogspot.fr).

WERTH Nicolas, *La Vie quotidienne des paysans russes de la révolution à la collectivisation*, Hachette, Paris, 1984, 410 p.

MAKHAÏSKI Jan Waclav, *Le socialisme des intellectuels*, recueil de textes de, choisis, traduits et présentés par Alexandre Skirda, éditions de Paris, 2001, 336 p.

Écrits de S. M. Eisenstein

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Le montage des attractions au cinéma », trad. Andrée Robel, *Au-delà des étoiles*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974, coll. 10/18, p. 127-144.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme », traduction de B. Eisenschitz et J. Aumont, *Cahiers du cinéma* n°220-221, mai-juin 1970, p. 32-36.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Béla oublie les ciseaux », traduction de J. Aumont et B. Eisenschitz, *Au-delà des étoiles*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974, coll. 10/18, p. 157-167.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « A.I. 28 », traduction de A. Cattin, V. Posener, *CiNéMAS*, vol. 11, « Eisenstein dans le texte », printemps 2001, numéros 2-3, p. 147-160.

EISENSTEIN S. M., « Un point de jonction imprévu (sur le théâtre Kabuki) », *Le Film : sa forme, son sens*, adapté du russe et de l'américain sous la dir. D'A. Panigel, Christian Bourgeois, Paris, 1976, p. 23-31.

EISENSTEIN S. M., *Octobre*, éditions Seuil / Avant-Scène, Paris, 1971, coll. Points Films, 160 p.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Notre *Octobre* », traduction de Luda et Jean Schnitzer, *Au-delà des étoiles*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974, coll. 10/18, p. 177-184.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « La Quatrième dimension au cinéma », traduction de J. Aumont, *Cahiers du cinéma* n°268, juillet-août 1976, p. 5-28.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Perspectives », traduction de Luda et Jean Schnitzer, *Au-delà des étoiles*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974, coll. 10/18, p. 185-201.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Journées d'exaltation pour la sortie du film *La Ligne Générale* », trad. Andrée Robel, *Au-delà des étoiles*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974, coll. 10/18, p. 51-54.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch et ALEXANDROV Grigori, « Une expérience accessible à des millions », trad. Andrée Robel, *Au-delà des étoiles*, UGE, Paris, 1974, coll. 10/18, p. 55-60.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Hors cadre », traduction de Luda et Jean Schnitzer, *Cahiers du cinéma* n° 215, septembre 1969, p. 20-29.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Stuttgart » (dramaturgie de la forme), dans François Albera, *Eisenstein et le Constructivisme russe*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1990, p. 56-109.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Les principes du cinéma muet », compte-rendu de la conférence du 17 février 1930, *La Revue du cinéma* n°9, 1930, p. 16-27.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, lettre à L. Moussinac d'août 1931, in *Eisenstein dans le texte*, *CiNéMAS* vol.

11, n°2-3 (printemps 2001), Montréal (Canada), p. 162-163.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Allez-y... Servez-vous », dans *Le Film : sa forme, son sens*, adapté du russe et de l'américain sous la direction d'Armand Panigel, Christian Bourgeois, Paris, 1976, p. 75-96.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Dans l'intérêt de la forme », *Au-delà des étoiles*, traduction de Luda et Jean Schnitzer, *Au-delà des étoiles*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974, coll. 10/18, p. 233-243.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « De la révolution à l'art… », *Les Cahiers du cinéma* n° 226-227, janvier-février 1971, p.18.

EISENSTEIN S. M., « Le cinéma et la littérature (De l'imagicité) », dans F. Albera, *Eisenstein, le mouvement de l'art*, texte établi par F. Albera et N. Kleiman, éd. du Cerf, Paris, 1986, coll. 7e Art, p. 21-33.

EISENSTEIN S. M., « "Eh !" De la pureté cinématographique », traduction de L. et J. Schnitzer, *Cahiers du cinéma* n° 210, mars 1969, p. 7-14.

EISENSTEIN S. M., « Montage 1938 », traduit par Lucia et Jean Cathala dans *Réflexions d'un cinéaste*, éditions du Progrès, Moscou, 1958, p. 91-93.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *La Non-indifférence nature* / 1, traduction de L. et J. Schnitzer, Union générale d'édition, Paris, 1976, coll. 10/18, 448 p.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *La Non-indifférente Nature /2*, traduction de L. et J. Schnitzer, U.G.E., Paris, 1978, 384 p.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « En gros plan (en guise de préface) », traduction d'Andrée Robel, *Au-delà des étoiles*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974, coll. 10/18, p. 111-113.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « La vision en gros plan », *Au-delà des étoiles*, traduction de Luda et Jean Schnitzer, *Au-delà des étoiles*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974, coll. 10/18, p. 263-270.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « La forme du film : nouveaux problèmes » (et discours de clôture au congrès de 1935), *Le Film : sa forme, son sens*, adapté du russe et de l'américain sous la direction d'Armand Panigel, Christian Bourgeois, Paris, 1976, p. 127-177.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Du théâtre au cinéma », *Le Film : sa forme, son sens*, adapté du russe et de l'américain sous la direction d'Armand Panigel, Christian Bourgeois, Paris, 1976, p. 111-126

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « De la couleur au cinéma », dans *Réflexions d'un cinéaste*, trad. par Lucia et Jean Cathala, éditions du Progrès, Moscou, 1958, p. 143-155

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Charlot-le-Kid », trad. par Lucia et Jean Cathala, *Réflexions d'un cinéaste*, éditions du Progrès, Moscou, 1958, p. 201-238

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Dickens, Griffith et nous » (parties 1, 2, 3 et 4), traduit par L. et J. Schnitzer, *Cahiers du cinéma* nos 231, 232, 233 et 234-235, août-septembre 1971, octobre 1971, novembre 1971, janvier-février 1972.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, « Le Mal voltairien », trad. par J. Aumont, *Les Cahiers du cinéma*, janvier-février 1971, p. 46-56.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *Mémoires*, trad. par J. Aumont, B. Eisenschitz et B. Amengual, Julliard, Paris, 1989, 708 p.

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *MLB, Plongée dans le sein maternel*, présentation et traduction de G. Conio, éditions Hoëbeke, Paris, 1999, 96 p.

MOUSSINAC Léon (choix de textes par), *Eisenstein*, éditions Seghers, Paris, 1964, coll. Cinéma d'aujourd'hui, 224 p.

Monographies, articles critiques ou ouvrages sur d'autres cinéastes

AUMONT Jacques, *Amnésies, Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, P.O.L., Paris, 1999, 256 p.

BELLOUR Raymond, *L'Analyse du film*, Albatros, Paris, 1979, 320 p.

BENOLIEL Bernard, « La main de l'autre » (sur *Les Glaneurs et la Glaneuse*), *Cahiers du cinéma* n° 548, juillet-août 2000.

BUACHE Freddy, *Buñuel*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1975, 224 p.

COSTA José Manuel, « *O acto da primavera*, un film de Manoel de Oliveira - 1963 », *Les regards du cinéma portugais*, Revue belge du cinéma, n° 26, septembre 1989.

GIULIANI Pierre, *Stanley Kubrick*, Rivages, Paris, 1990, 200 p.

DANEY Serge, *La Maison cinéma et le monde, 1. Le temps des* Cahiers. *1962-1981*, P.O.L., Paris, 2001, 576 p.

DE BAECQUE Antoine, PARSI Jacques, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1996, 192 p.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Vertigo*, CNRS éditions, Paris, 2011, 252 p.

FERRARI Jean-Christophe, *Remorques*, éditions de La Transparence, Chatou, 2005, 80 p.

LARDEAU Yann, TANCELIN Philippe, PARSI Jacques, J. Parsi, *Manoel de Oliveira*, édtions Dis voir, 1988, 128 p.

LEFEBVRE Martin, *Psycho, De la figure au musée imaginaire*, L'Harmattan, Paris, 1997, 256 p.

OMS Marcel, *Don Luis Buñuel*, édition du cerf, Paris, 1985, coll. 7e Art, 232 p.

PARSI Jacques (sous la direction de), *Manoel de Oliveira*, Centre G. Pompidou et G. Mazzotta, Paris et Milan, 2001, 240 p.

PRÉDAL René, *Manoel de Oliveira, le texte et l'image*, *L'Avant-Scène cinéma* n° 478-479, janvier-février 1999, 184 p.

RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, *Mon oncle – Jacques Tati*, Nathan, Paris, 1994, 120 p.

SELLIER Geneviève, *Jean Grémillon, le cinéma est à vous*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1989, 344 p.

SEGOND Jacques, « Le hasard et la nécessité » (sur *Barry Lyndon*), dans *Stanley Kubrick*, dossier Positif-Rivages, collection dirigée par Gilles Ciment, édition Rivages, Paris, 1987, p. 125-137.

TESSON Charles, *Luis Buñuel*, éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1995, 320 p.

TESSON Charles, « Conte de la monstruosité ordinaire » (sur *Poetry*), *Cahiers du cinéma* n° 658 de juillet-août 2010, p. 36-37

TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut*, Gallimard, Paris, 1993, 314 p.

VÉZINA Alain, *Godzilla, Une métaphore du Japon d'après-guerre*, L'Harmattan, Paris, 2009, 172 p.

Entretiens avec des cinéastes et autres documents

BEAUVOIS Xavier (rencontre avec), « Bénouville », *Les Cahiers du cinéma* n° 659, septembre 2010, p. 19-21

KLOTZ Nicolas, PERCEVAL E. et NANCY Jean-Luc (entretien avec), « Attendre assez pour voir autre chose que la misère », *Cahiers du cinéma* n°600, avril 2005, p. 39-40.

KUBRICK Stanley et WALTER Renaud, « Entretien avec Stanley Kubrick », *Stanley Kubrick*, dossier Positif-Rivages, collection dirigée par Gilles Ciment, édition Rivages, Paris, 1987, p. 10-30.

NOVAK Kim (entretien avec), *Le Monde* du 7 mars 1997, p. 27.

BUÑUEL Luis, *Mon dernier soupir*, Robert Laffont, Ramsay poche, Paris, 1986, 320 p

OCELOT Michel, *Tout sur Kirikou*, Le Seuil, Paris, 2003, 176 p.

WEERASETHAKUL Apichatpong (entretien avec), « L'écran des sommeils », *Cahiers du cinéma* n° 659, septembre 2010, p. 10-13.

Écrits et jugements d'artistes ou d'écrivains, manifestes

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Le Seuil, Paris, 1990, 192 p.

BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques*, Michel Lévy frères, Paris, 1868, 440 p.

BORGES Jorge Louis, *Enquêtes*, suivi de *Entretiens*, trad. Par P. et S. Bénichou, Gallimard, Folio essais, Paris, 1992, 352 p.

BORGES Jorge Louis, « La Métaphore », *Histoire universelle de l'infamie* et *Histoire de l'éternité*, 10/18, Paris, 1994, p. 163-167

BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1989, 192 p.

BRETON André, *Les Vases communicants,* Gallimard, coll. Idées, Paris, 1985, 192 p.

BRETON André, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1992, 1856 p.

BRETON André, *Anthologie de l'humour noir*, éditions Pauvert, Paris, 1984, 448 p.

BRETON André, « Signe ascendant », Signe ascendant, Gallimard, Paris, 1999, coll. NRF Poésie, 192 p.

BRIK Ossip, « Ce qu'on appelle “La Méthode formelle” », dans G. Conio *Le Formalisme et le Futurisme russes devant le marxisme*, textes réunis, traduits et commentés par Gérard Conio, L'Âge d'homme, Lausanne, 1975, p. 16-17

CHKLOVSKI Victor, *Résurrection du mot*, éditions Gérard Lebovici, Paris, 1985, p. 61-74

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, tome II, Gallimard, Paris, 1980, La Pléiade, 1552 p.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, tome III, Gallimard, Paris, 1991, La Pléiade, p. 575,

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, tome V, Gallimard, Paris, 2007, La Pléiade, 1566 p.

KROUTCHENYKH Alexeï, « Les nouvelles voies du mot », dans Résurrection du mot, op. cit., p. 75-90.

MAUPASSANT Guy de, « Le Roman », préface à *Pierre et Jean*, GF Flammarion, Paris, 2008, p. 41-57.

MORÉAS Jean, « Un Manifeste littéraire. Le symbolisme », supplément du *Figaro* daté du 18 septembre 1886, p. 1-2.

ORWELL George, « Pourquoi j’écris », *Essais, articles, lettres*, volume I, trad. par A. Krief, M. Pétris et J. Semprun, édité par Ivréa et l’Encyclopédie des nuisances, Paris, 1995, 712 p.

PASOLINI Pier Paolo, « Le cinéma de poésie », *Cahiers du cinéma* n° 171, octobre 1965, p. 52-64

PROUST Marcel, « À propos du “style” de Flaubert », *Journées de lecture*, éditions UGE 10/18, Paris, 1993, p. 114-131.

PROUST Marcel, « Remarques sur le style », *Journées de lecture*, éditions UGE 10/18, Paris, 1993, p. 160-172.

REVERDY Pierre, « L'image », *Nord-Sud* n°13, mars 1918, p. 1-5

RIBEMONT-DESSAIGNES Georges, *Déjà jadis*, UGE, Paris, 1973, coll. 10/18, 448 p.

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

SARRAUTE Nathalie, « L'ère du soupçon », *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Folio, Paris, 1956, 162 p.

STAËL Madame de, *Essais sur les fictions, suivi de quatre nouvelles*, éd. Paleo, [Clermont-Ferrand], 2010, 154 p

VIGNY Alfred de, *Journal d'un poète*, chez Michel Lévy frères, Paris, 1867, 308 p.

ANNEXE

Les deux dernières séquences de *Lumumba*

L'avant-dernière séquence du film de Raoul Peck étant d'une construction assez complexe, il n'est peut-être pas inutile d'en préciser ici le découpage. Des lettres ont d'ailleurs été employées dans certaines descriptions ci-dessous pour indiquer les plans filmés dans la continuité d'un mouvement d'appareil, ou depuis le même angle : ce n'est pas seulement un plan qui est interrompu puis repris et prolongé plus loin mais aussi plusieurs plans de coupe qui finissent parfois par former une continuité, créant de nombreux effets de montages parallèle et alterné dans la séquence.

Avant dernière séquence :

Plan 1 : Des voitures roulent dans la nuit et la poussière, et passent devant l'objectif. Musique « nuit ».

Plan 2 : Le même cortège de voitures, filmé depuis la forêt.

Plan 3 : Gros plan sur Lumumba, dans la voiture. Fondu enchaîné (image et son) avec le plan suivant.

Plan 4 : Extérieur jour. Chants à la gloire de Mobutu. Le plan commence par une grande peinture populaire qui emplit l'écran, représentant Lumumba et Mobutu côte à côté. Il se poursuit par un travelling. On aperçoit un groupe de personnes regardant la peinture, puis la foule venue à la cérémonie. De nombreux officiels, blancs pour la plupart, son présents. La caméra se déplace vers un chanteur noir qui dirige en dansant, avec un micro, un groupe de danseuses noires soigneusement alignées en rangs. Fin du travelling. (A)

Plan 5 : Plan rapproché qui bascule par un léger panoramique d'une danseuse à une autre, souriantes et joyeuses. (B)

Plan 6 : Plan large sur les danseuses. (A)

Plan 7 : Plan rapproché qui reprend la danseuse du plan 5, et travelling vertical sur un groupe de danseuses, en plongée. (B)

Plan 8 : Gros plan sur un tam-tam, travelling vertical vers la tête du musicien.

Plan 9 : Travelling latéral depuis le buffet, avec une énorme pièce montée, sur la garde rapprochée de Mobutu. Fondu enchaîné musical : les chants sont remplacés par la musique du début de séquence (« nuit »). Le travelling se poursuit : il avance vers la tribune, les officiels qui entourent Mobutu. Celui-ci, visage impassible, habillé avec un soigneux mélange de chic occidental et de folklore africain, laisse pendre sa main gauche, et tient sa main droite haute sur sa canne. Un geste nerveux de sa main gauche trahit de l'humeur. Le travelling s'achève en plan moyen, en légère

contre-plongée. Il se lève, se dresse les mains sur sa canne. La musique cesse. Et Mobutu commence un discours d'une voix grave, en regardant droit devant lui : « Citoyens, citoyennes, militants, militantes, en ce jour mémorable, anniversaire de l'indépendance de notre pays, c'est avec joie et fierté que nous vous saluons tous et toutes. Au nom du gouvernement, nous vous demandons de garder une minute de silence à mémoire de celui que nous proclamons officiellement héros national… »

Plan 10 : Plan large sur la foule en contre-champ, où se mêlent blancs et noirs. Fin de la phrase de Mobutu : « …Patrice Emeri Lumumba. » Fondu enchaîné son et image avec le plan 11.

Plan 11 : Bruits nocturnes. Gros plan sur des mains que l'on détache. Panoramique vertical sur Lumumba de profil et un homme blanc qui lui dit : « Vous pouvez prier si vous voulez. » S'ensuivent, en voix *off*, ces propos de Lumumba, qui se poursuivent dans les plans suivants : « Tu n'as jamais rien su de cette nuit au Katanga. »

Plan 12 : Un camarade de Lumumba est emporté vers un arbre et se perd dans la nuit. « Tu ne raconteras pas tout aux enfants, n'est-ce pas ? Ils ne comprendraient pas. » (C)

Plan 13 : Gros plan sur Lumumba, en contre-champ. (D)

Plan 14 : Le camarade est placé contre l'arbre. (C) « Tu leur diras seulement que j'étais arrivé 50 ans trop tôt. »

Plan 15 : Gros plan sur Lumumba qui détourne le regard. (D) « Tu leur diras seulement que ce que nous voulions pour notre pays, [on entend, *out* : « en joue »] d'autres ne l'ont jamais voulu. » Il ferme les yeux au bruit des coups de feu.

Plan 16 : Un second compagnon est emmené, les pieds traînants (panoramique à mi-chemin).

Plan 17 : On le ligote à l'arbre. (E)

Plan 18 : Plan sur Lumumba à travers les vitres. Travelling latéral le long de la voiture. « Ma chère Pauline, lorsque ces mots te parviendront, je ne serai plus en vie. » (F)

Plan 19 : Les soldats font face à l'arbre. (E) « En joue ! »

Plan 20 : Plan moyen sur les soldats. « Feu ! » Ils tirent.

Plans 21 et 22 : Gros plan puis plan rapproché sur le camarade de Lumumba, qui tombe.

Plan 23 : Gros plan sur Lumumba, en légère contre-plongée. (F) « Tu diras à mes enfants que l'avenir du Congo est beau et qu'il attend d'eux la reconstruction de notre dignité. Tu leur diras que tout au long de notre lutte, jamais je n'ai douté un seul instant du triomphe de la cause pour laquelle mes compagnons et moi avons donné notre vie. »

Plan 24 : Lumumba à l'intérieur de la voiture, au premier plan. Les blancs discutent à l'arrière-plan avant de se décider à venir le chercher : « M. Lumumba. »

Plan 25 : Les deux hommes l'accompagnent depuis la voiture. La caméra recule devant eux, et s'arrête devant deux hommes en costume noir. Lumumba sort du champ. (G)

Plan 26 : Travelling avant, en caméra subjective, vers l'arbre et les soldats qui se retournent pour voir passer Lumumba. (H)

Plan 27 : Travelling arrière : Lumumba traverse la ligne des soldats. (G)

Plan 28 : Les visages des soldats, les yeux fixés sur la caméra. (H) Le temps s'étire (ce plan correspond au même moment que le plan précédent, mais filmé sous un autre angle).

Plan 29 : Lumumba passe en très gros plan devant les soldats.

Plan 30 : Travelling avant jusqu'au gros plan, sur l'arbre criblé de balles, ensanglanté. (H)

Plan 31 : Plan large, les deux hommes laissent Lumumba devant l'arbre, sans l'attacher. Il regarde à sa gauche, en bas.

Plan 32 : Les corps de ses compagnons à même le sol.

Plan 33 : Gros plan sur Lumumba, qui relève les yeux, qui regarde au loin.

Plan 34 : Plan d'ensemble en plongée sur la forêt, les voitures.

Plan 35 : « En joue ! » Travelling avant sur Lumumba, en plan moyen, qui regarde devant lui. (I)

Plan 36 : Extérieur jour. Les bruits nocturnes ne cessent pas. Travelling avant sur Mobutu, en plan moyen, qui regarde devant lui. (J, qui prolonge le plan 9)

Plan 37 : « Feu ! » Travelling avant sur Lumumba, en plan rapproché, qui tombe sur sa droite criblé de balles. La caméra le suit. (I)

Plan 38 : Travelling avant sur Mobutu, presque en gros plan, dans le silence. (J)

Plan 39 : Travelling avant sur la foule, en plan large et en plongée. (K, qui prolonge le plan 10) Mobutu prononce un « merci » un peu étouffé. La foule applaudit, exceptés une jeune femme et un soldat noirs, immobiles, révoltés, le regard sombre, que la caméra finit par isoler. Pendant ce temps, la musique de la dernière séquence, avec des chœurs, commence à monter. Le travelling s'arrête sur eux, qui regardent droit devant eux, à la fois la caméra et Mobutu.

Plan 40 : Plan rapproché sur Mobutu, toujours en légère contre-plongée. (J) Inexpressif, il regarde la caméra, lui aussi.

Plan 41 : Gros plan sur les visages déterminés des deux jeunes gens. (K) Le bruit des applaudissements disparaît progressivement pour ne laisser place qu'à la musique de la dernière séquence.

Dernière séquence :

Plan 1 : Extérieur nuit, plan large, devant un feu dans un tonneau d'essence, où deux officiers belges achèvent de brûler les restes de Lumumba. La voix *off* de Lumumba reprend, comme d'outre-tombe : « Ne pleure pas, ma compagne, moi je sais que l'histoire dira un jour son mot et ce ne sera pas l'histoire écrire à Bruxelles, Paris ou Washington, ce sera la nôtre, celle d'une nouvelle Afrique. »

Plan 2 : Une main en gros plan craque une allumette. « Et ce jour-là… » achève Lumumba… La main lance l'allumette dans le tonneau.

Plan 3 : Gros plan sur le tonneau flambant plus que jamais. Le chœurs explosent dans un chant d'espoir pour l'Afrique et le Congo. Travelling avant jusqu'à ce que les flammes emplissent tout l'écran.

Générique de fin (le chant continue).

INDEX DES ŒUVRES

dont une ou plusieurs métaphores
sont analysées voire commentées

Le choix a été fait de ne pas multiplier les références de pages pour les œuvres qui suivent, essentiellement littéraires ou cinématographiques, pour permettre de retrouver rapidement les occurrences principales, les analyses des œuvres étudiées.

2001, l'Odyssée de l'espace, de Stanley Kubrick *79, 114-123, 807, 943, 1033*
Acte de printemps, de M. de Oliveira *335-337, 807, 967*
« L'Albatros », de Ch. Baudelaire.....*434*
Apologie de Socrate, de Platon.....*234*
Aurore (L'), de F. W. Murnau.....*762-764, 772*
« L'Azur », de Mallarmé.....*188*
Baleine, de Paul Gadenne.....*78, 80, 301*
Barry Lyndon, de S. Kubrick.....*940, 941, 967*
Bataille d'Alger (La), de Gillo Pontecorvo.....*1089*
« Le Bateau ivre », d'A. Rimbaud.....*181, 434*
Bel Ami, de G. de Maupassant.....*373, 959*
Black Swan, de Darren Aronofsky.....*341, 342*
Blessure (La), de Nicolas Klotz.....*302*
Bonheur dans le crime (Le), de Barbey d'Aurevilly *302-304*
« Booz endormi », de V. Hugo.....*637, 640, 704, 911*
Boule de Suif, de G. de Maupassant.....*54-56*
« Cantique de Saint Jean », de Mallarmé.....*434*
Capitalism : A Love Story, de M. Moore.....*1083*
Cienaga (La), de Lucrecia Martel.....*52, 137, 138*
« Le Cimetière marin », de P. Valéry.....*1057, 1058*
Clélie, de Mlle de Scudéry.....*49, 70*
Cleveland contre Wall Street, de Jean-Stéphane Bron *159, 302, 1084*
Climats (Les), de Nuri Bilge Ceylan.....*941*
Comédie de l'innocence, de Raoul Ruiz.....*1090*
« Comment Wang-Fô fut sauvé », de M. Yourcenar *241, 981*
Concert champêtre (Le), de Giogione (ou Titien)..*446*
Contes de ma mère l'Oye, de Ch. Perrault.....*61*
Cops (Frigo déménageur), de B. Keaton.....*940*
Correspondance, de G. Flaubert.....*423, 429*
Côté de Guermantes (Le), de Marcel Proust *227, 424, 1087*
Crabe aux pinces d'or (Le), de Hergé.....*733*
Crime et Châtiment, de F. M. Dostoïevski.....*302*
Croc Blanc, de Jack London.....*224*
Croisière du Navigator (La), de Buster Keaton *13, 766, 967*
Croyez-moi, hommes !, de I. Gourine et V. Berenstein *562, 563*
Cuirassé Potemkine (Le), de S. M. Eisenstein *516, 548, 1047*
Délire et les rêves dans la Gradiva *de W. Jensen (Le)*, de S. Freud.....*461, 462, 464*
Des hommes et des dieux, de Xavier Beauvois *93, 94-96*
Dialogue sur les deux grands systèmes du monde, de Galilée.....*788, 1076-1079*
Discours de la servitude volontaire, d'E. de La Boétie *62*
Dom Juan, de Molière.....*933*
Drôle d'endroit pour une rencontre, de F. Dupeyron *302, 342, 1067-1068*
Du côté de chez Swann, de M. Proust.....*423*
« Les Effarés », d'Arthur Rimbaud.....*132, 933*
« L'Ennemi », de Ch. Baudelaire.....*124, 126*
Espèces d'espèces, de Denis Van Waerebeke.....*70*
Essais, de Montaigne.....*959*
Esthétique (Cours d'), de Hegel *85, 405-406, 413-414, 419*
Étranger (L'), d'Albert Camus.....*711*
Eugénie Grandet, d'H. de Balzac.....*67, 980-981*
Fables, d'Ésope.....*58*
Fahrenheit 9/11, de Michael Moore.....*1083*
Femme du boulanger (La), de M. Pagnol.....*915*
Femmes, de George Cukor.....*1090*
Fenêtre sur cour, d'Alfred Hitchcock.....*1090*
Ferragus, d'Honoré de Balzac.....*304*
Frankenstein, de Mary Shelley.....*143*
Fury (Furie), de F. Lang.....*761, 947, 1046*
Gens de Dublin (Les), de J. Huston.....*796-799*
Glaneurs et la Glaneuse (Les), d'Agnès Varda *91, 103-114, 302*
Godzilla, de Ishiro Honda.....*142*
Graine et le Mulet (La), d'Abdellatif Kechiche....*1089*
Grande Peur dans la montagne (La), de Ramuz...*910*
Grève (La), de S. M. Eisenstein *91, 913, 914, 921, 947*
Harmonies Werckmeister (Les), de Béla Tarr.*301, 967*
Histoire(s) du cinéma, de J.-L. Godard.....*770, 1070*
Histoires inédites du petit Nicolas, de R. Gosciny.*131*
Homme qui tua Liberty Valance (L'), de John Ford *760*
Host (The), de Bong Joon-Ho.....*143*
Iliade, d'Homère *15, 20-22, 31, 124-125, 323-324, 332*
Interprétation du rêve (L'), de S. Freud *85, 459, 460, 467, 468, 470, 471*
Intolérance, de D. W. Griffith.....*342, 553-555*
Ivan le Terrible, de S. M. Eisenstein.....*561-562*
« Le Jardinier et son seigneur », de La Fontaine *58, 59*

Jour des morts-vivants (Le), de G. A. Romero.....*143*
Journal d'une femme de chambre (Le), de Luis Buñuel.....*139*
Katharmoi, d'Empédocle.....*253, 254*
Kirikou et la sorcière, de M. Ocelot.....*509-514*
Lauréat (Le), de M. Nichols.....*983, 984*
Liberté éclairant le monde (La), de F. A. Bartholdi. *56*
Liberté guidant le peuple (La), de Delacroix.....*49*
Ligne générale (La), de S. M. Eisenstein *91, 767, 813-814, 819, 821, 824-846, 848, 891-896, 901, 947, 981, 1046, 1047*
Little Big Man, d'Arthur Penn.....*1052*
Lorenzaccio, d'Alfred de Musset.....*959*
« La Lumière éteinte... », de P. Éluard.....*182-184*
Lumumba, de R. Peck.....*927-935*
Lutte (Braedrabiyta), de G. Hakonarson.....*967, 968*
M le Maudit, de F. Lang.....*744*
« Ma Bohème », d'Arthur Rimbaud.....*132, 181*
Madame Bovary, de G. Flaubert *31, 126, 128-131, 424-427, 430-432, 962*
Malaise dans la culture (Le), de S. Freud.....*462, 463*
Manteau (Le), de G. Kozintsev et L. Trauberg *544, 545, 547*
Mariage de Maria Braun (Le), de R. W. Fassbinder *139, 140*
Maximes et Pensées, de Chamfort *976, 977, 994, 1037*
Mère (La), de V. Poudovkine.....*548, 553, 556*
Métaphysique des tubes, d'Amélie Nothomb.....*131*
Metropolis, de F. Lang.....*1079, 1092*
Million Dollar Baby, de C. Eastwood.....*153, 154*
Minority Report, de S. Spielberg.....*140, 141*
Mission impossible 2, de John Woo.....*1047, 1083*
Moloch Tropical, de Raoul Peck.....*935*
Mon oncle, de Jacques Tati.....*733, 1085, 1090*
Monte là-dessus !, de Sam Taylor.....*940*
Mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient (L), de S. Freud.....*472*
Mourir comme un homme, de João Pedro Rodrigues *1015*
My Darling Clementine (La Poursuite infernale), de John Ford.....*1087*
Napoléon, d'Abel Gance.....*19, 20, 31, 56*
Noli me tangere, de Fra Angelico.....*809*
Non, ma fille, tu n'iras pas danser, de Ch. Honoré *1091*
Nuit des morts-vivants (La), de G. A. Romero *142, 143*
Octobre, de S. M. Eisenstein *31, 557, 847, 892, 893, 947, 948*
Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures, d'A. Weerasethakul.....*155-156, 563*
Origine des espèces (L'), de Ch. Darwin.....*70*
« Le Pain », de F. Ponge.....*956, 960, 964*
Pas suspendu de la cigogne (Le), de Théo Angelopoulos.....*77, 760*
Passé et le Présent (Le), de Manoel de Oliveira *1082-1083, 1089*
Perses (Les), de Timothée de Milet *255, 738-740, 750-751*
Pickpocket, de R. Bresson.....*767-769, 967*
« Le Pin des Landes », de Th. Gautier.....*434*
Playtime, de Jacques Tati.....*18, 19, 31, 1085*
Poetry, de Lee Chang-dong.....*168-170, 172, 1087*
Post coïtum, animal triste, de Brigitte Roüan *553, 1090*
Pré de Béjine (Le), de S. M. Eisenstein.....*835*
Principes mathématiques de la philosophie naturelle, d'Isaac Newton.....*92, 378*
Psycho (Psychose), d'Alfred Hitchcock.....*938, 939*
Quatre-vingt-treize, de V. Hugo.....*81, 82, 130*
Radeau de la Méduse (Le), de Th. Géricault.....*445*
Regain, de J. Giono.....*35, 38, 964*
Regain, de Marcel Pagnol.....*1089, 1092*
Remorques, de Jean Grémillon.....*342-346, 1031*
René, de Chateaubriand.....*126, 451, 911, 912*
République (La), de Platon.....*347*
Ressources humaines, de Laurent Cantet *760, 922-927, 936, 937, 1089*
Roméo et Juliette, de W. Shakespeare .....*693 et suiv., 987-988*
Roue du diable (La), de G. Kozintsev et L. Trauberg *544, 546, 547, 549, 550*
Rubber, de Quentin Dupieux.....*957*
Sacrifice (Le), d'Andreï Tarkovski.....*79, 1087*
Salò ou les 120 journées de Sodome, de P. P. Pasolini *767*
Septième Sceau (Le), d'Ingmar Bergman.....*51, 55*
Shining, de S. Kubrick.....*142*
Sia, le rêve du Dieu Python, de Dani Kouyaté.....*1089*
Soy Cuba, de Mikhaïl Kalatazov.....*1088*
Stalker, d'Andreï Tarkovski.....*76*
« Sur la route de San Romano », d'A. Breton.....*326*
Tâche (La), de Philip Roth.....*933*
Talons aiguilles, de Pedro Almodóvar.....*1090*
Temps modernes (Les), de Charles Chaplin *552, 967, 1042, 1043, 1079, 1084*
Terre (La), d'A. Dovjenko.....*554*
Terre (La), d'Emile Zola.....*966*
The Party, de Blake Edwards.....*1084*
Théorème, de P. P. Pasolini.....*767*
Total Recall, de P. Verhoeven.....*142*
Travaux, on sait quand ça commence..., de Brigitte Roüan.....*560-562, 948, 1090*
Un chien andalou, de Luis Buñuel.....*594-597*
Val Abraham, de Manoel de Oliveira *63, 133-135, 941, 960*
Vers allégoriques, de Mme des Houlières.....*53*
Vertigo (Sueurs froides), d'Alfred Hitchcock *148-151, 161-167, 922, 1047-1048*
« Vieille chanson du jeune temps », de Victor Hugo *908, 909, 1014*
Voleur de bicyclette (Le), de V. de Sica.....*762*
Wall-E, de Andrew Stanton.....*493*
War game, de Dave Unwin.....*1055, 1056*
Œdipe roi, de P. P. Pasolini.....*776*
Œuvre au noir (L'), de M. Yourncenar.....*964*

INDEX DES AUTEURS

Adorno, Theodor W.....1008, 1065
Albera, François.....90, 529, 817, 819, 822, 823, 836, 847, 848, 852, 853, 856, 860-862
Alborta, Freddy.....95, 775
Almodóvar, Pedro.....1090
Amalric, Jean-Luc.....999, 1003, 1012, 1018, 1019
Amengual, Barthélémy.....823, 828, 832, 838-840, 887
Anaximène.....236
Angelico (Fra).....809
Angelopoulos, Theo.....77, 78, 84, 445, 446, 760, 1070
Antoine, Gérald.....5, 43, 187, 422, 431, 495
Anzieu, Didier.....475, 476
Apollinaire, Guillaume.....112, 569, 589-592, 701, 909, 1051, 1056
Aragon, Louis.....212, 646, 758
Arasse, Daniel.....678-682, 756, 810
Aristophane.....13
Aristote…3, 7, 13, 15, 27-29, 33-35, 38-40, 42, 45-47, 50, 60, 64, 68, 77, 93, 113, 175, 176, 179, 186, 192, 193, 200, 210, 214, 233-239, 241-246, 250, 253-265, 269, 270, 272, 274, 277-280, 282, 283, 285, 286, 290-292, 295-297, 299, 300, 305-307, 310-317, 321-323, 325, 330, 334, 335, 347-349, 357-360, 362, 363, 365, 369, 370, 375, 379-381, 383, 394, 419, 454-457, 484, 491, 502, 521, 547, 564, 567, 584, 606, 662, 691, 695, 719, 736-743, 747, 754, 755, 779, 783, 788, 808, 902, 911, 914, 938, 957, 968, 969, 973, 987, 989, 994-996, 998, 1007, 1013, 1026, 1028, 1032, 1034, 1037, 1039, 1041, 1049, 1055, 1069, 1078, 1079, 1086, 1128
Armisen-Marchetti, Mirelle.....314, 752, 755, 756
Aronofsky, Darren.....341
Artaud.....93, 770, 776
Ashworth, E. Jennifer.....359, 361, 364
Aubenque, Pierre.....357, 359
Auctor ad Herennium.....262, 273, 322, 747
Audiard, Michel.....27
Auerbach, Erich.....351, 352, 354
Aumont, Jacques..1, 5, 337, 565, 770, 815, 820, 823, 836, 850, 872, 886, 887, 895, 897, 904, 915, 916, 943, 944, 952, 955
Avery, Tex.....523, 1087
Bachelard, Gaston 176, 208, 213, 380, 381, 391, 392, 682, 748, 752, 778, 779, 790, 1077
Backès, Jean-Louis.....383
Bakhtine, Mickaïl.....550, 632, 642, 980, 1029, 1051
Balibar, Françoise.....787-789, 1077
Bally, Charles.....212, 690, 712, 737, 753, 795, 1022
Balzac, Honoré de..67, 304, 368, 372, 373, 422, 423, 426, 614, 721, 722, 922, 966, 980, 1054, 1086
Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée.....302
Barthes, Roland....192, 207, 212, 532, 606, 609, 676, 682, 684, 707, 710-712, 716, 752, 757, 766, 774, 800, 814, 822, 945, 951, 955, 956
Bartholdi, Frédéric Auguste.....56
Bashô.....32, 54, 589, 590
Bataille, Georges.....574, 575, 587, 601, 770, 876
Baudelaire, Charles.....124, 126, 197, 214-216, 225, 226, 229, 239, 368, 421, 433-437, 439, 452, 496, 567, 569, 604, 627, 722, 790, 792, 841
Bazin, André.....9, 569, 747, 752, 757-767, 770, 775, 776, 792, 793, 922, 945, 950-956
Beaujour, Michel.....455
Beauvois, Xavier.....93, 94
Beauzée, Nicolas.....272, 386, 969
Bégaudeau, François.....153-156
Belvaux, Lucas.....795, 796
Beneix, Jean-Jacques.....494
Benjamin, Walter.....956, 1070
Benoliel, Bernard.....107, 112
Bensussan, Georges.....1010
Benveniste, Émile....30, 242-243, 350, 602-604, 657, 661, 664, 666, 918, 968, 987, 1029, 1049
Berenstein, Vladimir.....562, 563
Berggren, D.....1036, 1066
Bergman, Ingmar.....51
Bergson, Henri.....499, 527, 752, 997, 1007
Bettelheim, Bruno.....61, 507, 508
Black, Max....251, 455, 601, 693, 781, 799, 973, 975-980, 986-988, 991, 994, 998, 1031, 1032, 1034, 1035, 1037
Boileau, Nicolas.....64, 288, 303, 367-368, 371-372, 374, 455, 686, 690
Bong, Joon-ho.....143
Bonhomme, Marc.....70
Bonitzer, Pascal.....822, 823, 956
Bordas, Éric.....706, 720-722
Borges, Jorge-Luis.....173, 569, 573, 686, 691, 692, 711, 740, 751, 793, 959, 1017
Bossenko, Valeri.....862
Bouhours, Dominique...368, 370, 371, 382, 384, 493-495, 780
Boukharine, Nicolaï.....822
Bouquet, Stéphane.....560, 712, 824, 948
Bouveresse, Jacques.....784-787, 1000
Boyd, William.....785
Bresson, Robert.....767-769
Breton, André…8, 12, 18, 25, 27, 104, 130, 220, 221, 261, 326, 329, 368, 374, 421, 490, 567-589, 591-593, 597-602, 604, 605, 614, 621, 624, 647, 654-659, 668, 672, 673, 677, 684-687, 692, 697, 705, 711, 714, 749, 752, 758, 780, 790, 792, 794, 834, 885, 939, 954, 986, 991, 1011, 1038, 1042, 1050, 1053, 1078, 1086
Brik, Ossip.....531, 532, 534, 624
Bron, Jean-Stéphane.....159
Brooke-Rose, Christine.....982
Bülher, Karl.....725
Buñuel, Luis.....139, 587, 594-597, 599, 765
Burke, Edmund.....189, 698
Burton, Tim.....1090
Camus.....373, 711
Cantet, Laurent.....9, 569, 760, 922, 925, 937, 1068, 1086
Cantillon, Arthur.....698
Cassirer, Ernst.....73, 83, 84, 190, 770
Castoriadis, Cornelius…226, 386-391, 464-466, 472, 478, 479, 481, 532, 535, 538, 632, 657, 674, 802, 880, 1061, 1069
Ceylan, Nuri Bilge.....941
Chamfort.....976, 977, 980, 994, 1037
Chamoux, François.....356
Chang-dong, Lee.....7, 168, 171, 567, 1086
Chaplin, Charles...136, 366, 494, 523, 553, 614, 835, 843, 848, 881-884, 906, 938, 970, 1043, 1044, 1084, 1086
Charbonnel, Nanine.....635, 636, 638, 639, 644, 752, 777-779, 781-785, 1036-1038, 1041, 1045
Charbonnier, Georges.....173, 569
Chateau, Dominique.....852-856
Chateaubriand, François René de 126, 424, 438, 453, 614,

792, 911, 912, 942, 971
Châtelet, François.....234
Chklovski, Victor.....8, 211, 212, 295, 433, 442, 515-527, 530, 534, 536, 538, 539, 552, 557, 558, 564, 568, 575, 588, 613, 619, 621, 623, 624, 627, 628, 708, 709, 748, 780, 784, 790, 822, 898, 899, 949, 952, 1006, 1050, 1053, 1076
Choutko, Kirill.....528
Cicéron.....28, 34, 40, 43, 50, 51, 63, 179, 236, 261, 262, 267-271, 273-277, 280, 283, 284, 288, 292, 297-301, 305, 307-309, 321, 322, 381, 382, 408, 515, 521, 747, 799, 959, 1032
Cocteau, Jean.....588-590
Cohen, Jean...176, 180, 182, 183, 188, 211-213, 227, 379, 411, 622, 641, 684, 698-703, 709, 712-716, 721, 731, 753, 797, 941, 963-966, 990, 993, 994
Coleridge, Samuel T....421, 778, 782, 784, 996, 997, 1007
Colin, Michel.....920-922, 949
Comte, Auguste.....378, 386
Conio, Gérard.....529-531, 539, 569, 849, 898
Constantin de Chanay, Hugues.....985
Coras.....687
Cormon, Véronique.....509-511, 513
Corneille, Pierre.....372, 690, 709
Costa, Alves.....1082
Costa, José Manuel.....335
Cukor, George.....1090
Dalí, Salvador.....13, 598
Daney, Serge.....142
Dante Alighieri.....357, 374, 404
Danto, Arthur.....14
Darwin, Charles.....70, 331
Daumier, Honoré.....449, 867
De Oliveira, Manoel.....960, 1062, 1082, 1090
De Sica, Vittorio.....765
De Witte, Ludo.....931
Debray, Régis.....786
Deguy, Michel 66, 175, 176, 185-188, 223, 224, 247, 325, 685
Delacroix, Eugène.....49, 446
Deleuze, Gilles.....13, 198, 199, 757, 766, 767, 769, 770, 775, 776, 792, 793, 803, 908, 917, 952, 966, 967
Delluc, Louis.....528, 965
Derrida, Jacques.....69, 200, 219, 230, 337, 378, 466, 492, 625, 626, 628, 648, 658, 676, 682, 684, 721, 722, 781-783, 995, 997, 999, 1002, 1003, 1006, 1008, 1009, 1012-1014, 1016-1020, 1037
Descartes, René….202, 217, 218, 332, 374-378, 381, 382, 386, 387, 391, 583, 748
Desnos, Robert.....1076
Détienne, Cédric.....391
Détrie, Catherine.....68, 236, 261, 282, 322, 323, 326-328, 330, 334, 498, 547, 628, 684, 703, 704, 709, 720, 721, 751, 766, 780, 781, 795, 797, 918, 961, 979, 980, 985-987, 990, 991, 993, 1029, 1038, 1042, 1045, 1046, 1050, 1051, 1053-1059, 1061, 1069, 1071, 1081, 1082
Dickinson, Emily.....694, 1025
Didi-Huberman, Georges.....574, 575, 748, 769, 770, 809-811, 871, 876, 1070
Dierx, Léon.....434
Domairon, Louis.....686, 687, 690, 692, 701, 709
Dor, Joël.....664, 665, 677
Dosse, François.....605, 606, 629, 630, 634
Dostoïevski, Fiodor M.. 302, 387, 388, 536, 833, 841, 918
Dovjenko, Alexandre.....553, 554
Dreyer, Carl Th.....759
Dubois, Philippe.....765, 774, 810, 955, 956, 958
Dubos, Jean-Baptiste.....373, 374, 446, 447
Dumarsais. 29, 34, 46, 51, 52, 55, 57, 64-66, 68, 175, 179, 186, 228, 229, 236, 237, 246, 248, 272, 285, 287, 288, 385, 386, 685, 707-709, 712, 959, 969, 974
Dupeyron, François.....302, 1067, 1068
Dupieux, Quentin.....957
Dupriez, Bernard.....60
Dupuis, Jules-François.....592, 884
Durand, Gilbert71-77, 80, 83, 98-102, 211, 384, 398, 778, 801
Dürrenmatt, Jacques.....1068, 1075
Eastwood, Clint.....153, 154, 158
Eco, Umberto.....17, 52, 76, 197, 198, 253, 380, 444, 608, 609, 715, 716, 720, 721, 738-743, 746, 750, 751, 774, 785, 788, 797-799, 801, 950, 961, 1032, 1041, 1049, 1058
Edwards, Blake.....1084, 1086
Eikhenbaum, Boris.524-529, 531, 533-547, 549-552, 557, 562, 565, 576, 584, 599, 609, 613, 619, 621, 624, 776, 780, 883, 884, 898, 915, 916, 919, 953, 954, 965, 1047, 1050
Einstein, Albert.....331, 787-790, 1055, 1080
Eisenschitz, Bernard.....879, 887
Eisenstein, Sergueï M.….3, 4, 9, 11, 13, 23, 24, 89-91, 96, 152, 161, 198, 243, 397, 398, 449, 450, 460, 516, 523, 530, 538, 550, 552-561, 563-565, 569, 574, 575, 577, 601, 616, 629, 641, 642, 730, 746, 747, 758, 759, 761-763, 765-767, 769, 770, 775, 776, 780, 792, 807, 813-834, 836-903, 908, 913-922, 937, 940, 942-945, 947, 948, 951-960, 962, 963, 965, 966, 970, 981, 993, 1037, 1038, 1042, 1046, 1055, 1059, 1061, 1067, 1068, 1070, 1072, 1075, 1082, 1087, 1091, 1092, 1128
Éluard, Paul….35, 181-183, 327, 570, 599, 600, 646, 686, 692, 711, 723
Engels, Friedrich.388, 852, 854, 855, 868-870, 875, 1010, 1011
Epstein, Jean.....13, 792
Ernst, Max.....576, 582
Esnault, Gaston.....221-223, 718, 719, 725, 744, 757
Ésope.....58-60, 240, 296
Esquenazi, Jean-Pierre.....149, 152
Estève, Claude-Louis.....718, 719, 744, 757, 785, 1029
Euripide.....13, 264
Faget, Dominique.....775
Fassbinder, Rainer W.....139
Ferrari, Jean-Christophe.....345
Ferro, Marc.....869, 880
Flaubert, Gustave.....8, 11, 12, 23, 63, 86, 127, 128, 131, 156, 304, 372, 421-433, 442, 454, 457, 489, 495, 496, 547, 568, 614, 730, 749, 792, 841, 909, 962, 963, 974, 977, 1030, 1042, 1054, 1082, 1086
Fontanier, Pierre.....29, 30, 34, 46, 51, 63, 64, 66, 68, 175, 187, 188, 223, 224, 237, 245, 247, 248, 272, 285-288, 290, 607, 616, 685, 686, 689, 690, 707, 709, 782, 915, 1019, 1020, 1071
Ford, John.....761, 1087
Fourier, Charles.....436, 582, 583, 585, 593, 602, 789
Fourier, Joseph.....378
Franklin, Benjamin.....91, 195, 331
Freud, Sigmund….8, 25, 84, 107, 190, 193, 197, 217-220, 233, 331, 334, 335, 337, 353, 458-495, 497-506, 510, 514, 537, 541, 542, 568, 570, 571, 574-579, 582, 584, 585, 593, 599, 605, 632, 635, 636, 644-646, 652, 655-658, 660, 665-680, 682-684, 705, 719, 728, 739, 742, 743, 768, 769, 778-780, 785, 786, 793, 794, 801, 803, 804, 806, 807, 809, 895-897, 982, 998, 999, 1004, 1011, 1039, 1047, 1050, 1063-1066, 1076, 1081
Fromilhague, Catherine.....37, 38, 65, 322, 328-330
Furetière, Antoine.....367, 371, 374
Gadamer, Hans-Georg.....353, 791, 799, 800, 806, 808
Gadenne, Paul.....78, 80, 81, 84, 301, 453

Galilée.....91, 331, 374-376, 378, 391, 699, 787-790, 889, 1055, 1076-1080
Gance, Abel.....13, 19, 20, 516, 552, 759, 792, 959
Garroni, Emilio.....915
Gautier, Théophile.....434
Génetiot, Alain.....367
Genette, Gérard.....12, 16, 27, 30, 66, 174-194, 196, 197, 208-211, 213, 220-224, 226-229, 231, 233, 235, 237, 247, 248, 261, 264, 266, 267, 269, 270, 272, 282, 316, 319, 325, 330, 341, 365, 366, 368, 372, 374, 386, 421, 423, 427, 433, 435, 436, 440-443, 448, 461, 496, 516, 529, 568, 585, 586, 608, 612, 635, 684-693, 696, 697, 701, 704, 706, 707, 711, 712, 714, 723, 730, 736, 745, 746, 749, 752, 753, 775, 790, 792, 793, 906, 915, 978, 1062
Géricault, Théodore.....446
Gerstenkorn, Jacques.....14, 144, 746, 762, 764, 767, 904-909, 914, 915, 938, 939, 948, 967, 1069, 1071, 1084, 1088, 1089, 1091
Gilson, Étienne.....622
Giono, Jean.....35, 38, 964
Giorgione.....446
Giuliani, Pierre.....940
Gleize, Jean-Marie.....793
Godard, Jean-Luc.....198, 199, 767, 770, 772, 949, 1070, 1086
Goethe, Johann Wolfgang von.....393, 397, 410, 412, 436, 444, 447, 450, 470, 476, 479, 675, 806
Goldmann, Annie.....139, 140
Goldzink, Jean.....375
Goodman, Nelson.....251, 252
Gorgias.....13, 261, 264, 265, 269, 270, 280
Gourine, Ilya.....562-563
Gournay, Marie de.....369, 370, 374, 393, 808, 810, 1038, 1086, 1092
Goya y Lucientes, Francisco de.....775, 836
Grémillon, Jean.....342, 346, 1031
Griffith, David W.…11, 342, 366, 446, 552-556, 558, 559, 561, 563, 564, 614, 616, 759, 761, 847, 872, 891, 893, 894, 898, 903, 917, 942, 957, 962
groupe µ622, 684, 697, 698, 701, 716, 717, 719-721, 723, 724, 726, 738, 741, 743, 745, 904, 907, 968, 969, 971, 982, 1062
Hakonarson, Grimur.....967, 1061
Haneke, Michael.....757
Hansen-Løve, Mia.....52
Hawks, Howard.....1090
Hegel, Georg W. F.. 8, 84, 85, 89, 389, 390, 392-420, 422, 423, 431, 435, 436, 438, 439, 442, 443, 447-450, 452, 454, 455, 488, 495, 517, 537, 556, 568, 607, 623, 636, 649, 770, 804, 805, 853, 1001-1004, 1008, 1009, 1021
Heidegger, Martin…636, 995, 997, 999, 1003-1006, 1008, 1014, 1021
Henry, Albert 174, 221, 222, 224, 684, 701, 716-718, 720, 723, 725-729, 736, 737, 739, 740, 742, 743, 753, 757, 759, 770
Hergé (Georges Rémi, dit).....733
Herrschberger, H.....1036, 1066
Hesse, Mary.....791, 973
Hitchcock, Alfred.....7, 149, 150, 152, 161-164, 167, 567, 966, 1048, 1068, 1087
Hobbes, Thomas. .217, 224, 377, 379, 380, 386, 391, 748, 790, 978
Hölderlin, Friedrich.....1004
Homère…13, 15, 21-23, 33, 125, 176, 238, 245, 256, 288, 318, 323-325, 332, 333, 353, 384, 401, 601, 683, 736, 959, 969, 970, 974, 1026, 1027, 1041
Honda, Ishiro.....142
Hugo, Victor.....81-84, 130, 131, 147, 156, 177, 367, 368, 372, 423, 424, 429, 435-438, 453, 470, 480, 614, 637-640, 646, 652, 654, 655, 703, 704, 717, 718, 726, 728, 741, 792, 908, 909, 911, 933, 960, 1014, 1076
Huston, John.....796, 798
Huygens, Christiaan.....93, 332
Ildefonse, Frédérique.....243
Iphicrate.....13
Isocrate.....13, 234, 236, 263, 269, 270, 280, 755
Ivanovski, Alexandre.....553, 556, 558, 898, 899
Jacquot, Benoît.....147, 148
Jakobson, Roman…8, 14, 22, 30, 176, 180, 190, 194, 233, 281, 366, 372, 424, 451, 458, 499, 514, 524, 529, 537, 539, 568, 600, 601, 609-625, 628-636, 638, 639, 641-645, 655, 656, 658, 659, 661, 666, 673, 684, 685, 689, 696, 699, 700, 702, 705, 706, 709, 715, 716, 720, 736, 737, 744-746, 760, 764, 780, 785, 792, 795, 915, 944, 1020, 1050, 1071, 1074
Jamet, Denis.....781, 791
Janover, Louis.....93
Jaurès,Jean.....35
Johnson, Mark 83, 157, 173, 203-208, 218, 320, 545, 780, 782, 784, 790, 800, 933, 973, 975, 991, 1012, 1013, 1022-1024, 1027, 1028, 1032, 1037, 1040, 1047, 1051, 1057, 1059-1061, 1065, 1068, 1069, 1071-1073
Joly, Martine.....198, 608, 747, 774, 775
Jost, François.....958
Kalatazov, Mikhaïl.....1088
Kant, Emmanuel.....11, 389, 415, 416, 418, 428, 602, 778, 806, 1008, 1063
Keaton, Buster.....766, 767, 940
Keller, Evelyn Fox.....713, 714, 780, 790-792, 800, 1055
Kerbrat-Orecchioni, Catherine.....703, 704, 720, 721, 724, 753
Key, Julian.....731, 733, 734
Kleiber, Georges.....32, 212, 781, 1026, 1051, 1052
Kleiman, Naum.....863
Klein, Étienne.....713
Klinkenberg, Jean-Marie.....721
Klotz, Nicolas.....302
Konrad, Hedwig.....736-738, 740, 741, 743, 744, 753
Kozintsev, Grigori.....544
Kristeva, Julia.....786
Kroutchenykh, Alexeï.....516, 517, 536, 569, 621
Kubrick, Stanley.…114-118, 121-123, 142, 494, 884, 940, 943, 1055, 1062, 1068, 1091
Kuentz, Pierre.....232, 266, 271, 272
La Boétie, Étienne de.....62, 1037
La Bruyère, Jean de.....367, 371, 438, 452, 453
La Fontaine, Jean de. .58, 59, 78, 177, 240, 371, 406, 434, 438, 686, 690, 819, 830, 865
Labica, Gérard.....1010
Lacan, Jacques…8, 27, 190, 209, 213, 229, 233, 458, 459, 466, 487, 496, 532, 568, 577, 605, 607, 635-650, 652-666, 668, 671, 672, 674, 676, 677, 682, 684, 685, 689, 704-706, 718, 737, 744-746, 780, 785-787, 790, 795, 915, 939, 1004, 1050
Lafontaine, Céline.....634
Lakoff, George83, 157, 173, 203-208, 218, 320, 544, 545, 780, 782, 784, 790, 800, 933, 973, 975, 991, 1012, 1013, 1022-1024, 1027, 1028, 1032, 1037, 1040, 1047, 1051, 1057, 1059-1061, 1065, 1068, 1069, 1071-1073
Lamy, Bernard..29, 34, 46, 64, 65, 68, 193, 236, 237, 245, 246, 271, 285, 288, 384, 385, 685
Lang, Fritz.....761, 1046, 1092
Laplanche, Jean.....106-108, 110, 493, 495, 499, 644, 645, 647, 648, 650-653, 657, 660-665, 669, 672, 683, 803-805, 807, 999
Lautréamont, comte de.....568, 596, 598, 834
Le Brun, Charles.....373, 446

Le Guern, Michel.....31, 37, 174, 176, 211, 212, 227, 622, 684, 701-704, 716, 720, 721, 746, 753, 797, 1007, 1016, 1020-1022
Lebovici, Serge.....250, 487, 1063
Leclaire, Serge493, 645, 648, 650-652, 657, 660-663, 804
Lefebvre, Henri.....225, 753
Lefebvre, Martin.....939
Legendre, Pierre.....232, 636, 765, 839, 1071
Lénine.....90, 93, 115, 516, 531, 535, 557, 558, 821, 823, 830, 832, 833, 836, 847-849, 880-882, 895, 949, 974, 975
Leroux, Pierre.....438-440, 448, 450, 451, 453
Lévi-Strauss, Claude.....609, 629, 630, 632-634, 644, 658, 659, 683, 715, 801-803, 1080
Locke, John.....217, 272, 377, 379, 395
London, Jack.....224
Longin.....263, 270, 368, 687
Lounatcharski, Anatole V.....530
Lyotard, Jean-François..666, 668-673, 677, 679, 683, 684, 705, 706, 785, 1058
Maïakovski, Vladimir V.....516, 551, 623
Malherbe, François de.....368, 384, 709, 964, 966
Mallarmé, Stéphane.....176, 180, 188, 367, 380, 434, 452, 453, 516, 592, 714, 750, 751, 964, 966, 970
Manet, Édouard.....446
Marat, Jean-Paul.....20, 445
Marino, Giovan Battista.....52, 53, 750
Martel, Lucrecia.....52, 137, 138
Marx, Karl....219, 230, 388, 389, 532, 537, 630-632, 636, 649, 793, 794, 801, 823, 852, 853, 868, 869, 880, 889, 952, 974, 1010, 1011
Maupassant, Guy de.....55, 372, 373, 445, 450, 451, 454, 455, 457, 458, 614, 792, 1086
Mauss, Marcel.....193, 632, 634, 871
Maxwell, James C.....786, 1000
Menant, Sylvain.....446
Metz, Christian...14, 30, 31, 290, 550, 606, 609, 615, 635, 643, 666-673, 683-685, 730, 744-746, 748, 757, 775, 776, 785, 895, 904-907, 909-911, 914, 915, 920, 922, 942, 945, 946, 950-953, 955, 956, 958, 961, 964, 965, 985, 1006, 1007, 1021, 1022
Michéa, Jean-Claude.....871
Michon, Pierre.....1076
Miller, Georges A.....694, 695, 977, 979
Milner, Jean-Claude.....921
Molière.....63, 372, 452, 453, 457, 933
Molino, Jean.....368, 370, 391, 720, 781, 991, 992
Montaigne.....375, 808, 959, 1073
Montesquieu.....69, 864
Moore, Mickael.....1083, 1084
Morand, Paul.....12
Moréas, Jean.....452, 453, 455, 458, 461
Moussinac, Léon.....835, 856
Murnau.....563, 759, 761, 763, 966, 1087
Musset, Alfred de.....429, 434, 959
Nakov, Andreï.....514, 517, 526
Narboni, Jean.....819, 821-823, 826, 844, 849
Nerval, Gérard de.....32, 722, 792
Newton, Isaac....91-93, 202, 218, 331, 332, 374, 376-378, 386, 391, 439, 440, 682, 787-789, 887, 888, 1000
Nichols, Mike.....983, 1087
Nietzsche, Friedrich....69, 85-89, 134, 204, 219, 230, 259, 337, 386, 421, 442, 443, 492, 502, 518, 602, 684, 782, 794, 801, 803, 997, 1003, 1008, 1012, 1037, 1055
Nothomb, Amélie.....131
Novalis.....778, 784
Ocelot, Michel.....509-511, 513, 514, 1087
Odin, Roger.....5, 771-773, 795, 936, 942, 951
Olbrechts-Tyteca, Lucie.....251, 736
Oliveira, Manoel de 23, 63, 133, 134, 335-337, 960, 1062, 1082, 1090
Ombredane, André.....194
Oms, Marcel.....139
Orwell, George.....19, 144, 871, 882
Pagnol, Marcel.....915, 1089, 1092
Pascal, Blaise. 37, 239, 240, 371, 375, 377, 390, 391, 727-729, 794, 803, 822, 823
Pasolini, Pier Paolo.....767, 776, 903, 963
Peck, Raoul. 9, 569, 927, 929-931, 935, 1044, 1068, 1087, 1096
Penn, Arthur.....1052
Perelman, Chaïm.....251, 736, 800
Perrault, Charles.....61, 372
Philippe, Gilles.....427-429
Pierce, Charles Sanders.....956
Platon.....45, 49, 69, 83, 85, 217, 218, 233-236, 243, 261, 263, 264, 267, 270, 271, 274, 325, 339, 347-349, 359, 375, 380, 445, 606, 736, 747, 752, 754, 756, 783, 938, 989, 1003, 1011, 1021, 1037, 1072
Poincaré, Henri.....378, 682, 784
Poirion, Daniel.....355
Pontalis, Jean-Baptiste.....464, 495, 669
Potebnia, Alexandre.....433, 515, 517, 518, 552, 564, 565
Poudovkine, Vsevolod.....90, 548, 553, 557, 558, 776
Pradon.....687, 690
Prédal, René.....336, 1082
Proust, Marcel. 8, 11-13, 27, 129, 151, 164, 175-177, 180, 197, 221, 226, 227, 247, 420-424, 427-433, 436, 440-442, 453-455, 458, 489, 490, 495, 557, 568, 614, 685, 686, 1087, 1092
Pseudo-Denys l'Aréopagite.361, 363, 756, 808-810, 1037, 1038
Quintilien.....34, 40-43, 45, 46, 50, 52, 57, 62, 63, 67, 93, 179, 186, 228, 229, 236, 237, 261, 262, 268-271, 273-277, 281, 283-285, 288, 291-300, 305-309, 314, 316, 322, 382, 383, 385, 432, 747, 754, 783, 795, 1032
Racine, Jean.....372, 438, 687, 690, 691
Ramirez, Francis.....5, 617
Ramuz, Ch.-Ferdinand.....910, 961, 964
Rancière, Jacques.....821
Rastier, François.....32, 720, 781, 982, 984-986, 990, 992, 993, 1031, 1058, 1062
Ray, Man.....13
Reinach, M.....11, 428
Rembrandt.....109, 775
Rémi-Giraud, Sylvianne.....985, 1026, 1027, 1029, 1045, 1046, 1051
Reverdy, Pierre. 8, 306, 368, 567-575, 577, 580, 581, 588, 601, 654, 756, 780, 808, 1035, 1044, 1055
Ribemont-Dessaignes, Georges.....231, 569, 587, 601
Richards, Ivor A...210, 251, 702, 725, 975, 977, 979, 980, 986, 1032, 1035
Ricœur, Paul....9, 15-17, 24, 30, 31, 34, 35, 68, 71, 73-76, 79, 83, 88, 97, 99, 101, 174, 191, 199-203, 212, 221, 229, 234, 236-238, 242, 243, 251, 252, 257, 258, 261, 269, 279, 280, 282, 286-288, 290, 291, 294, 315, 316, 326, 329, 330, 349, 350, 357, 358, 360-362, 403, 454-457, 473, 492, 507, 508, 511, 514, 569, 602, 603, 606, 609, 616, 618, 622, 624, 628-631, 633-635, 657, 659, 684, 693, 696, 699-701, 707, 708, 736, 779, 781-783, 794, 795, 800-807, 897, 968, 973, 975, 976, 978, 986-990, 993-1009, 1012-1014, 1016-1022, 1026, 1029, 1030, 1033, 1034, 1036-1039, 1045, 1046, 1049-1051, 1058, 1066, 1071, 1072, 1081
Riefenstahl, Leni.....767
Riffaterre, Michael.....183, 570, 599-601, 646
Rigolot, François.....191, 192, 684
Rimbaud, Arthur. .132, 181, 182, 432, 434, 435, 452, 461,

516, 536, 576, 592, 749, 935, 959, 1062, 1075
Robbe-Grillet.....702, 770
Rodrigues, João Pedro.....1015
Rohmer, Éric.....964-967
Romero, George A.....142
Ropars, Marie-Claire.….31, 152, 639, 730, 746, 892, 894, 934, 954
Rossellini, Roberto.....765, 792, 966
Roth, Philip.....933
Roüan, Brigitte.....553, 554, 560, 948, 950, 1090
Rousset, Jean.....366-370, 443, 712, 808
Roustang, François.....635, 636, 643, 658, 659
Rubel, Maximilien.....974
Rubens, Pierre Paul.....373
Ruiz, Raoul.....1090
Ruwet, Nicolas.....189, 612, 666, 720, 721, 798
Saint-Amant.....371, 493
Sainte-Beuve, Charles-Augustin.....12, 428, 489
Sakouline, P. N.....533-535, 538
Sarraute, Nathalie.....793, 794
Sartre, Jean-Paul.....689, 724, 1073-1075
Saussure, Ferdinand de 8, 73, 99, 210, 230, 499, 550, 568, 602-607, 625-628, 630, 631, 633, 636, 641, 642, 644, 648, 649, 652, 653, 659, 672, 685, 689, 696, 946, 961, 962, 1029, 1048
Schelling, F.W.J. von.....778
Schiller, Friedrich von..393, 397, 410, 412, 418, 447, 490, 577, 585, 806
Schlegel, Wilhelm.....432, 778
Schoentjes, Pierre.....432
Scudéry, Madeleine de.....49, 70
Searle, John R.....212, 693-697, 797-799, 801, 977-979, 992, 1025-1027, 1032, 1051
Sellier, Geneviève.....342, 344
Serguei.....13
Shakespeare, William...132, 217, 397, 410, 438, 693, 798, 957, 1025
Sharaku.....449, 867
Socrate.…64, 234, 261-263, 267, 347, 356, 357, 513, 752, 1072
Sojcher, Jacques.....175, 176, 185-187
Sokal, Alan.....786
Somaini, Antonio.....840
Sophocle.....514, 805
Soublin, Françoise.....272, 368, 370, 386, 720, 781, 969
Soulez, Guillaume.....904, 910
Spielberg, Steven.....140, 141
Spranzi, Marta.....1076-1078
Staël, Mme de.....374
Stanford, William Bedell.....252, 329, 725, 975
Starobinski, Jean.....577, 582, 586, 778
Steen, Gerard.....1075
Steinhauser, Monika.....576
Stroheim, Eric von.....596, 759
Strubel, Armand.....354-357, 436, 444, 445
Sturluson, Snorri.....686, 691, 692
Suhamy, Henri.....65, 66
Tamba-Mecz, Irène.....313
Tamine, Joëlle.....368, 370, 720, 781, 982, 991, 992
Tardieu, Jean.....646, 647, 654, 655, 704
Tarkovski, Andreï.....76, 84, 1070, 1087
Tarr, Béla.....301
Tati, Jacques.....18, 19, 733, 908, 1084, 1086, 1090
Tavernier, Bertrand.....1090
Taylor, Sam.....940
Tertullien.....79, 351, 352
Tesauro, Emanuele.....366, 369, 370, 374, 392, 443, 748, 777, 790
Tesson, Charles.....169, 170, 594, 596, 758, 765
Thibaudet, Albert.....427-429, 453
Thomas d'Aquin....353, 354, 357, 359-364, 384, 439, 748, 810, 995, 996, 1067
Titien.....446
Todorov, Tzvetan. .174, 190, 197, 210-212, 221, 499, 514, 519, 622, 664, 684, 701-703, 707-710, 712, 715, 716, 815
Trauberg, Leonid.....544
Trotski, Léon.....527, 530, 531, 534-537, 822, 832
Turbayne, Colin Murray199-204, 207, 209, 210, 215-220, 225, 230, 251, 252, 330, 337, 403, 492, 648, 676, 682, 684, 783, 975, 996-1000, 1037
Tynianov, Iouri.....90, 525, 529, 536, 538, 552, 558
Unwin, Dave.....1055, 1056
Valéry, Paul.....212, 714, 715, 1057
Vaneigem, Raoul.....587, 592, 593, 601
Varda, Agnès....91, 103-114, 118, 238, 302, 943-945, 992, 1055, 1059, 1062, 1068, 1087, 1091
Vendryes, Joseph.....557, 565, 918, 919, 921, 942
Verhoeven, Paul.....142
Veyne, Paul.....313
Vézina, Alain.....142-144
Vico, Giambattista.....335, 386, 748
Vidal-Naquet, Pierre.....974
Vigny, Alfred de.....421, 433, 442
Vinokour, G.....529
Warburg, Aby.....769, 770, 775, 1070
Weerasethakul, Apichatpong.....155, 158
Welles, Orson.....765, 776
Werth, Nicolas.....869
Wirth, Jean.....339, 340
Woo, John.....1047
Yourcenar, Marguerite.....241, 964, 1042, 1054
Zola, Émile.....373, 450, 451, 455, 614, 966, 1086

Théorie et esthétiques de la métaphore

La métaphore et son soupçon,
entre correspondances et dissemblances,
métaphores linguistiques et iconiques

Il faut reprendre à nouveaux frais la question de la métaphore, (re)définir les contours de la figure d'analogie, pour la sortir de la confusion où l'ont jetée la coupure instituée avec la comparaison et, plus largement, sa théorisation comme substitution d'un mot à un autre, mais aussi pour mettre à l'épreuve la notion de métaphore au cinéma. Il s'est donc agi de questionner l'unité du « processus métaphorique », de trouver le bon niveau permettant de rendre compte de ses pouvoirs, de sa dynamique, et pour cela de refuser l'approche mutilante, sans cesse renaissante, de la rhétorique traditionnelle aussi bien que celles qui diluent sa richesse dans les mécanismes de l'inconscient ou les processus interprétatifs des seuls lecteurs ou spectateurs. La métaphore fait alors apparaître des traits qui indiquent à quel point il est légitime de discerner des formes iconiques à côté des formes linguistiques : elle peut notamment être comprise comme un montage d'expériences, de situations éprouvées, au moins fictivement.

Pour arriver à cette conception de la métaphore comme dialogue entre deux séries d'objets de pensée, comme prédication paradoxale, il a paru nécessaire de renverser l'approche traditionnelle qui consiste à faire de la métaphore conventionnelle le modèle de la théorie, et de la métaphore vive un cas particulier, mais aussi d'interroger les liens entre métaphore, symbole et concept et de souligner comment, depuis Aristote, le modèle proportionnel, authentiquement analogique, est systématiquement écrasé par le modèle sémiotique. Ainsi rénovée, cette conception de la métaphore apparaît fructueuse pour l'analyse des œuvres, comme *La Ligne Générale* de S. M. Eisenstein.

Mots clefs : métaphore, comparaison, analogie, cinéma, Eisenstein.

Theory and aesthetics of the metaphor

The metaphor and its suspiciousness,
in between correspondences and dissemblances,
linguistic and iconic metaphors.

The question of the metaphor has to be analysed freshly, the outlines of the figure of analogy (re)defined to escape the confusion arising from its separation from the simile and, more largely, its definition as a substitution of one word by the other, but also to test the notion of metaphor in the context of cinema. Therefore the unity of the “metaphoric process” had to be questioned, to find the right level permitting a recounting of its powers, of its dynamic, and doing so refusing the mutilating, always recurring approach of the traditional rhetoric, as well as those that dissolve its richness in the mechanisms of the unconscious or in the interpretative processes of solely the readers or viewers. The metaphor then lets traits appear that indicate to what extent it is legitimate to discern iconic forms along with linguistic forms : for example, it can be understood as an editing, a joining of experiences, of felt situations, at least in a fictional way.

To reach this conception of the metaphor as a dialogue between two series of objects of thoughts, as the predication of a paradox, it appeared necessary to overturn the traditional approach which consists in setting the conventional metaphor as the model of the theory and the live metaphor as the particular case, but also to think about the links between metaphor, symbol and concept, and to underline how, since Aristotle, the proportional model, the authentic analogical one, is systematically crushed by the semiotic model. Thus renewed, this conception of the metaphor seems fruitful for the analysis of works, for instance *The General Line* by S. M. Eisenstein.

Keywords : metaphor, simile, comparison, analogy, cinéma, Eisenstein.

UNIVERSITE PARIS 3 - SORBONNE NOUVELLE
Cinéma & audiovisuel – ED 267 : Arts & Médias
Centre Bièvre, 3e étage, porte B, 1 rue Censier, 75005 Paris