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 dégagant 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 rejailit 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 correctrice, 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 XII^e 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 XIII^e 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 (XII^e 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 naît 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 tenue. Elle repose essentiellement sur une *croissance* : 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 aristotélicien 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 XIII^e 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' ἐνός (*ab uno*), quand l'homonymie procéderait 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 transcendante, 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'Éthique* 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 XIII^e siècle à celle d'équivocité « par analogie », ne renvoyant plus clairement à la proportionnalité d'Aristote mais bien davantage à la problématique avicennienne 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 XIII^e 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 XII^e 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 XIII^e 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 XII^e au XVI^e 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 XII^e au XVI^e 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 XIII^e 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 XV^e et XVI^e 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 « transcendants 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 *transcendants* 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 XIII^e 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 XVI^e 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 XV^e 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 XV^e et XVI^e 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 XII^e 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 XX^e 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 XVII^e et le XVIII^e), 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 « décliv 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 XVII^e 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 *conchetto*, 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 XIX^e ou du XX^e siècle mais du XVII^e. 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 XX^e 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 Génétiot nous met d'ailleurs en garde contre le mot et la notion mêmes de classicisme, inventés par l'historiographie du XIX^e sur un modèle du XVIII^e siècle : même si l'idée d'un « moment classique » français distinct des néo-classicisms 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 XIX^e que sur les auteurs du XVII^e. Le problème se double au XX^e 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 Génétiot 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 Génétiot, *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 XVII^e 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 XVII^e siècle, qu'il faut replacer la « métaphore restreinte » des malherbiens, le souci d'épuration que l'on attribue un peu vite au néo-classicisme 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 XVII^e 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'*astéisme*, 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 abstinentive 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 aristotelico* 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 XVII^e et le XVIII^e 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, 2^e 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 XVII^e 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 XIX^e 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 boursoufflé, 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 XIX^e 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 XVII^e et XVIII^e siècles en sont friands, et l'on en trouve encore beaucoup au XIX^e 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 XVII^e 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 rompt vraiment avec la façon dont les XVII^e et XVIII^e 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 XVII^e et du XVIII^e 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, suivis 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 XVI^e 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 XVIII^e 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 regretterent [...], 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 Fréreau, 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 XIX^e 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 XX^e 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 XVII^e 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 XX^e 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 (εἰκόων). 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 XII^e s.), avant

374 Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, *op. cit.*, p. 95, 98. C'est 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 XIII^e) et, « à partir du XVII^e 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 XVIII^e 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 (rê)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 *entre 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 médiante » 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 XIII^e au XIX^e 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'épiphane un mystère.³⁸² Néanmoins, pour ce qui nous concerne, le soupçon n'est pas toujours aussi marqué qu'on l'a cru, au XVII^e 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 imprimant 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 XVII^e et XVIII^e 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 ornamentaliste.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-crédation, 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-crédation, 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 XVIII^e et XIX^e 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 la 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 XVII^e et XVIII^e 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 Détéienne, « La métaphore dans le discours scientifique : de la bouche pleine au muscle articuloire ».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 articuloire », où la métaphore serait « cette complice de la raison scientifique », selon lequel « elle peut constituer un *pivot* articulant le discours scientifique ». Détéienne 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 « articuloire » 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. Détéienne, « La métaphore dans le discours scientifique : de la bouche pleine au muscle articuloire », 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 transparait 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 détermination 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, tranquillissante » 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 traditionnels 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'un 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 paragraphes 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 émuousser 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 comparaisons 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 recourent parfois les aspects précédents.

En effet, pour ménager une progression continue 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 *tangemment* 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 ambiguë, 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 Ricoeur 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 Angélos 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 *juxtaposé*, « 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 *médiante* 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 hégélien 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 recourent, 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 détermination 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 détermination 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 volatilissant 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 conclût 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 importe 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 idéale. 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 idéal 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'explicitier 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, « volatilissant » 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'égaliser 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.

Enfin, 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 XIX^e 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 XIX^e et au début du XX^e 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 XX^e 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 premières 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 continu, 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 perte, 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 perte. 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 Guermites, 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 XX^e 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 pêche, 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 méconnaît 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 intacts 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 fadaïses 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.