

Métaphore, symbolisme et allégorie : liaisons dangereuses au moment du « triomphe »

Le jugement de Proust sur Flaubert suggère assez, à mes yeux, la part de méprise qu'il existe au fond de son éloge de la « belle métaphore », seule capable d'apporter « une sorte d'éternité au style ». Faut-il pour autant rejeter l'idée d'un apport spécifique de la métaphore, l'idée qu'elle constituerait un lieu particulier où se cristalliserait la beauté d'une œuvre – de certaines œuvres, en tout cas ? Je ne crois évidemment pas, et le simple fait qu'il existe aussi chez Flaubert de « belles métaphores » me semble conforter cette hypothèse. D'ailleurs, la supériorité de la métaphore vient finalement chez Proust de la « vision » dont elle témoigne, qu'il mentionne souvent pour le style mais presque jamais explicitement pour la métaphore, plutôt pour la grammaire de Flaubert par exemple, probablement par goût du paradoxe et selon un procédé que Genette a étudié, que l'on voit à l'œuvre chez le Narrateur de *La Recherche* comme dans les tableaux d'Elstir (la terre est décrite comme la mer, la ville comme le port, et vice-versa). On comprend bien néanmoins, dans « Remarques sur le style » par exemple, que ces images qui « naissent [...] d'une impression », ces « rapports nouveaux » qui « unissent » les choses, proviennent du fameux talent d'« apercevoir les ressemblances ». L'erreur, c'est de croire qu'il n'y a rien de tel chez Flaubert, sous prétexte que l'idée du narrateur n'est pas exhibée, qu'il travaille de préférence sur l'imaginaire, assez commun en effet, de ses personnages. Le malheur tiendrait donc plutôt à une certaine idéalisation de la métaphore, pierre précieuse quasi philosophale, difficilement compatible avec l'esthétique discrète, modeste, de la métaphore flaubertienne.

En fait, il semble se jouer quelque chose, autour de la seconde moitié du XIX^e siècle, qui se poursuit au début du XX^e et qui excède la simple reconnaissance du mérite propre à la métaphore. On a déjà relevé la phrase d'Alfred de Vigny tirée de son *Journal d'un poète* : « Les hommes du plus grand génie ne sont guère que ceux qui ont eu dans l'expression les plus justes comparaisons ». Baudelaire écrit quant à lui, dans son *Salon de 1845*, à propos d'un tableau inégal de Victor Robert, que « L'allégorie est un des plus beaux genres de l'art ».⁴⁶⁶ On pourrait citer aussi un jugement de Potebnia similaire à celui de Proust, relevé et contesté par Victor Chklovski : « Il n'existe pas d'art et en particulier pas de poésie sans image » ; l'art témoigne ainsi d'« une certaine manière de penser et de connaître ».⁴⁶⁷ Or, s'il y a dans cette assimilation de la poésie à l'image quelque chose d'abusif, il n'est pas aisé de la condamner rapidement, tant ce lien n'est pas le pur produit d'une illusion, tant il trouve des causes multiples et variées et, pour certaines, profondément liées à leur époque : il nous faut notamment faire la part entre un certain idéalisme et la réaction aux progrès fulgurants du scientisme, ou plus largement de la modernité capitaliste, dont on sait à quel point Baudelaire l'avait en horreur. C'est cette complexité-là qu'il faut avoir à l'esprit quand on envisage le prétendu « culte » de la métaphore de l'époque, tel qu'on peut le percevoir aujourd'hui, sinon dans la théorie, du moins dans les faits.

Dans cette réputation flatteuse que possède encore la métaphore aujourd'hui, dans cette image idéalisée qu'elle présente au début du XX^e siècle, le rôle du Parnasse apparaît finalement important, dans la mesure où il prépare la voie au symbolisme avec, d'une part, son idéal de perfection

466 Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Michel Lévy frères, Paris, 1868, p. 26.

467 Victor Chklovski, « L'art comme procédé », *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, Le Seuil, Points, Paris, 2001, p. 75.

formelle, mais aussi, d'autre part, son souci d'impersonnalité, qui pousse les poètes à confier à l'image tout ce qu'ils ne peuvent pas dire. C'est ce pouvoir accordé à l'image que développeront les symbolistes. Pour bien comprendre la fortune de la métaphore à l'époque, on peut se souvenir de ces nombreux poèmes où elle constitue le cœur de l'œuvre : aussi bien chez Gautier, avec « Le Pin des Landes » par exemple, que chez Baudelaire avec « L'Albatros », chez Rimbaud avec « Le Bateau ivre », ou chez Mallarmé avec « Cantique de Saint Jean ». Les deux premiers possèdent d'ailleurs la même structure : trois strophes entières consacrées à un arbre ou à un animal, un comparant qu'on ne présente pas comme tel, qui est même comparé à des humains (le pin des landes est assassiné par l'homme, c'est « un soldat blessé », et l'albatros un « roi de l'azur », un « voyageur ailé »), suivies d'un quatrième quatrain où la comparaison s'énonce enfin, où le thème « véritable » apparaît et renvoie ce qui précède au statut de comparant (« Le poète est ainsi dans les Landes du monde », « Le poète est semblable au prince des nuées »). Nous ne sommes vraiment pas loin de l'allégorie, ou de la fable qui réinterprète, *in fine*, tout ce qui vient d'être exposé. Il en va d'ailleurs de même dans « Le Bateau ivre » et le « Cantique de Saint Jean », si ce n'est qu'ils présentent un nouveau degré de complexité, en n'exposant plus clairement la place respective des comparés et des comparants. Or, si le recours n'est pas nouveau à une métaphore pour bâtir le poème entier, il y a quelque chose de spécifique à l'époque dans la façon de mettre en œuvre ce pouvoir accordé à l'image : associée à une relative impersonnalité, dans une forme plus ramassée, l'idée acquiert un charme nouveau, lié à un certain mystère, une forme de pénombre, de semi-obscurité. Il suffit de comparer « Le Pin des Landes » ou « L'Albatros » à l'allégorie du pélican de Musset, qui évoque elle aussi la souffrance du poète, pour l'apercevoir : c'est comme si Gautier et Baudelaire avaient supprimé les vers qui précèdent chez Musset, dans sa « Nuit de mai », qui expose calmement le thème avant de proposer la comparaison et où l'énonciation est clairement personnelle (la Muse s'adresse au poète). Dans « L'Albatros », au contraire, non seulement Baudelaire ne s'implique qu'indirectement, qu'à travers la généralité du mot « Poète », comme chez Gautier, mais l'idée est encore constamment implicite : même dans la quatrième strophe, la métaphore continue d'être filée ; c'est toujours à elle qu'il confie le soin d'exprimer les sentiments de grandeur, de solitude et d'inadaptation de l'artiste. L'évolution est encore plus frappante si l'on considère « Le Bateau ivre » : Arthur Rimbaud refuse d'écrire « Je suis tel qu'un ponton sans vergues et sans mâts... », comme Léon Dierx l'avait fait dans « Le Vieux Solitaire », il refuse de corriger son poème en ajoutant « Je suis un bateau ivre », comme Banville le lui avait suggéré. D'une certaine façon, ce n'est plus l'exposition du comparé qui est différée, c'est plutôt celle du comparant : il faut attendre la cinquième strophe pour que le lecteur comprenne avec certitude que le locuteur n'est pas le passager ou le capitaine d'un bateau ivre, ou plutôt que le poète n'est *pas seulement* un jeune homme mais *aussi* un navire. L'ambiguïté concernant l'identité du locuteur est radicale : c'est à la fois un bateau qui parle, un navire personnifié, et un homme comparé à un bateau. Même si, en dernière analyse, il s'agit bien d'un poète qui s'identifie à un bateau, l'originalité du poème est de gommer l'élaboration progressive de l'image, telle qu'on pouvait la rencontrer chez ses prédécesseurs (un bateau, personnifié à l'occasion, qui fournit ensuite une comparaison – sur le modèle, déjà, de La Fontaine, ou même de Phèdre). La voie est alors ouverte à Mallarmé, à une poésie plus hermétique encore.

Seulement, c'est là qu'il ne faut pas se tromper : l'hermétisme d'un Rimbaud ou d'un Mallarmé est tout relatif. C'est la beauté d'une semi-clarté qu'ils recherchent, d'une demi-obscurité qui n'empêche pas totalement l'accès à la signification, qui ne l'interdit pas, qui ne nécessite pas une initiation secrète. Rimbaud ne cherche pas à faire croire qu'il est réellement un bateau : son poème

reste une allégorie, bien qu'il apparaisse sérieusement mâtiné d'énigme. Si le groupe μ ironise sur Baudelaire, si Genette évoque le symbolisme, c'est évidemment à cause de poèmes comme « Correspondances », « Le Bateau ivre » ou « Voyelles ». Il serait pourtant d'une singulière mauvaise foi de les prendre à la lettre : ni Baudelaire ni Rimbaud ne cherchent à créer un nouveau culte. En revanche, on peut discerner une mission très haute confiée au poète, telle qu'elle a pu être énoncée par les fameuses lettres du Voyant. Mais, là encore, il ne faut pas piéger Rimbaud en prenant ses métaphores au mot : si son projet de « dérèglement de tous les sens » vise bien à faire de lui une sorte de pythie qui, dans un état de transe, pouvait entrevoir une vérité, le dérèglement en question reste « raisonné », il s'agit surtout d'expérimenter tous les possibles, de se rendre disponible à l'inconnu, au nouveau, à sortir de soi, mais pour mieux *se* connaître (à la différence des romantiques, qui n'ont « trouvé du moi que la signification fausse ») et pouvoir ainsi aller vers les autres (comme Prométhée, « voleur de feu »). Il ne s'agit plus vraiment d'être un phare, comme Hugo, qui surplombe de son génie, mais d'inventer une langue, d'être « un multiplicateur de progrès ». On peut alors, si l'on veut, déceler quelque idéalisme dans ce rêve de « trouver une langue » : quand il annonce qu'elle « sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant de la pensée et tirant », on peut d'ailleurs penser à Hegel qui assignait à la poésie romantique (c'est-à-dire, rappelons-le, chrétienne) la possibilité de regarder « l'âme dans l'âme », de parler d'« âme humaine [...] à âme humaine ».⁴⁶⁸ Seulement, Rimbaud prend bien soin de souligner que « cet avenir sera matérialiste », « toujours plein du *Nombre* et de l'*Harmonie* » et, comme s'il répondait à Hegel, d'ajouter : « au fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque ».

Alors, bien sûr, Rimbaud comme d'autres poètes du XIX^e et d'autres auteurs du début du XX^e siècle jouent avec l'idée d'ésotérisme, d'alchimie : ils se font volontiers « abstracteurs de quintessences ». Même quand Rimbaud revient sur « l'histoire d'une de [s]es folies », précisément, dans *Une Saison en enfer*, dans « Alchimie du verbe », que dénonce-t-il, très concrètement ? C'est d'abord son sonnet des Voyelles, ce rêve d'« un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens », et plus largement une certaine obscurité avec laquelle il n'a pas encore totalement rompu (il « réserve » encore beaucoup « la traduction », dans cette prose poétique autobiographique). S'il « croyait à tous les enchantements », il évoque alors des rêves d'aventures, ou historiques, qui ne concernent que lointainement la littérature et qui ressemblent à ceux qu'il tentera de réaliser plus tard (notamment ces « voyages de découvertes dont on n'a pas de relation »). La seule critique, mais de taille, qui nous concerne vraiment, est celle de « la vieillerie poétique » qui « avait une bonne part dans [s]on alchimie du verbe » : il écrit qu'il s'habitua « à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine » et qu'il expliqua ensuite ses « sophismes magiques avec l'hallucination des mots ! » Même s'il n'évoque pas explicitement la métaphore, même si, parmi les visions, toutes ne paraissent pas « métaphoriques », on ne peut évidemment pas s'empêcher d'y penser ici. L'idée d'une alchimie, d'une hallucination des mots *peut* légitimement y faire songer. Mais faut-il y croire davantage qu'auparavant ? Si critique il y a, qui impliquerait la métaphore, c'est une critique concernant *certain*s de ses usages, et encore il serait très délicat de dire lesquels, puisque le chapitre s'achève par « Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté » alors que la prose de Rimbaud reste éminemment métaphorique. Il est donc difficile d'invoquer même l'autorité du poète de dix-neuf ans pour dénoncer la « magie analogique ». Si une folie est dénoncée, il semble bien que ce soit, avant tout, et de loin, une folie plus littérale, qui a pu

468 Hegel, *Cours d'esthétique*, tome II, partie II, troisième section, introduction, 2 et 3, *op. cit.*, p. 124 et 132.

s'exprimer dans la littérature, certes, mais sans que celle-ci y soit mêlée de façon conséquente : « Aucun des sophismes de la folie, – la folie qu'on enferme, – n'a été oublié par moi : je pourrais les redire tous, je tiens le système. » Et d'évoquer juste après, dans un récit où la part d'autobiographie est troublée par l'emphase lyrique et une méditation spirituelle, sa santé menacée.

Aussi faut-il dénoncer plutôt un amalgame entre métaphore, allégorie et symbole, autorisé en apparence par l'étiquette « symboliste » et plus largement par l'incroyable regain de faveur de la métaphore, de l'allégorie et du symbole, dans des poèmes à l'esthétique de plus en plus « lunaire », où la clarté projetée est sans cesse contrôlée, tamisée, comme filtrée. Armand Strubel souligne d'ailleurs la montée en puissance du symbole, à partir de la fin du XVIII^e siècle, dont témoignent *l'Esthétique* de Hegel comme les jugements plus positifs de Goethe.⁴⁶⁹ Or, si les trois notions jouent un rôle important dans les poèmes que nous avons cités en exemple, si elles sont liées d'une façon parfois très étroite, cela n'a rien de nécessaire et suffisant. Le symbolisme du pélican et du bateau préexiste au poème, par exemple, ainsi probablement que celui du pin à sève et de l'albatros. Les différents poètes ne l'en exploitent pas moins, à un tel point même que certains auteurs semblent avoir pour objectif, consciemment ou non, d'en bâtir un nouveau. C'est en effet un autre symbole qui est alors (re)créé, quand l'allégorie est perçue et qu'elle acquiert une « unité simple », directement perceptible par l'intuition, qui synthétise le réseau de relations initial. Métaphores, allégorie et symbole se mêlent alors, sans nul doute possible – ce qui ne fait pas pour autant du symbole le fondement nécessaire et suffisant des métaphores, ni de celles-ci les auxiliaires nécessaires et suffisants d'un nouveau symbole.

C'est sur cet écheveau-là, ensuite, qu'interviennent les écrits voire les théories d'artistes qui, à l'instar de Proust, chantent les pouvoirs de la métaphore et, plus largement, du verbe poétique, avec cette figure du Voyant mais aussi celles du Mage, du prophète, etc. Il convient alors de replacer ces éloges dans le contexte du triomphe de la science. De façon générale, la promotion de la métaphore peut ainsi apparaître comme une réaction, parfois ambiguë mais le plus souvent sensée, à la victoire de la modernité capitaliste, au scientisme et au rationalisme. Il ne s'agit pas de nier cette mauvaise part de la métaphore « en gloire », soulignée par Genette, mais de lui accorder une plus juste place : cet éloge témoigne parfois d'une conscience aliénée, en effet, d'une promotion *par principe* de l'image, parce qu'elle s'oppose *apparemment* au rationnel, à la science notamment, ou du moins parce qu'elle rivalise avec l'expression rationnelle, le raisonnement scientifique. Cette difficulté à accorder la bonne place à la métaphore, qui est encore la nôtre, apparaît bien dans certains écrits de Baudelaire, qui rappellent un peu ceux de Proust.

Prenons, en effet, le fameux passage de *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* où Baudelaire se réfère à Swedenborg, à Lavater et affirme que « tout est hiéroglyphique », que les bonnes comparaisons, métaphores et épithètes « sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs ». On y lit, de tout évidence, un désir farouche de ne pas renoncer à la séduction du monde plein, riche, signifiant, qui est celui des correspondances universelles. Un bon indice est le reproche qu'il adresse à Charles Fourier de posséder « un cerveau trop épris d'exactitude matérielle » : aussi ne pouvait-il pas « ne pas commettre d'erreurs et [...] atteindre *d'emblée* la certitude morale de l'intuition » (je souligne). Néanmoins, on isole trop souvent ces propos de leur contexte : ils prennent place dans un exercice d'admiration vis-à-vis de Victor Hugo, désormais en exil, qui mérite bien plus que Charles Baudelaire le reproche de tomber dans « les mystères de l'analogie ». Que l'on pense aux

469 A. Strubel, « *Grant senefiance a* » : *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, op. cit., p. 32-34 notamment.

Contemplations, par exemple, où tout est vivant, tout est plein d'âmes, d'une façon qui n'est pas seulement métaphorique, qui relève plutôt d'une espèce de christianisme très personnel, teinté d'occultisme. En outre, si l'on peut déceler un certain mysticisme « métaphorique » dans cette idée d'un poète « traducteur », « déchiffreur » de symboles, qui débusque les analogies secrètes, l'auteur des *Fleurs du mal* prend soin d'ajouter : « Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte ». C'est alors qu'intervient le passage le plus célèbre, qui indique la cause de cette précision : « parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs ». Le début de la phrase n'en est pas moins déterminant : Baudelaire ne semble s'autoriser la référence aux « mystères de l'analogie » que dans la mesure où ils sont la traduction « mathématiquement exacte » du mystère du monde. Autrement dit, il faut lire ce passage comme résistance à une lecture scientiste, rationaliste du monde, au moins autant que comme témoignage d'un illuminisme baudelairien. Le paragraphe précédent évoque en effet le mystère en question : c'est d'abord « le mystère de la vie », ce mystère que « Victor Hugo était, dès le principe, l'homme le mieux doué, le plus visiblement élu pour exprimer par la poésie » ; c'est ensuite celui de la nature (« La nature qui pose devant nous, de quelque côté que nous nous tournions, et qui nous enveloppe comme un mystère, se présente sous plusieurs états simultanés [...] : forme, attitude et mouvement, lumière et couleur, son et harmonie »). Baudelaire précise même quelle nature on peut découvrir chez l'auteur des *Contemplations* : « la nature visible », « la nature inanimée, ou dite inanimée ». La reprise est éloquente, dans la prudence de sa formulation : il y a loin de cette nature « dite inanimée » à un quelconque animisme. Si « la nature est un temple » où parlent « de vivants piliers », ce n'est évidemment pas d'une façon littérale. Baudelaire ne se prend pas pour un oracle au milieu de la forêt de Dodone. Le mystère de la nature est surtout celui d'un esprit qui refuse la réduction du cartésianisme, sa géométrisation totale du monde, l'exclusion *a priori* de tout mystère et, potentiellement, de « tout ce qu'il y a d'humain », préférant alors voir, comme Hugo, « tout ce qu'il a d'humain dans n'importe quoi », y compris dans la nature, « et aussi », à tout prendre, « tout ce qu'il y a de divin, de sacré ou de diabolique ». Ce n'est donc pas la magie, ou l'animisme, qui se cache là : tout au plus une foi en Dieu, en sa présence sensible, surtout valable pour l'ermite de Guernesey. La référence à Voltaire, deux paragraphes plus loin, est claire elle aussi : il « ne voyait de mystère en rien ou qu'en bien peu de choses ». Hugo, lui, « ne tranche pas le nœud gordien des choses avec la pétulance militaire de Voltaire ; ses sens subtils lui révèlent des abîmes ; il voit le mystère partout. Et, de fait, où n'est-il pas ? » Ce n'est pas seulement le pourfendeur de l'Église, volontiers perçu comme athée au XIX^e siècle, que cherche à dénoncer Baudelaire, mais plus largement le parangon d'une rationalité instrumentale, réductrice, à la fois trop subtil et pas assez.

Néanmoins, malgré cette ambiguïté, métaphore et symbole sont donc rapprochés, et ce dans une perspective finalement mystique, inspirée en partie par Victor Hugo. Or, avant Baudelaire, et même dès 1829, un article de Pierre Leroux avait déjà organisé un tel rapprochement à l'occasion de la publication des *Orientales*.⁴⁷⁰ Ce texte intitulé « Du style symbolique » retient d'autant plus notre attention qu'il constitue, par ailleurs, l'une des principales sources de l'opposition entre classicisme et romantisme, du point de vue de la métaphore. En s'appuyant sur l'intérêt récent pour le symbolisme, Leroux défend en effet la thèse que l'originalité du romantisme tiendrait à son usage nouveau, intensif, de la métaphore et de l'allégorie – qu'il ne distingue jamais clairement, hélas, du

470 P. Leroux, « Du style symbolique », *Le Globe* daté du 8 avril 1829, p. 4-7.

symbole. Il propose des analyses très intéressantes mais qui ne convainquent pas entièrement, par exemple lorsqu'elles opposent Racine à Hugo et à Chateaubriand : nous avons vu que le portrait du fleuriste, chez La Bruyère, ou de nombreux poèmes de La Fontaine exprimaient aussi des idées allusivement, et par le biais de métaphores. Bien sûr, la différence d'esthétique pointée par Leroux est manifeste : la métaphore peut davantage être « continuée », elle ne craint plus d'être taxée de préciosité ; la métaphore filée s'assume mieux. De même, l'article convainc quand il souligne la « rapidité » du style hugolien, la « profusion » de ses « comparaisons », et lorsqu'il indique que, « dans l'ancien système », « il aurait été impossible de les accumuler ainsi », en si peu de vers. Mais il ne convainc plus quand il tente de superposer à ce changement d'esthétique des divisions rhétoriques (par exemple, « l'emblème, l'allégorie, le symbole » ou la métaphore *in absentia* qui se substituerait à « la comparaison proprement dite ») : il existe aussi des « comparaisons symboliques » chez les classiques, le genre de l'allégorie en témoigne ; on y trouve des métaphores *in absentia*, comme des symboles. Leroux n'en reste heureusement pas là : ce qui l'intéresse surtout, c'est cette nouvelle esthétique métaphorique, qu'il appelle symbolique, qui se détourne de la pure clarté « philosophique », des « expressions abstraites », c'est une nouvelle poésie « compréhensive », faite surtout de *suggestion*. Seulement, il se reconnaît « tenté de ramener la question du romantisme, quant au style poétique, à l'introduction dans la langue d'un trope, non pas nouveau, mais presque inusité pendant deux siècles ». Voilà l'illusion : qu'il y ait une profusion nouvelle, une plus grande densité métaphorique, c'est indéniable, mais on ne peut se satisfaire de l'idée d'un *retour*. La métaphore ne s'identifie pas à ses usages les plus visibles, les plus audacieux, voire excentriques. Il m'apparaît symptomatique, d'ailleurs, que ce soit un philosophe, ou un journaliste, mais pas un écrivain qui tranche de la sorte la nouveauté du romantisme, qui dresse cette « réponse à un acte d'accusation », cette espèce de « défense et illustration » de l'esthétique romantique par le biais de la métaphore, malgré les réserves finales. Le rapprochement qu'il propose entre l'image littéraire et le symbole, s'il ne convainc pas complètement dans l'article, possède néanmoins une certaine valeur, et même d'autant plus forte qu'elle est devenue *rétrospective*. En superposant art de la suggestion et du mystère, d'une part, et métaphore, allégorie, symbole d'autre part, et ce à l'aide de critères incertains (la métaphore, figure *in absentia*), Leroux discerne en effet quelque chose qui est en cours, discutable sur le plan théorique (la relative confusion entre métaphore et symbole), mais valable comme projet esthétique, et qui s'amplifie par la suite (la métaphore qui utilise le pouvoir du symbole et cherche parfois à produire un nouveau symbole). Il se pourrait même que Leroux favorise ainsi l'évolution qu'il décrit. Aussi les romantiques ultérieurs, les Parnassiens, les symbolistes, useront-ils de la métaphore dans un sens allégorique, « symbolique », plus marqué encore.

Cette relative confusion entre métaphore et symbole se perçoit notamment, comme chez Hegel, dans l'articulation entre contenu abstrait et « expression » concrète. Le problème se pose néanmoins de façon différente chez Leroux : il voit dans la métaphore romantique l'expression des besoins spirituels de la nouvelle génération, qui se détourne des « solutions de la philosophie » ou des « convulsions du monde politique » et trouve dans le sensible le moyen d'exprimer ses « idées morales et religieuses », notamment à travers la nature qui lui offre non seulement un refuge mais aussi des images pour ses aspirations. Comme il le dit pour Byron et Shakespeare, « les pures conceptions se présentent » désormais « sous une forme sensible ; les idées ont, pour ainsi dire, [...] des pieds et des bras ». L'idée est intéressante mais elle devient gênante lorsqu'elle permet de rapprocher métaphore et symbole, suggestion et mystère sacré, notamment via les allégories des

poètes, les paraboles bibliques, la poésie orientale et orientaliste. Ainsi s'opère, dans l'article, un glissement de la métaphore qui « *fai[t] entendre*, au lieu de *dire* », à la métaphore qui participe aux mystères, qui exprime la foi. Là encore, le lien est intéressant pourtant : la métaphore permet en effet de mieux exprimer le mystère du monde, par son recours à l'implicite et par cette façon d'induire l'idée à partir des faits, du concret, que ce soit alors pour aller au-delà ou seulement pour exprimer une idée en respectant scrupuleusement le réel, en n'imposant pas d'abstraction. Mais le lien devient douteux si cette prédisposition est perçue comme favorisant nécessairement la spiritualité religieuse, si elle est rapprochée de la nature épiphanique du symbole, par exemple, de sa capacité à « révéler » des vérités. En effet, cette nature « épiphanique » du symbole est bridée quand celui-ci prend place dans une métaphore et, par ailleurs, elle caractérise surtout le symbole déjà institué, où la convention est comme naturalisée, alors que Leroux parle plutôt de nouveaux symboles, de symboles créés, qui fonctionnent sur un mode tout autre, très voisin des allégories réussies, de celles qui ne s'effacent pas devant l'idée. Les symboles dont parle l'article constituent d'ailleurs, le plus souvent, de bons exemples de ces allégories. Cela n'empêche pas alors le « symbole » créé de réveiller parfois la charge épiphanique de symboles déjà institués qui le composent, mais invite à une certaine prudence quant à leur signification.

On voit quel parti la thèse d'une métaphore « magique » ou mystifiante a pu tirer d'une telle proximité. Pourtant, si les métaphores ont servi à exprimer leur foi à certains romantiques, cela ne prouve pas pour autant qu'elles en constituent le meilleur véhicule : c'est plutôt, à mes yeux, le signe d'une crise. Thomas d'Aquin voyait dans la métaphore un moyen impur, encombré de matérialité – comme Hegel, d'une certaine façon. Si les romantiques ne sont plus gênés par cette matérialité, c'est que leur foi s'est définitivement sécularisée, s'est rendue accessible au doute. Pourtant, le problème demeure : comment exprimer l'infini avec le fini ? C'est donc plutôt une aporie qu'exprime cette tentative, désespérée, de dire sa foi à travers les seules références sensibles. La conscience romantique est écartelée, inaccessible à l'unité : confrontée à son idéal, elle ne sait que dire cette tension entre le rêve et la réalité. Ce n'est d'ailleurs pas autre chose que suggère Leroux, à la fin de son article « Du style symbolique », quand il exprime certaines réserves et formule l'objection d'un « matérialisme poétique » ainsi introduit par l'image.

Enfin, un dernier point mérite de retenir notre attention dans cet article, qui fait l'objet d'une longue parenthèse : il s'agit de la proximité paradoxale, déjà aperçue chez Baudelaire, de la métaphore avec la science, les mathématiques. Ce lien est développé de façon surprenante : « Il faut qu'on nous accorde que toute poésie vit de métaphores », commence Leroux, « et que le poète est un artiste qui saisit des rapports de tout genre par toutes les puissances de son âme, et qui leur substitue des rapports identiques sous forme d'images, *de même* que le géomètre substitue *au contraire* des termes purement abstraits, des lettres qui ne représentent rien de déterminé, aux nombres, aux lignes, aux surfaces, aux solides, à tous les corps de la nature, et à tous les phénomènes » (je souligne). Une très longue note en bas de page s'ouvre alors, qui développe la comparaison et néglige la nuance apportée ici par le « au contraire », avant de conclure par : « En géométrie comme en poésie, comme en tout, la comparaison est la grande route de l'esprit humain. Le poète rend l'abstrait par le sensible, le géomètre le sensible par l'abstrait ; mais tous deux ne font que substituer des rapports à d'autres rapports, ou plutôt reproduire sous des termes différents des rapports identiques. Seulement ils ne travaillent pas sur les mêmes matériaux. » Ce bel éloge de la métaphore, établi sur la base d'une analogie avec l'algèbre et la géométrie, est en fait très ambigu. Il apparaît très juste, d'abord, quand Leroux évoque le Newton qui se présente « dans ses *Mémoires*

[comme] un enfant qui ramasse des coquillages au bord du grand océan de la vérité » et le Newton « écrivant dans une formule algébrique les mouvements des corps célestes ou les lois de la lumière » : « Dans l'un et l'autre cas, il ne fait qu'abstraire et comparer, c'est-à-dire substituer le rapport de deux termes au rapport de deux autres termes. » Mais l'éloge n'en contient pas moins une part importante de méprise : Leroux ne perçoit pas la dissemblance dans la ressemblance. Il est significatif qu'il compare auparavant, dans les deux premiers paragraphes de la même note, la métaphore à l'algébrisation de la géométrie et à la géométrisation de l'algèbre, et non à la géométrisation ou à l'algébrisation du monde réel : il y a *équivalence parfaite* en effet entre le tracé d'une ellipse et sa forme algébrique – on peut passer de l'un à l'autre, aussi souvent que l'on veut, sans perte – si ce n'est que l'abstraction est plus poussée dans la seconde, que le premier permet davantage une appréhension intuitive, alors que, entre la trajectoire réelle d'une planète et sa forme géométrique, il y a *équivalence relative*, *approximation*, il y a un autre niveau d'abstraction, peut-être plus poussé, dont ne parle pas Leroux. Cela est révélateur car, dans la métaphore non plus, il ne décèle pas de grande dissemblance : il y a chez elle *identité de rapports*. Juste après le développement sur Newton, il écrit en effet : « *L'identité* est le principe de toutes ces substitutions » (l'auteur souligne). La « substitution » semble y être parfaite, ou quasi parfaite, sur le modèle du passage de la géométrie à l'algèbre ou de l'algèbre à la géométrie. Il répète d'ailleurs son idée, comme on l'a vu, à la fin de sa note : même s'« ils ne travaillent pas sur les mêmes matériaux », le poète et le géomètre reproduisent « sous des termes différents des rapports identiques. » Or, comme Leroux le mentionne tout de même, mais sans en tirer de grandes conséquences, la métaphore travaille sur du sensible : c'est évidemment ce qui fait la grande différence avec l'équation mathématique, ce qui fait la grandeur et la limite *de l'une comme de l'autre*, leur force et leur faiblesse respectives. Que signifie cet oubli ? De quoi témoigne-t-il ? Il révèle, à mon sens, un besoin *désespéré* de légitimer la métaphore (justifié sur le fond, mais mal justifié en l'occurrence). Seulement, trop marqué par la conception substitutive, plus que par celle de l'équivalence des rapports, pourtant très présente ici mais surtout, de façon symptomatique, dans cette parenthèse, Leroux rapproche-t-il la métaphore du symbole, de l'emblème et de l'allégorie. En effet, cette priorité accordée à l'identité, cet « oubli » de la dissemblance est précisément solidaire de la théorie symbolique de la métaphore : dans le symbole, l'unité prime. Le sensible et le spirituel s'y interpénètrent, le symbolisé et le symbolisant n'entrent pas en conflit.

Aussi cette confusion entre symbole et métaphore, si elle est critiquable sur le plan théorique, a-t-elle pu favoriser l'émergence d'allégories, de « symboles » métaphoriques, comme on a pu les voir « triompher » dans le Parnasse et le symbolisme. On observe alors combien cette proximité entre symbole, allégorie et métaphore conforte *apparemment* la conception verticale de la métaphore, comme chez l'auteur de « Correspondances », auquel on songe quand on lit aujourd'hui Leroux : « Parler par symboles, allégoriser, voilà ce qu'il nous semble la grande innovation ».

À l'autre bout de notre période, un fameux passage de *La Recherche* mentionne la métaphore dans une perspective encore assez proche de celle de Pierre Leroux : c'est celui où Proust la rapproche de la réminiscence. Il vaut la peine de le citer, après Genette qui le met judicieusement en regard de l'article de 1920, car le goût pour la métaphore y est également articulé à la science :

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément [...] rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description

les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore [et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots].⁴⁷¹

Si le « rapport » posé par « l'écrivain » n'est pas, d'une façon absolument nécessaire, celui de la métaphore, dans la seconde phrase, l'idée est nettement suggérée à la fin d'une proximité entre la réminiscence, ce rapport qui surgit dans « la vie », et « la métaphore », ce rapport dégagé par l'écrivain : aussi la figure de style dégagerait-elle l'« essence » de deux sensations « en les réunissant l'une et l'autre », comme la mémoire involontaire, par la perception intuitive d'« une qualité commune ». Or, si l'on considère que « la vérité » décrite au début est à la fois celle de la réminiscence et celle d'une « belle métaphore », cette dernière correspond dans l'art à ce qu'est « la loi causale dans le monde de la science ». Évidemment, cette analogie-là ne trompe personne : elle n'est pas complète. La science ne sert ici qu'à redonner un peu du lustre perdu à la littérature : malgré les analogies possibles, les mérites de la mémoire involontaire, de la métaphore et de « la loi causale » sont différents. On perçoit bien, alors, que ce « miracle d'une analogie » cité plus haut dans *Le Temps retrouvé*, sur lequel s'appuie tant Genette, n'a rien de littéral, sans compter qu'il qualifie avant tout, et selon moi exclusivement, la possibilité rare d'« échapper au présent », d'accéder au paradis perdu de l'enfance et non pas, à ce moment-là, la métaphore.⁴⁷² En effet, qu'y a-t-il de *réellement métaphorique* dans la réminiscence ? Strictement rien. C'est une association qui ne produit pas à proprement parler de signification : si elle réveille des mondes, si elle noue entre eux des liens inédits, c'est sur un mode tout autre que la métaphore. Ce dont parle Proust ici, et plus largement dans le passage dont ces phrases sont extraites, c'est d'une activité intellectuelle de montage, nécessaire mais insuffisante pour caractériser la métaphore, même quand cette activité est motivée par une certaine analogie. Nous avons donc là l'illustration de « l'abus », dont parle Genette, du mot métaphore chez Proust – même si, en l'occurrence, notre néo-rhétoricien ne signale pas celui-là, pour pouvoir mieux stigmatiser « le miracle » de la métaphore, et faire participer, dans « Métonymie chez Proust », selon un élargissement de sens analogue, cette seconde figure au miracle de la réminiscence.⁴⁷³

On s'aperçoit donc, là encore, que l'idéalisation de la métaphore est réelle, mais qu'il ne faut pas s'en exagérer la part. La façon dont la méprise apparaît ici est d'ailleurs éloquente : Genette amplifie une ambiguïté qui existe chez Proust ; il substitue purement et simplement la métaphore à l'analogie, il néglige ainsi la persistance de la dissemblance dans la comparaison de *La Recherche* là où le narrateur se contente de rapprocher, d'une part, la réminiscence de la loi scientifique et, d'autre part, cette mémoire involontaire de la métaphore. Il reste donc une tension chez Proust, que Genette annule quand il rabat toute analogie sur la métaphore. L'auteur de « Métonymie chez Proust » n'en propose pas moins des pistes intéressantes pour résoudre l'énigme de la « belle métaphore », de son « éternité » : si « une alliance de mots » peut « soustraire aux contingences du temps » deux objets, comme la réminiscence, grâce à leur « lien indescriptible » (et « indestructible », croit-on entendre),

471 M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1990, coll. Folio, p. 196. La fin entre crochets, parfois mentionnée, est supprimée dans le texte définitif alors que la métaphore, qui n'était pas citée dans les premiers états, apparaît.

472 *Ibid.*, p. 178.

473 G. Genette, « Métonymie chez Proust », *Figures III*, *op. cit.*, p. 55-63 notamment.

c'est qu'elle possède d'autres caractères encore de la mémoire involontaire. Seulement, la notion de métonymie employée par Genette obscurcit les choses. En fait, la métaphore donne accès, par une image, à un autre monde, comme la mémoire involontaire, et elle se déploie alors, par cercles concentriques, sur une large portion de texte – qui peut prendre, parfois, des proportions stupéfiantes. Aussi apparaît-elle, finalement, assez « symbolique », « allégorique », sans l'être tout à fait, bien sûr : bien qu'elle se déploie largement, la métaphore repose avant tout sur des apparences sensibles, visuelles le plus souvent, et semble conçue sur un mode vertical qui convient bien à sa fonction de révélation. Nulle magie là-dedans, aucun véritable mysticisme : la transfiguration se contente de révéler l'individualité d'un personnage, la vérité d'une émotion, la nature d'un sentiment. Mais le schéma s'inspire bien, en partie du moins, d'une certaine conception verticale, d'où la difficulté à discerner la beauté des métaphores flaubertiennes, moins visuelles, moins étendues, plus paradoxales.

Enfin, un dernier point commun est proposé par Proust, même s'il ne concerne pas spécifiquement la métaphore cette fois : le style, que celle-ci incarne à un haut degré, apparaît capable de ressusciter « à l'identique » le réel, comme la réminiscence le fait avec le passé. Il permet en effet, comme la madeleine, de *communier* avec les choses. Le narrateur de *La Recherche* note en effet, quelques lignes plus bas, que « quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire », mais que ce n'est pas cela, la réalité. Seuls « le “style”, la “littérature” » peuvent nous la faire sentir intimement. Victor Chklovski soulignera à son tour ce pouvoir, en le reliant plus explicitement encore à la métaphore. Cela ne veut pas nécessairement dire, pourtant, que son pouvoir heuristique est reconnu : Hegel soulignait déjà la capacité de la métaphore à mieux déterminer les choses sans reconnaître celui-ci. Autrement dit, la métaphore reste compatible ici avec le modèle du symbole. Ce pouvoir quasi miraculeux de transfigurer les mots n'est pas celui de Flaubert, dont la métaphore cherche à nous faire pénétrer dans l'expérience intime de ses personnages, comme chez Proust, mais aussi à créer les conditions d'une communion *paradoxe*, où celle-ci ne s'accompagne pas d'un effet de révélation inouï. Aussi l'ampleur du pouvoir de la métaphore, son « miracle » *proche* de la réminiscence, par de nombreux côtés, est-il assez largement dégagé par Proust, mais au sein d'une esthétique et de préoccupations particulières.

Il convient donc de se méfier de l'apparence d'idéalisation, quand bien même un certain mysticisme métaphorique semble parfois attesté : le « miracle d'une analogie », s'il se révèle valable *aussi* pour notre figure, caractérise d'abord la réminiscence ; c'est chez elle que le narrateur discerne « une de ces *identités* entre le présent et le passé » qui lui permettent de « jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps » (je souligne). Par ailleurs, si miracle il y a, c'est que « les efforts de [sa] mémoire et de [son] intelligence échouaient toujours » à ressusciter le passé, c'est qu'il y a là, comme pour certaines métaphores, quelque chose qui échappe partiellement à notre volonté : on le voit, pour mystérieux qu'il soit, le « miracle » n'a rien de réel. Il en va de même chez la plupart des auteurs du XIX^e siècle. Alfred de Vigny, qui décelait lui aussi dans la comparaison l'outil par excellence des « hommes du plus grand génie », ajoutait par exemple aussitôt : « Pauvres faibles que nous sommes, perdus par le torrent des pensées et nous accrochant à toutes les branches pour prendre quelques points dans le vide qui nous enveloppe ! » Voilà qui exprime merveilleusement le pouvoir *tout relatif* de la métaphore, selon une logique proche de celle de Nietzsche : si les images « les plus justes » témoignent d'un grand génie, c'est parce qu'elles nous permettent de *nous accrocher aux branches*, mieux finalement qu'un concept dont on aurait oublié

les conditions de validité.

Nous pouvons donc mieux cerner la nature de ce « triomphe » de la métaphore : ce n'est pas un simple retour de balancier, comme pourrait le laisser croire l'idée d'une alternance de mouvements asianistes (le baroque, le romantisme, le symbolisme...) et attiques (la classicisme, le réalisme...). C'est de ce point de vue que le jugement de Genette sur la métaphore « romantique » ou « symboliste » peut gêner, par exemple lorsqu'il ajoute, dans *Figures III*, cette note pourtant très intéressante à son article « La rhétorique restreinte » :

Rousset rapproche le « relatif dépérissement » de la métaphore au cours du XVII^e siècle (qui est une des formes prises par le refoulement de l'esprit baroque par le classicisme) de la substitution de la cosmologie post-galiléenne à « l'ancien cosmos analogique ; celui-ci fondait logiquement la validité de l'esprit métaphorique reposant sur les similitudes et les correspondances entre tous les ordres de la réalité, de la pierre à l'homme et de l'homme aux astres ».⁴⁷⁴

En effet, si l'idée d'un « refoulement » de l'analogique par « l'ethos classique » est judicieuse, et si l'on a pu légitimer la métaphore grâce à « l'universelle analogie », il serait erroné de croire que le romantisme et le symbolisme *libèreraient* la métaphore ou l'analogie au sens où elles seraient rendues à leur véritable nature, comme le suggère fortement Genette pour qui « l'universelle analogie » serait la vérité de la métaphore (alors que ce serait plutôt l'inverse). Les temps ont changé, qu'on le déplore, comme beaucoup de romantiques, ou non. Le rationalisme est passé par là, qui fait qu'aucun retour, fût-il souhaitable, n'est possible : désormais les mouvements qui veulent réhabiliter l'analogique sont marqués par la nouvelle problématique, en bien ou en mal. La métaphore ne peut plus être rapprochée du concept, par exemple, du moins de façon souple, comme chez Tesauro : elle est sommée de se positionner précisément par rapport à lui. Aussi lui est-elle, le plus souvent, soit supérieure (comme chez Nietzsche) soit inférieure (comme chez Hegel). Il en va de même pour la science, qui apparaît comme une rivale, même si cela n'est pas toujours reconnu. Pour l'écrivain, pour le poète, dont la place dans la société a changé, cette métaphore qui ne se laisse pas réduire à un concept ou à une équation est une aubaine. La condition de l'artiste a évolué, en effet : il n'écrit plus pour un prince et ressent de plein fouet le triomphe de « l'argent roi ». Les nouvelles valeurs de la bourgeoisie, du pouvoir, s'éloignent des siennes à grande vitesse. Il est donc tenté de se replier sur son ermitage, dans sa tour d'ivoire. La métaphore lui apparaît alors comme un asile inespéré, une terre laissée vierge, un bel étendard, dont l'« autonomie » croissante, au sein de la littérature, fait écho à sa nouvelle « autonomie » dans la société. C'est aussi une position d'où il espère, parfois, reconquérir le territoire perdu. Mais, de ce point de vue, la référence régulière à la science, aux mathématiques, ne peut pas tromper. Le fait qu'elle cohabite avec le symbole est éloquent. Elle vise surtout à conjurer le sort, à affirmer la légitimité des bannis, des maudits, à organiser leur résistance. Il y a en effet quelque chose de la dénégation dans cette référence : les partisans de la métaphore la rapprochent de tout ce qui peut faire autorité mais sans y croire tout à fait. Les conséquences d'une telle configuration sont perceptibles aujourd'hui. Menée le plus souvent sur de mauvaises bases, la bataille a été perdue : c'est le lien avec le symbole qui a été retenu, plus qu'avec la science, et la métaphore pâtit de ses liens avérés avec l'allégorie.

474 G. Genette, « La rhétorique restreinte », *Figures III*, *op. cit.*, p. 39.

Le soupçon sur l'allégorie

L'allégorie est souvent perçue comme un genre pataud en effet, forcément lourd, maladroit, dont l'esthétique serait nécessairement douteuse. Goethe la distingue ainsi de la poésie véritable : « un poète qui cherche le particulier pour illustrer le général est très différent d'un poète qui conçoit le général dans le particulier. De la première manière résulte l'allégorie, elle ne donne le particulier que comme illustration du général ; mais c'est la deuxième manière qui constitue véritablement la nature de la poésie : elle exprime le particulier sans penser au général, sans y faire allusion. Celui qui saisit de manière vivante ce particulier, saisit en même temps le général ». Armand Strubel, qui discerne ici une opposition entre allégorie et symbole, présente cette opposition comme une tendance lourde à la fin du XVIII^e et au XIX^e siècles. Inutile de préciser que, quand elle est rapprochée du symbole, elle ne gagne pas en légèreté ce qu'elle perd du côté de la « simple illustration ». Plus largement, il me semble significatif que même Strubel, pourtant spécialiste de l'allégorie (du moins celles du Moyen Âge), commence son ouvrage par un jugement globalement négatif, lui qui pourtant défend l'allégorie contre ses conceptions réductrices, contre celle de Goethe par exemple, comme s'il était tenté de porter malgré tout un jugement esthétique sur le genre *en lui-même*.⁴⁷⁵ Il en va d'ailleurs de même dans *La Rose, Renart et le Graal*, comme s'il fallait s'excuser de travailler sur l'allégorie.⁴⁷⁶

On retrouve une défiance voisine chez Umberto Eco, lorsqu'il définit l'allégorie comme une sorte de métaphore dont le sens premier serait maintenu, inspirée en cela du mode symbolique, une sorte de métaphore « systématique » et réalisée « sur une large portion textuelle » et qui, en outre, « met en jeu des images déjà vues ailleurs ».⁴⁷⁷ Ainsi définie, on le voit, l'allégorie est lourde dans son principe même – sinon par l'idée de système, du moins par l'étendue de la figure et par cette idée, soulignée par lui-même, de signes déjà vus ailleurs. Il est évidemment possible de la définir de façon moins lourde, mais il reste toujours quelque chose de peu plaisant chez elle pour les adeptes d'une esthétique de la « transparence », de la discrétion : elle présente toujours le sens premier, même quand il possède une certaine autonomie, ce qui est le cas des meilleures allégories, comme dépendant du sens figuré. Autrement dit, l'autonomie est toujours relative, la richesse figurée apparaît comme nécessairement écrasée sous le sens. Nous partageons volontiers l'idée, aujourd'hui, d'un « gaspillage représentatif », pour reprendre l'expression d'Eco. Elle nous semble toujours un peu artificielle, si ce n'est précieuse, ostentatoire, à cause de cet effet d'énonciation indirecte placé au premier plan.

Il n'est pas dans mon propos d'étudier en détail une tel jugement. Néanmoins, comme cette figure ou ce genre joue un rôle important dans le soupçon que l'on porte sur la métaphore, il convient de proposer quelques remarques. Pour l'essentiel, je voudrais suggérer que ce jugement négatif sur l'allégorie est probablement lié, pour une large part, non pas à la réalité même de l'allégorie – dont je serais tenté de dire qu'à proprement parler elle n'existe pas : comme pour toute figure, il y a d'abord des œuvres et, plus que pour les autres, elle prend des formes très variées, sans parler des esthétiques différentes – mais plutôt au découpage conceptuel dont le mot résulte. Ce découpage est en effet largement arbitraire : son histoire en atteste, l'allégorie naviguant entre simple métaphore

475 A. Strubel, « *Grant senefiance a* » : *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, op. cit., p. 32-34 et p. 15.

476 A. Strubel, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Slatkine, Genève, 1989, p. 7.

477 Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, op. cit., p. 235.

filée et personnification, idée de « double sens » et acception moderne, voisine du symbole, avec toutes les ambiguïtés et simplifications y afférant. La délimitation de la notion fait d'ailleurs encore l'objet d'âpres querelles : il suffit pour s'en convaincre de se reporter aux mises au point sanglantes, mais solidement instruites, d'Armand Strubel.

Néanmoins, puisqu'il faut s'entendre sur des termes, et que les mots ont été employés pendant des siècles d'une façon *approximativement* stable tout de même, nous pouvons accepter la définition de Strubel, qui la ramène du côté de la métaphore continuée, qui se garde d'employer la notion de symbole et se méfie de l'idée de personnification, même s'il retient finalement cette dernière. Il parle d'ailleurs, à propos de cette « combinaison de la métaphore et de la personnification », de « principe directeur de l'écriture allégorique », en précisant qu'il existe « une importance variable des deux figures selon les textes (les plus rudimentaires se contentent généralement de la personnification) », et il ajoute cet « autre trait fondamental » : « la coexistence de pratiques liées à la description/énumération (“allégorie statique”) et de pratiques narratives (“allégorie dynamique” – les limites de ces formulations sont très approximatives). » On pourrait souligner d'ailleurs, concernant le second point, que l'allégorie possède le plus souvent une dimension descriptive *ou* narrative plus marquée. Autrement dit, même pour ce qui est du noyau de signification de l'allégorie, pour ce qui concerne aussi bien son « principe directeur » que son « autre trait fondamental », les choses sont très mouvantes. C'est assez dire que l'unité de l'allégorie est largement illusoire : le mot désigne un ensemble de formes plus qu'un genre ou une figure bien déterminée. Strubel prend d'ailleurs soin de préciser que sa description « vaut essentiellement pour le corpus médiéval ». ⁴⁷⁸ Si nous pouvons donc accepter cette définition de l'allégorie en guise d'approximation, y compris pour les autres formes historiques d'allégories, il nous faut noter, en même temps, que le jugement négatif résulte essentiellement, d'une part, de ces différents découpages arbitraires et, d'autre part, de la faiblesse effective de certaines œuvres, qui collent parfois de très près à la caricature de l'allégorie (une idée préconçue, illustrée ensuite), en précisant que cette seconde part est, dans une certaine mesure, imputable à la première, comme effet induit, la perception du genre structurant sa pratique.

Une fois cela concédé, il faut souligner l'immense variété du genre, qui ne se réduit pas à la carte du Tendre, au plafond de la galerie des glaces ou aux films d'Angelopoulos. De Platon à Marat (je pense à l'allégorie de l'opinion, dans *Les Chaînes de l'esclavage*), du roman de la Rose au détail analysé plus haut dans « Boule de Suif », d'*Intolérance* à *Stalker* ou du *Septième Sceau* à la première séquence des *Harmonies Werckmeister*, l'allégorie présente des formes variées, dont certaines ne sont pas lourdes. L'idée n'est pas toujours formée *a priori* par exemple ou, plus exactement, elle se précise parfois en même temps que son image, qui apporte de nouvelles intuitions à l'auteur, dans un mouvement de double précision et de double correction, de l'idée et de l'image, de nature à produire alors une belle allégorie. Enfin, on voit bien le caractère « théorique » du jugement porté sur l'allégorie par l'exemple de Guy de Maupassant ou des *Harmonies* : on peut être tenté de ne pas les inclure dans la notion, en jouant sur les critères de définition légués par la tradition. La première est très ponctuelle, par exemple, et la seconde ne s'affiche pas comme allégorie, n'impose pas la perception d'un sens second, même si elle y invite fortement. C'est peut-être ce qui fait que l'on pense à *La Liberté guidant le peuple*, quand on évoque l'allégorie, et non au *Radeau de la Méduse* : dans le second cas, seule la scène s'impose à nous, du moins aujourd'hui. C'est seulement dans un second temps, par exemple quand on voit qu'il s'agit d'une micro-société,

478 A. Strubel, « *Grant senefiance a* » : *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 42-43.

que l'on perçoit une intention allégorique – ce fonctionnement en deux temps ne constituant pas une garantie contre la lourdeur, évidemment, on le perçoit ici. Enfin, il me semble que c'est parfois rétrospectivement que lesdites allégories nous apparaissent lourdes, quand nous nous en *souvenons comme allégories* précisément, comme si la richesse de la figure s'émoissait sous le poids de l'idée que nous avons fini par nous représenter, qui a pris son autonomie et qui ainsi, notons-le, a échappé à l'œuvre : c'est le cas de l'immense majorité des exemples précédents où le simple fait de les mentionner comme allégories les leste déjà d'un poids pénible, alors que l'effet produit, ressenti au moment de la lecture ou de la projection, est souvent plus beau, même dans le cas d'*Intolérance*. Autrement dit, à cause de la complexité de la figure, difficile à saisir d'un seul mouvement, il semble que la mémoire et l'entendement agissent de conserve pour *défaire* le travail de l'allégorie. Ce rôle de la pensée, ce travail de l'esprit semble donc déterminant. Celui-ci joue d'ailleurs un dernier tour à la figure : c'est parfois, peut-être même souvent, l'épaisseur de l'idée elle-même et non du procédé qui est en cause, quand nous jugeons négativement l'allégorie, comme chez Angelopoulos, Griffith, voire dans *Le Radeau de la Méduse*. Plus qu'ailleurs peut-être, il s'y mêle jugement esthétique et jugement philosophique, politique, moral ou religieux. Elle pâtit donc doublement ou triplement du risque des jugements de valeur : à travers le genre, c'est souvent l'idée qui est dénoncée.

Mais c'est l'effet induit par l'« autonomie » relative du « sens premier », dans certaines allégories, que je voudrais souligner : on ne perçoit certaines allégories qu'après coup parfois, et même souvent, en peinture par exemple. Nous ne les comprenons pas toujours comme telles quand justement elles se présentent comme une scène apparemment auto-suffisante, quand nous n'avons pas identifié les indices qui nous invitaient à percevoir un « sens second ». Aussi le risque de ne pas bien les interpréter doit-il être placé à son juste niveau. Certaines allégories fines échappent en effet à l'étiquetage infamant, et empêchent en retour une perception plus fine du genre même de l'allégorie, alors que d'autres plus visibles, plus lourdes, mais qui peuvent être également fines d'une autre façon, sont étiquetées comme telles – et ce, parfois, sans être toujours bien comprises. Je pense en particulier, dans ce dernier cas, à celles du Moyen Âge. Mais on peut aussi se référer au *Concert champêtre*, de Giorgione ou Titien, volontiers perçu aujourd'hui comme un autre *Déjeuner sur l'herbe* (celui de Manet ayant perdu, précisément, sa dimension de satire) : les femmes ne sont plus perçues comme des Muses, présentes et invisibles à la fois, et par voie de conséquence le tableau comme une allégorie. Il en va de même de quasiment toutes les œuvres de la Renaissance : nous ne voyons plus les métaphores et les symboles et, quand nous les voyons, nous ne les comprenons plus, comme la conque de *La Naissance de Vénus*. Le problème du « code » est donc loin d'être négligeable : il se perd souvent en totalité ou en partie avec le temps, certaines métaphores et certains symboles étant communs, largement partagés à certaines époques, et disparaissant quasiment de la mémoire à d'autres. Cela n'invalide pas pour autant l'allégorie, même s'il est facile de la caricaturer pour cette raison : toutes les allégories ne nécessitent pas une « traduction » cinquante ans après, comme celles de Le Brun citées par Dubos, et, dans tous les cas, ce qui passe pour un code compliqué et alambiqué à une époque ne l'était pas forcément à une autre. Il est frappant de constater à quel point l'homme contemporain a perdu les clefs mythologiques ou mystiques des XIII^e et XIV^e siècles, mais aussi des XV^e et XVI^e et même celles, historiques, du XVII^e ou du XIX^e, pour les tableaux de Géricault et Delacroix par exemple. Sylvain Menant relève d'ailleurs que le XVIII^e siècle a raffolé de l'allégorie, lui aussi, même s'il en rejetait les formes

passées (pour Dubos lui-même, c'était « le plus grand ornement de la poésie »).⁴⁷⁹ Il en va de même, finalement, au XIX^e siècle : Courbet lui-même a pratiqué l'allégorie et, si romantiques et symbolistes ont parfois condamné le genre, c'est qu'ils lui donnaient un autre nom, comme Maeterlinck qui rebaptisait symboles les allégories qui lui convenaient (selon le *distinguo* évoqué plus haut, avec Goethe). Il convient donc d'être prudent lorsque nous portons un jugement sur les allégories des époques passées et même, finalement, sur leurs métaphores et leurs symboles : il est toujours très délicat de faire la part de la lourdeur de la figure, du genre lui-même, et des autres facteurs qui peuvent nous conduire à porter un tel jugement.

La métaphore entre « symbolisme » et « réalisme » : autres conséquences

Hegel illustre bien ce rôle du jugement de valeur, indissociablement esthétique, philosophique et religieux en l'occurrence : c'est parce que les romantiques se rapprochent de la religion, et Goethe ou Schiller de la philosophie, qu'il fallait créer une ouverture au sein de la poésie romantique, qu'il fallait « dédoubler » la métaphore en quelque sorte, qu'il devenait possible de la « sauver ». Aussi les formes religieuses perse, indienne, égyptienne, judaïque et musulmane inspirent-elles à Hegel l'étape symbolique, la spiritualité grecque est-elle essentiellement classique et la forme chrétienne romantique – malgré des exemples de *littérature* grecque et chrétienne dans le symbolique. De même, certaines métaphores de la littérature romantique allemande au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles sont-elles préférées à toutes les autres, en quelque sorte *a priori* (elles ne donnent pas lieu à une analyse comparable), à cause de la spiritualité qu'elles expriment, malgré les ponts qu'il aurait été possible de jeter ou de consolider avec d'autres formes de pensée ou de spiritualité.

Cela ne signifie pas pour autant que les défauts relevés pour la métaphore n'existent pas, ni qu'il aurait fallu placer la figure toute entière dans les formes les plus hautes de l'art. C'est pourquoi il faut y revenir : le *Cours d'esthétique* possède une grande force de séduction précisément parce que la subjectivité de Hegel y reste parfois difficilement démêlable. En l'occurrence, c'est parce que le jugement sur la métaphore présente de belles intuitions et que l'idée d'un style classique s'opposant à un style symbolique, d'une part, et à un style romantique, d'autre part, dispose d'une certaine pertinence malgré tout, qu'on est à ce point tenté d'accorder à leur auteur une bonne part de l'inclusion de la métaphore dans le symbolique. Sans revenir sur les analyses proposées par Hegel dans sa partie sur le symbolisme, on peut relever, dans le chapitre sur la poésie, dans le développement consacré à sa phase « primitive », l'idée d'une *croissance* au comparant, pour la poésie orientale, c'est-à-dire le risque d'une confusion avec le monde représenté, qui participe d'une sorte de symbolisme dégradé : cela devient « quelque chose de réel et de présent pour soi » mais où « la croissance au monde [...] devient une croissance en l'imagination pour laquelle n'existe que le monde que la conscience poétique s'est créé ». Puis vient le tour d'un second usage « extérieur » des métaphores, d'une autre forme mal fondue au contenu, celle des romantiques cette fois : le risque est alors celui d'une pure forme indifférente, d'un pur jeu. Il s'agit pour le poète de remplir cet extérieur « impropre », de l'animer « avec des sentiments profonds, une plénitude particulière de vision » ou par « l'humour dans les combinaisons » : la métaphore est ainsi une « pulsion » qui caractérise la poésie romantique et « la rend capable et désireuse d'inventions toujours nouvelles », dans une

479 Sylvain Menant, « La raison et l'allégorie au XVIII^e siècle », *Corps Écrit* n°18, PUF, Paris, juin 1986, respectivement p. 90 et 94.

logique qui semble surréaliste avant la lettre (« l'emploi métaphorique de ces phénomènes éloignés devient pour soi-même une fin »).⁴⁸⁰ Comme chez Leroux, l'intuition de ce qui se fait jour est remarquable : c'est surtout à des exemples postérieurs que l'on songerait aujourd'hui pour cette audace et cette fantaisie qui peuvent tourner à vide et, concernant la poésie orientale, cette capacité à se payer de métaphores n'est pas non plus sans de nombreux échos. Hegel relève donc avec une certaine finesse des esthétiques de la métaphore effectivement différentes, des rapports à la figure qui lui font perdre une bonne partie de ses pouvoirs. Seulement, ce qu'il attribue aux orientaux n'est autre que ce que Genette ou le groupe μ attribue aux symbolistes : on voit toujours mieux la métaphore structurante chez l'autre, au risque d'ailleurs de négliger la part de dissemblance chez elle, de donner à cette dimension structurante une importance démesurée, d'autant plus mal considérée qu'elle se trouve dégagée de tout paradoxe. Mais, plus encore, le problème vient de ce que Hegel redouble le constat des défauts de la métaphore quelques pages plus loin (surtout le second, celui de l'artifice), quand il étudie le moment non plus « poétique originel » mais « prosaïque-poétique », romantique, sans questionner cette répétition, sans signaler qu'il y a donc là des *usages possibles*, différents, transversaux, d'un *même* procédé. C'est ainsi que Hegel consolide le lien entre métaphore et symbolisme, alors qu'il donne des arguments pour le dissoudre : comme les défauts en question ont été étudiés longuement dans la partie sur le symbolisme, où la métaphore a été associée aux autres figures d'analogie, à l'allégorie, c'est cette cohérence-là que l'on retient. La transversalité des critiques, qui témoigne pourtant d'une hésitation, d'un besoin de corriger le système, de lui trouver une autre cohérence, est alors facilement perçue comme une reprise affaiblie, dans le moment « romantique », des défauts d'une figure qui reste essentiellement symbolique. Autrement dit, c'est le jugement de valeur initial, insuffisamment corrigé, qui l'emporte.

De même, si le système historique de Hegel témoigne de faiblesses aujourd'hui reconnues, il ne convient pas de tout rejeter : il y a quelque chose de réellement intéressant dans le modèle en trois temps, et même dans l'idée de discerner une dialectique dans les formes artistiques. Seulement, la métaphore souffre d'être placée en quelque sorte entre le symbole et le concept, on l'a vu : alors qu'elle est présentée comme une espèce de négation du premier, elle apparaît presque inférieure à lui, par son manque d'unité. Hegel ne discerne pas chez elle cette réconciliation des contraires qui est pour lui le critère du beau. Son développement sur la finalité de l'art, par exemple, dans l'introduction, nous fournit une illustration indirecte du problème. Bien que discutable par certains aspects, il ne gêne pas vraiment, dans la mesure où le dépassement final est posé comme une simple nécessité, où il s'enrichit d'une analogie avec le dépassement moral (l'œuvre d'art dépasse l'imitation de la nature et la purification des passions seulement abstraite comme la vraie morale le fait avec l'intérêt et le moralisme : l'art ne peut être un moyen, la question de l'utilité doit être dépassée, fût-elle celle d'un perfectionnement moral), dans la mesure aussi où cette analogie correspond à des expériences artistiques (par exemple avec le débat sur la moralité d'œuvres apparemment immorales, comme *Les Liaisons dangereuses* ou *Les Égarements du cœur et de l'esprit*). Seulement, si cette idée de dépassement séduit, on a vu que Hegel y introduit en même temps l'idée d'une « réconciliation » nécessaire (entre la conscience et la vie, entre l'idée et le réel), et c'est bien là ce qui pose problème. Il est impossible *dans les faits* de placer certaines formes artistiques précises dans un schéma où s'imposerait une telle idée du beau (un tel « concept vrai de l'art », même s'il reste pour l'instant relativement indéterminé) : rien n'assure, dans la réception d'une œuvre, que telle

480 Hegel, *Cours d'esthétique*, III, partie III, troisième section, chap. 3, *op. cit.*, p. 259-261.

création soit conforme à tel idéal, qu'elle vise par exemple cet objectif d'une sorte de moralité supérieure *en acte*. Pour reprendre l'exemple des *Liaisons*, c'est un choix individuel d'y voir davantage une œuvre qui dénonce le libertinage qu'une œuvre libertine – elle est, de toute évidence, les deux, et l'articulation des deux est nécessairement problématique. Autrement dit, certaines œuvres peuvent sembler belles, intéressantes, riches, non pas parce qu'elles sont conformes à un idéal du beau, mais *parce qu'elles posent un problème*, que leur forme suscite un questionnement chez le lecteur ou le spectateur, agite de façon apparemment pertinente des questions qui le touchent en profondeur, questionnement dont rien n'indique cependant *définitivement* qu'il soit pertinent de bout en bout. Évidemment, si l'œuvre finit par apparaître comme douteuse, s'il finit par apparaître que le questionnement était mauvais, même longtemps après, on retrouve l'idée de Hegel : la pensée qu'on ait pu trouver une œuvre belle *à tort* ne me dérange pas. Mais il existe aussi des œuvres dont le questionnement reste ambigu, c'est-à-dire qu'elles témoignent d'un questionnement mieux posé, d'une puissance de trouble qui ne s'é moussse pas au contact des jugements les plus divers qui sont portés dessus (parce que ce trouble ne peut pas s'é moussser, ou qu'il le semble du moins jusqu'à nouvel ordre) : ce cas de l'œuvre *merveilleusement ouverte*, c'est-à-dire non pas simplement ouverte mais *bien ouverte*, est probablement l'une des formes les plus hautes de la beauté artistique, et le modèle de Hegel en écrase la possibilité. Le beau ne serait donc pas dans une quelconque résolution du problème mais dans une façon extraordinairement adéquate de le poser – ce qui, comme on le sait, est le plus dur, et constitue, en philosophie aussi, comme en science, l'essentiel du travail. Autrement dit, « le vrai concept de l'art » ne serait pas dans la « réconciliation » évoquée mais plutôt dans « l'inquiétude [du] va-et-vient qui [la] cherche » ou, mieux, dans un état intermédiaire où l'exigence d'une conciliation s'exprime sans toujours s'imposer.⁴⁸¹

Or c'est ici que la métaphore peut jouer un rôle considérable, comme Hegel semble le reconnaître quand il évoque le moment « poétique-prosaïque », mais un peu trop à demi-mot. De même qu'il existe différents usages de la métaphore, et différentes formes de dialectiques, il y a plusieurs dialectiques de la métaphore : celle « positive », où la métaphore s'efface, s'évanouit dans le concept, dans la loi scientifique ou dans la métaphore sinon morte du moins usée, et celle « négative » où la tension demeure active, vivante, où le dépassement n'est jamais sans reste, où l'idée reste liée à sa formulation, comme chez Eisenstein. De ce point de vue, il est tentant de prolonger la vie du schéma de Hegel, en le débarrassant notamment de sa dimension téléologique, étroitement historique. Il me semble que c'est précisément ce que S. M. Eisenstein a tenté, dans plusieurs de ses articles, ou dans son discours au congrès des cinéastes, en 1935, où il se réfère explicitement à l'*Esthétique* de Hegel, quand il rapproche le cinéma, en particulier soviétique, cette forme supérieure d'art, le dernier né ou presque en cette première moitié du XX^e siècle, du kabuki ou des « hiéroglyphes » orientaux, et quand il oppose la stylisation d'un Daumier ou d'un Sharaku au réalisme socialiste naissant, quand il montre la façon dont ceux-ci *dépasse*nt le plat réalisme. Sans prétendre reconstituer ici la pensée d'Eisenstein, je crois en effet que l'on peut s'inspirer du modèle de Hegel pour montrer le caractère complètement *transversal* de la métaphore, et distinguer ainsi trois idéaux, trois grandes familles d'esthétiques de la métaphore : dans le premier moment, celui de l'« idéal » symbolique, l'idée et/ou la forme apparaît mal déterminée, le pouvoir de suggestion prime toute considération (nous serions dans le cas des métaphores exubérantes, qui débordent l'idée – celle-ci est libre, mais un peu trop) ; dans le deuxième, qui correspondrait à l'« idéal » classique, la métaphore est corsetée, contrôlée à l'excès, elle est avant tout illustrative, en

481 Hegel, *Cours d'esthétique*, tome I, Introduction, *op. cit.* p. 77.

quelque sorte ornementale (c'est le moment qui se trouve, hélas, fondu dans le « symbolique » chez Hegel, au plus grand détriment de la métaphore – on pourrait dire, par rapport au symbolique, que l'idée y est mieux déterminée mais qu'elle aussi se trouve désormais bridée, en retour) ; dans le troisième temps, enfin, avec l'« idéal » que le *Cours d'esthétique* désigne comme romantique, qu'on pourrait peut-être nommer sublime, en rappelant que les classiques étaient aussi de grands amateurs de sublime, dans ce troisième temps donc, qui rappelle le « point de jonction » proposé par Eisenstein, « idéaliste-matérialiste », la métaphore provoque une rêverie déterminée, elle suggère l'idée, la pensée est déterminée plus profondément par « l'image », qui non seulement la précise mais la corrige : la métaphore redevient heuristique (comme pouvaient l'être *malgré elles* les métaphores « symboliques » exubérantes) sans cesser, en même temps, d'être contrôlée, précisée (comme les métaphores « classiques », mais sans qu'une idée *préconçue* bride la pensée, corsète l'image). Évidemment, un tel schéma reste réducteur, mais il permet de souligner assez efficacement ce que le modèle hégélien pouvait posséder de pertinent et comment, en se mêlant à des préjugés d'époque, ou propres à son système, et malgré les avancées indéniables, il a pu renforcer les soupçons. Bien sûr, dans ce schéma que je propose, je n'échappe pas à la critique que je formule : mes trois « idéaux » de la métaphore cachent mal un nouveau jugement de valeur. Ce modèle du moins présente cet autre avantage de distinguer des esthétiques différentes de la métaphore, selon que les auteurs cherchent à privilégier la prolifération des significations, la clarté diaphane de l'image ou un équilibre entre clarté et vivacité de la pensée.

On voit donc bien ici, chez Hegel, qui fait en quelque sorte la transition, ce que le « nouveau » paradigme, romantique puis symboliste, doit à l'ancien : la métaphore, étant liée au symbole, reste inféodée à une conception substitutive, verticale. Comme chez Leroux, il n'y a pas de dialectique entre ses deux parts. Malgré les comparaisons avec la science, qui visent à établir son éminente dignité, ou peut-être bien à cause de ces comparaisons qui l'établissent sur une mauvaise base, sa spécificité n'est pas reconnue : le « triomphe » de la métaphore se fait ainsi sur fond de méprise. Même si la métaphore est aperçue comme « la grande route de l'esprit humain », ce qui constitue « la grande innovation », c'est « parler par symboles, allégoriser ». Il en va de même chez Goethe qui distingue une forme supérieure de l'intuition, « l'intuition pure du monde extérieur et intérieur » : selon lui, elle se manifeste « par des symboles, principalement par les rapports mathématiques, par les nombres et les formules, par le langage primitif figuré, comme poésie du génie, comme proverbe du sens commun. »

Voilà qui prépare donc, malgré les apparences, toutes sortes de régressions : comme « gaspillage représentatif » (à la façon de l'allégorie), ou comme mystère, comme entrée en correspondances, la métaphore pêcherait contre le réel. Même si le renouveau de cette idée me semble ultérieur, lié à l'opposition entre métaphore et métonymie, elle s'appuie aussi sur la distinction entre romantisme et réalisme (ou symbolisme et naturalisme), tel qu'il s'élabore dans le domaine artistique, dans la seconde moitié du XIX^e siècle. On a déjà indiqué combien cette conception du réalisme comme luttant contre la métaphore était réductrice, autant sinon plus que celle d'un classicisme œuvrant dans le même sens, combien il y avait là une bonne part de méprise. Néanmoins, elle pouvait avoir pour elle certaines apparences : comme il s'agissait pour Courbet, pour Maupassant ou pour Zola de dénoncer les mystifications moralisatrices, politiques ou nationalistes en cours dans la société, certes, mais aussi de réagir aux excès du lyrisme, aux mensonges de la sentimentalité romantique, un certain usage de la métaphore ne pouvait manquer d'être concerné – à peu de choses près celui que décrivait Leroux. Il n'est plus l'heure, pour ces artistes et ces romanciers du Second Empire ou

de la Troisième République d'autant suggérer, de laisser entendre : il faut *dire*, à nouveau, il faut *montrer*, de la façon la plus nette possible.

Seulement, c'est là qu'un malentendu a pu surgir, dont Jakobson nous fournit l'exemple : la métaphore n'est nullement opposée à ce projet-là. Seule une certaine esthétique peut en être affectée : celle dont parle l'article « Du style symbolique », par exemple. Seul un usage « asianiste » de la métaphore peut sembler concerné, à la rigueur, et ainsi apparaître antinomique avec l'ambition polémique, désacralisatrice, du réalisme. Et encore cela se discute-t-il : *Les Misérables* ou *L'Année terrible*, quarante ans après les *Orientales*, ne renoncent pas à un certain éclat des métaphores, une certaine profusion. La métaphore est « réaliste » aussi. Elle dévoile autant qu'elle suggère. Elle dénonce autant qu'elle célèbre. On l'a déjà noté : que ce soit pour révéler les mœurs de la bonne société française, des nouveaux maîtres, comme dans *Boule de Suif* ou *Bel Ami*, ou pour réhabiliter le monde ouvrier et dénoncer les pièges qui se tendent à lui, comme dans *Germinal* ou *L'Assommoir*, les romanciers ne cessent de recourir aux métaphores. Seulement, de lyriques ou mystiques, elles se font violemment polémiques chez Maupassant, fantastiques et épiques chez Zola.

Ce contresens sur la métaphore possède en fait plusieurs origines, qui se mêlent les unes aux autres. L'une des premières vient donc de la métaphore « romantique », « symbolique », celle dont parle Leroux : la métaphore est à la fois ce qui introduit du mystère, ou le préserve, et ce qui introduit ou soutient une plus juste représentation des choses ; et dire cela, ce n'est pas forcément décrire deux esthétiques différentes, ou même deux fonctions de la métaphore, c'est décrire différemment le même fonctionnement. Ce que nous avons désigné par le rôle de l'implicite, par cette façon d'induire l'idée par du concret n'est pas davantage réservé à la métaphore « romantique », à l'expression du mystère, qu'à la métaphore « réaliste », à la contestation des mystifications. Parler de mystère pour le pouvoir de suggestion ne doit pas tromper : ce n'est qu'un mot même si, dans certains cas, il renvoie aussi à un usage possible de la métaphore *lié à son sujet*. En effet, ce dont parle Leroux, par exemple, *en même temps* que du recours fréquent à cette figure, c'est d'un changement de thématique (disons : la nature) mais aussi de sujet (la spiritualité, qui jouit d'un regain de faveur). Aussi, comme pour l'allégorie, ne faudrait-il pas attribuer à la métaphore ce qui appartient à son sujet. Nous avons déjà souligné, d'ailleurs, qu'user de métaphore pour parler de la mort et de l'au-delà n'allait pas nécessairement dans le sens d'une croyance religieuse renforcée. Pour reprendre l'exemple fameux de *René*, l'un des premiers cités par « Du style symbolique », c'est précisément parce qu'il y a débat intérieur entre « le démon de [son] cœur » qui le possède et « une voix venue du ciel » qui semble lui parler, parce qu'il est tenté d'enfreindre une loi religieuse, que René évoque les « orages désirés » qui doivent l'emporter « dans les espaces d'une autre vie ». Autrement dit, les « orages désirés » ne désignent pas forcément, ou plutôt de façon univoque, et encore moins de façon « très catholique », la tempête et « le vent de la mort » qui conduiront René vers le paradis, vers l'au-delà chrétien, mais plus largement le désir *encore indéterminé* de quitter ici-bas, le désir de « régions inconnues » dans toutes les acceptions possibles, y compris littérales. L'image des « oiseaux de passage » est belle, précisément, de ce point de vue. Elle exprime d'une façon poétique mais aussi terriblement séculière l'espoir d'un au-delà : même si l'oiseau migrateur s'élève vers le ciel, ce n'est pas là qu'il se rend, et le paradis est comparé aux pays chauds dont, normalement, l'animal revient. Si l'on cherche une croyance religieuse qui corresponde à l'image, ce serait plutôt du côté de la métempsychose qu'il faudrait se tourner...

Autre origine du malentendu : le nom même de « symbolisme », employé d'une façon

extrêmement vague ou flottante par ses partisans, en y mêlant des références à l'ésotérisme. Dans son manifeste du symbolisme, par exemple, non seulement Jean Moréas revendique une certaine obscurité et ambiguïté, et pour ainsi dire « l'abus de la pompe, l'étrangeté de la métaphore », mais il organise aussi des allusions à l'hermétisme, à l'occultisme véritables, même si cela ne couvre, à vrai dire, qu'un seul paragraphe. Cherchant à définir le rapport entre « l'Idée » et sa « forme sensible », il file d'une étrange façon la métaphore vestimentaire traditionnelle en rhétorique : même s'il ne s'agit pas d'une fin en soi, il s'agit avant tout de « vêtir l'Idée », de ne point priver l'œuvre « des somptueuses simarres des analogies extérieures ». D'ailleurs, pas plus que la forme n'est une fin, « le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec les Idées primordiales. »⁴⁸²

Malgré ces lignes, l'essentiel de l'article est tourné contre le naturalisme et les adversaires des « décadents ». Le petit intermède qui occupe la moitié du texte met en scène une opposition entre « un détracteur de l'école symbolique » et « M. Théodore de Banville » qui rejoue la bataille d'*Hernani*, à cette différence près que le Parnassien qui défend l'héritage du romantisme refuse de descendre dans l'arène, se révélant indigne de la mission qu'il s'est pourtant reconnue. Or, le premier échange de cet intermède est consacré à la métaphore. Le détracteur accuse les décadents d'emphase, de galimatias, en citant Molière : « Ce style figuré dont on fait vanité / Sort du bon caractère et de la vérité. » On pense évidemment à Mallarmé, à qui l'on opposait aussi la phrase d'Acis tirée de *La Bruyère*. Et Moréas de prêter à Banville cette défense de la métaphore : « Le désordre apparent, la démente éclatante, l'emphase passionnée sont la vérité même de la poésie lyrique. Tomber dans l'excès des figures et de la couleur, le mal n'est pas grand et ce n'est pas par là que périra notre littérature. Aux plus mauvais jours, quand elle expire décidément, comme par exemple sous le premier Empire, ce n'est pas l'emphase et l'abus des ornements qui la tuent, c'est la platitude. Le goût, le naturel sont de belles choses assurément moins utiles qu'on ne le pense à la poésie. » On le voit, il n'y a pas de mystère sacré, d'analogies secrètes ici, pas plus que dans le reste de l'article, à l'exception du passage cité plus haut : Moréas se contente de défendre un certain asianisme, en vertu de cette « évolution cyclique » dont il parle dès le début de son article, de ces « retours strictement déterminés » mais « qui se compliquent des diverses modifications apportées par la marche du temps ». De la même façon, si par la suite certains symbolistes développeront des références ésotériques, ce n'est pas chez Baudelaire, Rimbaud ou Verlaine, ni même chez Mallarmé, l'auteur du « Démon de l'analogie », que l'on trouvera une croyance véritable aux correspondances fondant la pratique littéraire. En revanche, il est intéressant de noter l'évolution depuis la bataille d'*Hernani* et « Réponse à un acte d'accusation » : quand le romantisme mettait en scène son opposition au classicisme, ce n'était pas sur la métaphore qu'il lui cherchait querelle, et ce n'était pas sur elle qu'il fondait délibérément sa rupture. Si les métaphores romantiques surgissaient comme une nouveauté, c'était comme contrecoup d'une imagination « libérée », comme auxiliaires d'un nouveau lyrique. D'ailleurs, toutes excessives qu'elles aient pu paraître à Leroux, comme il le concède à la fin de son article, elles n'en possèdent pas moins des mérites à ses yeux. D'une façon symétrique, si Hegel est davantage tenté de les condamner, il ne s'y résout pas tout-à-fait et leur accorde une place dans la « bonne » poésie romantique. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle au contraire, la métaphore devient explicitement un enjeu dans les querelles esthétiques : elle est utilisée pour distinguer les héritiers du romantisme de leurs détracteurs. Il faut

482 Jean Moréas, « Un Manifeste littéraire. Le symbolisme », supplément du *Figaro* daté du 18 sept. 1886, p. 1-2.

donc faire la part de l'artifice rhétorique et de la vérité des faits : si l'on a reproché l'obscurité de leurs métaphores, en leur temps, à Hugo et Chateaubriand aussi, ce n'était pas les mêmes que celles de Mallarmé, et c'est bien en référence à celui-ci que l'on a réveillé, puis sorti de leur contexte, les critiques de Molière et de La Bruyère. Si la métaphore apparaît à ce point dans la querelle entre le symbolisme et les héritiers du classicisme, et non auparavant, c'est que les poètes ont radicalisé ce que Leroux avait déjà noté : la métaphore, signe éloquent d'une mutation au début du siècle, est devenu un étendard.

Seulement, dans ce changement d'esthétique où la métaphore est devenu un enjeu apparent, dans cette mouvance symboliste qui joue parfois de la référence à l'occultisme, la métaphore continue de nouer des liens avec le symbole, et parfois avec des symboles existants, dont la charge de mystère, d'ineffable est exploitée. Inutile de répéter ici que le lien entre les deux, pour nécessaire qu'il soit souvent, n'est pas suffisant pour les condamner d'un même mouvement. En outre, les meilleurs auteurs symbolistes n'exploitent pas vraiment ces symboles. S'il y a quelque chose du symbole chez Mallarmé, par exemple, c'est comme élément secondaire d'un tout, ou à la façon des symboles neufs, (re)créés, dont nous avons parlé à la suite de *Baleine*. Ils peuvent servir à exprimer la foi, en même temps que le doute, d'ailleurs, comme dans la nouvelle de Gadenne, mais il serait terriblement réducteur de s'arrêter là. La plupart des « symboles » créés – c'est-à-dire des allégories le plus souvent – expriment plutôt des réalités intérieures. Dans « Cantique de Saint Jean », sous le symbole de la décollation, à travers l'analogie avec la course du soleil sur la terre, c'est une méditation sur le dualisme du corps et de l'esprit qui est proposée. La question est connue. Thibaudet écrivait déjà que Mallarmé trouve « des raisons surtout mystiques » aux analogies qu'il débusque partout, mais d'ajouter aussitôt : « Rien dans ce qu'il écrivit ne le montre angoissé par des problèmes religieux, et du catholicisme il n'a jamais parlé que pour en percevoir des analogies littéraires. »⁴⁸³ La transcendance de ces « symboles » est ainsi très limitée : les rapports qu'ils expriment sont tout à fait maîtrisables, bien plus en tous cas que celui de Dieu avec ses créatures ; ils sont seulement plus difficiles à poser explicitement, le poète ayant travaillé à voiler son sujet. Le manifeste de Moréas s'achève d'ailleurs par l'idée de « déformation subjective » : même s'il dote celle-ci de mystérieux atours, en invoquant « hallucinations », « mythiques phantasmes » et créatures mythologiques, sa cible apparaît assez quand il évoque le personnage principal des romans symbolistes, « masque tragique et bouffon, d'une humanité toutefois parfaite bien que rationnelle ». Derrière le classicisme des détracteurs, c'est bien le rationalisme qui est visé, et non pas vraiment la rationalité, d'ailleurs. Hélas, en revendiquant cette « œuvre de déformation subjective » et en concluant par « cet axiome » selon lequel « l'art ne saurait chercher en l'objectif qu'un simple point de départ extrêmement succinct », Moréas témoigne de l'insuffisance théorique du symbolisme : l'opposition est plate, peu dialectique, entre le subjectif et « l'objectif ». Cette idée de *déformation* montre bien que le rationalisme est mal dépassé : à sa prétendue objectivité on oppose une subjectivité reine qui prétend détenir la clef du réel (« en cette déformation », sous l'effet des « hallucinations propres » du personnage ou de « son tempérament », « gît le seul réel »). On voit ici comment la maladresse théorique du manifeste offre des prises faciles à la critique des néo-rhétoriciens. Il est pourtant difficile d'y lire autre chose que ce que disait Proust, quand il définit la littérature par le rapport établi par un écrivain entre deux objets : « Le rapport peut être peu intéressant, les objets médiocres, le style mauvais, mais tant qu'il n'y a pas eu cela il n'y a rien eu. La littérature qui se contente de “décrire les choses”, de donner un misérable relevé de leurs lignes

483 Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, Paris, 1926, chap. IX, p. 80.

et de leur surface, est, malgré sa prétention réaliste, la plus éloignée de la réalité ».

Nous arrivons ainsi à notre dernier point. Le contresens dont nous parlons, selon lequel la métaphore serait incompatible avec le réalisme, prend directement sa source dans une conception étroite de la *mimesis* dont symptomatiquement les auteurs réalistes eux-mêmes, les meilleurs du moins, se sont toujours défendus. On sait que Flaubert « exècre ce qu'on est convenu d'appeler le *réalisme* ». ⁴⁸⁴ Et l'on peut lire dans la fameuse préface à *Pierre et Jean* : « Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en montrer la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même ». ⁴⁸⁵ Or c'est exactement la même idée que développe Proust, dans *Le Temps retrouvé*, non seulement dans l'extrait que je viens de citer mais aussi dans les lignes qui précèdent, où il rapproche la métaphore de la réminiscence : « ce que nous appelons la réalité », ce « rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément », est un « rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui ». Bien sûr, la référence au cinéma et non plus à la photographie introduit un paradoxe supplémentaire, pour lui dont le problème est de retrouver le temps perdu. Elle est injuste aussi puisque, juste après, Proust évoque la spécificité de l'écrivain, qui est d'« enchaîner », de *monter* « deux termes différents » entre eux. Mais l'auteur du *Temps retrouvé* évoque donc, dans la phrase suivante, le pouvoir de la métaphore de suppléer à ce manque. Or, chez Maupassant comme chez Proust, la métaphore fait bien partie de ce qui peut apporter à l'œuvre une « vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même ».

Ricœur fait à ce propos des remarques très intéressantes dans sa première étude de *La Métaphore vive*. Nous savons en effet à quel point l'idée d'imitation échoue à traduire correctement la conception aristotélicienne de la *mimêsis* et même, plus largement, combien la création artistique, la plus classique soit-elle, déborde la conception la plus courante d'imitation. Ricœur dénonce à ce propos l'influence de « l'opposition, toute moderne, entre art figuratif et non figuratif » et note que « McKeon fait remonter à l'*esthétique du génie* la source de l'interprétation péjorative de la *mimêsis*. » Il s'efforce alors « de rassembler les traits de la *mimêsis* qui la distinguent d'une simple copie qui répèterait la nature ». ⁴⁸⁶ Le propos concerne directement la métaphore puisque celle-ci fait partie, chez Aristote, de la *lexis* utilisée dans toute œuvre poétique, laquelle constitue toujours une « imitation », et qu'en outre elle obéit au critère de la ressemblance. Voilà qui nous permet de bien souligner le débat. La métaphore est en effet prisonnière, depuis très longtemps, d'une conception étroite de la *mimêsis* : n'est-elle pas conçue comme *illustration* d'une idée, le plus souvent, quand elle est décrite comme « simple » ornementation de celle-ci ? Hegel lui-même, malgré sa mise au point sur l'imitation, qui assigne à l'œuvre d'art la fonction de *dévoiler* la vérité, semble considérer ce dévoilement comme la révélation, sinon d'un réel préexistant, du moins d'une vérité déjà là : ce n'est pas l'invention, la configuration d'une vérité à bâtir – ce n'est pas, du moins, la tâche qu'il reconnaît à la métaphore. C'est pourquoi l'auteur du *Cours d'esthétique* ne perçoit pas la fonction de (re)création de la métaphore, qu'il en reste au niveau d'une description (ou « imagisation ») *impropre*. Sa dimension « sensible », son « extérieur » n'est pas une puissance polémique pour l'idée : c'est un « redoublement » plus ou moins heureux. Aussi la métaphore ne peut-elle, au mieux, que bénéficier d'une *grâce*, s'effacer devant l'idée ou être transfigurée par elle. Seulement, la

484 Gustave Flaubert, lettre à George Sand du 6 février 1876, *Correspondance*, tome V, Gallimard, Paris, 2007, La Pléiade, p. 12.

485 Maupassant, « Le Roman », *Pierre et Jean*, GF Flammarion, Paris, 2008, p. 47.

486 P. Ricœur, *op. cit.*, p. 53-54.

question se complique encore à partir du XIX^e siècle, sous l'influence des romantiques, dont on perçoit l'esquisse chez Hegel : une nouvelle conception du génie, qui méprise l'imitation, enfouit la question de la *mimêsis* sans la dépasser. C'est pourquoi aucune dialectique n'est possible chez Moréas. Aussi faut-il souligner que l'œuvre d'art se distingue non seulement de la copie, de l'imitation servile de la réalité, au sens que la doxa donne aujourd'hui à la conception platonicienne, mais qu'elle se distingue aussi de la création pure, parfaitement originale, de cette négation romantique de l'imitation qui se révèle porteuse d'une grande ambiguïté. Cette nouvelle conception du génie, qui fait de l'artiste quasiment l'égal de Dieu, présente en effet le risque de méconnaître tout ce qu'il reste de *mimêsis* dans l'activité artistique et ainsi de reconduire, mais d'une façon plus souterraine, la méprise précédente. Or, en louant sans réserve la métaphore, certains artistes du XIX^e siècle et du début du XX^e semblent bien avoir reproduit, au niveau de la figure, la même méprise : la métaphore n'est ni un ornement indifférent, ni un symbole ineffable. Son intérêt n'est pas dans l'illustration d'une idée mais pas davantage dans l'instauration d'un ordre radicalement nouveau. Le danger de la seconde conception, d'une subjectivité qui deviendrait reine absolue après le triomphe prétendu de l'objectivité, est assez évident. L'idée d'une métaphore qui pêcherait contre le réel doit être replacée dans ce cadre-là. Elle nous ramène, par un biais détourné, à l'idée d'imitation : pas plus que cette dernière, elle n'est capable de penser le travail dialectique de la métaphore.

Le propos de Ricœur, dans la fin de sa première étude, n'est d'ailleurs pas très différent de ces analyses : il souligne les liens étroits entre la *mimêsis* (« l'imitation ») et le *muthos* (la « fable », au sens où elle (ré)organise, elle agence les faits qu'elle présente), et cela au sein même de la *lexis* (le style, l'élocution) et, finalement, de la métaphore. C'est pourquoi, souligne l'auteur de *La métaphore vive*, on trouve chez Aristote cette phrase : « la poésie est [...] plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire ; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier ». Voilà qui nous ramène à Maupassant et Proust : c'est d'ailleurs, très clairement, via Boileau, la source d'inspiration du préfacier de *Pierre et Jean* (Aristote défend son idée par la vraisemblance, comme lui). Et Ricœur de poursuivre : « une tension se révèle ainsi, au cœur même de la *mimêsis*, entre la soumission au réel – l'action humaine – et le travail créateur qui est la poésie elle-même » ; le « mouvement de référence » au réel qui caractérise la *mimêsis* « est inséparable de la dimension créatrice. La *mimêsis* est *poiêsis*, et réciproquement ». Il en va de même dans la métaphore, note-t-il, qui participe au *muthos* et à la *mimêsis* de la tragédie, via la *lexis*. C'est ainsi que Ricœur expose l'idée que la métaphore de la *Rhétorique* tend à persuader et que la métaphore de la *Poétique* tend à la fois à présenter le réel, d'une part, et à le recréer, à l'interpréter, à le (ré)inventer, d'autre part. Cette réflexion est d'ailleurs reprise dans la septième étude, où « le rapport entre *mythos* et *mimesis*, dans la *poiêsis* tragique », peut se comprendre « comme celui de la fiction heuristique et de la redescription dans la théorie des modèles » de Max Black.⁴⁸⁷ Commentant Aristote, Michel Beaujour relève lui aussi la présence dans la métaphore, comme dans « les arts d'imitation », de la *mimêsis* et du *mythos*, de ce « double plaisir de l'émerveillement et de la découverte », d'une « imitation » qui est aussi « connaissance », « enseignement » et plus précisément « re-connaissance ou [...] pré-connaissance », où « nous apprenons soit à mieux “voir”, soit à prévoir ».⁴⁸⁸ C'est la finesse de cette conception de la *mimesis* qui manque souvent quand on condamne la métaphore et son rapport au réel. C'est alors d'une façon légitime que les écrivains s'insurgent contre une conception plate de l'imitation. Zola, « sauvé par un merveilleux instinct d'écrivain » selon Moréas,

487 *Ibid.*, p. 55-57 notamment et p. 307-308.

488 M. Beaujour, « Rhétorique et littérature », *Terreur et rhétorique*, Jean-Michel Place, Paris, 1999, p. 233, n. 13.

l'a peut-être été, justement, par ses métaphores : il y a du symboliste en lui quand il transfigure la mine, les grands magasins de Paris ou cette dernière qui dévore les ouvriers de la Goutte d'or qui passent par l'octroi. C'est davantage cette nouvelle mythologie que l'on retient aujourd'hui, celle qui fait du forgeron un demi-dieu ou de l'alambic qui distille l'absinthe un démon qui se répand sur toute la ville, plutôt que cet impossible décalque du réel, cette démarche naturaliste qui n'en trahit pas moins des préjugés à l'égard des ouvriers, ces improbables animaux de laboratoires qui tombent à tel point dans tous les pièges de la nature et de la société qu'on est tenté de déceler là une plus forte abstraction que dans la « déformation » des métaphores épiques, et que l'on finit par préférer infiniment le « réalisme » du portrait de la vieille servante, à qui l'on remet un prix, dans *Madame Bovary*, où l'aliénation est énoncée sans détour, en quelques lignes, par quelques faits et comparaisons.

Peut-être pourrait-on à ce propos noter une lacune, dans la théorie aristotélicienne de la métaphore, qui présente là encore de lourdes conséquences. Ricœur, pour prouver que l'imitation n'est pas copie, dans la *Poétique*, souligne l'importance de « l'élévation » dans l'imitation des actions tragiques. On peut lire, par exemple, que la métaphore, « rapportée à l'imitation des actions les meilleures » propre à la tragédie, par opposition à la comédie, « participe à la double tension qui caractérise [la *mimêsis* tragique] : soumission à la réalité *et* invention fabuleuse ; restitution *et* surélévation. ». Or, l'invention n'est pas toujours « fabuleuse », ne passe pas toujours pas la « fable », et ne conduit pas toujours à « surélever » : comme le suggère Ricœur, on trouve partout cette double part de la métaphore qui en fait la richesse, la puissance et le danger, et *pas seulement en poésie*, fût-elle comprise de façon étroite, comme ici la poésie tragique, ou large, comme synonyme de littérature. Seulement, à ce moment de l'analyse, Ricœur est obligé d'en rester au cadre de la tragédie (« entre le *muthos* et la tragédie, il [y a] un lien d'essence »), parce qu'Aristote a proposé son développement sur le style au sein de la poésie tragique. Mais la remarque est valable également pour la comédie, qui elle aussi (ré)organise les faits, les agence dans un but déterminé : la *mimêsis*, en s'écartant d'une soumission trop étroite au réel, permet non seulement son élévation mais aussi son abaissement, ce qui caractérise alors la comédie. Or, cela, Ricœur ne l'évoque pas, et ce n'est pas uniquement parce qu'Aristote ne l'a pas fait, lui non plus, explicitement. Bien sûr, aucun des deux n'ignore que la métaphore n'est pas propre à la tragédie : on la trouve dans l'épopée et dans la comédie, comme les exemples donnés dans la *Rhétorique* l'attestent. Seulement, Ricœur suggère que ce n'est pas le fait du hasard si la métaphore est abordée précisément avec la première forme poétique envisagée par Aristote, la plus prestigieuse. Pour lui, le passage sur la métaphore, à la fin du long développement sur la tragédie, est lié à celle-ci d'une façon rendue plus étroite par cette fonction d'élévation : la *lexis* toute entière n'est pas propre à la tragédie, certes, mais les développements sur la métaphore qui doit être claire *sans être basse*, sur cette « noblesse » et cet air « étranger », que l'on retrouve dans la *Rhétorique*, créent un trouble. Ricœur formule alors une hypothèse, propose une « interprétation » qui « crée quelque chose qui n'est pas voulu par l'auteur, mais permis par le texte et produit par la lecture » : « il faudrait se demander si le secret de la métaphore, en tant que déplacement de sens au niveau des mots, n'est pas dans la surélévation de sens au niveau du *muthos* ». Et de souligner plus loin « ce parallélisme qui se découvre ainsi entre la surélévation de sens, opérée par le *muthos* au niveau du poème, et la surélévation du sens, opérée par la métaphore au niveau du mot », qui « devrait sans doute être étendu à la *katharsis*, qu'on pourrait considérer comme une surélévation du sentiment, semblable à celle de l'action et à celle du

langage. »⁴⁸⁹ Que faut-il penser de cette convergence entre le « bon usage » de la métaphore, en poésie comme en rhétorique, et cette élévation propre à la tragédie ? Faut-il vraiment considérer que la métaphore est « étrange » et « noble » *de la même façon* qu'elle participe, au sein du style tragique, « à la grandeur des actions peintes » ? Ce lien n'est pas sans argument en effet : il y a une vraie *distinction* de la métaphore chez Aristote (même s'il la reconnaît courante, en même temps), comme si elle était liée par nature à la noblesse du genre tragique. Il reconnaît, certes, que les métaphores peuvent rabaisser ou faire rire, à la fin du chapitre 3 du livre III de la *Rhétorique* par exemple, mais il porte également sur celles-ci un jugement plutôt négatif, comme s'il voulait en déconseiller l'usage, pour d'autres raisons que l'efficacité oratoire. On sait aussi que la *Poétique* d'Aristote devait comporter ou comportait une suite consacrée au genre comique – suite perdue, si elle a jamais existé. Comment articuler ces faits ? Faut-il conclure à un « lien d'essence » entre tragédie et métaphore, faut-il discerner une prédisposition de la métaphore à l'élévation de la poésie tragique, comme Ricœur semble tenté de le faire, ou faut-il ne voir là qu'une coïncidence, ou du moins une simple préférence d'Aristote, sans grande conséquence ? Dans tous les cas, le lien noté par Ricœur méconnaît la présence comme lacune de la comédie dans la théorie poétique d'Aristote. Autrement dit, il y a un effet, voulu ou non, induit par notre réception du corpus aristotélicien, lié à cette définition de la métaphore au sein de la tragédie (ou, assez souvent, à partir d'exemples tirés de l'épopée). Ce développement de Ricœur en témoigne, ainsi peut-être que la fréquence avec laquelle on identifie la métaphore à ses usages « baroques », « romantiques », « symbolistes », et non « réalistes ».

Deux solutions s'offrent alors à nous. Soit on accepte l'absence de la comédie dans la théorie, comme si la métaphore dans la comédie ne fonctionnait pas, symétriquement à sa présence dans la tragédie, dans le sens d'un « rabaissement ». Une telle solution prend en compte le versant « distinction » de la pensée d'Aristote (la métaphore comme écart ; la poésie, à bien distinguer de la rhétorique, comme « école de sophistique »), elle pourrait suggérer aussi que le texte de la *Poétique* consacré à la comédie n'a jamais été écrit, et justifier ainsi le lien étroit proposé par Ricœur (au moins chez Aristote) entre métaphore et surélévation en poésie. Soit on s'efforce de pallier cette absence de la comédie dans la théorie, et l'on s'abstient d'établir un lien entre métaphore et « surélévation ». Cette solution prend en compte les autres aspects de la pensée d'Aristote et surtout elle a le mérite d'être plus cohérente, de tenir compte des exemples de la *Rhétorique* et d'un certain nombre d'indications fournies par Aristote au début de sa *Poétique* quant à l'opposition, au sein de la *mimêsis*, entre tragédie et comédie (la tragédie montre l'humanité meilleure qu'elle n'est, la comédie nous la montre inférieure). On l'aura compris, c'est la seconde solution que j'ai choisi d'adopter.

Il reste que cette absence de la comédie dans la théorie poétique de la métaphore ne fournit pas seulement une hypothèse pour expliquer la relative invisibilité des métaphores réalistes, « rabaisantes », par comparaison avec les métaphores lyriques ou épiques par exemple. Elle rappelle à quel point la théorie même de l'ornement repose sur une *qualité* de l'élocution. Or, c'est précisément à cette idée d'une figure « de qualité », réclamée par la plupart des ouvrages de rhétorique, que contreviennent les métaphores de Flaubert, de Maupassant, mais aussi de Voltaire ou de Molière. Par ailleurs, plus largement, c'est dans cette conception riche de la *mimêsis* que réside la véritable libération de la métaphore. Si libération il y a, en effet, chez certains auteurs du XIX^e siècle, ce n'est pas dans un retour aliéné aux correspondances, parfois réel mais sans grandes

489 Ricœur, *op. cit.*, p. 52, 57-58.

conséquences, qui n'affecte pas en profondeur la pratique même de la métaphore chez les auteurs, c'est plutôt dans cette émancipation de la subjectivité d'une conformité étroite aux apparences du réel, telle qu'elle s'exprime maladroitement chez Moréas et plus clairement chez Proust ou Maupassant, et telle qu'elle apparaît, par exemple, dans la transfiguration toute profane que propose parfois la métaphore. Le vocabulaire mystique qui entoure la reconnaissance du pouvoir de la métaphore ne doit donc pas tromper : c'est peut-être le moyen qui a permis cette reconnaissance mais, s'il a pu contribuer à l'idéalisation de la figure, dans des proportions qu'il ne faudrait cependant pas s'exagérer, il ne concerne en rien le pouvoir réel de celle-ci. En fait, ce n'est probablement qu'une façon pour le mysticisme de lui rendre ce qu'elle a jadis prêté.

2.2.6. Métaphore et psychologie des profondeurs (Freud et la métaphore)

Les métaphores sont nombreuses dans l'œuvre de Freud. Elles jouent un rôle central dans sa réflexion et finalement dans son explication du psychisme humain. Est-ce pour cela que Jakobson puis Lacan ont discerné des métaphores dans les mécanismes de l'inconscient ? C'est loin d'être impossible : il y a une grande intimité entre la métaphore et l'objet de la recherche de Freud. Avaient-ils raison pour autant ? Rien n'est moins sûr. Quoi qu'il en soit, il est certain que l'auteur de *L'interprétation des rêves* a joué un rôle déterminant dans la théorie de la métaphore, telle qu'elle s'est développée au XX^e siècle, notamment en France.

L'usage des métaphores par Freud

La métaphore est partout chez Freud, en effet. Sans même parler de son recours aux mythes, il ne cesse de comparer, d'établir des rapprochements : entre l'hystérie et le rêve, entre celui-ci et le jeu de mot, entre le rêve et le rébus, entre des instances du psychisme humain et des lieux, des « régions » (les topiques), entre le refoulement et une force de répression (par exemple policière), entre la culture, la religion notamment, et la névrose, etc. De plus, la comparaison est très souvent fine, elle ne repose pas abusivement sur des métaphores vite formulées : la dissemblance y joue son rôle, elle n'est presque jamais oubliée. La première de ces comparaisons peut même apparaître comme le moment fondateur de la psychanalyse, quand Freud applique ses découvertes en matière de névrose, obtenues notamment grâce à l'analyse de l'hystérie, au monde des rêves, à l'état psychique « normal », « non pathologique » : ici comme là, le symptôme est éloquent, il renvoie à des désirs inconscients, à une histoire. Cela est exposé clairement dans le chapitre II de *L'Interprétation du rêve*, comme dans celui de *Sur le rêve*, où c'est non seulement le rêve qui est comparé à la névrose mais la méthode même de l'auto-observation, dans le traitement des névroses, qui est inventée sur la base d'une comparaison avec l'hypnose, avec l'état d'endormissement, où le psychisme apprend à se débarrasser de la réflexion critique. Le coup de génie de Freud consiste donc bien à rapprocher des états perçus non seulement comme différents, mais même comme très éloignés, voire opposés. Sa démarche est riche précisément en cela qu'il établit une comparaison par dessus la ligne de fracture dressée par la société entre folie et normalité : la première éclaire la seconde et réciproquement. Sans voler en éclats complètement, la cloison est rendue nettement plus

fine, et même poreuse – comme la distinction entre état de veille et de sommeil, d'ailleurs, et bien d'autres encore. S'il conserve les notions de névrose et de psychose, notamment, la première devient en quelque sorte l'état normal, en raison du caractère général du conflit psychique.

Le profit et les scrupules de Freud, en matière de métaphore, se perçoivent continuellement. Prenons le fameux chapitre sur le travail du rêve, dans *L'interprétation du rêve*, et en particulier l'image de la traduction, non moins connue, dont on connaît la fortune à travers l'œuvre de Lacan (avec l'idée d'un inconscient structuré comme un langage). On perçoit bien, d'abord, que la métaphore est rendue nécessaire par son sujet : Freud cherche à formuler ce qui est encore relativement inconnu, non plus en l'occurrence ce « nouveau matériel psychique » dont il dispose, « le contenu de rêve latent », mais les rapports du contenu manifeste avec ce second contenu qu'il nomme « les pensées de rêve ». Ces deux derniers « s'offrent à nous comme deux présentations du même contenu en deux langues distinctes, ou pour mieux dire, le contenu de rêve nous apparaît comme un transfert des pensées de rêve en un autre mode d'expression dont nous devons apprendre à connaître les signes et les lois d'agencement par la comparaison de l'original et de sa traduction. »⁴⁹⁰ À peine formulée, l'idée des « deux langues » est donc précisée, nuancée. L'auteur préfère alors l'idée d'une « écriture en images, dont les signes sont à transférer un à un dans la langue des pensées de rêve », et de développer, sur près de la moitié de cette introduction au chapitre VI, la métaphore du rébus, de l'« énigme en images ». C'est donc avant tout l'idée de cryptage qui intéresse Freud : comme l'idée de traduction la rendait mal, ou de façon trop équivoque, il la précise, il la corrige avec une autre métaphore. Même si l'image de la langue n'est pas contestée, on voit bien ce qui intéresse Freud : l'idée d'un double système de signes, dont l'un est caché sous l'autre. Un coup de chapeau est d'ailleurs accordé à Jean Sully, dès le début du chapitre IV, dans une note de 1914, pour sa comparaison du rêve avec « une lettre en écriture chiffrée », sous laquelle on trouve « un message intelligible sérieux », corrigée par une seconde comparaison, par l'image du palimpseste. La métaphore de la traduction – comme celle du rébus ou du code secret – est en effet, sinon réfutée, du moins sérieusement nuancée trois-quatre pages plus loin : il ne s'agit pas d'une traduction fidèle, souligne-t-il, ni « une projection point par point des pensées de rêve, mais une restitution incomplète et lacunaire de celles-ci », et cela à cause de la condensation. Cette objection n'est pourtant pas d'une portée complète, pour lui : il promet de revenir sur l'idée d'omission. Il reprend ainsi l'image plus loin, au début de son développement sur le déplacement, pour corriger une nouvelle fois son modèle métaphorique, pour exposer en quoi l'idée d'une mauvaise traduction ne convenait pas non plus. Il infléchit en effet l'idée avec celle d'un texte difficile à établir, avec l'image du rêve comme d'un texte ancien qu'il faut *en même temps* reconstituer : « parmi les pensées que l'analyste met au jour, il s'en trouve beaucoup qui sont assez éloignées du noyau du rêve et qui se détachent comme des interpolations artificielles en vue d'une certaine fin », ces interpolations étant produites par la censure, par le refoulement, à travers le déplacement et l'élaboration secondaire (elles « établissent une liaison, souvent contrainte et recherchée, entre le contenu de rêve et les pensées de rêve », comme un mauvais copiste). En fait, Freud ne cesse de préciser cette image du texte ancien qu'il faut interpréter, qui fait de lui un nouvel explorateur, un Champollion du XX^e siècle. Conscient des charmes de cette image, il n'arrive pas s'en débarrasser. C'est ainsi que l'élément secondaire d'un rêve est réinterprété, dans un ajout de 1914, comme le « déterminant dans l'écriture hiéroglyphique, lequel est destiné, non pas à être

490 S. Freud, *Œuvres complètes*, vol. IV, *L'Interprétation du rêve*, traduction par J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, A. Rauzy et F. Robert, PUF, Paris, 2003, chapitre VI, p. 319.

prononcé, mais à expliciter un autre signe ». Mais, conscient des limites de la métaphore, il les indique régulièrement. Aussi « la présentation du travail du rêve », malgré la multiplicité de ses aspects, « n'impose pas au traducteur de plus grandes difficultés que, par exemple, les anciens scribes de hiéroglyphes n'en imposaient à leurs lecteurs », précise-t-il au début de « la prise en compte de la présentabilité », dans un second ajout de 1914, mais il concède en même temps, dans la même phrase que, « certes », cette présentation « ne vise pas à être comprise », autrement dit que le contenu manifeste ne peut pas, jusqu'au bout, être considéré comme un texte (ou une œuvre d'art).⁴⁹¹

Dès son chapitre II, Freud avait d'ailleurs dénoncé la perception du rêve « comme une espèce de cryptogramme dans lequel chaque signe est traduit, selon une clé bien établie, en un autre signe dont la signification est connue. » Autrement dit, l'interprétation des rêves est pour lui un art bien singulier : c'est une traduction érudite *sans dictionnaire* et cela, pas seulement parce que la langue est inconnue, comme dans le cas égyptien, mais parce qu'elle est individuelle, autrement dit qu'elle n'existe pas vraiment. Dans une note ajoutée en 1914, il ne craint pas de se reconnaître des prédécesseurs antiques ou orientaux à ce propos, en soulignant que le principe de l'« art de l'interprétation » est, pour Artémidore de Daldis, « selon la présentation de Gomperz, identique à celui de la magie, c'est le principe de l'association. Une chose du rêve signifie ce qu'elle rappelle. » Mais de préciser ensuite la différence fondamentale (qui le rapproche alors des oniromanciens de Mésopotamie) : « Entendez bien : [une chose signifie] ce qu'elle rappelle à l'interprète des rêves ! [...] La technique que j'expose dans ce qui suit s'écarte de la technique des Anciens sur ce point essentiel : c'est au rêveur lui-même qu'elle impose le travail d'interprétation ». La pratique de Freud est donc une traduction sans dictionnaire, mais aussi une sorte de traduction inspirée, une traduction inspirée *sans medium*. Autrement dit, la formule de la comparaison, chez lui, est continuellement celle de la métaphore proportionnelle (en l'occurrence, sous la forme : quelque chose est comme telle autre chose sans telle propriété ou telle caractéristique). L'image de la traduction, longuement développée, sans cesse reprise, est contrôlée : elle apporte ses idées sans être pour autant d'une extension illimitée. D'ailleurs, quand l'auteur de *L'Interprétation* revient en 1909 à l'idée de cryptage, à travers la métaphore des « “sigles” de la sténographie », c'est pour évoquer cette « présentation au moyen de symboles » à laquelle il ne voulait pas réduire le rêve.⁴⁹²

Ce qui peut troubler aujourd'hui, dans cette métaphore du texte des rêves comme dans d'autres, tient à plusieurs facteurs. Quand Freud se réfère aux hiéroglyphes ou, plus loin, à l'écriture chinoise, pour souligner que le contexte aide à réduire la plurivocité des signes dans un cas comme dans l'autre (dans le chapitre consacré aux symboles du rêve, également ajouté en 1914), ou encore quand il se réfère à certaines langues parmi les plus anciennes qui se comportent « tout à fait comme le rêve » en cela qu'elles n'ont qu'un seul mot pour exprimer une idée et son contraire (dans une note de 1911, peu avant), tout cela ne doit pas leurrer : l'intérêt est réel pour la « pensée par image », comme chez Eisenstein, comme ce fut largement le cas à l'époque, et cela lui fournit d'utiles modèles pour penser cet autre « langage par images » qu'est l'inconscient selon lui (la métaphore picturale est d'ailleurs filée, elle aussi, dans *L'Interprétation*, notamment au début du passage sur « les moyens de présentation du rêve »), mais jamais, chez lui, l'idée d'un véritable langage propre à l'inconscient – fût-il crypté comme un rébus – n'est défendue.⁴⁹³ Il faut plutôt

491 *Ibid.*, respectivement p. 171, 323, 351, 365, 386

492 *Ibid.*, II, p. 133, et VI, E, p. 396.

493 *Ibid.*, VI, C, respectivement p. 365, 363, 356-358.

comprendre cette insistance particulière comme l'espoir de trouver des clefs pour le psychisme humain à travers la constitution des diverses langues, et peut-être l'inverse aussi d'ailleurs (on sait que Freud essaiera d'interpréter les langues primitives à la lumière du rêve, dans *Les Sens opposés dans les mots primitifs* notamment), mais non comme une tentation d'identifier les deux. Il faut enfin faire la part du contexte de rédaction, de cette résistance à l'hypothèse de l'inconscient dont Freud parle beaucoup : il y a en effet dans ces comparaisons une volonté de « défendre » l'inconscient, de lui donner une visibilité et/ou le réhabiliter, de lui donner un statut comparable aux langues anciennes, aux civilisations éloignées dans le temps et dans l'espace, en vertu d'une analogie dont on trouve la trace ailleurs (quand la Rome antique ou Pompéi sont comparées au passé enfoui en nous), pour promouvoir l'inconscient comme objet légitime et la psychanalyse comme discipline digne d'être étudiée.

Voilà d'ailleurs qui doit nous inviter à la plus grande prudence, concernant le jugement sur les théories « symbolistes » : il est facile, avec le recul, de juger les références aux correspondances, à l'Inconnu, aux mystères du monde comme trahissant chez eux une tentation de l'irrationnel. N'y a-t-il pas quelque chose de semblable pourtant chez Freud, dont la rigueur et le souci de la rationalité apparaissent suffisamment (malgré les attaques répétées dont il fait l'objet, et les critiques toujours possibles bien sûr, et parfois légitimes) ? Si on lui reproche moins de s'intéresser aux mystères, au tréfonds des choses, si Genette l'épargne par exemple, ce n'est pas que son objet est fondamentalement différent, mais parce qu'il a réussi, à la différence des autres, parce que le continent englouti qui l'intéressait ne l'est plus autant aujourd'hui, qu'il l'a tiré vers la surface, c'est-à-dire, pour être exact, qu'il a non seulement réussi à jeter plus de lumière dessus mais aussi à entraîner davantage de monde à sa rencontre. Que l'on pense, pourtant, à ses domaines d'investigation (l'hystérie ou le rêve, par exemple), aux pratiques employées (l'hypnose puis la méthode des associations) : ils pâtaient, et pâtaient encore parfois, d'une réputation exécrationnelle. Or n'est-ce pas le même type d'inconnu que recherchaient les poètes ? Le « dérèglement de tous les sens » de Rimbaud, sa volonté d'examiner, de révéler le vrai moi du poète (trop souvent résumée par la seule formule « Je est un autre »), ou les fantasmes et les hallucinations évoqués par Moréas, cela est très proche du projet freudien. Tout cela a été dit. Il faut pourtant le rappeler ici, pour souligner que la différence majeure réside dans le terrain d'exercice de ces préoccupations communes : Freud, médecin intégré à une communauté scientifique, ramène vers la lumière de la science ce que « les symbolistes » laissent dans l'ombre, non sans user lui aussi de la métaphore, d'une façon qui peut convenir aux uns comme aux autres, mais en mettant en scène sa rupture avec les superstitions, notamment en ce qui concerne la théorie du rêve, d'une façon qui est propre à son champ, pour parler comme les sociologues. Les convergences n'en apparaissent pas moins régulièrement, comme dans le fameux passage de *L'Interprétation du rêve* où se trouve évoqué « l'ombilic du rêve », ou dans le recours aux mythes, dont l'importance est reconnue.

Il peut être utile alors, pour mieux sentir l'ambition de ce projet et le rôle des métaphores, de préciser certaines images employées pour ce continent englouti. Dans *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, c'est en effet la ville de Pompéi qui retient l'attention, comme métaphore du refoulement voire du retour du refoulé. Freud cite notamment une des dernières comparaisons proposées par le romancier dans son livre : « l'ami d'enfance, lui aussi en quelque sorte exhumé et sauvé de l'ensevelissement », qu'il commente ainsi, à la fin de son chapitre I : « il n'y a vraiment pas de meilleure analogie du refoulement – qui tout à la fois rend un élément psychique inaccessible et le conserve –, qu'un ensevelissement comme celui qui a été le destin fatal de Pompéi et dont la

ville a pu émerger à nouveau par le travail de la pioche. [...] Le romancier a eu bien raison de s'arrêter sur la précieuse ressemblance que sa fine intuition a décelée entre un épisode de la vie psychique d'un individu et un événement historique isolé dans l'histoire de l'humanité. »⁴⁹⁴ Y revenant dans la deuxième partie, il semble considérer cette métaphore comme produite, ou du moins susceptible d'être produite, par le psychisme inconscient : « cette disparition-conservation du passé présente une similitude parfaite avec le *refoulement* dont [Hanold] a pris connaissance par une perception pour ainsi dire "endopsychique" ». Pourtant, comme avec l'image de la traduction, il ne faudrait pas s'exagérer l'hypothèse d'une *création* de l'inconscient : cette idée d'une perception « endopsychique » est précédée par cette précision que le personnage a probablement « fait coïncider un jour – comme tout l'y porte – sa propre enfance avec le passé classique, l'ensevelissement de Pompéi ». On devine d'ailleurs, par l'incise, que Freud se reconnaît dans une telle hypothèse. Et d'ajouter : « La symbolique qui opère alors en [Hanold] est la même que celle que le romancier, à la fin du récit, prête à la jeune fille, qui en use consciemment. »⁴⁹⁵

Le débat autour de la métaphore du refoulement, à peine esquissé ici, est repris dans *Le Malaise dans la culture*, où la confiance accordée à la figure apparaît de manière éloquente. Pour répondre à la question « avons-nous le droit de faire l'hypothèse d'une survivance de l'originel à côté de l'ultérieur qui est né de lui ? », pour déterminer en l'occurrence s'il est permis de faire l'hypothèse d'un « sentiment du moi primaire » conservé « dans la vie d'âme de nombreux hommes », Freud s'appuie sur la théorie de l'évolution : même si « l'ordre des grands sauriens s'est éteint », « un vrai représentant de cet ordre, le crocodile, vit encore avec nous », à côté de nous, en même temps. Il s'agit donc bien, ici, d'exposer une idée mais aussi d'avancer un argument, un début de preuve, qui ne vaudrait pas seulement pour la vie de l'esprit. En effet, ce qui appelle la référence au crocodile et plus largement à la théorie de l'évolution, c'est le sentiment « océanique » évoqué par Romain Rolland, « sentiment comme de quelque chose de sans frontière, sans borne », « embrassant tout », qui correspond « à un lien plus intime du moi avec le monde environnant » : ce sentiment semble à Freud la trace d'un « moi-plaisir primitif », celui du nourrisson pour qui la mère est tout. Pour ce qui est du « domaine animique », il tient donc pour certain qu'il y a « conservation du primitif à côté de ce qui en provient pas déformation », mais la référence au crocodile témoigne qu'il est tenté d'en élargir la portée, même s'il conteste ensuite la pertinence de la comparaison : « l'analogie est peut-être trop lointaine » et elle souffre d'objections évidentes dans le domaine animal. On comprend ainsi, après coup, que l'analogie était très précise pour Freud, entre le moi originel et le crocodile : c'est comme si, au début de ce livre qui rapproche histoire de l'humanité et histoire de l'individu, il songeait au grand bain de l'océan primitif dont la vie placentaire pourrait nous conserver quelque idée. Seulement, ce qui est frappant ici, c'est que Freud s'arrête en route, la référence naturaliste ne convenant pas : « les espèces inférieures survivantes ne sont pas, pour la plupart, les vrais ancêtres des espèces contemporaines plus évoluées ». ⁴⁹⁶ La métaphore étant imparfaite, il abandonne l'hypothèse, faute d'oser la référence à la théorie de la « recapitulation » par exemple, au parallèle possible, même s'il n'est pas complet, entre phylogénèse et ontogénèse.

C'est alors qu'intervient une deuxième métaphore, pour exprimer l'idée très proche d'une conservation dans l'oubli. Freud souligne, une nouvelle fois, avant de proposer une métaphore, qu'il

494 S. Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, traduit par P. Arbex et R.-M. Zeitlin, Gallimard, Folio, Paris, 1991, I, p. 179.

495 *Ibid.*, II, p. 193-194.

496 S. Freud, *Le Malaise dans la culture*, traduit par P. Cotet, R. Lainé et Johanna Stute-Cadiot, PUF, Quadrige, Paris, 1995, I, p. 5 et 8-10.

s'attaque à de l'inconnu : « Nous touchons ici au problème plus général de la conservation dans le psychisme, qui n'a guère trouvé d'élaboration, mais qui est si stimulant et significatif que nous sommes en droit de lui accorder un instant d'attention ». Puis il expose son problème : puisque l'oubli n'est pas l'anéantissement du passé, dans quelle mesure pourrait-on dire que « tout se trouve conservé d'une façon ou d'une autre » ? Pour « comprendre clairement [...] le contenu de cette hypothèse », Freud utilise alors la comparaison avec la Ville éternelle qui s'étend sur plusieurs pages : il expose d'abord l'histoire de Rome, les étapes de son développement, la place actuelle des ruines, leur dissémination dans l'espace et la difficulté à suppléer cette disparition par l'imagination, puis il développe tout aussi longuement « l'hypothèse fantastique que Rome n'est pas un lieu d'habitations mais un être psychique », nous offrant la « fantaisie » d'une ville où tous les bâtiments du passé seraient visibles en même temps que les architectures du présent, et il discute enfin de la pertinence de la métaphore. Freud conclut alors à l'échec de son entreprise, de plusieurs façons : d'abord parce qu'« elle conduit à de l'irreprésentable », qu'on ne peut « visualiser » l'idée d'une telle conservation, ensuite parce que la dissemblance est trop grande, que « le développement le plus paisible d'une ville », comme le Londres du début du XX^e siècle, « inclut démolitions et remplacements de bâtiments ». Il renonce ainsi à sa métaphore et à son « effet de contraste impressionnant » pour proposer « un objet de comparaison tout de même plus apparenté, tel que le corps animal ou le corps humain », mais sans obtenir plus de résultat : « l'embryon ne se laisse pas mettre en évidence dans l'adulte », le thymus disparaît, les os changent. Freud déclare alors « qu'une telle conservation de tous les stades préliminaires, à côté de la configuration finale, n'est possible que dans l'animique, et nous ne sommes pas en mesure de visualiser cette éventualité ». Seulement, il est frappant de constater que les deux comparaisons, avec Rome et avec le corps humain, finissent par le faire douter de son idée, comme avec le crocodile : « Peut-être allons-nous trop loin en faisant cette hypothèse. Peut-être devrions-nous nous contenter d'affirmer que dans la vie d'âme ce qui est passé peut être conservé et ne doit pas être nécessairement détruit. » Ébranlé, Freud hésite d'ailleurs, dans la phrase qui suit, à considérer cette conservation « dans le psychique aussi » comme « la règle » ou « une déconcertante exception » avant de revenir, dès la fin du paragraphe, à ce qu'il présente comme une certitude, à savoir qu'il s'agit de la norme.⁴⁹⁷ Autrement dit, même s'il présente ces longs développements comme une tentative de « visualiser » son hypothèse, il ne s'agit pas seulement de l'illustrer, et encore moins peut-être de l'expliquer : il apparaît clairement qu'ils ont valeur de preuve à ses yeux. Les différentes comparaisons, échouant à produire une analogie suffisamment poussée, l'amènent à douter non seulement de son hypothèse générale (la possibilité d'une conservation authentique de l'ancien dans le nouveau, ou du moins à côté de lui) mais aussi de son hypothèse particulière (la possibilité d'une conservation intégrale du primitif dans la vie psychique de l'adulte), malgré la certitude qu'il pense avoir acquise *par ailleurs*. C'est dire si Freud fait confiance à la métaphore.

Il faut noter à ce propos, malgré les apparences, que ces métaphores ne signent pas un véritable échec. Elles formulent clairement ce que constitue l'inconscient pour Freud : un lieu qui, comme dans la Rome fantasmée, pourrait conserver tout le passé, « un seul et même espace » qui, à la différence de la vraie Rome, supporte « d'être rempli de deux façons », où le passé existe au même titre que le présent. On est d'ailleurs frappé de noter que l'auteur du *Malaise dans la culture* cède très facilement à l'objection selon laquelle « le passé d'une ville » n'est pas une bonne comparaison pour le « passé animique ». L'argument qui est alors avancé pouvait pourtant conduire à une toute

497 *Ibid.*, I, p. 10-13.

autre conclusion : « l'hypothèse de la conservation de tout ce qui est passé ne vaut, *pour la vie d'âme aussi*, qu'à la condition que l'organe de la psyché soit demeuré intact, que son tissu n'ait souffert ni de trauma ni d'inflammation » (c'est moi qui souligne). Or, il y a des destructions dans toute ville, note Freud, « même si elle a un passé moins agité que Rome, même si, comme Londres, elle n'a pratiquement jamais été visitée par un ennemi. » Freud refuse donc ici d'établir une analogie entre ces destructions et la censure, entre ces reconstructions continuelles dans une ville et le travail de l'inconscient qui condense, déplace, élabore secondairement, etc., malgré l'analogie que l'on devine, dans un premier temps, entre détérioration de l'organe de la psyché et la guerre, analogie qui n'empêchait pas le recours au souvenir (comme lorsque les archives d'une ville sont brûlées, par exemple). La censure joue donc ici un rôle comparable à celui de la guerre : son action semble irrémédiable. La raison en est claire, finalement : Freud cherchait à prouver, par la métaphore, toute autre chose que la simple existence de vestiges de l'enfance, de lambeaux de souvenirs, souvent déformés, mais bel et bien la conservation à l'identique, sans rénovation, d'une expérience passée – en quelque sorte sur le modèle de Pompéi, où subsistent des fragments entiers du passé. L'échec « littéraire » de la métaphore romaine, qui nous « conduit à de l'irreprésentable, voire à de l'absurde », n'est donc pas du tout un échec, malgré ce qu'en dit Freud : l'image corrige et précise, encore une fois, son intuition, elle l'aide à se débarrasser de mauvaises représentations. Comme pour Rome, et à la différence de l'impression laissée par la *Gradiva* (ou par certaines notations de *La Recherche du Temps perdu*), il n'y a pas de résurrection avec l'inconscient : son temps est toujours le présent. J.-B. Pontalis propose de riches développements à ce sujet dans sa préface à la *Gradiva* de Freud : filant la métaphore archéologique, il souligne que, « si tentante que soit l'image de l'enseveli et de l'exhumé, elle est fautive. Le refoulé n'est pas l'enseveli, l'enfoui maintenu à la fois intact et inerte ; il n'échappe pas à l'action du refoulement [...] et ce qu'on nomme le retour du refoulé n'est pas une résurgence au grand jour ». Et d'ajouter : « L'analyse – d'où son nom – n'est pas simple exhumation ».⁴⁹⁸ Se méfiant par ailleurs de la proposition devenue cliché « l'inconscient ignore le temps », il souligne que la fantaisie romaine de Freud fait surgir *plusieurs strates* de temps passé, ainsi que la façon dont Freud, « tout au long de son œuvre, des lettres à Flies aux “Constructions” », cède parfois à l'illusion que « tout le perdu peut-être ramené à la lumière du jour ». Or, cette tentation, justement, l'image de Rome l'exprime et la combat tout à la fois, en formulant, à travers ce que Rome *n'est pas*, ce qu'est l'inconscient, cette étrange coexistence de strates différentes articulées d'une façon difficilement croyable, difficilement (re)présentable. Dans cette image, en outre, les espaces ne se sédimentent plus vraiment, comme ils le faisaient encore trop dans la première topique, et présentent ainsi une architecture symbolique qui reste une pure fiction, qui apparaît comme telle.

Cornelius Castoriadis aborde lui aussi cette question de la métaphore, dans « Épilégomènes à une théorie de l'âme que l'on a pu présenter comme science », en particulier dans la partie V.⁴⁹⁹ Il y défend précisément l'idée d'une topique, de lieux, il s'insurge contre le « ton condescendant » avec lequel on évoque la « métaphore énergétique » ou les « forces psychiques ». En présentant finalement comme le grand mérite de la psychanalyse le fait de « parler de l'âme comme d'une chose », c'est-à-dire en réclamant de « porter au maximum de l'acuité le problème que chacune de ces deux notions pose », il s'interroge : « Langage métaphorique ? Tout langage théorique l'est nécessairement et au second degré. Mais les métaphores ne sont pas ici de simples images. » Et

498 J.-B. Pontalis, « La jeune fille », préface à *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, op. cit., p. 14-15.

499 C. Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe*, I, Seuil, Paris, 1978, coll. Points, p. 62-71.

d'ajouter : « Certes les termes n'ont pas le même sens qu'en physique, ou dans la vie quotidienne. Mais cela n'épuise pas la question. » Dans son plaidoyer, Castoriadis signale alors, entre autres, que la question du siège des processus psychiques intéresse autant la science aujourd'hui qu'elle intéressait déjà Freud, qu'il faut donc parfois la prendre à la lettre. Mais ce n'est pas là ce qui nous retiendra. On peut signaler en revanche que l'auteur des *Carrefours du labyrinthe* emploie à plusieurs reprises cette expression, l'idée que les images de Freud ne sont pas de « simples métaphores », et parfois pour dire que ce sont de *bonnes* métaphores. Qu'importe s'il y a encore ici la trace d'une idée négative attachée la figure, perçue comme « pis aller », que l'on peut retrouver ailleurs chez lui. Tout le développement s'attache au contraire à restituer leurs lettres de noblesse aux métaphores de Freud et à montrer que la psychanalyse cherche en permanence, justement, à lier « sens et contenu » à « la vie d'un corps », à ne pas négliger la matérialité des significations, à prendre au sérieux son objet, les *significations incarnées*. La métaphore ne pouvait en effet que remplir au mieux cette mission. Bien sûr, lorsque Castoriadis souligne que la force de la psychanalyse est de n'avoir pas oublié « que sens et contenu ne sont que dans et par la vie d'un corps sans être réductibles à elle », il évoque avant tout les rêves, les symptômes des névroses et autres signes de la vie psychique, mais il est tout sauf innocent qu'il aborde ce mérite dans un développement consacré aux métaphores de Freud : quand il félicite la discipline d'avoir « attaqué de front le problème de la conceptualisation théorique de ce qu'elle découvrait », c'est bien de ses métaphores qu'il parle, qui ne sont pas seulement « des mots », qui vont au fond des choses, qui affrontent « sérieusement le problème de l'âme comme telle, de son organisation, des forces qui s'y manifestent, des “lois” de son fonctionnement ». Et c'est toujours parce que ces concepts sont métaphoriques que Castoriadis s'en réjouit, lui qui commence son article par le rappel que « la novation » de la psychanalyse ne doit rien de décisif au « mirage scientifique », à la science positive, à son formalisme, malgré les efforts répétés de Freud pour l'y rattacher. Castoriadis voit même là sa force, et conclut ainsi sa partie V : « ce qui ne se laisse pas calculer, se laisse encore penser ». C'est parce que la psychanalyse lie tout qu'elle est impropre à la moindre division du travail, par exemple, ou qu'elle empêche de concevoir une signification comme exhaustive ou segmentable, qu'elle interdit d'isoler une signification pour la formaliser.⁵⁰⁰ Et c'est pourquoi la métaphore est le bon outil pour appréhender l'objet de la discipline, qui « apparaît dans sa dureté irréductible : comme signification vivante, *logoi embioi* ». À la différence de la formalisation mathématique ou de l'abstraction de certains concepts, elle nous permet, par sa constitution même, de penser « cette évidence énigmatique du psychique : le sens incarné, la signification réalisée, et ses conditions. »

La question de savoir pourquoi il y a tant de métaphores en psychanalyse trouve donc là une réponse séduisante : c'est parce qu'elle n'est pas une science au sens traditionnel en Occident. Rappelons quelques-uns des arguments de Castoriadis. D'abord, si l'objet de cette discipline est « observable », dans une certaine mesure, il est difficilement objectivable : le sujet est toujours impliqué dans ce qu'il découvre, comme son inconscient. On ne peut pas vérifier et communiquer ses découvertes en psychanalyse à la façon des sciences expérimentales traditionnelles, par exemple : on doit d'abord présupposer l'existence de ce que l'on cherche à explorer, notamment « la codétermination de tout phénomène psychique par le sens inconscient ». Or, la métaphore ne prétend jamais à cette impossible objectivité complète : le filtre de la subjectivité y est apparent, et sa nature même souligne qu'elle constitue une hypothèse, un filtre forcément imparfait, mais peut-

500 *Ibid.*, p. 42, 54.

être meilleur qu'un autre. Enfin, le profit de la métaphore est suffisamment apparent, je crois, pour cette « science » qui se refuse à la formalisation, qui travaille des significations incarnées, qui se pose *constamment* la question du sens, à la différence des sciences expérimentales qui *accumulent* des résultats. Aussi Castoriadis peut-il conclure que la conceptualisation des notions freudiennes est « légitime » mais « en même temps impossible comme conceptualisation scientifique », comme conceptualisation « univoque », « opératoire » : « ce sont des concepts dialectiques et philosophiques. »⁵⁰¹

Tout cela nous invite à considérer la richesse de la méthode freudienne comme liée organiquement à la métaphore. Je crois très raisonnable en effet l'hypothèse que l'immense apport de Freud vient de la qualité de sa réflexion métaphorique – de ces métaphores que lui présente son intuition ou la culture, en lesquelles il place de grands espoirs mais sans être soumis à leur logique, ce qui lui permet d'explorer avec prudence le faisceau d'idées qu'elles apportent, de les confronter à son expérience, de les préciser, de les corriger, de les soumettre à une élaboration extrêmement fine. On perçoit ainsi chez lui une forme très fructueuse de « dépassement » de la métaphore, mais un « dépassement » qui ne contiendrait pas cette idée de suppression, de « passage au-delà » que l'on trouve dans l'équivalent français de *aufhebung*, qu'il faudrait plutôt identifier à la fameuse traduction proposée par Derrida de « relève ». La métaphore n'est jamais supprimée, chez Freud. En revanche, ses limites sont régulièrement pointées, mais sans que jamais il prétende circonscrire rigidement sa part de profit pour autant, sans qu'il prétende déterminer définitivement ce qu'elle apporte ou pourrait encore apporter, une fois ses limites observées. C'est pourquoi Castoriadis a raison de rappeler qu'il faut prendre au sérieux les images de Freud, comme il le fait à nouveau dans « L'état du sujet aujourd'hui », où il s'insurge contre « les malins » qui s'amuse des métaphores freudiennes de « personnes psychiques », de conflits « intra-psychiques » qui opposent des « instances » : « La métaphore juridico-administrative des “instances” renvoie à la fois à une hiérarchie et à la possibilité de conflits de compétence ; celle des différentes personnes, à la vieille image platonicienne de l'attelage à plusieurs chevaux tirant chacun de son côté ». Quand il ajoute alors que « le constat de la métaphore » (autre version du « ce n'est qu'une métaphore ») « ne supprime pas les traits de l'objet que la métaphore visait », nous lisons la même obsession de ne pas supprimer la métaphore dans le concept.⁵⁰²

La place des métaphores dans l'appareil psychique selon Freud : une certaine ambiguïté apparente

Les métaphores ne jouent pas seulement un rôle dans le raisonnement de Freud, elles semblent présentes à un autre titre dans son œuvre, non plus comme outil mais en quelque sorte comme objet d'étude, comme moyen d'expression de l'appareil psychique, sinon comme mode de fonctionnement de l'inconscient. Les métaphores apparaissent nombreuses en effet dans les compte-rendus qui sont faits des rêves, des mots d'esprits ou des lapsus qui parsèment ses ouvrages. Mais peut-on dire que l'inconscient produit des métaphores ? Qu'en est-il au juste de leur place dans l'appareil psychique ? Il est d'autant plus important de répondre à cette question chez Freud que nous lisons celui-ci, aujourd'hui, à travers Lacan. C'est pourquoi l'apport du psychanalyste français ne sera pas interrogé,

501 *Ibid.*, p. 35-36, 41-42, 69.

502 C. Castoriadis, « L'état du sujet aujourd'hui », *Le Monde morcelé*, *op. cit.*, p. 239.

pour l'instant, ou alors très indirectement, à travers certaines doxa qu'il a contribué à installer dans le paysage freudien.

Disons pour commencer que l'ambiguïté est réelle et qu'elle fut renforcée par la traduction. Au début du chapitre VI de *Sur le rêve*, consacré à la « présentation concrète » et à son travail « moins brutal » de « transformation », nous pouvons lire par exemple que « les premières pensées du rêve qu'on développe par l'analyse frappent [...] souvent par leur habillage inhabituel ; elles ne semblent pas données dans les formes linguistiques sobres dont notre pensée se sert de préférence ; elles sont au contraire figurées d'une manière symbolique par des comparaisons et des métaphores, en quelque sorte dans une langue poétique et imagée ». Hélène Legros, dans son élégante traduction de 1925, encore en usage dans les années 1980, forçait le trait en supprimant toute modalisation et en développant encore davantage l'idée d'un rêve poète : chez elle, les idées latentes « ne se présentent pas à nous sous la forme verbale, aussi sobre que possible, dont nous avons coutume de revêtir nos pensées, mais elles trouvent le plus souvent un moyen d'expression symbolique, celui du poète qui accumule dans son œuvre les comparaisons et les métaphores ». Dans tous les cas, c'est l'ambiguïté du mot « image » qui fait apparaître la référence aux deux figures : Freud explique la raison « d'un emploi aussi exclusif des images », selon l'expression de Legros, par leur capacité à figurer des idées, qui ne seraient pas représentées autrement. Dans ce chapitre qui évoque plus loin l'allégorie peinte du *Parnasse*, ce tableau de Raphaël où un ensemble de poètes se trouvent groupés sur la montagne, la métaphore et la comparaison sont surtout convoquées comme « images visuelles » ou, plus exactement, elles apparaissent comme des intermédiaires improbables entre une forme verbale « pure » (« sobre », idoine pour la pensée « vigile ») et une expression authentiquement visuelle. Elles ne sont d'ailleurs plus citées ensuite. En revanche, « les moyens d'expression du rêve » sont présentés comme « piétres » ou « limités ». Son contenu manifeste comporte autre chose que des situations : s'y ajoutent « des bribes d'images visuelles sans lien entre elles, des discours et même des fragments de pensées qui n'ont subi aucun changement », des bouts de phrase stéréotypés. D'ailleurs, le travail du rêve est également comparé à « une série de dessins » capable de représenter, non sans difficultés, les « phrases d'un éditorial politique ou d'une plaidoirie devant un tribunal ». Même si l'on comprend aisément que cette référence liminaire aux figures vaut surtout comme une métaphore supplémentaire du travail du rêve, du « singulier déguisement » qu'il opère, l'équivoque reste possible : sa formulation peut aussi être comprise comme littérale puisqu'il est question d'une figuration « symbolique par des comparaisons et des métaphores ». Le problème est alors redoublé par la traduction qui souligne, qui renforce parfois l'ambiguïté qui se trouve déjà chez Freud.⁵⁰³

Cette proximité de la métaphore avec le symbole et avec l'idée de substitution se perçoit déjà dans *L'Interprétation du rêve*. Au début de la section sur « la prise en compte de la présentabilité », les mots « métaphore » et « comparaison » ne sont pas employés. Néanmoins, pour faire apparaître l'idée d'une nouvelle sorte de déplacement (et souvent de condensation), Freud évoque la « langue imagée » du rêve, cette « expression concrète et imagée » qui vient remplacer « une expression incolore et abstraite ». L'ambiguïté n'est plus de mise. Les traits distinctifs mentionnés font d'ailleurs songer à la métaphore telle qu'elle est décrite dans les traités de rhétorique : l'aptitude « à la présentation » fait penser à l'aspect « visuel » de la figure, qui donne du relief au discours,

503 S. Freud, *Le rêve et son interprétation*, traduit par Hélène Legros, Gallimard, Folio, Paris, 1986, p. 60-62, 64 ; *Sur le Rêve*, nouvelle traduction de Cornelius Heim, 1990, p. 91-94. Dans les pages qui suivent, sauf mention contraire, c'est la seconde édition qui sera utilisée.

l'aptitude à la condensation rappelle l'efficacité de la métaphore, le charme de sa concision, et l'idée de substitution est suffisamment éloquente. Quelques lignes plus loin, c'est l'équivocité de ce « mode d'expression imagé » qui est relevée, et Freud souligne que « le rêve ne dit jamais si les éléments qu'il apporte sont à interpréter littéralement ou au sens figuré, s'ils doivent être rapportés au matériel du rêve directement ou par l'intermédiaire de locutions courantes intercalées. » Entre-temps, le travail du rêve aura même été comparé au travail du poète, par le biais de la rime : l'homophonie lie les mots entre eux comme l'équivocité le fait des pensées de rêve. L'image est d'ailleurs d'une grande finesse : de même que la rime rapproche à la fois le son et le sens, les formations du rêve possèdent plusieurs déterminations et l'une agit sur l'autre d'une façon extrêmement discrète. Aussi les productions de la nuit sont-elles comparées aux « meilleurs poèmes », « ceux où l'on ne remarque pas l'intention de trouver la rime ». Exactement comme dans *Sur le rêve*, on voit ici que, si le travail du rêve semble réellement comparé à des figures de style, c'est à chaque fois au sein d'un ensemble de métaphores plus large (la poésie et les arts picturaux, en l'occurrence). *L'interprétation du rêve* propose d'ailleurs, juste après, pour illustrer l'idée de « langue » concrète, la métaphore des hiéroglyphes, et la section précédente, consacrée aux « moyens de présentation du rêve », développait elle aussi la métaphore des arts graphiques, la peinture et la sculpture possédant « une limitation semblable » à celle du rêve, « comparées à la poésie qui peut se servir de la parole », et Freud y renvoyait, cette fois explicitement, aux allégories peintes de Raphaël *L'École d'Athènes* et *Le Parnasse*.⁵⁰⁴ Enfin, dans la section sur « la prise en compte de la figurabilité », où l'idée de la langue imagée est développée, Freud semble hésiter sur la nature de l'image en question : au moment de nommer ce troisième facteur du travail du rêve, il préfère la périphrase de « prise en considération de la présentabilité », et il précise qu'il s'agit « la plupart du temps » d'« images visuelles », autrement dit d'une « présentation figurée » qui ne s'identifie pas nécessairement à la métaphore, même si les points de recoupements sont nombreux. Cette « image », qui joue le rôle de « substitut de la pensée », présente d'ailleurs une certaine affinité avec le symbole. C'est même la raison d'être de cette section, qui est fondue avec la précédente dans *Sur le rêve*, et qui sera augmentée dans les éditions de 1909 et 1911 avant d'être scindée et prolongée par une nouvelle section sur le symbolisme en 1914 : elle joue le rôle d'une transition. Cette proximité avec le mode d'expression symbolique est telle qu'elle impose à Freud de préciser ce qui sépare celui-ci de cette figuration concrète d'une pensée « abstraite ». Aussi distingue-t-il un symbolisme individuel, singulier, d'un symbolisme universel, attesté, dont les clés sont livrées par la langue : seul le premier semble mériter le nom de symbole, selon Freud, et nous reconnaissons sans peine dans le second, qui l'intéresse donc ici, des métaphores usées, lexicalisées, qui témoignent à travers les rêves qu'elles ont conservé une certaine vitalité. Dans l'exemple qui est alors donné, celui de la femme au balcon à l'opéra, on reconnaît sans peine diverses métaphores, qui sont autant de symboles (la tour sur laquelle se trouve le chef d'orchestre, la grille, l'animal en cage, etc.) mais dont l'usage apparaît bien métaphorique (la tour par exemple ne figure pas que « la grandeur de l'homme » mais aussi son caractère inaccessible, voire marginal, et elle entre en relation avec les autres éléments du rêve, comme la place de la sœur cadette, tout en bas, qui veut donner à la rêveuse un charbon). Il en va de même de l'exemple de Silberer : des symboles largement admis sont utilisés de façon personnelle ne serait-ce que par le rapprochement effectué dans le rêve. Freud reconnaît d'ailleurs, dans la section sur « la présentation au moyen de symboles dans le rêve », cette « plasticité particulière du matériel psychique », même s'il ne l'articule pas

504 Freud, *L'Interprétation du rêve*, op. cit., VI, D, p. 384-386, C, p. 356-358.

explicitement à la problématique de la section précédente.⁵⁰⁵

Il y a donc métaphore dans les productions de l'inconscient, en particulier à travers la figuration indirecte. Et, à chaque fois, c'est comme substitution qu'elle apparaît. On voit même, dans la section sur la « langue imagée », que celle-ci est très proche d'un symbolisme collectif, qu'elle est perçue comme telle par Freud : elle correspond à un signe déjà codé, d'où la métaphore du hiéroglyphe, qui ne pose pas de problème au scribe. Il est d'ailleurs clairement tenté, dans cette section intermédiaire, de considérer cette langue imagée comme littéralement linguistique. S'il conclut en signalant que cette « symbolique du rêve universellement valable » ne s'est formée que « pour quelques domaines matériels », contre l'évidence, c'est parce qu'il la limite aux « allusions » et « remplacements de mots universellement connus », parce qu'il la conçoit sur une base linguistique attestée – autrement dit qu'il la limite aux métaphores lexicalisées qui sont encore suffisamment vives à ses yeux, excluant les métaphores individuelles (qu'on trouve pourtant ici) ou les métaphores usées, mortes parfois, qu'elles soient ravivées ou non, qui agissent à travers les symboles (qu'on trouve surtout dans la section suivante).⁵⁰⁶ Autrement dit, dans le concept de « langue imagée », l'accent est tantôt mis sur le caractère visuel de l'image (ce qui prolonge la section précédente), tantôt placé sur son caractère linguistique (ce qui garantit une autonomie fragile à la section). Mais, dans tous les cas, c'est en rapport avec le déplacement que cette forme de « figuration indirecte » est mentionnée. Il en va de même dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* où Freud rappelle les différentes formes de déplacement, présents partout mais « nettement plus étendus » dans le rêve, et compte parmi celles-ci « le remplacement par un symbole, une métaphore, un élément petit », les trois ne se confondant pas en l'occurrence. En cela, Freud paie sa dette à la rhétorique traditionnelle, de même que lorsqu'il voit dans la métaphore un intermédiaire entre la forme verbale pure et l'image visuelle, d'où la proximité ambiguë qu'il organise avec le symbole. Notons d'ailleurs que celle-ci ne dérange pas, en soi, sur le plan théorique, dans la mesure où, comme cela est souligné, il ne s'agit en fait que de métaphores usées, convenues, déjà codées : elle ne peut gêner que par ses conséquences indirectes. L'ambiguïté ne concerne pas seulement le lien entre métaphore et symbole, en effet, mais aussi la notion même de métaphore. Il ne faut pourtant pas s'exagérer celle-ci, même si elle est réelle : Denis Messier, le traducteur du *Mot d'esprit*, souligne par exemple que Freud emploie presque indifféremment le mot *gleichnis* pour des métaphores ou des comparaisons.⁵⁰⁷

Ce lien avec le déplacement et la substitution n'empêche d'ailleurs pas la métaphore de nouer des liens avec la condensation. Freud le reconnaît nettement dans *L'Interprétation du rêve* par exemple, au début de la section sur « la prise en considération de la présentabilité » : après avoir indiqué que « les déplacements que nous avons pris en compte » jusqu'alors « se sont révélés être des remplacements d'une représentation particulière par une autre, plus ou moins proche d'elle dans l'association, et ils ont été mis au service de la condensation », il annonce la mention d'une « autre sorte de déplacement », l'« échange d'une expression langagière pour une pensée donnée », où le déplacement a lieu aussi « le long d'une chaîne associative » et où « l'échange d'expression sert à la condensation », « par une voie plus courte encore », parfois, quand il y a une forte équivocité. Je ne crois pas utile de souligner ce point, assez évident, et c'est parce que les déplacements sont très souvent les auxiliaires de la condensation que l'opposition rigide entre les deux notions ne peut tenir. Notons seulement que l'on peut songer à la métaphore aussi bien dans le cas du déplacement

505 *Ibid.*, VI, D, p. 386-390, E, p. 398.

506 *Ibid.*, VI, D, p. 391.

507 S. Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, chapitre VI, p. 309, et notice terminologique, p. 418.

« pur » (le « soubassement » de la tour pour signifier la position éminente, ou le charbon pour exprimer le désir) que dans celui de la condensation, dans les formations composites par exemple (pour en rester au rêve de la tour, le musicien décédé que la rêveuse appréciait est comparé au chef d'orchestre Hans Richter puisque celui-ci, dans le rêve, est comme en cage et qu'il possède le caractère d'un loup – allusion au nom de Hugo Wolf devenu fou ; plus largement, d'ailleurs, Freud voit une « figure composite par apposition » dans la tour toute entière, avec son locataire).

Cette présence de la métaphore dans les rêves, réelle ou apparente, selon les cas, ne doit pourtant pas tromper. Freud indique lui-même, à la fin de la section sur la « langue imagée », « que le travail du rêve, par cette sorte de remplacement, n'effectue absolument rien d'original », « il se contente de parcourir les voies qu'il trouve déjà frayées dans le penser inconscient ». Même s'il n'est question ici, pour Freud, que des rares cas où des mots ou des images, souvent des bons mots, sont déjà en usage dans la culture avant d'être utilisés dans le rêve, il me semble que la leçon peut en être généralisée : le rêve n'est pas créateur. C'est d'ailleurs sous la forme d'une concession que l'idée est formulée (« certes, si l'on y regarde de plus près, il faut reconnaître... »). Le « remplacement » du rêve, le déplacement qu'il effectue à travers la « langue imagée », ne peut donc être comparé à la « substitution » métaphorique. Si « déplacement » il y a dans la comparaison et *a fortiori* dans la métaphore, c'est de façon délibérée, en relation avec un thème clairement présent à la conscience, c'est une fiction choisie en connaissance de cause, même si, bien entendu, une partie des motivations du choix peuvent échapper à l'auteur : il y a là quelque chose de créateur qui est étranger au rêve.

Nous voilà ainsi au cœur du problème : quel est le sujet qui produit un déplacement, une condensation ou une « figuration indirecte » ? ou plutôt : y a-t-il un tel sujet dans l'inconscient ? peut-on parler d'un sujet de l'inconscient comme d'un sujet humain qui écrirait un livre, qui prononcerait un discours ?

La question n'est pas nouvelle mais, comme elle est au fond du problème qui nous occupe, nous devons en passer par elle. Je crois d'ailleurs utile de signaler, à ce moment de l'analyse, le rôle des métaphores employées par Freud. Nous avons déjà observé les images du rébus, du manuscrit ancien, du texte chinois, ou composé avec des hiéroglyphes, ou sténographié. Ce ne sont pas les seules qui suggèrent la présence d'un sujet créateur dans l'inconscient. Nous pourrions relever la métaphore des fils qui se croisent et se recroisent dans le travail du rêve, la métaphore de la « fabrique de pensées », des fils tissés, du « chef d'œuvre du tisserand ». L'image tirée du poème de Goethe semble même filée de façon implicite une page plus loin, quand Freud écrit : « Je vois donc de quelle sorte est la relation entre le contenu du rêve et les pensées du rêve : non seulement les éléments du rêve sont déterminés de multiples façons, mais les pensées du rêve prises une à une sont aussi représentées dans le rêve par plusieurs éléments. » N'y a-t-il pas, dans cette idée de fils qui convergent à la fois en amont et en aval, l'idée qu'ils tissent le rêve, à l'aide de la navette de l'inconscient ? On sait aussi qu'on retrouve la métaphore, dans le dernier chapitre, avec la « pelote de pensées de rêve qui ne se laisse pas démêler ». Quant à l'image des « deux maîtres ouvriers », un peu plus loin, à savoir le déplacement et la condensation, à qui l'on doit la mise en forme du rêve, elle semble venir compléter celle du métier à tisser. On trouve aussi la métaphore de l'élection : le travail du rêve ne s'apparente même pas au scrutin uninominal mais plutôt à une « élection par scrutin de liste ». En effet, le contenu du rêve ne représente pas fidèlement la masse des pensées, ne se contente pas de l'« abrégé » dans la condensation. Il y a un caractère doublement inéquitable du travail du rêve : même parmi ceux qui se proposent pour représenter les pensées de rêve, « les

éléments qui ont les appuis les plus nombreux et les meilleurs se détachent pour entrer dans le contenu du rêve ».⁵⁰⁸

Toutes ces images sont appelées, d'une certaine façon, par les premières métaphores de Freud, plus discrètes mais non moins décisives : celle de « travail » du rêve (pour le métier à tisser, les « maîtres ouvriers ») et celle des « pensées de rêve » (pour l'élection, où il s'agit bien de représenter des idées) voire, pour la plupart des images, les deux à la fois (pour la traduction et ses variantes, notamment, qui renvoient à un travail intellectuel). On sait aussi que la métaphore du texte comme tissu est ancienne : celle du métier à tisser pourrait bien dériver de là. Il en va de même pour la métaphore picturale, qui prolonge et infléchit celle de la traduction, via l'idée d'une langue imagée, ainsi que pour la métaphore du poème, évidemment, même si elle est développée de multiples façons, très différentes. À la fin du chapitre sur le travail du rêve, par exemple, dans la section consacrée à l'élaboration secondaire, peu après avoir repris l'image de l'interpolation, Freud parodie Heine et compare la rationalisation après coup du rêve à la façon dont le philosophe, « avec ses guenilles et ses haillons », « bouche les trous de l'édifice » du monde, le poète jouant le rôle de celui qui respecte, lui, l'impulsion première du rêve, qui n'a que faire du « penser vigile ».⁵⁰⁹

De toutes ces métaphores, il faut dire la même chose que pour la métaphore de la traduction, du texte ancien, des hiéroglyphes. Si elles semblent parfois équivoques, malgré les efforts de Freud pour en limiter l'ambiguïté, si elles paraissent discerner dans l'inconscient une activité intellectuelle de la plus haute espèce, c'est qu'il s'agissait pour lui de réhabiliter le monde du rêve. Le danger de la méprise est d'autant plus grand aujourd'hui que la part de provocation contenue dans ces images s'est émoussée : on oublie aisément le contexte dans lequel Freud a écrit ses textes, la forte dénégation qu'il a dû affronter, même s'il rappelle régulièrement qu'il s'agit pour lui de combattre « la théorie qui voudrait attribuer le rêve à une activité intellectuelle réduite et incohérente ».⁵¹⁰ C'est ainsi que la méprise devient possible quant au rôle exact de l'inconscient chez Freud, quant à son statut, quant à la place qu'il réserve aux métaphores dans l'appareil psychique. Autrement dit, il convient de se prémunir contre un renversement de tendance facile à opérer aujourd'hui de la sous-estimation du rôle de l'inconscient, combattue par Freud, à sa surestimation, que semblent permettre les métaphores freudiennes mais que la lecture fine de ses textes dément *in fine*.

Ce risque est d'ailleurs plus grand avec certaines images qu'avec d'autres. La métaphore de l'élection « par scrutin de liste » offre moins de prises, par exemple, à l'illusion d'un sujet authentique de l'inconscient : elle ne peut se comprendre, notamment, qu'en introduisant la censure, et donc non seulement une pluralité de personnes mais également de fonctions, d'intentions. Cette idée de censure trouve d'ailleurs, elle aussi, des images infiniment variées chez Freud, le plus souvent politiques et explicitées comme telles. On trouve en effet « une déformation analogue » à celle du rêve « dans la vie sociale », dans les égards manifestés devant un homme de pouvoir, ou dans la politesse, qui comportent des degrés divers de « dissimulation ». Après l'évocation de la dissimulation par pudeur ou par convention sociale de tout ce qui touche à la sexualité, Freud développe la « situation analogue » où « se trouve l'écrivain politique qui a des vérités désagréables à dire [pour] ceux qui ont le pouvoir » : il doit lui aussi déguiser son discours, modérer et déformer l'expression de son opinion pour échapper à la censure. Freud souligne alors, sur deux pages, à quel point cette analogie, notamment avec « la vie politique des hommes », est « congruente ». Il

508 S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, respectivement VI, A, p. 325-326, VII, A, p. 578, VI, B, p. 352, VI, A, p. 326.

509 *Ibid.*, VI, I, p. 541.

510 S. Freud, *Le rêve et son interprétation* (trad. Hélène Legros), *op. cit.*, VI, p. 68.

témoigne à cette occasion des scrupules déjà indiqués : « La concordance qu'on peut suivre dans le détail entre les phénomènes de la censure et ceux de la déformation de rêve nous autorise à présupposer des conditions analogues pour les deux. » Et d'admettre ainsi l'hypothèse qu'il existe chez l'individu « deux puissances psychiques » s'affrontant comme peuvent le faire, « dans la vie d'un État », « un souverain jaloux de son pouvoir et une opinion active » qui « luttent l'un contre l'autre » : aussi le matériel du rêve subit-il, comme un fonctionnaire en Chine, à la fois les assauts des motions de souhaits et les gratifications de l'instance qui gouverne l'accès à la conscience.⁵¹¹ Dans *Le Mot d'esprit*, c'est une métaphore voisine qui décrit la « censure » dans les productions de l'esprit, en la présentant cette fois comme une armée lourde et inefficace. C'est toujours une métaphore politique qui est employée pour décrire la *répression*, même si elle est militaire cette fois. Là encore, elle apparaît d'autant plus intéressante qu'elle se révèle capable non seulement de figurer l'idée principale mais aussi de suggérer, de susciter de nouvelles idées, en l'occurrence que le rire est une arme puissante, et même qu'elle *désarme*, etc.⁵¹²

Toute ambiguïté dans l'usage des termes n'est pas éliminée pour autant, comme le souligne Castoriadis. Si le travail du rêve, ses pensées ou son activité de censure sont des métaphores, il reste à déterminer jusqu'où elles sont valables, et il semble bien, parfois, que ce soit *très loin*. L'auteur d'« Épilégomènes à une théorie de l'âme... » suggère, on l'a vu, qu'il faut parfois comprendre Freud littéralement. Dans « L'état du sujet aujourd'hui », il indique du moins qu'il y a cette tentation chez lui. Castoriadis relève en effet ces propos du maître viennois, dans une note de 1897, à propos de la « multiplicité des personnalités psychiques » : « le fait de l'identification nous permet peut-être de prendre l'expression *au sens littéral*. »⁵¹³ Et l'on peut rencontrer fréquemment, en effet, l'idée d'une *intention* de l'inconscient : dans *L'Interprétation* par exemple, quand Freud expose son rêve où l'ami R. est comparé à l'oncle Joseph, « la déformation » qui consiste à exprimer de la tendresse à l'égard de l'ami identifié à l'oncle « s'avère ici être intentionnelle, être un moyen de dissimulation », pour cacher l'injure d'une pensée latente à l'encontre de R. (selon un modèle fourni par le père de Freud à propos de l'oncle : ce n'est pas un mauvais homme mais c'est une tête faible) ; ou plus loin, toujours dans *L'Interprétation* : « cela montre bien que dans l'oubli du rêve une intention hostile n'a pas manqué ».⁵¹⁴ Intention « hypocrite » ou consensuelle d'un côté, intention hostile de l'autre : ces deux exemples montrent bien que la personnification des instances psychiques est poussée assez loin chez Freud. Dans *Sur le rêve*, il concède même la présence d'un « élément de démonisme » dans son explication des rêves obscurs, où entrent en jeu « deux instances formatrices de pensée » : « *comme si* un individu dépendant d'un autre avait à exprimer quelque chose qui doit être désagréable à ce dernier » (Freud souligne). La censure est d'ailleurs, peu après, décrite comme une instance qui « règne sur l'accès à la conscience » et « peut en écarter la première ». Conformément à la tradition, ce petit démon n'est pourtant pas forcément néfaste. Freud évoque, juste après, dans le chapitre XI, le rêve comme « le gardien du sommeil », comme un « veilleur de nuit consciencieux » : la censure joue évidemment un rôle dans cette protection du sommeil, en se relâchant mais en conservant une certaine vigilance, en défendant le dormeur contre les perturbations extérieures et intérieures.⁵¹⁵ Il y a même quelque chose du dragon dans cette instance

511 S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, IV, *op. cit.*, p. 177-180.

512 *Ibid.*, V, p. 275.

513 C. Castoriadis, *Le Monde morcelé*, *op. cit.*, p. 239 (Freud souligne).

514 S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, IV, p. 177 et VII, A, p. 570.

515 S. Freud, *Sur le rêve*, chapitres X et XI, *op. cit.*, p. 121-125, 129. La dette de Freud envers l'anthropologie romantique apparaît bien dans ce chapitre X où la métaphore du gardien et l'idée du conflit entre deux fonctions

qui veille, mi-Cerbère, mi-Saint-Pierre, sur le trésor nocturne de chacun. Nous discernons là, avec cette référence au démon par exemple, ce que Ricœur appelle une « philosophie mythologique », cette tendance qui s'affirme chez Freud avec *Au-delà du principe de plaisir*, avec la lutte entre Éros et Thanatos, mais qui se trouve bel et bien présente dès ses premiers ouvrages.⁵¹⁶ Or, cette philosophie mythologique n'est pas sans poser quelques problèmes, pour ce qui nous concerne, justement, en cela qu'elle *pourrait*, dans son usage des « symboles », pousser la métaphore un peu trop loin. N'est-ce pas ce qui se passe, justement, dans le mythe final de *Totem et tabou*, qu'on lui a tant reproché alors que son recours aux métaphores et au mythe est d'habitude plus prudent, mieux contrôlé ?

Mais cette « démonologie » n'est pas le seul facteur de trouble. Dans *L'Interprétation*, dans la section consacrée à la condensation, en pleine séduction éprouvée pour son objet, Freud cite l'exemple des « créations de mots comiques et rares » comme « le résultat » des rêves qui se sont choisis « pour objets des mots et des noms », c'est-à-dire quand les noms font l'objet eux aussi de condensations, sont traités comme des choses. L'idée n'est pas loin d'apparaître que le rêve est parfois, sinon plus spirituel que le sujet conscient, du moins aussi spirituel que lui. Ce prestige de l'inconscient se trahit encore plus clairement dans une note, deux pages plus loin : Freud y accepte la remarque que le rêveur apparaît souvent spirituel, « trop spirituel » même, dans la mesure où cette idée n'implique pas que l'interprète introduit lui-même de l'esprit dans le rêve. Il ajoute : « si mes rêves apparaissent spirituels, cela ne tient pas à ma personne, mais aux conditions psychologiques particulières dans lesquelles est travaillé le rêve, et cela est en intime corrélation avec la théorie du spirituel et du comique. Le rêve devient spirituel parce que la voie directe et immédiate menant à l'expression de ses pensées lui est barrée ; il le devient par nécessité ». Et de noter que ses propres rêves sont moins spirituels que ceux de ses patients avant de se montrer, peut-être, un peu plus accessible au doute : « quoi qu'il en soit, ce reproche m'a donné l'occasion de comparer la technique du trait d'esprit avec le travail du rêve », dans *Le Mot d'esprit*. On songe en effet à de nombreuses reprises, quand on lit *L'Interprétation*, à cette remarque de Fliess, à cette tentation à laquelle Freud est toujours à deux doigts de succomber : Freud écrit par exemple, de telle figuration d'une opposition, qu'« on peut presque dire qu'elle relève du trait d'esprit », ou que « plusieurs de ces présentations » inhabituelles, dans des rêves utilisant des mots, « relèveraient presque du trait d'esprit » ou encore que tel rêve où apparaît le mot « canal » contient lui aussi un « trait d'esprit », même si Freud reconnaît, en l'occurrence, qu'il « était déjà présent avant le rêve ».⁵¹⁷

De l'esprit, des intentions, mais aussi du travail et des créations : Freud n'est donc pas loin d'accorder à l'inconscient le statut d'un sujet authentique, d'un sujet humain. L'ambiguïté est réelle. Cependant, elle n'est pas totale. Pour ce qui est de l'esprit, par exemple, l'auteur du *Mot d'esprit* ne cesse de modaliser son affirmation : il en est « presque » ainsi. Freud apparaît certes tenté de déceler un inconscient « spirituel » mais il ne s'y résout pas : il y a un *effet* comique, mais pas une telle intention, ou alors le mot d'esprit préexistait au rêve, faisait partie de son matériel de base. Il en va différemment pour la question des intentions, de la censure : la personnification de l'inconscient ou, plus exactement, de ses différentes instances ne peut évidemment pas être poussée jusqu'au bout. Cela va tellement contre l'évidence qu'il paraît absurde de devoir le préciser. Mais il apparaît

créatrices rappellent la lettre de Schiller citée au début du chapitre II de *L'Interprétation du rêve* (p. 138).

516 P. Ricœur, *De l'interprétation*, Seuil, Paris, 1995, Points, p. 74.

517 S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, VI, A, p. 339-341, C, p. 370, F, p. 457, VII, A, p. 570.

légitime de pousser la comparaison très loin, bien au-delà de ce que la langue commune appelle « la simple métaphore ». Cette personnification trouve son intérêt quand on songe que la censure apparaît par intériorisation de contraintes extérieures, sociales et familiales notamment, de l'interdit formulé par un parent par exemple. L'inconscient fonctionne donc, d'une certaine manière, comme ces personnes – il les remplace, il agit *un peu* comme elles, même si, en fait, il agit en fonction de la trace laissée par le souvenir de leurs interdits, souvenir qui peut être déformé, mal compris, etc. On peut s'interroger, alors, sur le « travail du rêve ». Bien sûr, il est davantage discutable, surtout à cause de l'analogie avec le travail créateur de l'écrivain ou du tisserand : c'est souvent un travail d'obscurcissement, de brouillage, de *déconstruction* du sens, à la différence, par exemple, du « travail du mot d'esprit », qui apporte du sens, même si l'analogie peut être poursuivie très loin, là encore. En fait, cette question de la nature du travail du rêve a déjà été tranchée, par Freud lui-même, dans *L'Interprétation du rêve*, même si c'est d'une façon qui reste à discuter : en effet, il ne faudrait pas s'imaginer que le « travail de rêve » est « plus négligent, plus incorrect, plus oublieux, plus incomplet que le penser vigile : il est quelque chose qui qualitativement en est tout à fait distinct et qui d'emblée ne peut donc y être comparé. Il ne pense, ne calcule, ne juge absolument pas, mais se borne à ceci : donner une autre forme. »⁵¹⁸ L'idée est reprise dans *Sur le rêve* : « le travail du rêve ne révèle pas d'autres activités que les quatre que nous venons de mentionner » (la condensation, le déplacement, etc.). Puis, développant l'idée, Freud place des guillemets à l'expression « travail du rêve » et tient à préciser ensuite « que le travail du rêve n'est pas créateur, qu'il ne développe pas de fantaisie qui lui soit particulière ; il ne porte pas jugement, n'apporte pas de conclusion ».⁵¹⁹ Le dernier extrait est d'ailleurs très intéressant pour nous : il présente le travail du rêve comme simple « passage des pensées du rêve dans le contenu du rêve ». La métaphore du moine copiste y semble presque reprise : si des discours, des raisonnements s'y trouvent, c'est comme fragments dont les rêves « copient très fidèlement le texte », sans rien leur apporter de pertinent, quand ils ne les rendent pas absurdes par le changement de contexte. Autrement dit, comme la métaphore dans sa conception ornementale, le rêve est « simple transfert », il n'est pas créateur. Voilà qui indique assez qu'il ne peut y avoir de vraies métaphores dans le travail du rêve. Mais voilà qui peut interroger aussi : qu'est-ce qu'un transfert qui ne serait absolument pas créateur ? Peut-on imaginer un déplacement qui ne témoignerait pas, un tant soit peu, d'une activité de pensée – ou des associations de pensées qui ne trahiraient aucune forme de « pensée » ?

L'inconscient produit-il des métaphores ? à quel niveau interviennent-elles ?

Quatre ans plus tard, dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Freud se plaint de n'avoir « nullement été compris ». Il distingue alors dans la figuration par le contraire l'indice que « la pensée inconsciente » ignore, « selon toute vraisemblance, un processus comparable à l'acte de juger ». Et de préciser encore : « À la place du rejet effectué par le jugement, on trouve dans l'inconscient le “refoulement” ». »⁵²⁰ Voilà qui est d'une netteté remarquable, en effet. Mais peut-être, si Freud n'a pas été entendu jusque là (et parfois depuis), est-ce non seulement à cause de ses métaphores qui suggèrent une activité psychique plus importante, qui ne se réduirait pas à une

518 *Ibid.*, VI, I, p. 558.

519 S. Freud, *Sur le rêve*, *op. cit.*, VII, p. 106.

520 S. Freud, *Le Mot d'esprit...*, *op. cit.*, VI, p. 314.

activité mécanique de refoulement, mais aussi à cause d'une ambiguïté réelle, perceptible dans l'énoncé même de ses phrases. Déjà, ici, ressent-il le besoin de rester prudent : c'est « selon toute vraisemblance » que l'inconscient ne juge pas. Dans *L'Interprétation* comme dans *Le Rêve*, la restriction est plus grande encore : ce n'est pas l'inconscient qui ignore l'acte de juger, mais « seulement » le travail du rêve. Dans le premier ouvrage, quelques lignes plus haut, Freud précise en effet que « le travail animique dans la formation du rêve se décompose en deux opérations : la production des pensées de rêve et la transformation de celles-ci en contenu de rêve. Les pensées de rêve sont totalement correctes et formées avec toute la dépense psychique dont nous sommes capables ; elles appartiennent à notre penser non devenu conscient d'où proviennent aussi, du fait d'une certaine transposition, les pensées conscientes. » C'est donc la notion de « pensées de rêve » (parfois traduite, comme on a pu le constater, par « pensées du rêve ») qui peut gêner, surtout quand elles sont « produites » par l'inconscient. Il est clair pourtant, comme on l'a vu pour la présentation concrète et imagée, ou pour les mots d'esprit, que ce matériel initial préexiste à l'état de sommeil pour Freud : si ces « pensées » constituent authentiquement des pensées, elles ne sont pas créées par l'inconscient. Dans *Le Mot d'esprit*, par exemple, il rappelle que cet « assemblage généralement très compliqué de pensées » qui forme les « pensées latentes du rêve » est quelque chose qui, pour une part, « a été construit durant la journée et qui n'a pas été mené à bonne fin ». Il y a donc un lien avec la pensée consciente. Cet assemblage apparaît même comme « un reste diurne » : ce n'est pas une production du rêve. Au contraire, seul le travail de déconstruction est l'œuvre du rêve.⁵²¹

Voilà, pour l'essentiel, ce qu'il faut dire pour les métaphores authentiques : elles ne sont pas créées par le rêve, elles ressortissent d'une activité consciente, elles aussi. On doit leur appliquer ce propos souligné par Freud, dans *Sur le rêve* : toutes ces choses qu'on trouve dans le rêve et « qu'on aimerait regarder comme le résultat d'une autre et plus haute opération intellectuelle » n'en font pas partie, il faut considérer « que ces opérations intellectuelles ont déjà eu lieu dans les pensées du rêve et qu'elles ont été seulement reprises par le contenu du rêve. »⁵²² Les comparaisons sont d'ailleurs mentionnées, dans *L'Interprétation du rêve*, et placées dans son « matériel ».⁵²³ Seulement, on a déjà relevé, notamment dans le rêve du chef d'orchestre, des rapprochements qui, pour codés qu'ils soient en partie, n'en sont pas moins vivants par ailleurs. Il en va de même dans les mots d'esprit, où se glissent souvent des comparaisons originales. Faut-il alors émettre l'hypothèse que l'inconscient non seulement contient des métaphores mais qu'il en produit aussi, et donc nuancer les jugements précédents ?

Prenons le rêve de Freud sur une réunion à table d'hôte avec « Mme E. L. », développé dans *Sur le rêve*, et pour lequel je me tiendrai à ce que son auteur nous en dit, sans le compliquer encore des associations proposées par Didier Anzieu dans son *Auto-analyse de Freud*.⁵²⁴ L'inconscient produit bien, en apparence, des métaphores. L'élément « Mme E.L. » est associé/substitué par le « complexe psychique » à la femme de Freud, à travers le geste sur le genou qui fut celui de sa femme, quand il la demanda en mariage. Par ailleurs, la table d'hôte est associée au taximètre, en vertu d'une analogie proposée la veille à un ami (« Les voitures à taximètre me font toujours penser à la table d'hôte. Elles me rendent avare et égoïste en me rappelant sans répit ce que je dois. J'ai

521 *Ibid.*, VI, p. 292.

522 S. Freud, *Sur le rêve*, *op. cit.*, VII, p. 106.

523 S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, VI, C, *op. cit.*, p. 356.

524 S. Freud, *Sur le rêve*, *op. cit.*, II, p. 52-58, et V, p. 87-88, notamment. Le rêve est analysé longuement par D. Anzieu dans *L'auto-analyse de Freud*, PUF, Paris, 1959, p. 457-476. L'essentiel de cette étude est repris dans la préface de *Sur le rêve*.

l'impression que ma dette croît trop rapidement et je crains de ne pas en avoir pour mon argent »).

On devine aisément par ailleurs le lien de « Mme E. L. » à la femme de Freud, qui n'est pas explicité, pour des raisons privées, et de ce premier rapprochement à celui du taximètre. L'auteur du rêve précise en effet : « Mme E. L. est la fille d'un homme à qui j'ai dû de l'argent autrefois. » Autrement dit, comme il le reconnaît plus loin, c'est l'idée de la « dépense », affective et financière, et de la « dette » ainsi contractée, qui constitue le cœur du rêve, qui fait le lien entre les différents éléments – avec cette autre idée, par exemple, que les parents permettent, en donnant la vie, que se contracte une dette entre leurs enfants et eux. Didier Anzieu note d'ailleurs que l'expression « ça [me] coûte » possède la même équivoque en français qu'en allemand. Freud apparaît ainsi obsédé par la peur de la dette (on sait que Breuer, avec qui il aimerait rompre, considère une ancienne dette comme un cadeau, refuse que Freud la lui rembourse) et travaillé par le rêve d'une attention désintéressée, par le souhait d'un amour gratuit, compliqué par exemple, dans le cas de l'amour conjugal, par d'autres préoccupations qui peuvent toujours être soupçonnées de rentrer en ligne de compte. Dans « cet écheveau de pensées », plus complexe encore, évidemment, de nombreuses analogies se déploient, à partir du rapport de Freud enfant avec ses parents (indiqué par le motif des épinards), du rapport de Freud avec un ami qui fait preuve de générosité (qui l'a invité la veille en taxi) ou du rapport de Freud médecin avec un confrère chez qui il a envoyé une patiente (indiqué par le motif de l'œil), patiente dont il se préoccupe, dont il demande des nouvelles, alors qu'il n'a jamais fait qu'un seul cadeau à ce confrère. Autrement dit, plusieurs situations analogues se superposent : plusieurs relations d'enfant à parent où l'idée d'une dette s'exprime, plusieurs relations d'adulte à adulte (tous deux masculins) où s'exprime la possibilité d'une relation désintéressée et plusieurs relations triangulaires de Freud à une femme et à un autre homme, celui-ci ayant, sinon un pouvoir ou une autorité sur celle-ci, du moins un lien fort avec elle, dont Freud se sent proche lui-même par ailleurs, à des titres divers.

Des métaphores, donc ? Comment considérer ces analogies ? Ce n'est pour l'instant que *travail d'analyse*, travail conscient *a posteriori* proposé, suggéré par l'auteur : reste à savoir si la « métaphore » existe au niveau du travail du rêve. Mais, comme Freud présuppose que le travail de l'analyse est le pendant inversé de celui du rêve, cette objection doit-elle nous retenir ? Je ne crois pas. Une objection plus sérieuse pourrait nous arrêter : certaines analogies, si elles ne sont pas postérieures, sont antérieures au rêve. Comment savoir si elles ne le sont pas toutes ? On imagine notamment que Freud, la veille au soir, n'a pas manqué de s'interroger sur lui-même, après avoir cité, « sans que cela présente un rapport bien étroit », les vers de Goethe suivants (s'adressant aux puissances célestes, aux « Mères ») : « Vous nous faites entrer dans la vie, / Vous laissez les malheureux [les créatures pauvres] devenir coupables [s'endetter] ». Certaines associations ont dû lui apporter quelques lumières déjà, suite à cette espèce d'acte manqué. Cependant, quel travail le rêve aurait-il eu à effectuer si toutes les situations analogues étaient déjà apparues comme telles à Freud auparavant ? Pourquoi tous ces déplacements, s'ils ne pouvaient plus voiler des pensées latentes, s'ils lui étaient déjà transparents ? Non, il me semble probable que l'inconscient ait bel et bien œuvré, ici, qu'il ait établi des analogies pendant la nuit entre des situations anciennes et d'autres, plus récentes, dont certaines lui ont été rappelées la veille, lors de la soirée chez son ami, en superposant en quelque sorte des expériences nouvelles à des scénarios préexistants. Nous savons bien, en effet, que c'est un mécanisme de base du psychisme : certaines expériences vécues dans l'enfance fournissent les archétypes à partir desquels nous pensons, tant bien que mal, les situations ultérieures.

Mais faut-il parler, même dans ce cas, de métaphores ? On peut noter déjà que les « métaphores » inconscientes qui s'expriment dans ce rêve obéissent à une forme « d'intention » mais d'une nature très différente de la métaphore courante, de celles que l'on peut trouver en littérature, au cinéma, en rhétorique, jusque dans les échanges les plus quotidiens : elles obéissent notamment à un impératif de censure étranger à la métaphore traditionnelle (ou, alors, qui se trouve présent chez elle mais sous d'autres formes, et comme possibilité, non nécessité : on ne peut donc pas rabattre l'une sur l'autre). Il y a danger à aligner les deux « métaphores », cette analogie perçue par l'inconscient à travers le déplacement ou la condensation et la métaphore véritable, *assumée*, choisie par une conscience : on ferait vite (et on fera vite, dans les décennies qui suivront) de la métaphore véritable un mécanisme de défense contre la révélation de faits, une substitution-dissimulation sur le modèle de ces analogies inconscientes dont nous parlons (modèle qui vient alors renforcer le modèle préexistant de la rhétorique, la métaphore *in absentia* et son sens « impropre »). Or, si l'on sort du contexte de la psychanalyse, et même si toute métaphore inventée *peut* relever d'une analyse de cet ordre, il n'existe pas une vérité *enfouie*, à révéler, qu'une censure dissimulerait, mais simplement une vérité à rechercher et/ou à transmettre, à construire dans tous les cas, qui ne préexiste jamais, pour son auteur et/ou pour le lecteur, l'auditeur ou le spectateur, même si un mot, une idée ou une intuition la précède. Même quand la métaphore redécouvre une analogie présente dans la culture, ou quand elle se contente d'illustrer une idée, son modèle ne peut pas être celui de l'énigme, de l'allégorie mystérieuse – d'ailleurs, si Freud le premier a utilisé l'image de l'allégorie, qui est voisine mais ne coïncide pas vraiment, c'est pour des raisons légèrement différentes, pour évoquer la seule présentation imagée, la figuration indirecte des « pensées » dans une « langue » qui n'en est pas une. Une fois ceci précisé, qui est de la plus grande importance, il faut noter que la métaphore véritable peut être assez longuement comparée néanmoins avec l'analogie inconsciente, mais sans la confondre avec son « double », encore une fois : qu'elle soit *in absentia* ou non, la métaphore authentique peut aider à contourner une censure, exactement comme la « métaphore » du rêve, qui est à la fois substitution (et donc dissimulation) et expression (et donc possibilité d'avoir accès à ce qui est dissimulé), la différence résidant dans la stratégie délibérée que constitue la métaphore véritable, qui peut présenter les choses de façon à éclairer certains lecteurs et à ne pas attirer l'attention d'autres, là où c'est la nature même de l'association du rêve que d'occulter. On pourrait noter, en outre, qu'un parallèle est possible entre le déplacement « pur » et la condensation (la figure composite notamment), d'une part, et les formes *in absentia* et *in praesentia*, d'autre part. Le parallèle est superficiel, néanmoins, en cela que le comparé est souvent présent à côté d'une métaphore *in absentia*, ce qui est impossible dans le cas du déplacement : cela pourrait inviter à confondre encore le « thème » de la métaphore (son comparé) avec l'idée qu'elle propose. Dans les deux cas, cependant, dans le déplacement « pur » et la figure composite, la clef du rêve n'est pas fournie avec l'exhumation des « pensées latentes » : comme Freud le souligne régulièrement, l'essentiel du rêve ne se trouve pas là mais dans le travail lui-même, exactement comme, pour la métaphore, c'est le dialogue entre les deux séries rapprochées qu'il importe, le discours implicite énoncé dans et par le rapprochement.

Voilà qui nous permet donc, au point où le contact semble presque établi, de souligner la différence radicale entre la métaphore et ces associations inconscientes. Ce n'est pas la présence ou l'absence d'une syntaxe qui établit une ligne de partage entre les deux, par exemple. Non, s'il y a quelque chose de l'ordre de l'intention, s'il y a du sens dans les associations et/ou les figurations inconscientes, ce qui importe, c'est qu'il ne s'agit pas d'un sens délibéré, dans les deux acceptions du

terme, à commencer par la première – ce n'est pas un sens délibéré avec soi-même. La réflexion de Castoriadis sur la question est particulièrement éclairante. Dans la quatrième partie d'« Épilégomènes... », il réfléchit à l'importance capitale de la représentation, au fait que l'individu constitue un « surgissement ininterrompu de représentations » mais aussi une « façon particulière de se représenter, d'exister dans et par la représentation ». Il évoque alors « la causation symbolique, telle qu'elle apparaît non seulement dans les symptômes, mais dans l'association des représentations », et de la placer « dans le magma de la représentation du départ », dans le processus primaire où, selon lui, elle peut « prélever une partie réelle [de ces représentations] ou un élément formel et passer de là à des éléments formels ou des parties réelles d'une autre représentation par des procédés assimilatifs (métaphoriques ou métonymiques), oppositifs (antiphrastiques ou ironiques) ou autres ». Nous pouvons souscrire à cette façon de présenter les choses, malgré le recours qui me semble abusif à des termes rhétoriques, hélas bien établi aujourd'hui (des guillemets au moins me semblent de rigueur) : Castoriadis signale d'ailleurs par la suite que la référence à ces tropes, qui lui semblent bien présents dans le « magma » en question, et même « prédominants », n'a qu'une valeur descriptive et non explicative. Il n'y a ni « *métaphoriston* » ni « *métonymiston* » indique-t-il, « dont ces malades auraient reçu plus que leur part » quand Freud caractérise l'hystérie comme « déplacement par voie associative », la névrose obsessionnelle comme « déplacement par similarité » ou la paranoïa comme « déplacement d'ordre causal ». Et j'ajouterais que, précisément, même s'il y pense, Freud se garde *dans l'immense majorité des cas* d'employer les figures de style en question. C'est pourquoi Castoriadis a entièrement raison non seulement de parler de « causation », comme il le justifie, mais aussi de conserver l'adjectif « symbolique ». On le suit de même lorsqu'il écrit :

Tout découle de ce fait dont l'évidence semble avoir empêché qu'on le pense : le symbole est (pour) ce qu'il n'est pas, donc nécessairement à la fois en excès et en défaut par rapport à toute homologie et à toute relation fonctionnelle. Cet excès-défaut n'est approximativement maîtrisé que dans le fonctionnement lucide ; le moment de la réflexion y signifie, essentiellement, le retour sur le *pour* du symbole, le désinvestissement ou la déréalisation du symbolique, qui commence avec le *ti legeis, ti sémaineis otan touto legeis ?* [que dis-tu, que veux-tu signifier en disant cela ?]⁵²⁵

Ce qui suit est alors d'autant plus valable pour ce qui nous concerne :

Il n'en est pas et ne peut pas en être de même pour la pensée inconsciente au sens strict, qui est bien, en un sens, pensée puisqu'elle est mise en relation de représentations guidée par une intention (et pour autant matrice de tout sens pour l'homme), mais non pensée réfléchie ; pour elle il n'y a pas d'autre de la représentation, et donc le *quid pro quo* symbolique ne peut être qu'un quiproquo tout court, et ce quiproquo immédiatement réalité et vérité, la seule qu'elle connaisse. [...] On ne peut guère, du reste, démêler ici les rôles respectifs de l'intention et de la représentation, car l'initiative passe constamment de l'une à l'autre. C'est l'intention qui enchaîne les représentations, mais ce sont aussi les représentations qui éveillent, activent, inhibent ou dévient les intentions.

Dans les symboles dont il est question ici, il est bien évidemment possible de lire les « métaphores » dont nous nous occupons, ces déplacements ou ces figures composites qui témoignent d'une analogie mais qui ne font pas encore une métaphore, faute d'avoir éliminé le *quiproquo* inconscient.

525 C. Castoriadis, *Carrefours du labyrinthe*, I, *op. cit.*, p. 57-58.

Cela n'est d'ailleurs pas propre au rêve. On trouve ces mêmes « pensées » analogiques dans les lapsus. Qu'on me permette de citer ici le premier ministre Lionel Jospin, peu avant la présidentielle de 2002 : quand il donne du « M. le Président » à J.-P. Chevènement, à l'Assemblée nationale, il s'adresse à lui comme si l'autre candidat à la présidentielle était déjà président, il lui en reconnaît l'autorité d'une certaine façon. Mais peut-on parler de métaphore ? Il me semble que non puisque, sur le coup, pour le locuteur, subjectivement, ou plutôt pour ce qui parle à travers lui, il y a attribution correcte, absence de tension, de différence. Ce n'est que pour l'auditeur, l'interprète, ou pour le locuteur après coup, qu'il peut y avoir éventuellement métaphore. Il en va de même quand Freud cite les deux vers de Goethe, dans le taxi où il est invité par son ami : l'inconscient propose une analogie que la conscience peine à assumer dans un premier temps. Le « penser vigile » s'étonne du manque d'à-propos de la citation qui lui a échappée : il est tenté de refuser les nouvelles analogies qui surgissent, *via* le poème (entre ses hôtes et les puissances célestes, entre un enfant et lui), après la première comparaison proposée (le taximètre et la table d'hôte).

Cette présence authentique d'une « pensée » dans l'inconscient, aussi minimale soit-elle, nous permet ainsi de comprendre et de justifier l'hésitation de Freud quant à la façon de présenter le « travail » du rêve : il n'y a pas de création authentique, à cause du « quiproquo », mais bien une forme de pensée quand même, une « mise en relation de représentations guidée par une intention ». Castoriadis approfondit d'ailleurs cette réflexion, dans « l'état du sujet aujourd'hui », quand il souligne la complexité de ce qu'on entend par « sujet » habituellement : il distingue en effet différents niveaux de « subjectivité », du plus élémentaire au plus élaboré, qui permettent selon lui de caractériser le psychisme humain comme stratifié (et marqué par ailleurs par une défonctionnalisation). Il y a du « pour soi » partout dans le vivant, et même ailleurs, dès lors qu'on ne prend en compte que le calcul ou l'auto-finalité, par exemple. Définir le pour soi comme un « simple processus autocentré et autoconservateur » suffirait à faire d'une cellule, mais aussi d'une société ou d'une galaxie, un sujet. C'est pourquoi Castoriadis souligne deux critères beaucoup plus décisifs : la réflexivité et la volonté, la capacité à « *se réfléchir* » et à « *se décider après délibération* », tout en soulignant qu'il s'agit là de deux possibilités, qui ne sont pas toujours actualisées.⁵²⁶ Aussi Castoriadis est-il autorisé à discuter Freud quand celui-ci affirme, dans *L'Interprétation*, que le rêve ne calcule pas. En revanche, on ne peut que tomber d'accord avec Freud, et même élargir la remarque à l'inconscient, lorsqu'il écrit que le rêve n'est pas capable d'un jugement authentique, qu'il n'apporte rien qui lui soit propre, qu'il ne conclut pas. Il ne serait donc pas possible, à *strictement parler*, de dire que l'inconscient produit des métaphores. Il peut réutiliser des métaphores, il peut proposer des analogies qui serviront de métaphores, mais son incapacité à juger le rendrait incapable d'en créer.

Une telle présentation des choses est très séduisante. Elle permet de rendre compte de beaucoup d'aspects de la question. En effet, c'est parce que la métaphore a les pieds dans l'inconscient et la tête ailleurs qu'elle présente, me semble-t-il, de nombreux traits de celui-ci. On voit bien avec elle, par exemple, que l'imagination ne s'embarrasse pas de contradictions : comme l'inconscient, la métaphore peut tout associer, même ce qui s'oppose. L'expression « enfoncer des portes ouvertes » le montre joliment, qui télescope le point de vue de l'assaillant et celui d'un observateur, qui sait que la forteresse est vide. De même, comme les formations de l'inconscient, les métaphores peuvent être déterminées de multiples façons, posséder de nombreux motifs, dont les plus inavouables ne sont pas souvent au premier plan : elles condensent, elles se jouent parfois de l'équivoque. Chez elles

526 *Le Monde morcelé*, p. 239-243, 258-265, 272-275.

aussi, « l'élément commun qui justifie, c'est-à-dire occasionne, la réunion » de deux objets « peut être présenté » ou bien « manquer » et, quand il est présent, il constitue « généralement une invite à chercher un autre élément commun ». ⁵²⁷ La métaphore récupère tous ces mécanismes du rêve, elle ne s'oppose pas au travail qu'il effectue, mais lui fait subir également le travail de la conscience du créateur, ce qui suffit à changer sa nature et à rendre caduques, du moins en grande part, les problématiques inconscientes ou, plus exactement, à décentrer ces problématiques, sauf pour un sujet troublé ou psychotique évidemment, car il est difficile de traiter les métaphores d'une œuvre comme des actes manqués (quand bien même c'en serait, le fait de les conserver dans l'œuvre témoignerait d'une démarche particulière). Évidemment, cette « seconde » élaboration ne saurait être confondue avec l'élaboration secondaire de Freud, et encore moins avec le travail de présentation du rêve : là où la cohérence logique des pensées du rêve est parasitée par leur présentation, là où l'élaboration secondaire réorganise le matériau sans tenir compte des « pensées » initiales, la métaphore gagne en clarté. La dynamique est donc inverse pour elle : sa cohérence logique est renforcée par le travail de présentation. Elle en sort améliorée, en théorie du moins : il n'y a pas chez elle de véritable équivalent à la censure. Là où les pensées du rêve sont presque détruites, là où elles sont impitoyablement refoulées, la métaphore, elle, est créée.

C'est là, on l'a vu, le principal trait discriminant. Les conséquences en sont nombreuses, concernant les deux mécanismes qui nous occupent. On peut préciser, par exemple, que l'analogie présente dans les rêves – telle du moins que Freud la donne à voir – n'associe pas souvent deux éléments du même niveau, deux éléments manifestes par exemple, de la même façon que la métaphore ou la comparaison. Même dans les formations composites, les deux « réalités » qui sont rapprochées, par exemple « Mme E.L. » et Mme Freud, appartiennent l'une au niveau du contenu manifeste et l'autre au niveau du contenu latent (idem pour le rêve du chef d'orchestre, avec Hans Richter et Hugo Wolf). Pour composer son récit, le rêve combine donc des éléments, certes manifestes, mais qui ne sont pas de la même nature : « Mme E.L. », d'une part, et le geste sur le genou, d'autre part (ou Hans Richter et divers signes qui renvoient à Hugo Wolf). Autrement dit, même dans ses formes apparemment *in praesentia*, le travail du rêve compose des analogies *in absentia* (sur la base de la métonymie, diraient certains), le déplacement opère partout, et très souvent jusque dans les condensations. Ou, pour le dire mieux, car le rêve rapproche aussi des éléments de même nature, ces éléments ne sont jamais vraiment associés : la condensation les fond bien plutôt, les formations composites créent une troisième et improbable « réalité », à la différence de la véritable métaphore. Autrement dit, nous retrouvons ici la nature *chimérique* du rêve, qui ne possède pas d'équivalent dans le domaine des figures d'expression.

Autre différence qu'il convient de souligner : l'implicite, qui est décisif dans les métaphores aussi, est différent du sens caché des analogies du rêve, même si l'analogie semble pouvoir être développée assez longtemps (le travail du rêve a quelque chose de l'allégorie mystérieuse, de l'énigme, on l'a vu, les deux appellent une analyse, et celle du rêve laisse un résidu, comme celle de la métaphore, etc.). La métaphore n'est pas substitution, et encore moins dissimulation, alors que c'est le cas des figures du rêve, celles du moins sur lesquelles Freud insiste. C'est pourquoi, sans analyse, la plupart des métaphores sont perçues et délivrent une bonne part de leur signification – signification implicite mais pas obscure – alors que, sans travail d'interprétation mené rigoureusement, la « métaphore » du rêve est généralement absurde, n'est pas perçue. Ainsi, la façon dont les deux analogies révèlent parfois en dissimulant est différente : la métaphore comme

527 Freud, *L'Interprétation du rêve*, p. 365-366.

telle est *donnée* (même la métaphore *in absentia*), le lien est *marqué* (même si c'est parfois de façon peu transparente, même s'il n'y a pas toujours de copule, il y a au moins les traces d'une intention de signification de type métaphorique). Le but premier de la métaphore est d'exprimer et de transmettre une idée, une sensation, alors que le but premier du rêve est, rappelons-le, de réaliser un désir. Elle ne cherche pas à produire une représentation *qui soit le travail inverse de l'explication*, qui lutte contre la compréhension claire et immédiate, alors que dans le rêve, fondamentalement, l'analyse défait ce que le rêve a fait. Dans la métaphore, même s'il y a travail de décomposition aussi – d'analyse – ce n'est pas un travail de démontage *aussi fondamental* : il n'y a pas l'inconscient qui fait et l'analyse qui défait, ou l'inconscient qui démonte et l'analyse qui remonte. Il y a d'un côté un auteur qui compose, *et en même temps qui analyse ce qu'il compose*, et de l'autre un lecteur qui interprète, qui démonte et remonte, qui ré-interprète. C'est là la grande différence, qui détermine toutes les autres : la métaphore implique un sujet conscient, capable de réflexivité, d'un projet débattu avec lui-même et donc choisi, capable de juger, de conclure, etc. (à la différence du « sujet de l'inconscient »), un sujet auquel ne s'oppose pas le lecteur, cet autre sujet conscient capable de réflexivité, etc. La métaphore repose sur un modèle de dialogue, fût-il élaboré et « crypté » : elle suppose à ses deux extrémités un sujet capable d'analyse et de synthèse.

La confusion, toujours possible, vient alors de ce que les deux analogies ne s'opposent pas complètement, malgré ce que je viens de dire : elles ont toutes deux leur origine dans l'imagination d'une personne – d'où une bonne part du résidu de la métaphore, peut-être : s'y mêle au résidu du travail conscient les déterminations inconscientes, sans même parler du résidu d'un éventuel travail d'analyse de l'inconscient qui parlerait là. Comme le sujet humain, la métaphore réfléchie n'est jamais donnée d'avance. C'est une conquête, une possibilité qu'il convient d'actualiser, pour que nous parlions à travers elle autant qu'elle nous parle.

Une autre façon de pointer la différence entre les deux analogies, radicale malgré leur grande proximité, serait de rappeler que le travail du rêve est fonctionnel pour Freud : il s'agit de préserver le sommeil, en réalisant des désirs, mais sans les dévoiler complètement pour autant. Le rêve n'est pas créateur, il ne pense pas, du moins pas à la façon de la pensée consciente, maîtrisée, etc. Il est même en quelque sorte mécanique, selon l'auteur de *L'Interprétation du rêve*, par exemple quand il reproduit des discours, des idées, etc. Si on lui reconnaît une certaine « autonomie », comme il faut probablement le faire, elle reste très limitée. Castoriadis indique que la représentation « n'est pas simple véhicule mais principe actif » : c'est pourquoi elle peut être traitée comme « ambassade », comme « délégation », elle dispose d'une certaine activité propre, mais elle reste subordonnée à la pulsion, son maître en dernier ressort. Elle doit alors « inventer pour le compte de son mandant, muet de naissance ».⁵²⁸ D'où la possibilité de « créations », auxquelles il manque cependant la trace d'un sens réfléchi.

La métaphore et le mot d'esprit

Bien plus qu'au rêve, ce serait donc au trait d'esprit (au *witz*) que l'on pourrait comparer la métaphore : lui aussi plonge ses racines dans l'inconscient mais s'en distingue comme création véritable de l'esprit. Le mot allemand désigne d'ailleurs aussi bien une blague que la faculté d'avoir de l'esprit. Les points communs du trait d'esprit avec la métaphore sont même nombreux dans

528 C. Castoriadis, « Épilogomènes... », *Carrefours du labyrinthe*, I, *op. cit.*, p. 59.

l'approche qu'en fait Freud, et cela à plusieurs niveaux.

D'abord, dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, c'est au sein des exemples que les métaphores apparaissent fréquentes. Elles y jouent un rôle parfois secondaire, mais parfois aussi déterminant. Le premier exemple développé par Freud, celui du *famillionnaire*, serait, de ce point de vue, intermédiaire : le personnage de Hambourg se flatte d'avoir été traité de façon familière par le baron Rothschild, comme s'il était lui-même millionnaire – mais, évidemment, sans y croire. Dans certains cas, le trait d'esprit repose purement et simplement sur une métaphore ou une comparaison. Je pense notamment à « l'anecdote américaine » des deux larrons : deux hommes d'affaire peu scrupuleux, fiers d'exhiber un portrait d'eux exécuté par le peintre le plus talentueux de la ville, demandent à un critique d'art ce qu'il pense du tableau ; celui-ci se contente de répondre : « Mais où est passé le Rédempteur ? », comme si le Christ manquait à la scène, signalant ainsi le seul élément de dissemblance, les deux compères figurant très correctement les deux larrons de la Passion. En fait, les deux dernières sections du chapitre II sont pleines de ces mots d'esprit reposant sur des images et le chapitre s'achève pour ainsi dire sur l'aveu « qu'une comparaison puisse être spirituelle en elle-même » et sur la difficulté à en cerner la cause, la technique.⁵²⁹

Mais la proximité n'est pas seulement dans les exemples, dans le matériel étudié : elle apparaît également dans la description « extérieure » des traits d'esprit et dans la problématique. Dès le chapitre d'introduction, par exemple, Freud note que, « de tout temps, on s'est plu à définir l'esprit [*witz*] comme l'habileté à trouver des ressemblances entre des choses dissemblables, c'est-à-dire des ressemblances cachées » et que « Jean-Paul a donné à cette pensée une formulation elle-même spirituelle : “Le mot d'esprit est le prêtre déguisé qui unit toutes sortes de couples” » et d'ajouter alors, avec Vischer, qu'on ne peut tout de même pas *identifier* comparaison et mot d'esprit, que la dissemblance y joue un rôle aussi.⁵³⁰ Par ailleurs, dans le chapitre II, l'influence est manifeste des figures de style sur la classification des exemples de traits d'esprit. Les catégories notamment de la section 11 mais aussi des sections 10 et 12 sont (sur)déterminées par la rhétorique, qu'il s'agisse de la « figuration par *quelque chose de similaire* et d'apparenté » ou de « l'allusion » qui font songer à la métaphore (et, pour l'allusion, par moments à la métonymie), ou encore de « la *comparaison* » (section 12) ou de « la *figuration par le contraire* » (mots d'esprit ironiques de la section 10), sans parler de la distinction qui traverse tout le chapitre entre traits d'esprit à base de pensées et à base de mots, fondée sur la distinction liminaire entre fond et forme qui rappelle un peu la distinction entre figures de pensée et figures de mots.

Mais, si les points communs sont nombreux entre métaphores et mots d'esprit, il nous faut en passer par l'observation de quelques points communs et différences qui existent entre le travail du trait d'esprit et celui du rêve – qui semblent valoir *a fortiori* pour distinguer la métaphore de ce dernier. La comparaison entre le mot d'esprit et le songe constitue en effet le sujet du livre de Freud, plus ou moins implicite même s'il apparaît clairement au chapitre II, notamment à la fin de la section 2, avant d'être explicité, au chapitre VI en particulier. Ce rapprochement, qui peut sembler parfois discutable, surtout au début, quand il n'est pas assumé, avant que les différences ne soient pointées, est fructueux pour nous. Ce ne sera pas un détour inutile : il nous aidera à préciser cet autre rapprochement qui nous intéresse, qui nous apparaîtra encore plus judicieux, entre travail de la métaphore et « travail du mot d'esprit ».

Freud entreprend donc de relever toutes une série de faits, inspirés par son étude des rêves, pour

529 Freud, *Le Mot d'esprit*, op. cit., II, 1, p. 56, 11, p. 151 et 12, p. 173.

530 *Ibid.*, I, p. 46-47.

mieux cerner, par comparaison, le trait d'esprit. Il s'attache ainsi, dans la partie II, à relever la présence des mécanismes de condensation, de déplacement, de figuration indirecte, etc., dans les mots d'esprit, tout en les articulant, on l'a vu, à des notions plus rhétoriques, ce qui occasionne quelques problèmes, notamment lorsqu'il cherche à calquer l'opposition entre condensation et déplacement, sinon sur celle de la forme et du fond, exposée au début de la section 1, du moins sur celle du trait d'esprit « fondé sur l'emploi des mots » et du trait d'esprit « fondé sur des pensées », au lieu d'envisager sérieusement à supprimer la frontière placée entre ces deux dernières « techniques » et alors qu'il y a souvent condensation et déplacement dans les deux ensembles donnés. Pour analyser ses différents exemples, Freud propose alors une « réduction », une sorte de traduction littérale qui a pour but de mettre en évidence le mot d'esprit et son travail, notamment de condensation : comme pour le rêve, Freud tente une opération d'analyse en sens inverse. Il constate alors, dans les premiers cas, « que l'esprit tient seulement à l'expression verbale telle qu'elle est fabriquée par le processus de condensation ». ⁵³¹ Dans la section 6, il cherche à mettre en évidence cette fois des déplacements « purs », à les isoler par le procédé de réduction, en supprimant ainsi le facteur du double sens. Dans les « réductions » qu'il propose à la fin du chapitre, il s'agit encore de mettre en évidence ce qui résiste dans le mot d'esprit, ce qui est lié à sa forme ou non, selon le principe évoqué dès la section 2 qui consiste à « annuler rétroactivement le processus de condensation dans ce qu'il a de particulier ». Dans la plupart des cas, le résultat n'est guère concluant, comme dans la section 6 où Freud finit par envisager l'objection qu'on ne puisse séparer les facteurs « déplacement » et « double sens » et par concéder ce « mérite » de l'objection, à savoir que nous prenons conscience que « nous n'avons pas le droit de mélanger les processus psychiques qui président à la formation du mot d'esprit (c'est-à-dire le travail du mot d'esprit) et ceux qui président à sa réception (c'est-à-dire le travail de compréhension) ». En fait, c'est la démarche même qui est étonnante. Sous couvert de commenter « scientifiquement », d'analyser, Freud semble s'attendre aux mêmes résultats que dans l'analyse des rêves, où cette démarche de « traduction » s'est révélée féconde. Or, s'il possède des racines communes avec le rêve, le travail du mot d'esprit n'est pas simple mise en forme d'un matériel préexistant, ni pur déplacement d'accent psychique, comme les songes en donnent parfois l'impression : comme on l'a signalé pour la métaphore, il y a chez lui un travail de « présentation », d'« élaboration secondaire » plus important. De même, le trait d'esprit contourne la censure plus qu'il ne la subit. Nous retrouvons là, finalement, cette différence essentielle entre faits de l'inconscient et faits de la conscience – même s'ils trouvent leur origine dans l'inconscient, eux aussi – différence que Freud semble encore minimiser, ici, mais que sa méthode, par son échec relatif, révèle éloquemment.

Aussi les remarques les plus intéressantes apparaissent-elles ensuite, à partir des chapitres III et IV : Freud présente « le non-sens contenu dans le mot d'esprit » comme une sorte de façade *derrière laquelle* sont présentes les idées, en l'occurrence « la moquerie et la critique », comme un nouveau « contenu » qui « se substitue à la moquerie et à la critique contenues dans la pensée présente derrière le mot d'esprit », et d'ajouter « ce en quoi le travail du mot d'esprit fait comme le travail du rêve ». ⁵³² Cela, évidemment, ne manque pas de pertinence : l'idée commence à se faire jour que, dans le mot d'esprit « tendancieux », polémique, le plaisir vient de la satisfaction d'une tendance et qu'il est libéré par le plaisir du jeu (de mots), du non sens, qui trompe la vigilance de la censure et ouvre ainsi la voie à la tendance. Mais, dans la perspective qui est la nôtre, on ne peut

531 *Ibid.*, II, 2, p. 76.

532 *Ibid.*, III, 3, p. 205.

qu'être frappé par le caractère un peu trop formel, artificiel et lacunaire, de la présentation, du moins pour le mot d'esprit – car cela convient parfaitement pour le rêve – et cela pour diverses raisons, dont le fonctionnement différent, déjà signalé, de l'une et l'autre « censure ». Si le mot d'esprit « cache » une pulsion, il n'en indique pas moins « la pensée présente derrière » sa « façade », il *appelle* à la trouver : il relève de la communication, à la différence du rêve, même si ce dernier, d'une certaine façon, appelle un décryptage. L'analyse du mot d'esprit par son destinataire normal n'est donc pas du tout de la même nature que celle du rêve (même si le trait d'esprit peut être analysé comme une production de l'inconscient *par ailleurs*, et permet donc *aussi* une analyse de ce type) : son interprétation usuelle n'exige aucun décryptage, par exemple. Bien qu'implicite, l'idée est donnée. Elle n'est pas comparable au « degré zéro » du rêve, que l'on obtient en trompant à nouveau la vigilance de la censure.

Bien entendu, Freud ne dit pas le contraire mais son insistance à tendre des passerelles entre les deux productions du psychisme humain, son raisonnement par analogie dont on voit qu'il produit des résultats, exige ces précisions, dont l'omission peut conduire à des assimilations douteuses – notamment parce que le modèle de la traduction ou de la rhétorique (contenu littéral / contenu figuré), qui a inspiré de façon discutable mais contrôlée le modèle du travail du rêve, convient d'une certaine façon mieux au mot d'esprit (tout en restant très discutable, évidemment), et qu'il risque alors de suggérer une plus grande proximité entre rêve et trait d'esprit qu'elle n'existe. En effet, c'est parce que la métaphore de la traduction et/ou de la rhétorique menace d'être oubliée, de structurer inconsciemment la réflexion sur le rêve puis, à travers le modèle du rêve, la réflexion sur le mot d'esprit, qu'elle peut commencer à produire des effets négatifs, par exemple à travers la distinction de la forme et du « fond ». Il en va de même, d'ailleurs, avec la réflexion sur la métaphore, lorsqu'on lui applique les concepts forgés pour le travail du rêve et donc, en réalité, lorsqu'on lui applique, sans s'en rendre compte, la conception traditionnelle de la traduction, de la rhétorique : la notion d'écart, de « traduction » d'un sens « manifeste » par un vrai sens « latent » qui serait enfoui, en sort ainsi légitimée, comme objectivée, alors que les concepts utilisés sont simplement rendus, un peu déformés, au terrain d'où ils proviennent. La métaphore de la traduction peut en effet être perçue, chez Aristote par exemple, comme le modèle de la rhétorique elle-même, de l'*ornatio* du moins, de cette distinction entre les mots impropres, « étranges », « étrangers », et les termes propres, « naturels », indigènes.

De même, dans le chapitre IV, Freud rappelle les différentes techniques du troisième groupe de mots d'esprit, celui « fondé sur des pensées » que l'on peut résumer par « le non-sens ». Nous reconnaissons, là encore, de nombreux caractères du rêve. Il s'agit nettement de techniques d'avant la rationalisation. On voit alors la différence avec le rêve : si ces techniques existent dans le mot d'esprit, elles choquent moins le « penser vigile », elles passent au second plan, notamment parce que la communication joue désormais un rôle. La rationalisation d'après-coup n'est plus seulement une défense, mais aussi et peut-être avant tout une aide, dans leur cas : la mise en forme aide à percevoir sans grand effort le sens du mot d'esprit, même dans le cas le plus défavorable, quand il y a « non-sens ». Freud souligne d'ailleurs tout cela dans le chapitre V, en signalant le mot d'esprit comme processus social : « on ne peut se satisfaire d'avoir fait un mot d'esprit pour soi tout seul », il y a un « profond besoin de communiquer le mot d'esprit à autrui ». ⁵³³ La cause en est d'ailleurs suggérée peu après, et l'on voit par là que le mot d'esprit ne saurait se confondre avec la métaphore : il s'agit d'une tentative de lever une inhibition à deux, de trouver quelqu'un disposant des mêmes

533 *Ibid.*, IV, 1, p. 234-235, et V, p. 262-263.

inhibitions pour qu'il atteste, par son rire, que la charge contenue dans la blague a porté. Nous aurons évidemment à revenir sur cette dimension-là.

D'autres remarques peuvent encore, non seulement conforter ce que nous avons déjà aperçu pour la métaphore, mais fournir aussi de nouvelles perspectives. Je pense à cette « impression de contentement pour ainsi dire global » du mot d'esprit, qu'on peut retrouver dans la métaphore, sans qu'on sache exactement ce qui, du « fond » ou de la forme, fait plaisir – évidemment, c'est la plupart du temps les deux, indissociablement. Je pense aussi à cette courte plongée du préconscient dans l'inconscient, à cette « pensée préconsciente » qui « se trouve momentanément abandonnée à l'élaboration inconsciente » et dont le résultat, « aussitôt après », « se trouve appréhendé par la perception consciente » – d'où vient, pour le mot d'esprit, son caractère d'« idée qui vient », d'idée involontaire, d'où le fait aussi que les traits d'esprit ne sont pas toujours disponibles pour la mémoire. De même, on ne peut que relever « la concision propre au mot d'esprit » (pour sa face apparente du moins, puisque Freud distingue une « double face », notamment à propos du « sens dans le non sens »). L'auteur du *Mot d'esprit* distingue d'ailleurs dans cette concision, non pas « l'expression de tendances à l'économie », mais « un signe de l'élaboration inconsciente » : son mécanisme serait celui de la condensation.⁵³⁴ Or, ne peut-on dire cela de la métaphore aussi ? La concision a été maintes fois soulignée par les rhétoriciens comme sa grande qualité, pour la métaphore *in absentia* du moins. Ce fait n'est pas contredit, à mon sens, par l'existence de la comparaison, de la métaphore proportionnelle, de la métaphore filée, etc. : c'est le geste même d'associer deux séries d'objets de pensée qui constitue le cœur de la métaphore, quelle que soit ensuite sa forme finale qui, de toutes façons, ne saurait quant à elle relever des mécanismes de l'inconscient. Freud donne d'ailleurs un argument pour justifier que la concision vient de la condensation : il signale en note que l'on oublie moins facilement « les sensations présentant un caractère de singularité », à la différence des impressions « qui, d'une façon ou d'une autre, sont analogues », parce que ces dernières, se trouvant « condensées à partir de leurs points de contact », et ainsi confondues, constituent alors « l'un des stades préliminaires de l'oubli ». Ce phénomène de « l'oubli normal (non tendancieux) » ne doit pas nous arrêter : ce n'est pas lui qui intéresse ici Freud, mais bien l'idée que la condensation est l'un des destins possibles pour les impressions analogues. D'ailleurs, la condensation ne se traduit pas nécessairement par l'oubli : le mot d'esprit en témoigne. Cependant, il faut admettre alors que la condensation ne se double pas automatiquement d'une confusion. Comment le mot d'esprit parviendrait-il, dans ces conditions, à dégager un chemin vers le double sens, à rebours de sa formation ? Il en va évidemment de même pour la métaphore. Il faut donc supposer l'existence de plusieurs espèces de condensations : des condensations qui barrent l'accès à l'un des éléments au moins qui l'ont composé, parce qu'elles en ont supprimé certains des traits les plus singuliers, et des condensations qui conservent les aspérités de chacun des éléments, qui permettent encore de faire le chemin dans l'autre sens. On pourrait dire, si l'on ne craignait pas de confondre différents niveaux de profondeur des condensations : des condensations avec déplacement, avec substitution, et des condensations « simples » (en effet, les condensations de la première espèce sont peut-être simplement plus profondes, plus anciennes, quand les secondes sont plus « superficielles », ou plus récentes). Quoi qu'il en soit, pour la métaphore aussi, c'est bien « dans le processus de pensée inconscient » que « les conditions permettant de telles condensations sont données, conditions qui, dans le préconscient, sont absentes » : c'est bien l'absence du « penser vigile », à un moment donné, qui permet ce jeu gratuit d'associations que l'on retrouve dans les

534 *Ibid.*, IV, 2, p. 245-246, et VI, p. 300, 302 et 304.

comparaisons et les métaphores, qui elles aussi nous viennent spontanément.

Le mot d'esprit enfin, comme le rêve, est une plongée dans un mode de pensée « infantile ». Ce serait là l'origine de ses condensations et sa source de plaisir : « L'infantile est en effet la source de l'inconscient, les processus de pensée inconscients ne sont rien d'autre que ceux qui se trouvent mis en place dans la prime enfance, à l'exclusion de tout autre. La pensée qui s'immerge dans l'inconscient ayant pour fin de former le mot d'esprit ne fait que se rendre dans l'ancien lieu familier de son jeu d'autrefois avec les mots. L'acte de penser se trouve reporté pour un temps au stade infantile, afin qu'il puisse ainsi s'approprier à nouveau cette source infantile de plaisir. »⁵³⁵ N'en va-t-il pas de même, ou presque, pour la métaphore ? L'enfant est obligé, pour appréhender le monde, pour se l'approprier, d'établir des rapprochements. Je pense par exemple à mon fils, alors âgé de cinq ans et demi, de retour d'un jardin public, m'interrogeant comme on l'interroge, lui, à la fin de sa journée d'école : pour savoir si j'ai bien avancé sur ma thèse, il emploie le mot « fresque », suggéré à la fois par son activité à l'école maternelle, où il en réalise une avec ses camarades, depuis deux jours, et par ce que je lui ai dit de mon activité, notamment que c'était long, en lui montrant une grosse reliure que je lui avais présentée comme la trame de ma thèse inachevée. Je pense aussi à l'un de ses amis, jouant au chevalier et se glorifiant d'avoir « épluché » mon fils, dans une vision authentiquement homérique, s'il n'était le choix du comparant, et encore... On voit dans ces rapprochements enfantins, dont les exemples ici sont des exemples affaiblis, déjà très rationnels, d'enfants de cinq ans, qu'ils peuvent leur donner le sentiment de maîtriser le monde, de le dominer enfin, de le comprendre ou d'agir dessus. Je veux pour preuve *a contrario* de cette jouissance la réaction de mon fils, quand j'ai attiré son attention sur le choix du mot « fresque » : il était vraiment déçu, ramené à sa condition d'enfant, n'ayant pas vu le comique involontaire de la comparaison. Contre mon attente naïve, il ne pouvait plus discerner là de « poésie », trouver à la fois plaisir et pertinence à cette comparaison inattendue, comme l'adulte le faisait. Or, il me semble que la hauteur de sa déception est un indice d'un investissement lui-même élevé : il pensait avoir compris et se reprochait d'avoir échoué. Quant à l'enthousiasme de son ami « chevalier », il parle tout seul : le plaisir de voir son œuvre épique, sans en supporter les conséquences, le coût moral, le sang qui coulerait par exemple, est éloquent. Il y a clairement une pulsion libérée ici, à travers la fiction dont participe la métaphore, fiction qui constitue un habile compromis, très proche du rêve, mais différent (et, grâce à la bulle créée par le jeu, il n'y a personne ici pour le ramener au réel...). Prenons un dernier exemple, plus probant encore car la dissemblance y joue clairement un rôle : celui d'un enfant de deux ans comme nous pouvons tous en avoir rencontré qui montre avec satisfaction un homme, à côté de lui, dans une boutique, en l'appelant « papa ». Il est clair ici qu'il s'approprie le mot « papa », peut-être sans avoir toujours compris le contenu exact que l'usage des adultes lui accorde, mais pour indiquer la perception d'une analogie, d'une similitude, au cœur d'une dissemblance elle aussi perçue. On distingue nettement ici que la jouissance de pouvoir nommer est un pouvoir d'identifier (un adulte de sexe masculin) en toute connaissance de cause, malgré la différence qui saute aux yeux (ce n'est évidemment pas « mon papa »).

Nous trouvons donc dans la métaphore comme dans le mot d'esprit cette aperception différente, de l'ordre du dévoilement, qui provoque comme un éclair, de la jouissance, et dont, selon Freud, l'enfance et l'inconscient ont gardé la trace, comme source de plaisir. On pourrait dire qu'il existe ainsi, dans la métaphore, quelque chose de « spirituel » très proche du *witz*, du « mot d'esprit » dont parle Freud. Je pense par exemple à cette note en bas de page où il évoque le rire des patients

535 *Ibid.*, VI, 2, p. 306-307.

névrosés qui ont perçu quelque chose de leur inconscient : ils « ont l'habitude d'attester par un rire qu'on est parvenu à montrer fidèlement à leur perception consciente les choses inconscientes voilées ». ⁵³⁶ Avec la métaphore, certes, ce n'est pas le rire qui sanctionne la réussite, ce n'est même pas vraiment un « sourire intérieur », c'est plutôt une sorte d'enthousiasme qui s'empare de nous, on admire le caractère « ingénieux et ingénu » ou, si l'on préfère, la validité paradoxale d'un rapprochement dont on a perçu le sens, la nécessité, et dont on a l'impression que cela s'est produit d'un coup, comme en un éclair. Il y a donc à la fois une grande proximité avec le mot d'esprit, comme mécanisme psychique pouvant provoquer du plaisir, mais aussi une différence notable. La différence de réaction indique que le rôle joué par la tendance n'est pas le même, dans la métaphore, qu'il n'y a pas, ou pas autant, pas de la même façon, une tendance qui se libère, qui trouve une voie pour s'échapper et se réaliser partiellement.

Enfin, puisque nous avons émis l'hypothèse d'une source infantile au plaisir éprouvé dans la métaphore, et plus largement à l'origine de son mode de fonctionnement, notons que cela semble attesté par de nombreux psychanalystes, au moins depuis Lacan, qu'ils s'inscrivent dans le sillage de celui-ci ou non. Dans le troisième chapitre de *Le Bébé, le Psychanalyste et la Métaphore* par exemple, Serge Lebovici souligne cette présence de la « métaphore » dans le développement psychique de l'enfant, en se penchant sur des stades encore antérieurs à ceux que j'ai mentionnés, avant la naissance du langage. Seulement, parler de métaphore, à proprement parler, devient assez délicat. Peut-être s'agit-il, plutôt, de « proto-métaphore », d'un stade antérieur à la métaphore, puisqu'il lui faut bien, à elle aussi, naître. On pourrait citer Winnicott, qui voit dans l'objet de l'enfant un substitut du sein maternel, à la suite de Freud écrivant que « le sein maternel naît de l'absence de sein ». Mais y a-t-il métaphore, justement, si seul l'investissement se déplace d'un objet à l'autre, s'il n'y a pas confrontation consciente de deux représentations, si le sein est comme « la mère [qui] est investie avant que d'être perçue » ? Néanmoins, dans le discours que Winnicott imagine comme pouvant être celui du bébé, n'est-ce pas autant le sein qui devient rétrospectivement « un jouet symbolique » pour l'enfant, que le jouet qui devient un sein, un objet d'amour et de haine ? ⁵³⁷ Dans ce cas, s'il en était effectivement ainsi, nous pourrions probablement dire, en effet, que nous assisterions, sinon à la naissance de la métaphore, du moins à ses premiers pas.

Ce premier parcours nous apporte donc beaucoup de précisions intéressantes pour la métaphore : les points de convergence avec le mot d'esprit, plus qu'avec le rêve, sont nombreux. Il reste néanmoins à approfondir certains points, comme on a pu l'apercevoir, qui nous permettront de mieux dégager les ressemblances mais aussi les dissemblances. Lorsque Freud souligne, par exemple, certaines techniques du mot d'esprit qui nous font songer à celles du rêve, celles du « non-sens » en l'occurrence, dans le chapitre IV, nous avons pu noter qu'elles passaient au second plan, comme dans la métaphore, à la différence du rêve. Quelques pages plus loin, à la fin de la première section, il associe les techniques du non-sens à celles de « la substitution des associations liées à des mots aux associations liées à des choses » (cas, par exemple, de « famillionnaire »), pour noter que ces deux groupes « peuvent être brièvement définis comme des moyens de rétablir d'anciennes libertés et de se soulager des contraintes de l'éducation intellectuelle ». ⁵³⁸ Or, ne peut-on distinguer un désir similaire, dans la métaphore, quand elle s'abandonne au plaisir d'associer des objets les uns aux autres, avant de contrôler la pertinence du rapprochement ? Le fait que les différents cas de

536 *Ibid.*, VI, p. 307, n. 1.

537 S. Lebovici, *Le Bébé, le Psychanalyste et la Métaphore*, *op. cit.*, p. 136.

538 Freud, *Le Mot d'esprit*, IV, 1, *op. cit.*, p. 239.

« métaphores *witz* » semblent placés dans un dernier groupe, considéré par Freud comme le deuxième sur les trois, celui des « techniques d'unification, homophonie, utilisation multiple, allusion, etc. », où l'obstacle à surmonter ne serait pas intérieur mais extérieur, ne me semble pas une objection suffisante. Si « l'on peut opposer, d'une certaine manière », l'« allègement de la dépense psychique déjà existante » des premier et troisième groupes « à l'économie constituant la technique du deuxième groupe », « économie d'une dépense qui serait à effectuer », il y a bien, dans tous les cas, un plaisir provenant d'une ancienne source de plaisir. Quelques pages plus loin, dans la deuxième section, Freud ne s'étonne pas que « d'autres procédés visant aux mêmes fins puisent aux mêmes sources », c'est-à-dire qu'on puisse trouver ailleurs les mêmes techniques qui produisent du plaisir. Nous ne pouvons manquer alors de penser à la métaphore. Puis il expose ce qui, selon lui, est propre au mot d'esprit : le procédé par lequel celui-ci « garantit l'emploi de tels moyens procurant du plaisir contre les objections de la raison critique, lesquelles supprimeraient le plaisir » ; autrement dit il y aurait un mécanisme spécifique au trait d'esprit qui permettrait au plaisir de la tendance, de l'insulte par exemple, d'être à la fois protégé et libéré par le plaisir du jeu (du jeu de mots, du non-sens, etc.).⁵³⁹ L'idée, pour ce qui nous concerne, est séduisante mais hasardeuse : aucune « tendance » ne s'exprimerait donc dans la métaphore, quand elle ne se doublerait pas d'un « trait d'esprit » ? On peut concéder du moins que, si tendances il y a, ce ne sont pas les mêmes : l'absence de rire, en réaction à la métaphore, nous l'indique suffisamment. On a d'ailleurs volontiers le sentiment qu'on pourrait distinguer, comme pour le mot d'esprit, des métaphores « tendancieuses », polémiques, cherchant à exprimer un désir refoulé, une idée « agressive » par exemple, et des métaphores « innocentes », purement formelles, sans grand enjeu apparent. Seulement, ne faut-il pas appliquer à la métaphore, quand elle est vive du moins, l'idée ultérieure de Freud selon laquelle tout mot d'esprit est « tendancieux », d'une façon ou d'une autre, même dans le calembour, ne serait-ce que parce qu'on s'y abandonne à un plaisir « régressif » ? Freud est d'ailleurs amené, au chapitre VII, à distinguer entre différentes variétés de comique : toutes ne font pas rire.

Quoi qu'il en soit, Freud indique donc clairement ce qui rapproche la métaphore du mot d'esprit : il y a un plaisir du jeu dans la métaphore, celui que Hegel perçoit et juge négativement dans son *Cours d'esthétique* quand il signale que « c'est en vertu des ces ajouts », de ces ornements « aisément reconnaissables, notamment les images, comparaisons, allégories, métaphores, que d'ordinaire on entend le plus de louanges » sur le compte du poète, « une partie de l'éloge étant censée retomber à son tour sur la perspicacité et pour ainsi dire l'astuce qu'il faut pour avoir déniché le poète et l'avoir remarqué dans ses inventivités propres. »⁵⁴⁰ Même si, bien sûr, le commentateur peut toujours chercher à se faire valoir indirectement, il me semble que Hegel néglige ici la dimension de « dialogue » présente dans la métaphore, la place qui y est prévue à l'avance par l'auteur pour le lecteur ou l'auditeur, le spectateur. Freud propose d'ailleurs, dans son chapitre V, des remarques très intéressantes sur le mot d'esprit quand il souligne que c'est surtout l'auditeur qui rit, que « ce plaisir lui est pour ainsi dire offert en cadeau ». Dans la métaphore aussi, il y a une offre de plaisir et, dans les deux cas, on pourrait dire qu'il y a une offre de jeu. En même temps, comme Freud l'indique, il y a un « travail » à effectuer, un « travail » proposé *un peu* comme dans l'énigme. La proximité du mot d'esprit avec cette forme particulière, parfois, de métaphore est en effet envisagée dans *Le Mot d'esprit* : la différence vient, selon Freud, de la dépense psychique plus

539 *Ibid.*, IV, 2, p. 243.

540 Hegel, *Cours d'esthétique*, tome I, partie II, troisième section, 3, B, *op. cit.*, p. 529.

importante qui est imposée à l'auditeur dans l'énigme.⁵⁴¹ Il peut exister du plaisir chez elle, celui d'avoir *compris*, percé le mystère, mais pas d'hilarité. Faut-il considérer qu'il en va de même avec la métaphore ? L'auteur d'une métaphore invite le lecteur ou le spectateur à effectuer une part du travail avec lui : il y a un vrai cadeau, comme dans les mots d'esprit réussis, par l'offre d'une analogie perçue par l'auteur et la mise en forme de celle-ci qui en dégage l'intérêt, et une invitation à entrer dans un jeu en sus, un peu comme dans le mot d'esprit, sauf qu'il y a là offre d'un jeu différent, où un travail est nécessaire pour en percevoir toute la richesse, un peu comme dans l'énigme. Seulement, on le voit bien, le travail n'est pas vraiment de la même nature dans les deux cas : dans l'énigme, il gâche une bonne part du plaisir. Le travail semble plus important et, surtout, il est obligatoire, comme imposé. Dans la métaphore, il ne s'impose pas. En fait, il faut distinguer différents niveaux de travail chez elle : c'est un travail qui s'offre graduellement, qui présente plusieurs étapes. La première n'est pas difficile à franchir, en général : elle consiste à identifier le motif principal du rapprochement. Quant au passage de la première à la deuxième marche, puis aux marches suivantes éventuelles, il est souvent facultatif : c'est un cadeau offert au lecteur ou au spectateur curieux. Dans d'autres cas, l'œuvre ou le discours nous contraint à franchir cette nouvelle étape mais, dans ce cas, la plupart du temps, il nous y aide, il accompagne l'interprète, il file la métaphore par exemple, ou il dispose des balises pour aiguiller l'interprétation. Au bout du compte, si la métaphore ne propose pas toujours un petit travail, qui ne coûte pas grand chose, qui ne représente qu'une faible dépense d'énergie, comme le mot d'esprit – s'il ne se fait pas toujours, pour ainsi dire, sans y penser – ce travail ne coûte jamais vraiment, la plupart du temps. C'est ainsi, finalement, que la métaphore reste une promesse de plaisir – de façon générale, la promesse est tenue.

Voilà d'ailleurs qui pourrait expliquer le phénomène de la surinterprétation, au sens courant d'interprétation abusive : c'est peut-être parce que la métaphore est perçue comme une promesse de plaisir ou, pour filer la métaphore « économique » de Freud, parce que nous attendons une sorte de retour sur investissement, qui malgré tout, parfois, ne vient pas, qu'une mauvaise interprétation est adoptée, quand nous sommes confrontés à une métaphore ou plus largement une œuvre où l'on a l'intuition que quelque chose est suggéré, où l'on cherche sans résultat. Notre esprit n'arriverait pas, en quelque sorte, à renoncer à une suggestion, et céderait au plaisir d'une interprétation qui aurait dû se révéler hasardeuse – l'imagination n'attendant pas le verdict de la raison pour fonctionner et l'éclair de l'idée qui nous illumine faisant ensuite taire les objections du « penser vigile ».

Le même problème existe d'ailleurs pour celui qui énonce la métaphore. Il n'arrive pas toujours, lui non plus, à renoncer au plaisir attendu. Par exemple, dans les notes prises pour son *Contre Sainte-Beuve*, Proust relève quelques métaphores « résiduelles » chez Flaubert, qu'il interprète comme une sorte de faiblesse de l'auteur, d'une façon plus convaincante que dans « À propos du "style" de Flaubert » justement parce qu'il ne généralise pas, qu'il indique celles-ci comme lui ayant échappé. Il lui reproche en quelque sorte de n'avoir pas su se résoudre à aller jusqu'au bout de sa démarche, à écraser toutes les métaphores convenues : pour Proust, comme pour Flaubert finalement, une métaphore doit être domptée. Ce qu'il pourrait y avoir d'« impulsif » dans l'écriture, dans les métaphores, doit être corrigé. Si elles se multiplient dans *La Recherche*, c'est précisément parce qu'il s'agit de métaphores d'un autre type, réfléchies, presque ostensiblement. Proust nous fournit de ce point de vue une bonne illustration de la parfaite compatibilité de la métaphore avec l'esprit critique, avec l'esprit d'examen, qui jauge et qui ausculte. Dans son œuvre, il déploie les

541 Freud, *Le Mot d'esprit*, V, op. cit., p. 271 et 273.

métaphores dans tous les sens du terme, il donne souvent le sentiment de chercher à les épuiser : la conscience les soumet, dans les méandres de ses pages où elles s'écoulent, à un long examen qui en exploite et en circonscrit toutes les possibilités. Mais ce plaisir de la métaphore, qu'elle soit « première », spontanée ou non, déborde de beaucoup la création littéraire ou artistique. Ce plaisir est à l'œuvre chez Freud aussi, par exemple, et chez lui aussi on discerne parfois une source d'erreur dans ces analogies (même si, dans d'autres cas, c'est l'interprétation de ses métaphores qui a vraiment posé problème). C'est une telle source d'inspiration pour lui que certaines névroses reposent elles-mêmes sur des analogies, que ses ouvrages travaillent sur de tels exemples de ces erreurs, de ces illusions « métaphoriques » qui prennent naissance dans l'inconscient : le plus évident est peut-être *Le Passé d'une illusion*.

Enfin, cette idée d'une promesse de plaisir, mais d'un plaisir qui peut être différé, explique pourquoi maints auteurs ont indiqué l'intérêt de métaphores qui associent des objets apparemment lointains, bien avant Breton : avec elles, à la différence des « métaphores d'usage », un travail important est possible, qui est récompensé à la hauteur des efforts que nous avons fournis. La « dépense » alors n'en est plus une, ou n'est plus perçue comme telle : payés en retour, nous pouvons percevoir la métaphore comme un cadeau.

Tout cela nous invite à mieux formuler la place de la raison critique dans les œuvres de l'esprit. L'analogie avec le rêve et sa censure notamment, que l'on devine à plusieurs reprises dans le chapitre IV, quand Freud s'intéresse au « mécanisme de plaisir », peut gêner : si la « raison critique » peut jouer le rôle d'une « épreuve », d'un obstacle à franchir, dans la métaphore et dans le mot d'esprit comme dans le rêve, cette raison est aussi supplément de plaisir. Il convient donc de souligner, ce que ne fait pas assez Freud, pour des raisons assez évidentes, dans une société répressive comme celle de Vienne au début du XX^e siècle, l'existence de cet autre niveau d'analyse où « raison » et « déraison », conscience critique et imagination ne s'opposent plus, où au contraire la première rend raison à la seconde (ce que fait Proust lui-même en se penchant sur le pouvoir de la métaphore, ou Freud quand il assume un usage « scientifique » de la comparaison). C'est d'ailleurs au nom de cette conception particulière de la raison critique, lorsqu'elle est identifiée à la censure, lorsqu'elle s'oppose au plaisir, que Freud étend à toutes les techniques de mots d'esprit l'intuition que ceux-ci ne sont, « à proprement parler, jamais dépourvu[s] de tendance » : le mot d'esprit poursuit toujours « une seconde intention, qui est de promouvoir la pensée en la grossissant et de la mettre à l'abri de la raison critique », écrit-il avant d'ajouter qu'il manifeste ainsi « sa nature originelle en ceci qu'il s'oppose à une force d'inhibition et de limitation, constituée maintenant par le jugement critique ».⁵⁴² Autrement dit, l'activité de censure souffrirait parfois de l'analogie avec le jugement littéraire, dont on trouve la trace dans un ajout de 1909 à *L'Interprétation du rêve*, à travers une lettre de Schiller communiquée à Freud par Otto Rank. Le poète y interpelle « messieurs les critiques », qui ne peuvent qu'inhiber le talent créateur : « vous avez honte ou peur de la folie momentanée, passagère, qui se trouve chez tous les véritables créateurs et dont la durée plus longue ou plus courte différencie l'artiste pensant du rêveur. » Et Schiller de conclure sur la traditionnelle « infécondité » des critiques. Pour ce qui nous concerne, il conviendrait donc de distinguer l'activité de censure morale, par exemple, de celle qui se manifeste dans le jugement critique : l'une et l'autre ne se superposent pas nécessairement, même si elles présentent toutes deux une certaine ambivalence et peuvent produire des effets similaires. D'ailleurs, comme il y a morale et moralisme, et comme il y a de bonnes et de mauvaises critiques d'art, il y a des jugements stériles et d'autres qui

542 *Ibid.*, IV, 2, p. 243 et 247.

indiquent de bonnes voies. Aussi, dans la mesure où elle peut faire retour sur elle-même, la « raison » peut-elle légitimement inhiber l'une de ses fonctions critiques (la censure morale, par exemple) sans inhiber l'autre (le jugement critique sur la forme de ses productions). N'est-ce pas un phénomène similaire, mais involontaire, qui se produit dans le mot d'esprit, où certaines personnes se sentent autorisées davantage que d'autres à jouer avec les mots, par exemple, sans pour autant être vraiment libérées sur le plan des tendances ? De même, quand Freud distingue quatre « genres de mots d'esprits tendancieux » (obscènes, agressifs, critiques ou blasphématoires, et sceptiques), il signale indirectement différents types d'auteurs de mots d'esprit. S'il y a des gens plus portés sur les blagues « obscènes », ou « hostiles », ou polémiques, que sur les calembours ou l'auto-dérision par exemple, c'est bien qu'il existe des différences individuelles d'inhibitions. De même, puisqu'il existe des personnes plus aptes aux métaphores que d'autres, comme il existe des gens plus portés sur les mots d'esprit que d'autres, nous voilà autorisés à supposer que le talent naturel dont parle Aristote, ce don de percevoir des ressemblances est *aussi* une moindre inhibition de la censure à leur égard – avec tous les avantages et les inconvénients possibles, par exemple si le développement du sens métaphorique se double ou non d'une certaine vigilance critique *par ailleurs*.

Il peut donc y avoir une « censure » à contourner dans la métaphore, comme dans le mot d'esprit, mais très légère le plus souvent, se réduisant parfois à cette part de la raison critique qui privilégie d'autres modes de pensée plus « rationnels », se montrant plus forte dans certains cas, s'il s'agit d'exprimer des pensées polémiques pour un tiers, par exemple, et plus importante encore, dans d'autres cas, si la métaphore contient à l'insu de son auteur des tendances lourdes, traditionnellement réprimées, notamment obscènes ou hostiles à l'interlocuteur. Aussi la raison critique ne joue-t-elle pas ici un rôle similaire à celui de la censure dans le rêve : dans le mot d'esprit, et peut-être plus encore dans la métaphore, le rôle de la conscience critique est avant tout créateur. Freud souligne cela, à la fin du chapitre VI, en évoquant la « condition d'intelligibilité » du mot d'esprit, qu'il oppose à ce qu'on pourrait appeler la condition d'obscurité du rêve.⁵⁴³ De ce point de vue, pour bien signaler la différence, et indiquer une autre origine du malentendu, il faut relever que le déplacement dans le mot d'esprit – comme dans la métaphore – a peu à voir avec celui de *L'Interprétation*. Freud l'indique lui-même : il y a « une différence considérable entre le mot d'esprit et le rêve » dans la façon de résoudre la tension entre le désir et l'inhibition ; « les déplacements » jouent un rôle central dans les songes, à la différence des mots d'esprit ; ils « ne sont absents d'aucun rêve » et « ils y sont nettement plus étendus ». Donc, s'ils sont présents dans les mots d'esprit, c'est d'une façon très différente : non seulement il sont moins fréquents, mais ils apparaissent en quelque sorte à un niveau inférieur, comme subordonné. En effet, on ne trouve presque pas de substitution-dissimulation dans le mot d'esprit. Quand celui-ci recourt à une allusion, par exemple, elle est claire, suffisamment transparente. Mieux encore, si l'inhibition est maintenue chez lui, c'est en quelque sorte pour y être affrontée : le mot d'esprit « n'évite pas l'inhibition ; au contraire, il insiste pour maintenir inchangé le jeu avec le mot ou avec le non-sens ».⁵⁴⁴ Certes, l'inhibition ne tombe pas pour autant, elle reste protégée par l'humour, encore un peu à l'abri en quelque sorte, mais elle est quand même très exposée : c'est un premier pas, très différent du rêve, vers la levée de l'inhibition. Le désir s'y exprime avec un détour bien moindre. Freud souligne cela également à la fin du chapitre VI, en soulignant le caractère social du mot d'esprit, en le présentant comme visant « l'acquisition de plaisir » et même, on l'a vu, au chapitre V, comme offre de plaisir

543 *Ibid.*, VI, p. 321.

544 *Ibid.*, VI, p. 308-310.

par quelqu'un qui, lui, ne rit pas, ou dans un second temps : ce « gain de plaisir » l'oppose au rêve qui apparaît toujours, certes, comme l'expression d'un désir mais aussi comme une « épargne de déplaisir ». Qu'en est-il pour la métaphore ? Son rapport à l'inhibition est évidemment moins net – mais Freud, notons-le, insiste beaucoup sur les formes comiques les plus manifestement « tendancieuses », du moins avant le chapitre VII où il propose de nouvelles distinctions ; or la métaphore ressemblerait plutôt aux formes d'humour qui provoquent le sourire, par exemple, mais pas le rire. On sait par ailleurs que la question du déplacement, dans le cas de la métaphore, est très sensible. Il n'y a, chez elle aussi, aucune véritable substitution-dissimulation. Certes, on peut très probablement déceler un transfert d'investissement d'un objet sur un autre dans le mécanisme inconscient qui supporte la métaphore, mais celle-ci consiste précisément en un ressaisissement des deux objets par la conscience, en pleine connaissance de leurs différences.

Il est donc apparent que la métaphore possède une double dimension consciente et inconsciente, mais leur articulation reste confuse. Cette double dimension se perçoit nettement dans le plaisir qu'elle offre : la satisfaction y est double, chez elle aussi, mais différente. Elle provient pour une part de l'inconscient, on pourrait dire qu'il s'agit du plaisir de l'association « libre », et pour une autre part du conscient, il s'agit alors du plaisir de l'idée bien formulée, probablement en rapport avec la sublimation. Que l'on insiste traditionnellement sur la seconde dimension, dans les ouvrages de rhétorique par exemple, ne doit pas conduire à négliger la première. Mais souligner la première, comme nous sommes amenés à le faire en compagnie de Freud, ne doit conduire à négliger la seconde non plus. On sait notamment qu'il manque à la psychanalyse une théorie cohérente de la sublimation, probablement à cause de son histoire, parce qu'il lui a fallu combattre d'abord la dénégation dont faisaient l'objet ses découvertes sur l'importance de la sexualité. Il importe donc, au moins, d'avoir cette lacune présente à l'esprit. De ce point de vue, l'idée de Paul Ricœur qui apparaît dans *De L'interprétation* à l'articulation de ses deux derniers chapitres me semble très juste, même si je ne partage pas tous les termes du dépassement qu'il propose : ce dont il est question chez lui sous le terme de symbole, et qui inclut en large partie des mythes, des métaphores, entretient un lien étroit *aussi* avec la sublimation. À l'image de la psychanalyse elle-même, ou de certains de ses concepts comme l'identification, nous pouvons déceler en effet dans le symbole « régression », « archaïsme », « des rejetons de l'inconscient », mais aussi une volonté d'explorer l'avenir, une quête de « progrès », une « promotion de sens », sinon un « dévoilement », une « anticipation » ou même une « prophétie ». Le symbolisme n'est pas seulement présent dans le travail du rêve, par exemple, mais aussi dans « le travail de culture », dont témoigne Freud avec son recours aux mythes.⁵⁴⁵ Sans entrer dans le débat tel qu'il est initié (on perçoit parfois chez Ricœur la tentation de remplacer un « destin de pulsion » régressif par un autre, progressif, là où l'ambivalence des concepts freudiens doit être maintenue, notamment contre une lecture trop hégélienne qui apporte pourtant de précieux éclairages, et la notion de symbole me semble unifier un peu rapidement des notions et des niveaux d'analyse qu'il faudrait distinguer plus explicitement), notons que la métaphore est directement concernée : elle aussi ressortit d'une herméneutique du soupçon, quand on en interroge la part inconsciente, qui agit malgré nous (comme le font Nietzsche, Turbayne ou Derrida) et elle aussi relève, en même temps, d'une herméneutique instaurative, quand on se penche sur les métaphores vives, que nous utilisons tous pour penser (à commencer par Freud et Ricœur, mais aussi Nietzsche, Turbayne et Derrida). Or, si nous utilisons tous des métaphores, même et surtout ceux qui ont conscience d'« être agis » par elles, c'est bien que nous faisons l'hypothèse, capitale, que nous

545 Ricœur, *De l'interprétation*, *op. cit.*, p. 518-520, 522.

pouvons dominer le procès de signification, que nous pouvons utiliser la métaphore dans des conditions acceptables de sécurité, une relative transparence de soi à soi.

Dans la fameuse intervention de Laplanche et Leclaire au colloque de Bonneval, en 1960, qui interroge l'idée d'« inconscient structuré comme un langage », ce double niveau de la métaphore est reconnu. Les deux auteurs précisent alors : « la question ne nous semble pas résolue facilement de savoir s'il existe des métaphores purement conscientes ». Hélas, se penchant sur la « métaphore » inconsciente dans un contexte explicitement marqué par les problématiques lacaniennes, ils laissent « cette question en suspens ».⁵⁴⁶ À défaut de prétendre y apporter une réponse définitive, il est possible de la reformuler. Il est probable en effet que l'inconscient joue un rôle important, mais à des degrés divers, dans toutes les métaphores. Ce qu'il faudrait surtout, aujourd'hui, ce serait cerner chez elle la part de création propre au système préconscient-conscient et de l'élaborer d'un point de vue psychanalytique. Il ne m'appartient évidemment pas d'effectuer ce travail mais il faut souligner, encore une fois, son importance. C'est faute d'une telle élaboration qu'une assimilation non dialectique entre métaphore et inconscient a été et reste possible, et qu'à l'ambiguïté toute relative de Freud sur la question a succédé une plus grande ambiguïté, qu'on peut résumer brutalement par l'idée d'« inconscient structuré comme un langage » où métaphore et métonymie jouent le rôle du langage.

Si la question des rôles respectifs de l'inconscient et du système préconscient-conscient mérite d'être posée, c'est notamment parce qu'on peut se demander, au terme de cette comparaison avec le mot d'esprit, si la métaphore plonge autant dans l'inconscient que celui-ci. Par exemple, y a-t-il dans la métaphore un équivalent de cette liaison entre les mots qui remplace la liaison entre les choses dans le premier groupe de traits d'esprit ? On a déjà noté qu'il n'y avait pas, dans sa forme verbale définitive, traditionnelle, de véritables formations composites. Mais, au sein du mot d'esprit, ne trouve-t-on pas des mots-valises de type métaphorique, sur le modèle de « famillionnaire » ? Dans les arts graphiques, n'en trouve-t-on pas également ? Beaucoup d'allégories peintes ne procèdent pas autrement, mais c'est précisément pour cette raison qu'on les moque. Au début de *Wall-E*, les idées de building et de pyramide égyptienne se télescopent aussi, pour former cette image composite de pyramides de déchets. Certes, on pourrait déceler du déplacement au sein de cette condensation, mais c'est précisément le cas de la plupart des formations composites. Finalement, c'est bien une ville de New-York antique et futuriste à la fois que nous percevons, par adjonction et télescopage du référent égyptien au symbole de la ville moderne, dans un effet de dépaysement radical similaire à la première partie de *2001, L'Odyssée de l'espace* : le spectateur est contraint de penser son présent comme une antiquité – sans compter que le présent est dévalué par ailleurs par l'envahissement de l'ordure. Enfin, nous pouvons peut-être déceler quand même un équivalent de cette « liaison entre les mots qui remplace la liaison entre les choses » dans la forme, plus élaborée que le mot-valise, plus susceptible d'être conservée par le « penser vigile », de la métaphore *in absentia*, de l'équivocité. Il n'y a pas concaténation des mots mais parfois, pour la métaphore spontanée, concaténation des choses dissimulée sous un seul et même mot. L'épigramme de Saint-Amant sur l'incendie du palais de justice, citée et condamnée par Bouhours, fournirait un bon exemple :

546 Laplanche et Leclaire, « L'inconscient, une étude psychanalytique », dans Laplanche, *Problématiques IV, L'inconscient et le ça*, PUF, Quadrige, Paris, 1998, p. 303.

Certes, l'on vit un triste jeu,
Quand à Paris Dame Justice
Se mit le Palais tout en feu,
Pour avoir mangé trop d'épice.

Il s'agit bien sûr d'un jeu de mots mais l'effet du quatrain repose sur le fait qu'il est traité comme une métaphore digne de foi. Le jugement de Bouhours s'appuie précisément sur la possibilité que de telles métaphores soient prises au sérieux, sur le fait qu'on a trouvé cet épigramme « fort spirituel » alors qu'il n'y a là rien « de plus creux ni de plus frivole », que « ce ne sont que des mots en l'air qui n'ont point de sens ; c'est du faux tout pur ». ⁵⁴⁷ On voit bien ici ce que reproche le censeur : d'avoir lâché la bride à l'imagination, de n'avoir pas assez tenu son poème. La métaphore semble donc posséder ce caractère de « laisser-aller » qui caractérise l'inconscient : l'auteur a écouté son plaisir, qui ne lui venait pas de la sage raison.

Autre indice que les métaphores naissent probablement de l'inconscient, si l'on en cherche encore : on trouve, chez elles aussi, un vrai plaisir du « sens dans le non-sens apparent ». Le cas précédent l'illustre assez bien. Dans celui-ci comme dans d'autres, l'homophonie qui est un ressort fréquent du « sens dans le non-sens » étudié par Freud est remplacée par une autre ressemblance : la similitude formelle de rapports. Le Palais fut en feu comme le palais est en feu lorsqu'il subit le contact des épices : ce n'est pas seulement le double sens des mots « palais » et « feu » qui permettent l'épigramme mais aussi le parallélisme apparent des deux séries. Ce jeu sur la similitude des formes se révèle particulièrement sensible au cinéma. En effet, on rencontre assez souvent des raccords étranges, entre deux plans, entre deux séquences, fondés sur des analogies formelles qui apparaissent parfois sans motif : on en trouve surtout, me semble-t-il, dans les réalisations audiovisuelles où l'investissement culturel est moins fort. On en perçoit, par exemple, dans les clips et les publicités, ainsi que dans *Diva* de Jean-Jacques Beneix ou dans *Desperate housewives* (dans l'épisode 9 de la première « saison », par exemple : une cuillère s'enfonçant dans la glace poursuit le mouvement d'une pelle vers de la terre). Le sentiment s'impose souvent qu'il s'agit de pures similitudes de surface, d'un rapprochement gratuit, même si parfois des interprétations se révèlent possibles. Dans tous les cas, leur incongruité suggère une origine inconsciente, un plaisir qui n'a pu être combattu, même s'il a été suffisamment assumé pour donner lieu à une prise de vue et à une intégration au montage. Cette similitude formelle se retrouve aussi, bien entendu, dans des œuvres plus maîtrisées, dans *2001, L'Odyssée de l'espace* de Kubrick par exemple (l'os et le vaisseau), dans *Psychose* (le raccord entre l'œil en très gros plan et l'eau de la douche qui s'évacue) ou au début des *Temps modernes* de Chaplin. Il est d'ailleurs à noter que le rapprochement peut être motivé sans être forcément métaphorique : beaucoup ne perçoivent pas de métaphore dans le raccord de *2001*, et le raccord de *Psycho* ne s'impose pas non plus comme métaphorique. Bien évidemment, rien ne garantit que cette association visuelle soit toujours d'origine inconsciente. Qu'il faille apparemment préméditer une association au cinéma semble même jouer contre cette hypothèse. Pourtant, cela ne saurait constituer une objection contre cette possibilité : dans la plupart des exemples mentionnés, il est possible que l'idée soit venue pendant le tournage. De plus, même si l'idée était présente auparavant, rien n'interdit de maintenir l'hypothèse. On sait que c'est parfois l'idée d'un plan qui motive le projet d'un film. Dans le cas de *2001*, toutes les premières séquences, avant l'ellipse, se trouvent presque justifiées par le raccord : c'est lui qui apparaît comme la clef (couplé, il est vrai,

547 D. Bouhours, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, op cit., p. 20.

avec le monolithe). Quoi qu'il en soit, ces associations visuelles nous apparaissent alors comme la première étape d'une métaphore possible. Celle-ci ne saurait se réduire à cette étape, d'autant plus que l'analogie visuelle peut être ressaisie dans une intention différente. Celle de *2001* est surdéterminée, par exemple. Ces associations premières, ces analogies superficielles, qu'elles soient inconscientes ou non, ne constituent donc qu'une condition, ni nécessaire (dans le cas de l'analogie visuelle), ni suffisante.

Tous ces exemples semblent confirmer l'idée d'une double origine de la métaphore. On pourrait mentionner également beaucoup des cas relevés par Freud de mots d'esprit métaphoriques mais il faudrait, à chaque fois, faire la part du mot d'esprit et de la comparaison, puis de l'œuvre consciente et inconsciente : cela nous mènerait trop loin. En revanche, il est possible de préciser un peu la seconde part du plaisir apporté par la métaphore. On a vu notamment, chez Flaubert ou chez Proust, une méfiance insistante contre la métaphore spontanée, l'auteur de *La Recherche* évoquant même ces images qui ne se mettent à « bouillir » qu'à une haute température, quand la réflexion est enfin en mesure de les faire changer d'état. Ces cas de créations métaphoriques « ratées », quand l'auteur cède trop rapidement au plaisir de proposer une image, comme Saint Amant selon Bouhours, ou quand un penseur se laisse prendre au piège de sa métaphore, révèlent bien la double nature du plaisir métaphorique, qu'on retrouve dans le mot d'esprit mais peut-être de façon moindre. La satisfaction apportée par l'image apparaît non seulement en rapport avec des sources inconscientes, un plaisir de jouer ancien, mais aussi et surtout en rapport avec le narcissisme du moi, un plaisir davantage conscient et construit de poser une analogie, de l'assumer, d'en être l'auteur, voire de la formuler joliment. C'est ce plaisir second qui empêche quelquefois de contester l'impulsion première. On voit bien, pourtant, lorsqu'on compare ce plaisir de la métaphore avec celui du mot d'esprit qui provoque un éclat de rire, que la satisfaction ne vient plus vraiment, ne vient plus de façon centrale d'une tendance inhibée, qu'elle est davantage consciente dans la métaphore. C'est de cette source plus « évoluée » de plaisir que la métaphore tire, dans ses formes réussies, ce « caractère de belle totalité » dont parlent Laplanche et Pontalis.⁵⁴⁸ Ce narcissisme du moi est donc ambivalent : il permet d'élaborer d'une façon supérieure le matériel de départ, en partie inconscient, et de produire ainsi une œuvre véritable, mais il offre également des prises à l'erreur, il permet à la conscience de s'aveugler. De ce point de vue, Hegel n'avait pas tort lorsqu'il décelait un plaisir narcissique, mais cette fois chez le lecteur, dans l'interprétation des métaphores : l'idée est réductrice mais n'est pas fautive. Et c'est justement parce que Flaubert ressentait le besoin de combattre un certain narcissisme de son moi, dont ses amis lui avaient fait honte avec sa première *Tentation de Saint-Antoine*, qu'il cherchait à écraser ses métaphores ou, dans les faits, à les « enfouir », à les attribuer à un autre locuteur, à ne garder que les métaphores polyphoniques. À l'inverse, c'est parce qu'il n'éprouvait pas ce besoin que Proust pouvait les développer longuement. Le narcissisme en question n'a donc rien de nécessairement ou d'uniquement régressif. C'est d'ailleurs lui qu'on retrouve, de façon apparente, dans les formes les plus riches de mots d'esprit, mais que l'on distingue en même temps, plus facilement encore, car il n'est plus voilé par autre chose, quand la blague est ratée, quand seul rit l'auteur. Bien sûr, il peut y avoir d'autres causes à l'absence de rire, comme l'absence d'inhibition du même type chez l'interlocuteur, ou une inhibition trop forte au contraire, mais ce rôle du narcissisme saute aux yeux quand l'auteur « rit le premier », comme

548 J. Laplanche et J.-B. Pontalis, article « sublimation », *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 2002, coll. Quadrige, p. 466. Je reprends ici leur hypothèse d'un lien étroit entre sublimation et narcissisme du moi.

Arrias, à ses propres « historiettes ».⁵⁴⁹ Il en va de même dans la métaphore : quand l'interlocuteur n'est pas sensible à l'image, comme le groupe μ à telle comparaison de Baudelaire, toutes ses déterminations subjectives nous apparaissent, de façon cruelle et parfois même injuste, là où l'idée qui entraîne les aurait voilées – de façon justifiée, parfois, injustifiée dans d'autres cas.

Ce lien distendu de la métaphore à la tendance, le fait que celle-ci y joue un rôle moins décisif que dans le mot d'esprit, même si d'autres facteurs comme le narcissisme sont importants dans les deux cas, m'apparaît comme l'indication de la spécificité de la métaphore, de son originalité par rapport au rêve mais aussi au trait d'esprit : comme processus d'association « libre », dont témoigne le déplacement d'accent psychique d'une représentation à l'autre, elle plonge ses racines dans l'inconscient le plus profond, elle est probablement à l'origine de bien des représentations, en deçà même du langage, mais comme capacité à ressaisir ces associations dans une totalité ordonnée, elle devient à proprement parler métaphore, elle est un phénomène avant tout de l'ordre du système préconscient-conscient, et elle témoigne probablement d'une forme supérieure d'investissement psychique, de l'ordre de la sublimation. Pour le dire dans le cadre de la seconde topique, la métaphore vive est davantage une œuvre du Moi que le rêve qui, comme le mot d'esprit, est davantage marqué par le Ça et le Surmoi. On pourrait dire que la métaphore poursuit l'œuvre du mot d'esprit, qui apporte un gain de plaisir d'une autre nature. Mais, dans toutes ces créations psychiques, il y a en même temps d'innombrables variations individuelles : de même que les rêves de certaines personnes sont presque totalement dépourvus de censure, que les mots d'esprit d'autres individus sont extrêmement « civilisés », il est possible de ne jamais interroger ses métaphores, d'« être pensé » par les images plus que de les penser. Le modèle de la métaphore n'est alors plus le même : c'est en quelque sorte celui de Lacan.

C'est d'ailleurs parce qu'il y a ces deux niveaux d'analyse que Genette a raison d'évoquer l'idée d'un *refoulement* à l'âge classique d'une « tendance “naturelle” » à suivre « le rapport analogique ». Mais c'est également la raison pour laquelle il faut distinguer fermement ce « rapport analogique » premier de la métaphore : le fait qu'on ait largement continué à pratiquer la métaphore aux XVII^e et XVIII^e siècles l'atteste, même si ce fut sous des formes différentes. De même, que l'on ait fait disparaître du discours scientifique le rôle de l'analogie indique que refoulement il y a eu, et qu'il ne concernait pas vraiment la métaphore, qu'il était plus radical, qu'il touchait surtout « l'imagination » ; ce refoulement n'a pas empêché l'expression du refoulé, comme il se doit, mais l'a considérablement compliquée. En ce qui concerne la métaphore, néanmoins, il faut parler de domestication, et non de refoulement : l'usage maîtrisé de la métaphore, même vive, n'est jamais condamné, jamais empêché. Le fait qu'un auteur comme Flaubert ait lui-même perçu sa lutte avec les métaphores comme une tentative d'éradication, alors que *Madame Bovary* en est rempli, est symptomatique d'un profond malentendu, enraciné dans la culture. Si quelque chose est refoulé, chez les auteurs authentiquement classiques, et cela semble judicieux, on pourrait même dire que ce n'est pas exactement ce premier niveau analogique, sans quoi il n'y aurait eu que des métaphores mortes ou convenues dans leurs œuvres, autorisées ou rendues invisibles par l'usage. Ce qui est refoulé, c'est surtout l'expression « libre », non contrôlée, de ce premier niveau : la possibilité d'un débouché « naturel » des premières associations dans le langage fait l'objet d'un interdit redoublé. Le goût des classiques pour le *sublime*, qui ne s'interdit pas l'abondance des moyens, qui correspond à un certain idéal du moi que l'adjectif « haïssable » rend mal, permet de mieux cerner ce rapport à la métaphore. La modération n'est pas, pour eux, un idéal abstrait. Aussi la métaphore, qui n'est pas

549 La Bruyère, *Les Caractères*, « De la société et de la conversation », *op. cit.*, p. 98.

en soi un excès à corriger, n'est-elle jamais bannie.

Pour finir de préciser cette dimension consciente-préconsciente de la métaphore, on pourrait noter cette particularité : alors qu'on peut distinguer encore une certaine importance du déplacement dans le mot d'esprit, même s'il ne fonctionne plus comme dans le rêve, la métaphore vive semble s'en débarrasser quasi complètement. À la différence de la « métaphore » inconsciente, ce n'est plus un objet en lui-même qui se trouve investi, dans la métaphore consciente, mais la relation entre deux objets au moins – c'est peut-être même en cela que consiste la sublimation propre à la métaphore. Évidemment, si l'énergie psychique s'émancipe de ses bases pulsionnelles en se « déplaçant » d'un objet second pour faire retour sur un objet premier, et donc finalement pour investir cette relation entre les deux, cette relation ne peut prétendre pour autant à une totale transparence à la conscience, même la plus éclairée, à une authentique émancipation de ses bases pulsionnelles. Chacune des séries métaphoriques reste susceptible d'être interprétée comme étant elle-même pour partie consciente, pour partie préconsciente et pour partie inconsciente. Autrement dit, ce n'est pas forcément, pas toujours, la seule part logique de la relation entre les deux séries qui est investie, cela peut être aussi une part plus arbitraire – ce qui est d'ailleurs la condition à la fois de la nouveauté, de l'invention et de l'erreur, selon que le « travail de la métaphore » s'arrête plus ou moins tôt.

Enfin, pour achever ce parcours, cette comparaison de la métaphore et du mot d'esprit, observons que Freud distingue, dans son dernier chapitre, différentes « variétés du comique ». Plus exactement, il essaye une distinction entre comique et mot d'esprit puis, dans l'avant-dernière section, introduit la notion d'humour. Je ne rentrerai pas dans le détail de cette distinction, où la frontière entre comique et mot d'esprit notamment reste mouvante, le second participant tantôt du premier (comme « artifice révélant du comique non patent ») et tantôt s'en distinguant (fin de la deuxième section).⁵⁵⁰ Je relève seulement que le comique, le mot d'esprit et l'humour partagent un trait commun : il s'agit de trois formes d'économie, respectivement de dépense de représentation, de dépense d'inhibition et de dépense de sentiment. Or une telle réflexion semble apporter quelque chose à la métaphore : elle aussi apparaît comme une forme d'économie, mais différente, ou plutôt participant, à des titres divers, de ces formes-là, notamment de la seconde. Bien sûr, à la différence du mot d'esprit (comme du comique et de l'humour), la métaphore invite parfois à un travail important, de nature conceptuelle ou poétique. On a vu cependant que c'est, dans la plupart des cas, un travail facultatif, qui ne s'impose pas, qui s'offre, et qui s'offre graduellement. Ce qui réunit tous les cas de métaphore vive, en revanche, c'est un travail immédiat, qui ne coûte pas, rapide comme celui du mot d'esprit, et dont le plaisir vient de son efficacité à dire, à faire sentir, à représenter. Il est donc loisible de parler ici d'une économie de dépense psychique, et plus précisément d'une dépense d'investissement, de représentation.

C'est là néanmoins que les différences apparaissent. Dans la première section du chapitre VII, Freud présente le comique comme reposant sur un décalage entre la dépense d'investissement attendue et celle réellement nécessaire, d'un contraste quantitatif : nous rions de quelqu'un qui s'est donné beaucoup de mal, ou bien peu, pour réaliser une tâche. *Le Mot d'esprit* souligne également que nous rions parce que nous nous mettons, provisoirement, à la place de l'autre. Or, lorsque nous lisons, entendons ou voyons une fiction, nous éprouvons aussi cette empathie dont parle Freud, non pas tant avec les personnages, d'ailleurs, qu'avec le point de vue adopté par l'énonciateur. Il en va de même, peu ou prou, avec la métaphore : elle nous invite à nous représenter les choses à la façon de

550 Freud, *Le Mot d'esprit*, VII, 2, *op. cit.*, p. 356 et 364, par exemple.

son auteur, à partager, pour parler comme Catherine Détrie, des « structures expérientielles ». Seulement, dans son cas, le plaisir ne vient pas d'une énergie psychique mobilisée pour la représentation et, rendue inutile, déchargée par le rire. L'idée est reprise dans la deuxième section où Freud évoque « le sublime », les représentations hautes, ce qui est grand pour l'esprit, comme « surplus de dépense » économisé par le rire.⁵⁵¹ Or, il y a bien une dépense d'abstraction dans la métaphore, donc une forme de dépense importante attendue, comme dans le comique. De même, une partie de cette dépense se trouve économisée dans la métaphore, en cela qu'elle rend l'idée « concrète », qu'elle donne un accès intuitif à celle-ci, mais l'économie psychique réalisée n'est pas déchargée, ou du moins cette « décharge » ne produit pas le même effet. Faut-il considérer que l'esprit n'a pas eu le temps de faire une véritable provision d'investissement, celle qui aurait été nécessaire à la dépense prévue dans la représentation haute ? Il serait ainsi pris de court et « offrirait » la représentation : la « différence quantitative » serait perdue pour le rire. Une telle hypothèse me semble acceptable. Dans tous les cas, le plaisir de la métaphore ne vient pas d'une décharge de la même nature que dans les cas comiques.

Cette idée est d'ailleurs exprimée clairement par Freud, dans la section suivante, au moment où il note que tout comique repose sur « une opération de comparaison » entre des dépenses psychiques, où il passe d'un sens du mot comparaison à un autre (ou plutôt, en allemand, d'un mot à un autre qui lui est proche). Il évoque « le plaisir originel qu'on prend à retrouver le même », qui « n'est pas l'unique mobile favorisant l'emploi de la comparaison » : celle-ci est susceptible d'entraîner « un allègement du travail intellectuel, tant il est vrai, en effet, et généralement courant, que l'on compare le moins connu au plus connu, l'abstrait au concret et que l'on élucide, par cette comparaison, le plus étranger et le plus difficile. À chacune des comparaisons de cette sorte, spécialement à celle de l'abstrait avec le concret, sont liés un certain rabaissement et une certaine économie en matière de dépense d'abstraction ».⁵⁵² Freud précise ensuite ce qui relève du mot d'esprit et de la métaphore, mais sans distinguer explicitement les deux : ce rabaissement et cette économie « ne suffisent naturellement pas pour faire apparaître nettement le caractère du comique ». Et pour cause, il n'est plus question du même phénomène : le « rabaissement » est propre au comique, par exemple. En revanche, l'économie de dépense psychique peut sembler commune à la métaphore. Mais encore faut-il s'en assurer.

On peut noter en effet que cette économie n'est pas toujours réelle, dans le cas de la métaphore, ou du moins qu'elle n'est pas aussi importante que dans le cas du comique : c'est surtout un effet produit par la métaphore, qui donne d'abord un air de familiarité à l'idée étrangère, avant de pousser, dans certains cas, à envisager la dissemblance au sein de la ressemblance. Autrement dit, son plaisir vient de ce qu'elle ne confronte pas brutalement à une dépense importante : quand elle réussit, elle amène par degrés à la dépense importante qui est exigée. Il en va un peu différemment, cependant, dans certains cas. On pourrait se pencher notamment sur le sublime dans la métaphore : ce sentiment ne se produit-il pas, précisément, quand une dépense d'investissement plus importante est exigée, qu'un certain effort est consenti – à la différence des métaphores vives les plus courantes – mais que le profit de cet investissement est finalement perçu ? Nous aurions alors quelque chose de similaire à la décharge comique, si ce n'est que l'enthousiasme, l'admiration remplacerait le rire. L'effet de surprise cher au comique, au mot d'esprit, se retrouve ainsi dans la métaphore, où l'on reconnaît ce sentiment de stupéfaction dont parle Freud. Dans ce cas-là, en effet, on a l'impression

551 *Ibid.*, VII, 2, p. 353-354.

552 *Ibid.*, VII, 3, p. 368-369.

que la métaphore ne mène pas par degrés à l'idée complexe : elle l'impose en quelque sorte au lecteur, à l'auditeur ou au spectateur, et la dépense d'investissement consentie pour aborder l'édifice métaphorique étant plus importante que d'habitude, l'interprète étant confronté en outre plus tardivement à l'économie offerte par l'image, la décharge est suffisamment importante pour pouvoir produire un effet notable. Seulement, ce n'est pas le rire qui sanctionne la réussite. Est-ce parce qu'il n'y a pas rabaissement, parce que l'énergie libérée est « portée vers le haut », comme dit Freud ? C'est probable. La représentation finale qui s'offre à nous n'a rien d'inférieur, en effet : c'est comme si l'on savait gré à l'auteur, après une dépense un peu plus importante d'énergie, d'avoir achevé le travail à notre place, de nous avoir fait réaliser une économie quand même. Tel est, dans tous les cas, le lien qui unit la métaphore au sublime, qui l'y prédispose : elle aide à franchir avec plaisir et facilement, en moins de temps et d'efforts que traditionnellement, les étapes nécessaires à une représentation haute. Et, contrairement à ce que nous avons vu plus haut, la métaphore autorise parfois l'accumulation progressive d'une importante provision d'investissement : l'absence de rire ne viendrait donc pas (ou pas seulement) de là, puisque la stupéfaction peut déboucher sur d'autres réactions. C'est évidemment, dans le cas du rire, la présence du rabaissement qui joue un rôle – du moins quand il exprime une tendance.

Avec cette question du rabaissement, je crois que nous touchons un point important, qui va nous permettre de lever une difficulté ressentie par Freud, dans cette troisième section, au moment même où il étudie la proximité entre métaphore, mot d'esprit et comique. En effet, au terme de ce développement sur « le comique de comparaison lui-même », il est amené à reconnaître son embarras, avec cette honnêteté intellectuelle qui le caractérise, et même à le souligner violemment : « c'est précisément le thème de la comparaison comique qui fait sentir [à l'auteur de ce livre] son incompetence ». ⁵⁵³ Voilà qui nous fait penser à l'idée de Todorov contestée par Laplanche, selon laquelle Freud aurait « manqué d'une linguistique encore à découvrir » pour écrire son livre, celle de Saussure et Jakobson. En effet, ici, même si elle n'apparaît pas explicitement comme centrale – c'est la différence entre comique et mot d'esprit qui est placée au premier plan – la notion de comparaison joue un rôle important dans son embarras. Seulement, comme le souligne Laplanche, s'il n'y avait pas encore de linguistique structurale, il existait déjà quelque chose : le problème, c'est peut-être « simplement qu'il ne connaissait pas la rhétorique classique » ou, préciserais-je, qu'il était encore trop marqué par sa mauvaise part. ⁵⁵⁴ Dans ce passage, Freud tente donc de préciser la différence qu'il a posée précédemment entre le comique et le mot d'esprit. En citant l'idée de Bergson par exemple de mécanique plaquée sur du vivant, il revient sur les moyens du comique et s'efforce de préciser son principal procédé, le rabaissement. Seulement, la notion de comparaison complique sa tâche. Constatant un lien entre les deux sens possibles, entre la figure de style d'une part, « qui entraîne un allègement de travail intellectuel », qui rapproche « le moins connu » du « connu », l'abstrait du concret, et le procédé comique de rabaissement d'autre part, qui présente aussi une « différence quantitative » entre deux « dépenses » d'investissement, Freud est tenté de présenter le comique de comparaison comme naissant de la comparaison par degrés, par émancipation du simplement « plaisant » : « la comparaison devient indubitablement comique lorsque la différence de niveau qui existe entre la dépense d'abstraction des deux choses comparées augmente, lorsque quelque chose de sérieux et d'étranger, en particulier quelque chose de nature intellectuelle ou morale, se trouve mis en comparaison avec quelque chose de banal et de bas ». En

⁵⁵³ *Ibid.*, VII, 3, p. 371-372.

⁵⁵⁴ J. Laplanche, *L'inconscient et le Ça*, *op. cit.*, p. 106-107.

fait, c'est la proximité étonnamment proposée entre la comparaison et le comique, dans la définition même de celui-ci, comme « différence quantitative », qui explique pour une large part la difficulté de Freud, alors qu'on peut trouver aussi, comme Freud le suggère lui-même, une telle « différence quantitative » de dépense de représentation dans les mots d'esprit. En outre, la proximité se trouve renforcée par l'idée de « démasquage » comique, utilisée comme synonyme de « rabaissement », qui rappelle la théorie de la substitution. On le voit par exemple ici : « La chose, difficile à saisir, qu'est l'étranger, l'abstrait, celle qui est, à proprement parler, intellectuellement éminente, *se trouve ainsi démasquée*, par la concordance qu'on affirme avec une chose basse qui nous est familière, lors de la représentation de laquelle toute dépense d'abstraction est absente, comme étant elle-même une chose tout aussi basse. Le comique de comparaison se réduit donc à un cas de dégradation » (c'est moi qui souligne).⁵⁵⁵ Pour l'essentiel, l'idée n'est pas fautive. Néanmoins, on perçoit bien que tout concret rapproché d'un abstrait n'est pas forcément un rabaissement, ne produit pas automatiquement un effet comique, même si l'écart de statut culturel se révèle important. Freud pressent alors ce type d'objection, et ajoute : « Soulignons que la comparaison peut être spirituelle [...] sans qu'il y ait trace d'une adjonction de comique, ce qui arrive, précisément, lorsqu'elle évite le rabaissement ». Nous percevons alors l'autre source de difficulté de Freud, qui réside dans l'ambiguïté du mot *witz* : si toute comparaison n'est pas comique, en effet, comme les exemples qu'il propose ensuite l'attestent, ce n'est pas forcément que ces images évitent le rabaissement, c'est qu'elles témoignent plus largement d'un « esprit », d'une forme de comique plus fin, plus discret, reposant sur des pensées, qui devient parfois extrêmement difficile à distinguer d'une pensée simplement fine et juste, comme on peut en trouver dans les comparaisons et les métaphores. Or, nous l'avons vu, l'effet produit par une métaphore est bien proche de celui d'un « trait d'esprit » : l'un comme l'autre ne provoquent pas souvent le rire. Comment les distinguer, alors ?

La difficulté de Freud serait donc au cœur de notre sujet. C'est notamment faute d'avoir identifié le mécanisme psychique de la métaphore indépendamment du mot d'esprit et du comique que Freud échoue à trancher la question, concernant les deux derniers, pour savoir s'ils se distinguent nettement ou non. Alors qu'il constate avec raison qu'il y a « différence quantitative » d'investissement dans la métaphore comme dans le comique, et qu'il y a des comparaisons dans les mots d'esprit, il ne peut se résoudre tout à fait à déceler une continuité entre des formes discrètes ou plus marquées de comparaisons comiques, et donc finalement entre mot d'esprit et comique, parce qu'il a institué une distinction *a priori* qu'il cherche à maintenir coûte que coûte, alors même qu'il constate, avec les comparaisons des mots d'esprit, que le « spirituel » y côtoie régulièrement une forme discrète de comique. Pourquoi ? Beaucoup de facteurs jouent, bien sûr, comme le souhait de réserver un lien plus étroit au « mot d'esprit » avec l'inconscient, un peu à la façon du rêve dont il partage la nature de compromis, le mot d'esprit étant, pour Freud, à la différence du comique, une économie d'inhibition et non de représentation, et le comique reposant sur une comparaison préconsciente, comme il l'indique à la fin de la deuxième section. Malgré ces autres facteurs, il faut souligner le rôle central des deux traits déjà indiqués, qui touchent tous les deux la métaphore et la comparaison : leur capacité de rabaissement et de « faire de l'esprit ». C'est parce que la comparaison est perçue selon deux modalités distinctes, presque opposées, tantôt comme un mécanisme « lourd », grossier, de rabaissement (sur le modèle de la métaphore qui substitue du concret à de l'abstrait), et tantôt comme l'expression de pensées fines, justes, pertinentes, qui plaisent sans faire éclater de rire (sur le modèle, aurais-je envie de dire, de la métaphore

⁵⁵⁵ Freud, *Le Mot d'esprit*, VII, 3, *op. cit.*, p. 370.

proportionnelle) qu'il persiste à distinguer comique et mot d'esprit. C'est en quelque sorte l'opposition entre figure de mots, trope, d'une part, et figure de pensée, d'autre part, qui détermine finalement cette distinction, dans une large mesure. Aussi ne faut-il pas s'étonner que Freud échoue à percevoir du « mot d'esprit » pur, à isoler le comique de celui-ci, qu'il soit régulièrement tenté de voir une continuité : comme la comparaison et la métaphore filée sont finalement des formes particulières de métaphores, où la pensée est plus apparente, plus développée que dans la forme *in absentia*, le « mot d'esprit » finit par être perçu comme un « artifice révélant du comique non patent », plus subtil ; il échoue à s'en distinguer totalement, au grand dam de Freud. Autrement dit, il y a du « rabaissement » aussi dans le mot d'esprit, mais d'une façon plus fine. L'idée n'est pas fautive, soit dit au passage, d'une continuité et d'une rupture à la fois : elle est seulement mal fondée. Le modèle rhétorique traditionnel est doublement piégeant : il invite Freud par exemple à souligner une rupture, pertinente à mon sens, mais sur de mauvais critères, en réservant notamment au comique le mécanisme de comparaison à autrui (la fameuse « différence quantitative » d'investissement, de représentation). Aussi ne peut-il que s'étonner de trouver du rabaissement dans le mot d'esprit – et, étrangement, réserve-t-il la capacité de se mettre à la place de l'autre au comique.

Un repentir arrive néanmoins à la toute fin de l'ouvrage. Mais Freud se contente alors d'étendre au mot d'esprit « la même performance de représentation, *simultanément ou dans une succession rapide* » de « deux modes de représentation différents ». Le schéma rhétorique est toujours déterminant, en effet : « de telles différences quantitatives de dépenses prennent naissance entre l'étranger et le propre, l'habituel et le modifié, l'attendu et l'arrivé. »⁵⁵⁶ Après la rupture, c'est donc la continuité qui est cette fois soulignée. Que la théorie de l'écart soit maintenant étendue au mot d'esprit n'est pas un progrès décisif : la différence entre les deux modes de comparaison n'apparaît pas clairement. Comment expliquer que l'un soit « primaire » et l'autre plus « spirituel » ?

Le problème de Freud apparaît bien dans l'exemple suivant, mentionné dans la section qui nous intéresse pour l'instant : « Il est presque impossible de traverser une foule le flambeau de la vérité à la main sans roussir la barbe de quelqu'un ». Cet unique exemple destiné à produire un cas « pur » de comparaison spirituelle non comique ne m'apparaît pas probant. *Le Mot d'esprit* indique que le flambeau « n'est pas dépourvu, bien qu'étant un objet concret, d'une certaine distinction », en effet. Seulement, si cet élément-là de la comparaison, certes central, n'est pas abaissant en lui-même, il permet quand même à celle-ci de devenir « comique », puisque c'est ce même « flambeau de la vérité » qui ne peut s'empêcher, promené à travers une foule, de « roussir la barbe à quelqu'un », précision *qui tombe* à la fin de la phrase.⁵⁵⁷ Le double sens se double donc clairement d'une intention comique, d'une volonté de « rabaisser » non pas la vérité mais ces personnes qu'elle gêne, qu'on imagine comme des barbons de comédie, présomptueux à la barbe brûlée, ces personnes qui empêchent parfois qu'elle triomphe et qui se trouvent ici punis. Autrement dit, pour Freud, s'il n'y a pas ici de rabaissement, ni donc de comique, et si cette comparaison est « spirituelle », c'est – me semble-t-il – à la fois pour ses procédés propres au mot d'esprit (figuration indirecte par le semblable, double sens) et pour son autre sens d'idée « intelligente, pleine de finesse », parce que le rabaissement s'y fait discret, quasi insensible, et qu'il possède de l'esprit, qu'il présente une pensée. Nous ne pouvons donc que tomber d'accord avec lui, quand il étudie quelques lignes plus loin un exemple de Heine, traduit approximativement par « Jusqu'à ce que je voie, sur moi, sauter l'un

⁵⁵⁶ *Ibid.*, VII, 7, p. 408.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, VII, 3, p. 370. L'exemple complet apparaît pour la première fois, comme les suivants, à la fin du chapitre II.

après l'autre tous les boutons du pantalon de la patience » : ce n'est pas seulement « un remarquable exemple de comparaison comiquement dépréciative » ; « elle présente aussi le caractère du mot d'esprit » tel que défini par Freud. Il peut conclure ainsi : « à partir d'un même matériel prend naissance pour nous, *par une coïncidence qui n'est certes pas tout à fait fortuite*, à la fois un gain de plaisir comique et un gain de plaisir spirituel » (je souligne). Et ce n'est pas seulement spirituel au sens mentionné (« par le moyen de l'allusion », Heine parvient « à libérer le plaisir qu'on prend dans l'obscène ») : la comparaison possède une certaine finesse, elle est juste. Il y a là un parallèle que Freud était bien placé pour apprécier à sa juste valeur entre deux formes de convenances, de bonne éducation : le calme, la retenue dans les sentiments, et la décence, la retenue dans les pulsions sexuelles (obtenus par deux formes de censure, et dont les digues peuvent dans les deux cas céder sous la pression de différents désirs ou pulsions).

Pour achever de clarifier le problème, il reste à noter que Freud identifie parfois l'idée de rabaissement à celle de « démasquage ». Or, celle-ci est intéressante en cela qu'on la retrouve aussi dans la métaphore critique, dans le trait d'esprit comparatif, et qu'elle contient plus que l'idée de rabaissement. Dans le démasquage, il n'y a pas seulement la dimension comique du masque qui est retiré, qui tombe, en effet : il y a aussi la prétention à révéler le vrai visage du réel. Quand on entend l'histoire des deux larrons, on est heureux que l'imposture soit révélée : ce n'est pas seulement parce que leur image est dégradée, abstraitement, c'est parce qu'un sentiment de justice exigeait que les masques tombent. Le rabaissement n'y est pas séparable d'une tendance satisfaite. Voilà qui nous permet d'ailleurs de revenir sur le problème de la « différence quantitative » d'investissement, cette « opération de comparaison » dont la question revient à la toute fin de l'ouvrage. Le lecteur aura pu noter mon incertitude sur la question de savoir pourquoi la « révélation » métaphorique n'opère pas de la même façon que la « révélation » du trait d'esprit, celui qui nous fait rire. Nous avons vu que ce n'était pas (ou pas seulement) faute d'un certain investissement préalable, ou faute d'un abaissement. Mais nous avons vu aussi que la métaphore n'est pas la substitution d'un concret à un abstrait, de quelque chose de bas à quelque chose de haut : c'est une mise en relation. C'est là, me semble-t-il, la clef du problème : si l'esprit se tient pour quitte quand, ayant cru nécessaire un fort investissement, il se trouve confronté à la « solution » d'un personnage comique, il n'en va pas de même avec la métaphore. Dans celle-ci, le premier investissement n'est pas rendu inutile par la considération du second objet. Même si l'esprit choisit d'en rester à la première interprétation qui s'offre à lui, dans une métaphore abaissante par exemple, il sait que tout n'a pas été dit – que le comparé ne peut pas être pris, de façon satisfaisante, pour le comparant. Seul l'inconscient peut, éventuellement, s'y laisser tromper, ou le mot comique inviter à s'arrêter là, mais la conscience, en temps normal, ne peut pas se tenir quitte, justement, d'un tel « déplacement ».

Prenons un exemple suggéré par Aristote : si l'on parle de quelqu'un qui prie en disant qu'il mendie, on propose un rabaissement mais, en lui-même, il n'est pas comique. En développant la comparaison, en revanche, on peut non seulement faire tomber la représentation haute traditionnellement associée à la religion mais aussi véhiculer des pensées, qui peuvent certes s'interpréter comme hostiles, mais qui peuvent constituer par ailleurs une réflexion authentique : en comparant l'homme en prière à un pauvre, on peut percevoir l'idée d'un manque, suggérer que sa démarche est intéressée, qu'il ne va vers Dieu que dans l'espoir d'un retour, etc. On pourrait presque déceler dans cette représentation du croyant les prémisses du soupçon de Nietzsche ou de Freud. Y a-t-il comique, ou « mot d'esprit » au sens d'un comique plus discret, plus subtil, pour autant ? Évidemment non. Pour qu'une réaction de rire, de sourire ou même qu'un plaisir intellectuel

surgisse, il faut au préalable, ici comme ailleurs, une mise en forme – et une disposition préalable du lecteur, de l'auditeur ou du spectateur (celle-ci pouvant être préparée par celle-là, dans une certaine mesure). À l'inverse, on peut noter qu'une comparaison fait parfois sourire, nous apparaît *plaisante* sans que ce soit perçu comme son but premier, délibéré, et sans que ce soit bien sûr à son détriment. Dans ce cas-là, celui de l'idée pertinente qui se trouve plaire en sus, il faut probablement supposer que l'interprète y introduit une « tendance », que la formulation proposée par l'auteur libère chez l'interlocuteur une satisfaction qui n'était pas visée mais qui n'est pas non plus « hors sujet », qui est *permise* par l'énoncé, qui fait partie de ses possibles, l'interprète trouvant en lui des échos personnels à l'idée formulée, y trouvant l'occasion de libérer des pensées inhibées.

Mais écartons ici ces différents scénarios pour ne garder que la comparaison simple, qui ne vise qu'à formuler et à transmettre une idée, sans souci d'effet comique ou de montrer de l'esprit, dans un sens ou dans l'autre. On voit bien, alors, qu'une comparaison qui associe un objet bas à un objet haut n'opère pas comme la comparaison qui ne viserait que l'effet comique : dire qu'un homme mendie quand on le voit prier, c'est formuler une critique qui ne se limite pas, comme Freud semble tenté de le penser, à « un certain rabaissement », à « une certaine économie en matière d'abstraction » (même s'il précise ensuite, entre parenthèses, « au sens d'une mimique de représentation », dans la logique d'un développement qui précède). Ce n'est pas une différence de niveau dans la comparaison qui explique le comique de dégradation, c'est une différence de nature : dans la comparaison qui va au-delà du simple comique de dégradation, ou dans la comparaison qui cherche à formuler l'idée, le travail ne s'arrête pas avec l'offre de la représentation basse. Au contraire, il part de là pour reconstruire la notion « haute ». Si économie il y a, elle n'est pas aussi importante : elle repose sur le profit que l'on peut retirer de l'outil offert. C'est ainsi, d'ailleurs, que l'on pourrait distinguer le comique du mot d'esprit : dans le mot d'esprit, où il y a généralement un effet comique, celui-ci n'est pas un point d'arrivée mais, en quelque sorte, un second point de départ. On pourrait presque dire que le comique et le mot d'esprit s'opposent dans leurs rapports respectifs à la comparaison des représentations : dans le comique, celle-ci n'apparaît qu'au début, la comparaison entre deux situations libère le rire, la pulsion, alors que, dans le mot d'esprit, elle apparaît à nouveau à la fin, un retour sur la situation proposée libère un second plaisir, la levée de l'inhibition débouche sur un « sens dans le non-sens » où les deux représentations dialoguent – et ce, même dans les traits d'esprit non métaphoriques. C'est pourquoi, probablement, Freud éprouve tant de difficultés avec la question de « la comparaison comique » : par sa nature même de comparaison, susceptible de porter une idée, elle ne s'arrête pas, dans l'immense majorité des cas, à dégrader quelqu'un ou quelque chose. Il existe peut-être, pourtant, de ces pauvres images, qui ne contiennent pas ou presque pas d'idée : il suffit de penser à des métaphores scatologiques enfantines, ou particulièrement idéologiques. Mais les exemples allant dans ce sens nous apparaissent vite odieux, comme témoignant d'une indigence de pensée : aussi Freud n'en a-t-il pas retenus pour son ouvrage, et nous est-il difficile d'évaluer ce qu'il en est exactement. D'ailleurs, le fait que nous songions, alors, à des domaines extrêmes, qu'il est possible, même là, d'y décerner les prémisses d'une idée, et qu'il s'agisse, précisément, de domaines faisant généralement l'objet d'un interdit, d'un refus de comprendre, d'un refus d'entendre, me semble indiquer qu'il n'y a pas plus de comique pur, dans la comparaison, qu'il n'y a de « mot d'esprit » pur.

Voilà qui souligne donc, une dernière fois, la grande proximité entre la métaphore et le mot d'esprit. Cette importance du spirituel dans la métaphore permet donc de rappeler les deux places que peut occuper la métaphore authentique dans l'inconscient : elle peut, soit être simplement

utilisée, et donc préexister, soit commencer son élaboration dans l'inconscient mais achever cette formation dans le système conscient-préconscient. Souvent, à vrai dire, les deux peuvent se trouver mêlés, c'est même le cas qui semble généralement évoqué par Freud, comme lorsqu'une métaphore commune, devenue symbole, ou une association consciente de la veille est utilisée par le rêve, par exemple, et qu'elle est ressaisie par la conscience qui l'ajuste, la déploie éventuellement, la précise ou la corrige. N'est-ce pas ce qui se produit avec le mot d'esprit des deux larrons ? L'analogie formelle avec les deux larrons encadrant le Christ apparaît aisément comme une « œuvre » de l'inconscient, une suggestion de celui-ci, mais sur la base de pensées antérieures (la piètre opinion que le critique d'art ou le peintre pouvait avoir des marchands qui organisent l'exposition, notamment, ou que l'auteur du bon mot pouvait avoir de ce genre de personnages), pensées critiques qui utilisent elles-mêmes la culture disponible, religieuse mais aussi picturale, chrétienne en l'occurrence. L'analogie, qui se trouve favorisée par l'iconographie, par la référence fréquente dans le discours aussi aux deux larrons de la Passion, qui apparaît comme un bon « modèle » pour penser les deux marchands et pour exprimer les sentiments ambivalents éprouvés à leur égard, est alors validée par la raison critique comme pertinente, porteuse de sens et éventuellement retravaillée par le préconscient et/ou le conscient pour être davantage encore porteuse de sens.

Pour achever ce parcours en compagnie du mot d'esprit, une dernière observation : nous avons vu que le comique témoignait d'une certaine capacité, comme la métaphore, à se mettre à la place de l'autre. C'est encore plus manifeste, me semble-t-il, dans le mot d'esprit, aussi bien sous sa forme métaphorique (avec les exemples des deux larrons, du « pantalon de la patience » ou du flambeau de la liberté) que sous sa forme « simple ». Pour ce second cas, on pourrait mentionner la blague du saumon à la mayonnaise : un homme qui a prêté 25 florins se scandalise de trouver son obligé attablé dans un restaurant en train de manger ce plat. Celui-ci s'étonne à son tour : « Je ne vous comprends pas. Quand je n'ai pas d'argent, je ne *peux* pas manger de saumon à la mayonnaise, et quand j'ai de l'argent, je ne *dois* pas manger de saumon à la mayonnaise. *Mais quand diable voulez-vous que je mange du saumon à la mayonnaise ?* » Freud, qui a d'abord donné cet exemple pour en souligner la « façade » d'absurdité, indique plus loin qu'il témoigne d'une « tendance » profonde de l'être humain dont il s'efforce de montrer en outre qu'elle correspond à une philosophie, peu ou prou celle du *Carpe diem*, nous dit-il, avant d'aller beaucoup plus loin et d'y lire l'exigence d'un progrès social.⁵⁵⁸ Nous voyons donc à quel point le mot d'esprit, pour Freud, est lié à des pensées et à cette capacité d'empathie. Il en va évidemment de même dans la métaphore. Tous deux témoignent donc, à cet égard aussi, de leur nature supérieure, sur le plan de l'histoire psychique de l'individu : plus que dans le comique grossier, où l'identification est de courte durée, certaines métaphores et certains « traits d'esprit » proposent d'entretenir avec autrui des rapports dynamiques, dialectiques, d'une grande richesse, dont témoigne Freud justement à la fin de son second développement sur la blague du saumon à la mayonnaise, où il s'efforce de préciser *dans quelle mesure* il est possible de justifier la tendance qui s'exprime là. D'ailleurs, l'histoire des deux larrons témoigne d'une semblable complexité : il n'est pas anodin, là non plus, que le critique d'art formule un jugement moral indirectement. Même s'il est délicat d'en déceler les causes, on peut supposer qu'une certaine ambivalence de sentiments s'exprime en lui (ou, déjà, chez le peintre), comme dans la Bible pour les compagnons d'infortune du Christ.

Aussi pourrait-on nuancer, à ce propos, l'observation de Freud selon laquelle les mots d'esprit ne supporteraient pas, comme « le processus comique », « le surinvestissement opéré par l'attention ».

558 *Ibid.*, II, 6, p. 112-113 et 115, III, 3, p. 208-211.

Les meilleurs traits d'esprit le permettent, me semble-t-il, comme les bonnes métaphores, en cela qu'un de leurs objectifs est bien de formuler une pensée. D'ailleurs, s'il est vrai que le professeur ne rit pas aussi facilement au comique d'une réponse ou d'un geste inapproprié d'un élève que les camarades de celui-ci, ce n'est pas forcément parce qu'il exerce une plus grande attention, comme le propose Freud, mais qu'il lui est plus difficile de s'identifier au fautif, qu'il n'est pas en mesure, pas *en position* de partager son sort.⁵⁵⁹ Cependant, il reste vrai que l'attention peut nuire au plaisir, bien sûr. L'analyse d'un mot d'esprit est toujours délicate, par exemple, elle risque d'éteindre le plaisir, comme pour la métaphore. Dans le cas des histoires drôles, d'ailleurs, les gens qui se précipitent vers l'idée ont généralement les plus grandes difficultés à les mémoriser, à les raconter ensuite : est-ce seulement parce que la forme est essentielle à l'effet ? Autrement dit, dans le comique comme dans le rêve finalement, l'analyse détruirait le plaisir alors que, dans la métaphore, il est possible de prolonger le plaisir autrement, comme dans certains « mots d'esprit » peut-être. Aussi trouverions-nous ici un indice supplémentaire de la nature mixte du mot d'esprit, par rapport à l'inconscient et au système conscient-préconscient, dont se rapprocherait beaucoup la métaphore sans y correspondre tout à fait. Freud revient d'ailleurs plus loin, à propos de l'humour, à cette question de « l'attention consciente » qui détruirait « la comparaison comique », celle-ci devant rester préconsciente : si l'on peut distinguer quelque chose qui se rapproche de « la pensée philosophique », en effet, dans l'humour comme dans le mot d'esprit, et si cela peut détruire le plaisir qui en naît, je ne crois que cela soit lié à l'attention.⁵⁶⁰ C'est surtout parce que l'attention change de nature : quittant la « formule » du mot d'esprit, elle perd l'accès au complexe des différentes tendances qui s'exprimaient et donc à l'idée dans toute sa richesse et son ambiguïté – ainsi, dans le même temps, qu'à l'empathie, à la compréhension fine de l'autre qui était possible, à la comparaison avec lui. L'exemple du « carpe diem » ou de l'analyse en termes politiques l'illustre bien : en élevant la blague à ces considérations, les contradictions du personnage disparaissent, Freud est obligé de les réintroduire à la fin, mais de façon *séparée*. La meilleure preuve de tout cela, c'est qu'après une longue analyse, si on relit une histoire vraiment drôle, on rit encore. En revanche, sans procéder à aucune investigation philosophique ou autre, si l'on raconte mal la blague, rien ne se produit.

A la fin du chapitre VII, dans la sixième section consacrée à la psychogénèse non plus du trait d'esprit mais du comique, Freud revient d'ailleurs sur le caractère central de la comparaison dans le comique, comme source de plaisir. Il relève d'abord que le comique se met en place au cours du développement psychique : l'enfant n'a pas le sentiment du comique puisque cela consiste en une différence de dépense liée à la compréhension d'autrui. Puis il distingue trois formes de comique, dont les deux premières lui semblent les plus typiques. Il s'agit à chaque fois d'abaissement de l'autre mais, si cet abaissement fait rire, c'est que l'autre est perçu tantôt par comparaison avec moi (c'est le comique de geste : l'autre m'apparaît comme un enfant), tantôt par comparaison avec celui qu'il était quelques instants plus tôt (c'est le comique de situation, comme lorsque l'adulte imite l'enfant), tantôt enfin par comparaison avec ce que nous étions quelques instants plus tôt (c'est l'abaissement de soi-même, quand nous rions de nos erreurs). Dans tous les cas, le plaisir vient d'une comparaison et d'une capacité d'empathie. Celle-ci est particulièrement soulignée pour le deuxième cas, « où le comique repose entièrement sur l'«empathie» ». Freud précise alors sa notion de rabaissement comique, comme « abaissement au niveau de l'enfant ».⁵⁶¹ Or, ce qui frappe, c'est

559 *Ibid.*, VII, 4, e, p. 385-386.

560 *Ibid.*, VII, 7, p. 406-407.

561 *Ibid.*, VII, 6, p. 395-398.

que cette capacité d'empathie se retrouve, non seulement dans le mot d'esprit, comme on l'a signalé, mais aussi dans l'humour, la troisième et dernière « variété de comique », qui apparaît en outre comme une forme particulièrement « évoluée » de comique puisqu'il consiste en un moyen d'obtenir du plaisir malgré les affects pénibles, à s'abstraire de la situation dans laquelle on se trouve. Je pense par exemple à l'histoire de ce condamné qui déclare, alors qu'il est mené à la potence, un lundi : « Eh bien, la semaine commence bien ! » Freud souligne cela en indiquant qu'il y a « quelque chose comme de la grandeur d'âme », parfois, dans ces blagues. Or, n'y a-t-il pas là quelque chose de similaire au processus d'identification, quand le moi évolue, se construit en se décentrant ? L'idée semble d'ailleurs suggérée par ce rapprochement avec l'infantile, avec le mécanisme qui permet à l'enfant « l'élévation de son moi ». ⁵⁶²

Même si, à la fin de la septième section, *Le Mot d'esprit* rapproche surtout l'humour du comique et distingue l'humour des deux autres formes de « comique », qui comportent chacun « deux modes différents de représentation du même contenu », je ne peux m'empêcher de discerner dans le chapitre VII une progression du comique à l'humour en passant par le mot d'esprit, une progression dont l'ambivalence ressort mieux si l'on pense aux analyses que Freud proposera dans *Malaise dans la culture*. Le comique est bien (malgré l'évolution interne, quasi dialectique, en trois étapes) une forme rudimentaire d'humour, « primitive », liée à l'enfance plus clairement que les autres, ce qui explique d'ailleurs que Freud n'y décèle aucune « économie d'inhibition ». Le mot d'esprit témoigne d'une étape supérieure, plus cultivée, plus spirituelle, d'un compromis plus évident avec les pulsions. Dans l'humour, enfin, l'inhibition triomphe : l'émotion est « domptée », c'est « la plus haute [des] réalisations de défense ». Cette nouvelle forme de plaisir apparaît comme la forme achevée du comique, presque dialectique, notamment en cela qu'elle emprunte aux deux formes précédentes, mais d'une dialectique qui n'a rien d'hégélienne parce que chaque étape reste fondamentalement ambivalente. Si l'humour possède quelque chose de grandiose, notamment, on pourrait indiquer aussi ses limites, à cause de cette économie de sentiment qui lui fait économiser aussi bien la pitié que la souffrance. Même s'il n'en donne qu'un exemple, et peut-être pas le plus probant, Freud indique bien cette possibilité de l'humour de nous rendre presque « durs ». ⁵⁶³ Ce qui nous permet de nous abstraire d'une situation personnelle trop douloureuse nous permet aussi de marquer des distances vis-à-vis d'autrui. En fait, ce caractère de l'humour, qui permet de penser à sa propre souffrance comme à celle d'un autre, n'est pas très éloigné de l'aliénation – si ce n'est que, précisément, dans l'humour, la situation présente « dominée par l'émotion emprunte de déplaisir » n'est jamais absente, et que l'humoriste sait bien qu'elle le concerne directement (ou qu'elle concerne quelqu'un qui lui est proche, s'il rit d'un autre) ou, comme le dit Freud, que la « régulation automatique » par « les processus de défense » est « soumise à la domination de la pensée consciente ». De ce point de vue, là encore, la métaphore semble donc proche du mot d'esprit : là où l'empathie est de courte durée, dans le comique, la métaphore met en place une dialectique entre deux situations qui ressemble énormément à celle qui se déploie dans le mot d'esprit, et comme on en trouve encore la trace dans l'humour, même si elle semble y régresser. En effet, s'il n'y a plus qu'un seul « contenu de représentation » dans l'humour, selon l'expression de Freud, il y a bien deux points de vue. C'est cette dialectique-là que nous donne à percevoir Freud, mais que le modèle rhétorique traditionnel dissimule, surtout quand il est appliqué au comique.

562 *Ibid.*, VII, 7, p. 407-408.

563 *Ibid.*, VII, 7, p. 402-403.