

La double série de la métaphore et ses unités

L'un des traits principaux de la métaphore est donc cette double série d'éléments rapprochés, cette double chaîne que nous avons observée à maintes reprises, impliquée dans la figure. Mais quels sont ces éléments rapprochés ? Pourquoi les appeler « objets de pensée » ?

La tradition poétique et rhétorique considère que la métaphore et la comparaison associent des mots même si, dans le premier cas, l'un d'eux est pensé comme absent. De ce point de vue, George Lakoff et Mark Johnson ne s'inscrivent pas vraiment en rupture quand ils dédoublent le réseau conceptuel et le système des différentes métaphores qui l'atteste : ils sont tentés de remplacer la définition « un mot pour un autre » par « un concept pour un autre ».²¹⁸ Or, ce qu'ils appellent concept ressemble beaucoup au lexème, comme les exemples choisis le montrent la plupart du temps – même si l'analyse du concept de causalité fait plutôt exception, ainsi que le concept de discussion qu'ils proposent, par exemple – ou comme l'indique leur réflexion sur les définitions du dictionnaire (chapitre 19). Le premier apport de leur démarche est surtout de souligner l'omniprésence et la systématité des métaphores. Quand ils se penchent sur les « métaphores d'orientation », c'est par les seuls mots « haut » et « bas » qu'ils appréhendent la verticalité symbolique qui structure notre imaginaire et notre pensée (chapitres 4 et 12). De même, lorsqu'ils se penchent sur les « gestalts expérientielles » qui forment les concepts, notamment sur le « prototype de la manipulation directe » qui permet à la notion de causalité d'émerger (chapitre 14), ils n'en tirent pas matière à nuancer durablement leur compréhension « conceptuelle » de la métaphore : même s'ils prennent soin de souligner régulièrement le lien entre les concepts et l'expérience, c'est souvent au niveau des premiers que la métaphore semble travailler dans leur ouvrage ; ce sont eux que la figure d'analogie rapproche. Pour autant, l'ouvrage n'en reste évidemment pas là : son grand mérite est aussi de percevoir la métaphore en termes d'expériences, en quelque sorte médiatisées par des concepts, à la façon de la discussion quand « les dimensions de notre expérience sont conformes » à la fois à « la gestalt Conversation » et à « la gestalt Guerre ».²¹⁹ Mais cette difficulté à cerner le niveau auquel intervient l'expérience n'en est pas moins sensible, surtout au début de l'ouvrage, où le « fondement expérientiel » apparaît en position de médiateur entre les concepts comparés et comparants (fin du chapitre 4).

Il est donc entendu que la figure d'analogie opère à un niveau plus « profond » que celui des mots – dont, à mon sens, il est difficile de séparer le destin des concepts. Ne serait-ce que le cas de la catachrèse, quand elle est perçue comme métaphorique, témoigne du fait que l'on peut comparer des choses pour lesquelles il existe des mots à d'autres pour lesquelles il n'en existe pas. La définition de la métaphore par Aristote le souligne bien qui évoque « le transport à *une chose* d'un nom qui en désigne une autre ».²²⁰ Est-ce à dire que la métaphore travaille directement au niveau des référents ? L'erreur serait plus cruelle encore, du moins si l'on considérait ces référents comme les choses mêmes, les objets du monde réel auxquels les mots prétendent renvoyer. La métaphore travaille sur des représentations : si elle repose sur des expériences, celles-ci n'ont jamais rien d'immédiat ; elles « reposent » elles-mêmes sur des représentations ou, pour être plus exact, elles en sont inséparables. D'ailleurs, si nous avons besoin de la métaphore, dans un grand nombre de cas, c'est précisément parce que nos représentations usuelles sont perçues comme insuffisantes pour

218 G. Lakoff et M. Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, op. cit., p. 16, 24, 125 par exemple.

219 *Ibid.*, p. 92-93.

220 Aristote, *Poétique*, 21, 1457b, op. cit., p. 7. C'est moi qui souligne.

« atteindre » le réel, pour « traduire » notre pensée, que les mots dont nous disposons ne désignent pas d'une façon satisfaisante l'objet que nous avons en vue, qu'un détour semble donc profitable pour *mieux désigner*. Paul Ricœur développe cela parfaitement dans *La Métaphore vive*, notamment dans ses troisième et septième études, à cette exception, à cette nuance près qu'il reprend parfois l'expression de « référence ruinée » pour caractériser le destin de la référence première, comme si elle disparaissait ou comme si elle était vraiment « suspendue », là où elle est plutôt « relevée », « dépassée », supprimée si l'on veut mais aussi conservée, du moins dans la métaphore vive où la tension entre les deux séries ne disparaît jamais.

Aussi pouvons-nous préférer l'expression de Claude-Louis Estève lorsqu'il évoque les « deux concepts-objets » que la métaphore « raccorde ».²²¹ La figure d'analogie travaille en effet sur des objets de pensée dont la présence est plus ou moins affirmée selon les cas, pouvant aller de l'abstraction (bien sensible déjà dans « la discussion, c'est la guerre ») à la réalité sensible saisie à travers un plan de cinéma, un photogramme (une écrémeuse, une femme qui glane, une araignée ou un homme qui se maquille). Dans une autre perspective, plus récente mais inspirée par Bakhtine, celle de la praxématique, Catherine Détrie nous invite à abandonner l'unité du lexème au profit du praxème : il s'agit d'éviter le divorce entre « l'analyse du réel objectif » et l'« impression culturelle » des diverses « praxis humaines », de « réintégrer le monde extralinguistique et le sujet qui avaient été exclus de la linguistique de la langue telle que Saussure avait pu la problématiser ».²²² Voilà qui souligne bien le problème du vocabulaire traditionnel de la linguistique : ce n'est pas seulement les mots et les choses qu'il s'agit de réconcilier en prenant en compte l'intentionnalité du sujet parlant. La métaphore repose sur une double *expérience*, exprimée en l'occurrence à travers la série comparante et la série comparée, et chacune de ces expériences implique une visée particulière, c'est-à-dire un sujet et une intention.

On pourrait dire aussi que la figure d'analogie associe deux « états de choses », pour reprendre une expression de Wittgenstein rapprochée par Ricœur du travail de Benveniste et de Husserl pour désigner les « référents de phrase »²²³, et qui évoque des situations concrètes, des sortes de situations de discours ou de fait : chacune des deux séries rapprochées par la métaphore possède bien une référence comparable à celle d'une phrase. Mais ces expressions n'ont pas été reprises pour autant dans la définition, pour ne pas l'alourdir par une intertextualité peut-être inutile, mais aussi pour éviter le malentendu qui touchait déjà à la notion de référent : « état de chose » suggère encore un référent de phrase réellement existant, renvoie davantage à une « situation de fait » qu'à une « situation de discours », alors que l'expression « objets de pensée » ne semble pas présenter ce défaut. Il est vrai qu'elle en présente un autre, celui d'imposer un dédoublement malheureux de l'expression, avec « objets de pensée *ou* séries d'objets de pensée » : il ne faut évidemment pas comprendre qu'il y aurait rapprochement véritable tantôt de deux « référents de phrase » tantôt de deux « référents de mots », mais que les « objets de pensée » n'apparaissent pas toujours immédiatement comme complexes, comme situations aux multiples composants. En revanche, en soulignant la nature subjective des deux « ensembles de réalités » rapprochés, l'expression « objets de pensée » indique bien la dimension « praxématique » des composants de la métaphore, le fait que les deux séries renvoient avant tout à des expériences. De ce point de vue, on aurait pu adopter aussi « mondes de discours », employée par exemple par Sylvianne Rémi-Giraud, qui souligne bien que

221 Cl.-L. Estève, *Études philosophiques sur l'expression littéraire*, op. cit., p. 226.

222 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 150 et 157.

223 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 166.

chaque mot composant une métaphore est susceptible de déployer tout un monde qui n'est pas pour autant le réel objectif. Son article offre d'ailleurs une analyse très éclairante pour préciser le problème de la référence. Il a beau partir de la métaphore lexicalisée et conclure à une relative unité de tous les phénomènes métaphoriques, il n'en intègre pas moins la problématique de la métaphore vive *dès le début*. Aussi permet-il de souligner ce que je relevais tout à l'heure : la référence n'est jamais « suspendue » dans la métaphore vive (ou la « métaphore lexicalisée », quand elle n'est pas perçue comme morte). Le monde de discours convoqué a beau être virtuel, il repose sur la perpétuelle tentative d'actualisation du comparant : c'est ce qui rapproche « Robert est un bulldozer » de « Basile est un teckel » et le distingue de « Robert est une brute », pour reprendre les exemples de l'article.²²⁴ L'idée de suspension est donc dangereuse si elle est comprise comme « ruine » de la référence : s'il n'y a pas « existence effective » du référent, à la différence du « monde “réel” » du comparé, il n'en appartient pas moins « à un monde virtuel, déréalisé », certes « “déconnecté” en quelque sorte de celui où se trouve le référent du sujet », mais qui possède une existence dans le discours. Nous ne sommes pas loin, en fait, de l'idée de Ricœur selon laquelle la métaphore est une fiction – et donc, dans les œuvres de fiction, une fiction au second degré. C'est ainsi, en prenant en compte « l'hypothèse des deux mondes », que l'énoncé métaphorique conserve « sa signification littérale ». ²²⁵

Enfin, la question s'est posée de savoir s'il fallait employer le vocabulaire de « comparant » et de « comparé », dont je me suis déjà beaucoup servi par commodité. Il me semble qu'il n'y aurait pas eu de problème majeur à cela : il y a une validité syntaxique à cette terminologie. Si la métaphore est de nature prédicative, elle associe forcément un élément en position de sujet, et donc de comparé, à un autre élément en position de prédicat, d'attribut, et donc de comparant. Seulement, il faut rappeler que cette distinction est discutable. S'il ne faut pas la rejeter, il convient de la relativiser : la logique profonde de la métaphore semble d'envisager les deux séries, les deux univers en eux-mêmes, *dans un premier temps au moins* sans considération de préséance, l'un devenant comparant de l'autre et l'autre comparant de l'une. On peut dire que la « contemplation », ou la « spéculation » métaphorique invite à cela. Ce n'est qu'après, au moment de l'insertion dans un texte, ou avant, au moment de la lecture du texte, qu'il y a presque tout le temps une priorité – toute « chronologique » ? liée à la syntaxe et à sa nécessaire linéarité ? – accordée au « comparé ». Le phénomène est peut-être renforcé aussi par le fait que la métaphore associe parfois, peut-être même souvent, des éléments qui se trouvent, pour une série au moins, faire partie de la diégèse et, pour l'autre, y être étrangers – autrement dit qu'une « isotopie » est généralement plus importante que l'autre. Le rapprochement est alors presque nécessairement « vectorisé », orienté. Mais nous avons déjà observé que la dualité constitutive de la métaphore, sa bipolarité, l'organisation de ses deux séries, n'impliquait pas automatiquement cette domination d'une chaîne, comparée en l'occurrence, sur une autre : « Le Bateau ivre » ou la scène des Comices agricoles de *Madame Bovary* le fait apparaître nettement, par exemple. Il peut y avoir un certain brouillage des positions « comparante » et « comparée » qui mine la pertinence de la distinction. Mieux, les deux univers de discours peuvent non seulement appartenir à la même diégèse, comme chez Flaubert, mais aussi s'interpénétrer : une partie de l'ensemble comparé peut jouer un rôle dans une autre partie de l'ensemble comparant. La question de la « réversibilité » entre comparé et comparant, à distinguer de celle de l'homogénéité de la diégèse, peut donc adopter des formes extrêmement variées.

224 S. Rémi-Giraud, « De la création à l'extinction : métaphore(s) et mondes de discours », art. cit., p. 65, 68-69.

225 *Ibid.*, p. 70.

Ainsi, dans *Remorques*, André qui tombe amoureux de Catherine et manque à son devoir est aussi ce capitaine qui a d'abord jugé les autres, ce personnage à travers lequel sont perçus les éléments qui feront la métaphore : au début du film, il voit Le Gall, le marin qui a trompé un de ses camarades, ce « mauvais marin », arriver en retard, et il donne des conseils au mari trompé, faible devant sa femme. Aussi, quand il se met à tromper sa femme, André intervient-il, d'une certaine façon, dans les deux séries : il se trouve à la place de Le Gall, il devient un autre mauvais marin, il est donc « comparé » à celui-ci et, en même temps, le spectateur se souvient qu'il a manifesté une certaine incompréhension devant la faiblesse de Tanguy, qu'il a jugé plus sévèrement encore Le Gall, qu'il s'est cru supérieur ; de la sorte, il continue de faire partie de la chaîne des comparants, comme s'il se jugeait lui-même. La métaphore participe ainsi pleinement de la structure tragique du film de Grémillon : le capitaine appartient, à travers l'analogie, à deux univers contradictoires en même temps. C'est entre autres par le biais de cette analogie que *Remorques* exprime la conscience déchirée du capitaine, l'autre métaphore, celle qui l'associe à son ami Tanguy, par le biais de la passivité, jouant également un rôle.

Bien sûr, il n'y a pas vraiment « réversibilité », non-orientation de l'analogie dans ce cas, seulement un certain brouillage qui empêche de parler de « rupture d'isotopie », mais l'on voit bien que la métaphore se moque de savoir s'il y a des univers comparés et comparants. On peut d'ailleurs mentionner, à ce propos, le choix de certains auteurs de parler, pour les deux éléments clefs de la métaphore, de deux « sujets » – c'est le cas de Black, par exemple, même s'il distingue aussitôt un « sujet principal » et un autre « secondaire ».²²⁶ Ce vocabulaire est intéressant en cela qu'il évite de parler de comparant et de comparé, ou d'employer les termes de « teneur » et de « véhicule », cela suggère une *possible* réciprocité. L'idée y apparaît mieux que l'on parle de deux choses à la fois dans une métaphore, qu'il n'y a pas vraiment un seul thème. Mais, hélas, ce n'est pas souvent compris en référence à l'idée de proportionnalité, par exemple, où l'on trouve en quelque sorte deux sujets et deux prédicats unis à leur tour par une troisième prédication : la tradition qui s'impose est plutôt celle de la « réduction » de la proportionnalité, en l'occurrence par un prédicat commun aux deux sujets.

Le rapport entre les deux séries

Avec cette question de la subordination ou non d'une chaîne à l'autre, c'est celle du rapport entre les deux séries d'objets de pensée qui se pose. Je ne reviens pas sur ce problème des notions de comparant et de comparé, sinon pour rappeler que François Rastier fait un choix similaire en refusant de cerner dans une métaphore, dans une « poly-isotopie », une « isotopie dominante », prééminente.²²⁷ Mais, plus largement, si je préfère parler simplement d'un « rapprochement » entre les deux séries, c'est qu'il me semble essentiel de refuser une approche substitutive : la métaphore n'est pas un mot « à la place » d'un autre. Ce n'est pas non plus le fait de « comprendre quelque chose [...] *en termes de* quelque chose d'autre ».²²⁸ Cette dernière expression, qui sous-tend beaucoup d'analyses de ces dernières décennies, présente le défaut de concevoir la métaphore comme un simple mécanisme de projection, où le sens circulerait en quelque sorte à sens unique,

226 M. Black, « Metaphor », art. cit., p. 39.

227 F. Rastier, *Sémantique interprétative*, op. cit., p. 174, 211-212.

228 G. Lakoff et M. Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, op. cit., p. 15.

négligeant une bonne part de la dialectique qui s'instaure entre les deux séries. C'était déjà le travers des théories, pourtant stimulantes à certains égards, du « filtre », de l'« écran », développées notamment aux États-Unis.

Or la métaphore noue des liens réciproques entre les deux séries, comme Aristote le montre bien avec ses métaphores proportionnelles, y compris en précisant que l'on peut dire « le soir de la vie » comme « la vieillesse du jour ». Mais, si l'on peut objecter qu'il y a là deux métaphores différentes, il s'agit surtout de percevoir que, dans une même métaphore, « le soir de la vie », ou « la coupe d'Arès » par exemple, la signification circule dans les deux sens, que l'idée de coupe apporte quelque chose à celle de bouclier et vice-versa. C'est d'ailleurs ce qui rend la métaphore absurde aux yeux de Umberto Eco : on y voit mal la logique qui unit les deux termes, et plus largement les quatre termes, à la différence du « soir de la vie ».²²⁹ Car telle est bien l'idée contenue dans la proportionnalité : il s'agit d'un rapport, établi en l'occurrence entre deux autres rapports – et ce rapport n'est autre que celui du raisonnement analogique, où il s'agit de s'assurer que les deux chaînes s'ajustent bien l'une à l'autre. Pour l'auteur de *Sémiotique et philosophie du langage*, « la coupe d'Arès » semble justement constituer une mauvaise métaphore pour cette raison : l'analogie n'y est pas bonne. Pour lui, ce qui unit les deux séries, et notamment Dionysos à Arès, c'est presque uniquement « leur diversité », le fait qu'« au panthéon des dieux païens » ils s'opposent. La dissemblance serait trop grande. Quoi qu'il en soit de cet exemple, ce n'est pas seulement pour Aristote que l'image est bonne lorsqu'elle implique cette proportion, cette convenance dans les deux sens. Quintilien vante les « représentations réciproques », ces présentations de la « similitude » (c'est-à-dire de la comparaison) sous forme de parallèle, où « la chose est valable dans les deux sens » : « la vraie représentation réciproque place, pour ainsi dire, les deux éléments de la comparaison devant nos yeux et les montre parallèlement. »²³⁰ On retrouve ce caractère « bijectif » des belles images chez Cicéron, lorsqu'il relève « le mouvement alternatif » de la pensée qui passe « d'une notion à une autre » et ramène l'esprit « à la première », ce « va-et-vient rapide » de la métaphore qui fait son charme.²³¹ Il ne faut donc pas négliger ce dialogue entre les deux séries, comme la théorie de la substitution y invite : il apparaît même comme le signe de la métaphore vive, comme ce qui la constitue. À mon sens, I. A. Richards ne parle pas d'autre chose lorsqu'il évoque cette « interaction » mal comprise par Max Black et, en conséquence, par Searle qui pourtant s'y montre lui aussi sensible.

Je ne reviens pas sur les exemples de Black et Searle déjà évoqués. Mais, si Lakoff et Johnson peuvent finir par écrire « une discussion est un combat », alors qu'ils ont énoncé quelques réserves au préalable au moment de poser le concept métaphorique « La discussion, c'est la guerre », c'est qu'ils ont patiemment ajusté la notion de discussion, qui a fini par être distinguée de celle de conversation, à celle de combat, qui a été détachée de celle de guerre. Du chapitre 1 au chapitre 15, la métaphore initiale a été interrogée, les deux concepts clefs ont été précisés, leurs différents traits ont été mentionnés et mis en regard, ce qui a permis à la figure d'évoluer et aux auteurs d'en proposer une interprétation qui finit par leur paraître satisfaisante. Le travail d'ajustement rendu nécessaire pour rendre compte d'une métaphore apparaît ici de façon exemplaire : même si c'est d'une façon qui n'a rien à voir avec l'usage courant des concepts métaphoriques, il ne m'en semble pas moins significatif. La notion de discussion n'est pas la seule à avoir gagné en précision, à avoir

229 U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, op. cit., p. 153-154.

230 Quintilien, *Institution oratoire*, livre VIII, 3, 77-80, op. cit., p. 82-83.

231 Cicéron, *L'Orateur*, XXXIX, 134, op. cit., p. 47.

été questionnée : celle de « guerre », de *combat* aussi.

Il en va de même pour toutes les métaphores neuves, même si le phénomène passe volontiers inaperçu : quand on entend quelqu'un comparer une théorie à une vaste demeure aux nombreuses pièces, aux couloirs sinueux, on comprend l'idée par la saisie conjointe des deux séries. On commence à sélectionner les traits pertinents de l'idée de « longs corridors sinueux » parce que l'on a une expérience de lecture qui peut nous évoquer une telle déambulation. De même, dans l'image d'une théorie gothique avec beaucoup de gargouilles, en quoi la mention de cet élément architectural nous éclaire-t-il de façon décisive sur la théorie ? Seule l'expérience de quelques « protubérances » ou « monstruosités », plaisantes à moins qu'elles ne soient repoussantes, dans la production intellectuelle en question, pourra vraiment nous éclairer et préciser l'idée. Mieux encore peut-être, on pourrait citer l'appellation argotique « le greffier » : ce n'est pas seulement ce métier qui apporte quelque chose au chat mais aussi la connaissance du félin qui délivre une idée relative au greffier, ou du moins qui en conforte la représentation – l'idée de paresse, de vie confortable et oisive. L'humour me semble précisément dans le fait que, dans cette nomination, on ne se soucie pas réellement de dire que le chat présente les caractéristiques d'un greffier, ou du moins pas seulement, mais aussi que les greffiers ressemblent à tel chat présent sous nos yeux, endormi sur un bureau, allongé sur des feuilles, par exemple.

De tels exemples, qui reposent pourtant sur une large part de code, montrent bien que la vie d'une métaphore repose sur la subversion, au moins provisoire, du rapport comparé / comparant, que l'esprit parcourt les deux séries en tous sens lorsqu'il cherche à interpréter une image. Évidemment, le phénomène est plus important encore lorsque la métaphore s'inscrit dans un contexte précis, que chaque série se développe au sein d'un discours étendu : la dialectique peut se faire plus complexe, comme nous l'avons vu dans « Comment Wang-Fô fut sauvé », et le mouvement de va-et-vient être relancé sans cesse par les nouvelles pistes d'interprétation entrevues lors des « allers et retours » précédents, et ainsi enrichir le propos, comme dans *2001, l'Odyssée de l'espace* ou *La Ligne Générale*, lorsque la situation au XXI^e siècle est rapprochée de celle des préhumains ou la démonstration de l'écumeuse est rapprochée de la séquence de la procession, pour ne prendre que deux exemples particulièrement éloquents.

La ressemblance, l'intuition et les correspondances

Comme Ricœur, je ne crois pas qu'on puisse se passer de la notion de ressemblance pour définir la métaphore. Néanmoins, sa fragilité et son caractère parfois superficiel sont patents. Lorsqu'on évoque la métaphore au cinéma, elle est encore plus ambiguë : il y a des ressemblances, notamment visuelles, qui n'ont rien à voir avec la métaphore et d'autres qui, même si elles y font penser, ne parviennent pas encore à en bâtir une. Si la similitude des formes peut jouer un rôle, comme en littérature d'ailleurs, le rapprochement formel n'est pas tout : il doit notamment s'accompagner d'une intention. Faute d'en percevoir, on ne peut pas dire que le raccord entre l'œil et le siphon de la douche, dans *Psycho*, soit vraiment une métaphore, par exemple. Pour autant, dès qu'il y a une telle analogie, nous sommes tentés de supposer qu'une métaphore a présidé au rapprochement, au choix de souligner une telle ressemblance de formes. C'est là qu'il nous faut distinguer le niveau de l'impulsion créatrice de celui de l'intention, non seulement manifestée, mais concrétisée : une analogie peut nous être fournie « spontanément », peut s'imposer à notre esprit, sans qu'on sache

exactement qu'en faire, ce qu'elle signifie ou pourrait signifier. C'est là que nous passons – ou non – de la métaphore au sens « psychanalytique », de la « métaphore » inconsciente ou fournie par le hasard (ce qui revient au même : si nous l'avons élue, c'est que nous l'avons *reconnue*), à la métaphore véritable, au sens plein du terme. Je propose, pour distinguer ces deux moments, d'employer les termes de ressemblance et de correspondances.

Le schéma se présente de la même façon, en fait, pour le lecteur, l'auditeur ou le spectateur que pour l'auteur : le « récepteur » aussi perçoit d'abord une ressemblance avant de l'interpréter – ou de la réinterpréter, ce qui indique bien que l'interprète est dans une position très proche du créateur, qu'il doit ressaisir une intuition et lui donner forme, que cette forme soit jugée fidèle ou non à celle que l'auteur avait en vue. On pourrait dire que le rapport de ressemblance est une condition de la métaphore et même, fréquemment, qu'il en déclenche la perception avant de déboucher, le plus souvent, sur une tentative d'interprétation. En effet, il n'est pas certain que ce soit automatiquement par la ressemblance que se déclenchent la perception et l'intellection de la métaphore. L'exemple des Comices de *Mme Bovary* est instructif : c'est d'autres aspects de l'énonciation, en l'occurrence le montage parallèle et, plus particulièrement, certains de ses effets, qui déclenchent la recherche de la signification, qui nous font nous interroger, mais c'est bien une certaine ressemblance que l'on finit par trouver entre certaines répliques (et donc entre certains personnages ou certaines situations) qui donne le début d'une clef, qui déclenche le processus d'interprétation proprement métaphorique. Il en va de même à la fin de *Ressources humaines* : la ressemblance est loin de s'imposer, au début, mais c'est une singularité de l'énonciation qui impose une recherche et peut finir par nous faire ressentir, intuitivement, une analogie, avant que celle-ci ne se déploie, éventuellement, en un discours plus construit qui permet de vérifier la validité de l'intuition, le système qui la sous-tend.

Autrement dit, la ressemblance est à la fois une donnée, quelque chose de ressenti qu'il ne convient peut-être pas de théoriser plus avant, parce que cela nous échappera toujours au moins en partie, et une analogie construite, élaborée dans un second temps, qui ressemble au schéma proportionnel d'Aristote, qui précise le rapprochement opéré, qui introduit l'idée de signification, de rapport logique : après la perception d'une « identité dans la différence », par exemple, ou d'une vague ressemblance de famille, la métaphore *s'épanouit* dans l'appréhension des « correspondances ». L'esprit note des points de convergences, des points de divergences, et commence éventuellement à déplacer les frontières de la ressemblance pour approfondir la dialectique des deux séries, pour préciser le propos de la métaphore. Si nous pouvons dire que la métaphore vive ouvre une nouvelle dimension dans le texte ou le film, c'est précisément parce que le lecteur ou le spectateur fait l'expérience de cette double chaîne et de ses correspondances, parce que se déploie d'un coup toute une part du travail souterrain de l'œuvre, qui lui apparaît parfois comme la promesse d'une nouvelle expansion, au niveau des significations. Nous éprouvons alors, dans ces moments privilégiés, le sentiment d'être face à *une trouée* dans le texte ou le film, qui ouvre de nouveaux espaces et crée les conditions d'un nouveau discours. Ce sentiment-là est essentiel pour comprendre le fonctionnement de la métaphore, qui allie la petitesse éventuelle du point de départ (le nœud, par exemple la métaphore *in absentia* traditionnelle) et l'impressionnant déploiement de significations qu'il permet – et qui, bien sûr, n'est pas son œuvre seul : ce n'est que la partie émergée de l'iceberg, de la « montagne » métaphorique.

Ricœur relève, dans *La Métaphore vive*, « l'attaque de Max Black » concernant la faiblesse de l'explication « par la ressemblance ou l'analogie » : c'est « une notion vague, sinon vide ; outre qu'elle admet des degrés, et donc des extrêmes indéterminés, elle relève plus de l'appréciation

subjective que de l'observation objective ; enfin, dans les cas où elle peut être légitimement invoquée, il est plus éclairant de dire que c'est la métaphore qui crée la ressemblance, plutôt que la métaphore ne formule quelque ressemblance existant auparavant. »²³² On ne peut que tomber d'accord avec cette idée : la ressemblance est bien l'œuvre de la métaphore. Néanmoins, il n'y a peut-être pas matière à opposer ainsi la ressemblance comme fondement de la métaphore – comme le propose Richards, cité par Black²³³ – ou comme résultat, dans la mesure où la ressemblance est aux deux bouts du processus d'interprétation de la figure : c'est à la fois une donnée vague, éminemment subjective, surtout pour l'auteur, et le résultat d'une élaboration, une analogie qui n'a toujours rien d'objectif mais qui s'appuie parfois très solidement sur une double série d'objets de pensée, sur une proportion, une pensée qui possède ainsi une solide « base matérielle » et devient susceptible d'être discutée, confortée ou réfutée, qui peut relever d'une appréciation en termes de vérité ou de fausseté (dans une certaine proportion, évidemment, si l'on s'en tient au cœur de son propos). Je vois d'ailleurs la trace de ce dédoublement de la notion de ressemblance dans la définition que donne *Rhétorique à Herennius* « Il y a métaphore quand un mot sera transféré d'une chose à une autre parce que la similitude semblera autoriser ce transfert. »²³⁴ Le « transfert » se fait en vertu d'une analogie, d'une *similitudo*, d'une « comparaison » : la similitude est ce qui *autorise* le transfert. Autrement dit, il n'y a métaphore qu'à partir du moment où l'on est capable de restituer le parallèle implicite, ce que je propose d'appeler ici « correspondance », un peu par provocation mais aussi parce que le mot n'est plus guère employé, qu'il ne risque donc pas de prêter à confusion. Et, en effet, la proportionnalité peut venir en aide à l'interprète confronté à une ressemblance : la recherche d'un rapport à quatre termes vient souvent confirmer la présence d'une métaphore. Cette double série n'en constitue pas encore le sens, pas tout à fait : elle en constitue la forme profonde, « secrète », enfouie dans l'épaisseur du texte ou du film, la base à partir de laquelle la métaphore délivre l'ensemble de ses significations – même si, pour établir cette forme, pour sélectionner les termes clefs des deux chaînes, l'interprète est bien obligé de se prononcer déjà sur ce qu'il perçoit comme le sens de la figure.

Ressemblances et dissemblances

La ressemblance n'est pas pour autant l'alpha et l'oméga de la métaphore : celle-ci s'appuie également, pour une large part, sur le jeu de la dissemblance. Ce n'est pas contradictoire, à vrai dire : lorsque Reverdy définit l'image comme « une ressemblance de rapports », il a en vue une conception de la ressemblance qui n'exclut pas une certaine dialectique.²³⁵ Il ne s'agit pas d'une simple analogie extérieure entre deux « réalités » simples, une ressemblance « visuelle » ou présupposée par la culture commune, par une large « co-possession de sèmes », mais bien du modèle aristotélicien. Aussi peut-on dire que trois rapports au moins entrent en jeu dans la métaphore : entre deux termes au moins de chaque chaîne, ce qui crée une tension interne à chaque série, et entre les deux chaînes elles-mêmes, ce qui crée une nouvelle tension, la tension constitutive de l'interaction métaphorique. C'est d'ailleurs ces différentes dimensions qui sont souvent négligées ou confondues, comme chez Max Black lorsqu'il distingue une interaction entre un « foyer » et son

232 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 112-113.

233 M. Black, « Metaphor », art. cit., p. 39.

234 *Rhétorique à Herennius*, IV, 45, op. cit., p. 187.

235 P. Reverdy, « L'image », art. cit., p. 2.

« cadre ».

Bien évidemment, la ressemblance intuitive qui a déclenché la perception de la métaphore ne correspond pas forcément – voire pas du tout – à une telle *ressemblance de rapports*. Cette expression désigne plutôt le réseau de correspondances qui s'élabore ensuite, qui permet de vérifier l'existence d'une homologie suffisante et de préciser cette affinité de rapports. C'est pourquoi il convient de préciser que la métaphore s'édifie sur le sentiment d'une ressemblance plus ou moins marquée, « plus ou moins large », et de compléter l'idée de correspondance avec celle de paradoxe, celui-ci prenant souvent la forme d'une dialectique. Cette idée de paradoxe, présente dans la définition, est centrale : la métaphore invite à déceler une ressemblance dans la dissemblance mais aussi, dans certains cas, à repenser plus largement chacun des termes clefs de l'analogie et donc à redéfinir les contours du semblable et du dissemblable. Cet aspect des choses est presque toujours omis par les auteurs qui traitent de la métaphore. De ce point de vue, la note de Ricœur sur Herrschberger et Berggren vaut mieux que les objections voire les sarcasmes de Nanine Charbonnel sur un passage voisin : la personne « assoiffée d'expérience esthétique », nous dit l'auteur de « The Structure of Metaphor », « *fait un effort* pour inclure autant que possible d'apparentes dissemblances », et Ricœur d'ajouter la remarque semblable de Berggren, selon laquelle la métaphore « constitue le principe indispensable permettant d'intégrer des phénomènes divers et des perspectives diverses sans sacrifier leur diversité ».²³⁶ L'observation est précieuse : il reste toujours à découvrir, à construire, dans la figure d'analogie, de par sa structure même. C'est pourquoi l'approche de Nanine Charbonnel est décevante, qui définit la métaphore comme une « union » entre « entités appartenant à deux genres hétérogènes ». Même si elle développe la notion intéressante d'un *projet* au cœur de la métaphore, d'un « devoir-être », d'une « ressemblance-à-faire », ce n'est pas pour faire tomber les frontières instituées entre les genres. Aussi concède-t-elle beaucoup à l'approche traditionnelle, en termes de genres, au point de cerner « le mécanisme de l'énoncé métaphorique » comme une « double exagération » ; « on rapproche des hétérogènes, on compare du non-comparable, on les prend pour comparables » (ils ne le seraient donc pas *a priori* mais non plus *a posteriori* ?) et « on fait d'un représentant (le lion) l'équivalent du nouveau genre que l'on va créer pour l'occasion », l'espèce de genre qui réunira tous ceux qui témoignent de « bravoure ».²³⁷ Passons sur la notion d'« équivalent », dont la dépendance à la théorie substitutive est marquée : nous ne sommes déjà plus dans l'analyse en termes de discours qui est pourtant revendiquée. En fait, une large part de cet article est consacré, comme dans *L'important, c'est d'être propre*, à tracer une frontière nette entre le concept et la métaphore. Le propre de la métaphore – dans son acception moderne au moins – serait d'introduire un trouble ontologique, une confusion entre deux genres, de « prendre pour comparables » ce qui ne l'est pas. L'hésitation sur le jugement qu'il convient de porter sur la figure est caractéristique de l'auteur : comme on le voit avec l'ambiguïté de la définition liminaire, on pourrait étendre à toute métaphore le jugement qu'elle porte sur l'une d'entre elles, qui en fait un « transport frauduleux ». Le crime de la modernité est précisément, pour Charbonnel, de vouloir redéfinir la métaphore en confondant « ressemblance extra-générique (celle de la métaphore) et ressemblance intra-générique (celle du concept) ».²³⁸ Ce qui est manqué, ici, c'est tout ce travail d'interrogation du réel qui constitue le propre de la métaphore vive : les concepts n'ont pas le droit d'être questionnés, bousculés. De toutes ses forces,

236 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 250, n. 1. N. Charbonnel, « Métaphore et philosophie moderne », dans N. Charbonnel et G. Kleiber, *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, op. cit., p. 45 et p. 50, n. 3.

237 N. Charbonnel, *ibid.*, p. 33-34.

238 *Ibid.*, respectivement p. 57 et 50.

Charbonnel se refuse à admettre la thèse du fondement métaphorique des concepts, en répétant ici comme ailleurs que Nietzsche « se trompe », avec pour seul argument qu'il prolonge une tradition, ou que Ricœur « confond » lui aussi des notions dont, en fait, il refuse le découpage institué, par moments au moins.²³⁹ Aussi répète-t-elle les divisions de la rhétorique traditionnelle : à la métaphore n'appartient pas la « ressemblance-qui-est », qui est affaire de la *comparatio* ou du concept, mais en aucun cas de la *similitudo*.

Un problème voisin se pose dans *Les Métaphores dans la vie quotidienne* : on y retrouve, mais avec une acuité infiniment moindre, le problème de ces frontières entre ressemblance et dissemblance. L'absence de dialectique y est sensible dans la façon dont Lakoff et Johnson distinguent « la partie utile » d'une métaphore et les « parties non utiles » mais, chez eux, le problème est surtout lié au fait qu'ils ont privilégié l'analyse de métaphores lexicalisées, « usées ». D'ailleurs, ils semblent avoir conscience du problème : ils précisent aussitôt que l'on peut trouver des cas avec des « prolongements de la partie utile », en fait des rénovations de la métaphore, et même d'autres avec une « utilisation de parties non utiles » (ainsi, d'ailleurs, que des « métaphores nouvelles », dont les parties « utiles » et « non utiles » n'ont pas encore été découpées par l'usage, en quelque sorte).²⁴⁰ C'est dire s'ils n'accordent pas une grande importance à ces expressions. La distinction est néanmoins intéressante en cela qu'elle formule éloquemment une idée très largement reçue. Or, dans la métaphore vive, il n'est pas rare de constater que ce qui semblait exclu de « la part utile », ce qui paraissait « dissemblant », peut servir, être recatégorisé en « ressemblant ». C'est évidemment frappant pour l'analogie entre la religion et le communisme, chez Eisenstein, mais nous l'avons observé à bien d'autres occasions, dans la phrase de Chamfort par exemple : cela apparaît bien dans l'interprétation qu'en propose Max Black. Cela apparaît nettement aussi dans le texte du moraliste lui-même, où la maxime intervient dans un contexte où il est question de l'aliénation du peuple.²⁴¹ En effet, ce n'est pas seulement comme partie la plus défavorisée de la nation que les pauvres sont comparés aux Noirs mais plus précisément *comme esclaves*, dans un esprit proche du discours de La Boétie.

Autrement dit, on peut encore s'inspirer de la théorie de Pseudo-Denys, pour peu qu'on la débarrasse de l'idée gênante de participation et qu'on l'applique à de tout autres connaissances que celle de la seule Théarchie : la critique des « saintes images façonnées à la ressemblance de leur objet », notamment lorsqu'il critique les appellations « Parole », « Esprit », « Lumière », évoque le jugement d'Aristote concernant Platon, ou encore le propos de Nietzsche, Turbayne ou Derrida.²⁴² C'est parce que l'image « ressemblante » n'est pas tout à fait ressemblante et ne le sera jamais vraiment qu'elle doit être condamnée. Mais, si l'image dissemblable est préférée, ce n'est pas parce qu'elle serait pure négativité, et encore moins une absurdité « stupéfiante », c'est parce qu'elle n'est pas tout à fait dissemblable justement : elle n'arrête pas l'esprit, elle lui fait quitter le particulier dans lequel il pourrait s'enliser pour s'élever au général – et, j'ajouterais, sans abandonner pour autant, nécessairement, le particulier, ce qui n'est pas la préoccupation de Denys, pour qui l'image est « vile », « incline trop au matériel ».²⁴³ La puissance de l'image dissemblable vient de ce jeu entre

239 *Ibid.*, p. 42, 45-46 par exemple. Il s'agit tantôt de la métaphore et du concept, tantôt de la métaphore et de la catachrèse, etc., ce qu'on retrouve ici pour Vico également.

240 G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 62.

241 Chamfort, *Maximes et Pensées*, chapitre VIII, 519, Gallimard & Librairie Générale Française, Paris, 1970, coll. Le Livre de Poche, p. 148. Le chapitre s'intitule d'ailleurs : « De l'esclavage et de la liberté ; de la France avant et depuis la Révolution ».

242 Pseudo-Denys l'aréopagite, *La Hiérarchie céleste*, II, 3 (140 C), *op. cit.*, p. 77-78.

243 *Ibid.*, p. 80.

ressemblance et dissemblance : l'une ou l'autre n'est jamais totale, et la totalité du sens ne vient jamais de l'une ou de l'autre ; la supériorité de l'image dissemblable, c'est précisément qu'elle impose un chemin, la prise en considération d'une visée, d'une intention à travers l'image, comme la métaphore. Plus encore que chez Mlle de Gournay, le propos est net : l'éloge de la dissemblance se fait sur fond d'une critique de la fausse ressemblance. L'œuvre de S. M. Eisenstein, par exemple, illustre parfaitement le problème exposé par Pseudo-Denys. Ses images si frappantes, qui séduisent et retiennent l'attention, font certes courir au spectateur le risque de s'arrêter là, de n'aller pas plus loin, comme ces gens que dénoncent Mlle de Gournay et Pseudo-Denys – il y a un risque d'« induire à l'absurde, à l'erroné, au passionnel ». Mais nous ne serions pas entrés si avant dans la pensée et les problématiques du cinéaste soviétique si « la difformité des images » ne nous avait pas « troublés », nous non plus, et ainsi contraints à les revoir, à aller plus loin.²⁴⁴

Il convient donc, un peu comme le souligne Charbonnel, de ne pas négliger le rôle de la dissemblance dans la métaphore, et plus encore cette « tension dialectique » évoquée par Catherine Détrie « entre identité et différence, entre le “n'est pas” littéralement et le “est” métaphoriquement ».²⁴⁵ Il faut en effet reconnaître le « mode de signification synthétique » signalé par Henry, dans lequel Détrie se retrouve.²⁴⁶ Mais il faut également distinguer cette synthèse, très proche de l'idée d'une « fusion », de celle que l'on peut discerner dans une dialectique plus ouverte, non conclusive, « négative », dans une métaphore vive, qui n'a rien de commun avec celle qui se parachève dans la métaphore morte. De ce point de vue, il me semble qu'il faut rapporter précisément la dialectique à l'œuvre dans la métaphore à sa double série d'objets de pensée, à la prédication paradoxale qui se trouve impliquée là – le regard porté sur chacun des termes clefs de la série se trouvant modifié, le problème déplacé, des significations nouvelles émergeant, sans qu'aucune signification définitive ne vienne clore le propos, donner brutalement un coup d'arrêt à l'interprétation. Un tel modèle permet d'intégrer les esthétiques surréalistes – du moins ce qu'elles comportent de meilleur – et baroques, sans fermer la porte comme Breton non seulement aux esthétiques plus « réalistes » ou « classiques » mais aussi à tout ce qu'il y a d'intentionnel, de rationnel dans la figure d'analogie.

De ce point de vue, Charbonnel a raison de souligner que Ricœur, dans le passage qu'elle cite, donne un beau rôle à la métaphore, en comparaison de celui qu'il reconnaît au concept. Elle a raison aussi, bien évidemment, de rappeler qu'il faut les distinguer. Mais il est erroné de prétendre que l'auteur de *La Métaphore vive* les confond – nous avons même observé, à la fin de son ouvrage, combien il en va autrement. De même, il est tendancieux de prétendre que, pour la modernité philosophique, le destin de la métaphore serait d'être « prise-au-propre ». Voilà d'ailleurs qu'à travers cette nouvelle problématique, en se penchant sur l'oubli de la métaphore dans la pensée, Charbonnel finit par reconnaître un phénomène extrêmement voisin de celui qu'elle prétendait dénoncer. Quoi qu'il en soit, l'effacement du métaphorique n'est pas propre à l'âge moderne : ce qu'observe Charbonnel avec l'oubli de la métaphore « dans les approches marquées par la mathématisation du monde », quand l'homme est pensé comme semblable à Dieu, ou avec cet « appel à un comparant de la nature » qui aboutit à une forme de croyance, c'est le destin de *certaines* métaphores, non pas de toutes.²⁴⁷ Et ne trouve-t-on pas un semblable effacement au XI^e siècle par exemple, dans l'approche du mystère de l'eucharistie comme réelle présence du Christ ?

244 *Ibid.*, p. 76, 85-86.

245 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 113 mais aussi 274-275.

246 *Ibid.*, p. 77-78.

247 N. Charbonnel, « Métaphore et philosophie moderne », art. cit., p. 55-57.

N'est-ce pas déjà une « prise-au-propre » et même, très exactement, un concept qui s'oublie métaphore ? Toujours est-il que la notion de paradoxe est précieuse pour distinguer la métaphore du concept, le rapprochement à des fins métaphoriques, d'une part, de celui à des fins purement théoriques, pour établir une loi, une règle régissant une série de faits semblables, etc., d'autre part. Dans le second cas, celui du concept, de la loi scientifique, qui ressemble parfois de très près à celui de la métaphore – et pour cause, il en est souvent le produit –, il faut absolument mettre entre parenthèse la dissemblance, « l'éliminer » comme *variable*. Si la tension, inévitable, reste fortement présente à l'esprit, elle gêne la saisie conjointe des réalités, elle nuit à l'abstraction du concept, de la loi. Bien sûr, il faut souhaiter par ailleurs qu'elle ne soit pas vraiment *éliminée* pour autant – tout le paradoxe et le danger du concept, de la Science, de la Raison est là –, qu'elle puisse être ressaisie par l'esprit, et c'est là que métaphores, lois et concepts se rejoignent, se complètent, s'alimentent, comme entreprises voisines de rationalisation de l'expérience, mais cette pleine conscience de la dissemblance ne peut pas être présente *en même temps*, dans le même moment, que la saisie conjointe des réalités dans les lois ou le concept, alors qu'elles peuvent cohabiter dans la métaphore. Autrement dit, il me semble possible de dire que le concept et la loi scientifique reposent sur la croyance qu'il existe des séries, des noyaux de « correspondance » parfaits, croyance qui nous semble *a posteriori* vérifiée, par la soumission apparente du réel à ces abstractions, là où la métaphore invite, de ce point de vue, à une plus grande prudence.

Les différents niveaux de la métaphore, « en profondeur » et « en surface », et ses trois temps

Il convient donc de distinguer l'intuition d'une analogie, ce premier degré de la métaphore, parfois jugé comme pauvre ou dangereux parce qu'il entretient des liens étroits avec une imagination en liberté, et la comparaison voulue, dotée d'une intention, ce second degré vraiment « rhétorique », où l'on peut commencer à parler de belle ou de mauvaise métaphore, où il y a une pensée ressaisie et une syntaxe. On peut, de ce point de vue, distinguer non pas deux mais trois moments dans la métaphore : celui de l'intuition, de la perception d'une ressemblance, celui de la métaphore réalisée, énoncée, et celui de la proportion déployée, base idéale de l'interprétation. Ces trois temps ne sont pas forcément chronologiques mais ils doivent être distingués pour la clarté, quand on se demande notamment à quel niveau intervient la prédication. Comme nous l'avons observé plus haut, à propos des « étages » du linguistique, il y a un en-deçà et un au-delà de l'énoncé réalisé.

On ne peut en effet définir la métaphore sans faire intervenir cette nature prédicative mais il n'est pas évident d'en localiser l'intervention : la prédication est susceptible d'apparaître à plusieurs niveaux. D'abord, elle n'est pas forcément absente de l'intuition première, de ce donné à partir duquel l'auteur travaille, même si l'on peut supposer que du non-verbal s'y mêle à du verbal – c'est le moment du « voir comme » dont parle Ricœur.²⁴⁸ Je ne reviens pas sur l'importance du niveau préconscient, sinon pour noter qu'Aristote soulignait déjà le lien entre métaphore et « bon mot », qui ne désigne certes pas en grec les histoires drôles étudiées par Freud, mais correspond assez bien à l'idée de « mot d'esprit » : le Stagirite indique même que son plaisir vient de la place qui est laissée

248 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, p. 269-270.

à l'interprète, de cette « lumière » qui se fait d'un coup, grâce à l'implicite.²⁴⁹ Ensuite, si elle n'est pas forcément apparente à ce premier niveau, la prédication métaphorique n'est pas forcément présente dans l'énoncé réalisé non plus, aussi bien au cinéma que dans la métaphore *in absentia* : c'est un point dont j'ai suffisamment souligné l'importance capitale. Toute une tradition a pu se méprendre sur la métaphore à cause de cela, une tradition qui n'est toujours pas morte. En revanche, au troisième niveau, celui du discours impliqué dans la correspondance des deux séries, on ne peut négliger la présence d'une prédication : au moment de l'interprétation, nous sommes obligés de nouer les deux chaînes pour dégager le sens de l'analogie. C'est pourquoi j'ai choisi de distinguer, dans la définition, d'abord le rapprochement entre les deux séries d'objets de pensée, ce qui constitue la partie « visible » de la métaphore, puis l'intuition première qui a présidé à ce geste, et enfin le moment de la correspondance où intervient nécessairement la prédication, ce qui ne doit pas faire oublier que ce « dernier » moment est placé à la fin pour la commodité mais qu'il peut intervenir à la fois en amont de la production de l'énoncé, ou simultanément, comme structure sous-jacente à l'écriture, à la réalisation, au montage, lorsque la création ne se contente pas d'obéir à la « dictée » de l'intuition première, mais aussi en aval, comme interprétation de l'énoncé produit, que ce soit par l'auteur, avant reprise de son « texte », ou par le lecteur, l'auditeur, le spectateur. C'est d'ailleurs cette correspondance construite par le texte, *ressentie* par l'interprète, qui constitue le premier moment de son rapport à la métaphore : elle est d'abord perçue intuitivement par lui.

Il y a donc une double « profondeur » dans ce schéma qui me semble bien rendre compte du processus métaphorique : une première qui est celle de la plongée dans l'imaginaire, dans l'inconscient, au sens large, et une seconde qui est celle de la linguistique, de l'énonciation lorsqu'elle prend en compte tous les phénomènes liés à l'implicite, et donc en l'occurrence la structure profonde de la métaphore, cette base de tout son discours. C'est notamment pour cela, parce qu'une grande part de l'énonciation métaphorique s'appuie sur une structure sous-jacente, que la métaphore est possible au cinéma, en peinture, en architecture, etc. : si l'approche sémiologique écrase la métaphore en l'appréhendant elle-même comme un signe, la figure d'analogie n'en repose pas moins sur une organisation de signes, que ceux-ci soient linguistiques ou non. Cette structure implicite explique aussi la possibilité d'approfondir ou non l'interprétation, et dans des proportions extrêmement variables selon les personnes : les liens entre les deux séries sont souvent à nouer par le lecteur ou le spectateur. Sauf dans le cas de métaphores convenues, usées et en même temps explicites, ou de métaphores filées, il reste des nœuds à former, des copules à placer, et parfois en nombre considérable. Même dans le cas de métaphores relativement pauvres, d'ailleurs, ou lexicalisées mais encore vives, un travail est laissé à l'interprète : même si le(s) comparé(s) et le(s) comparant(s) sont fournis, il lui reste souvent à cerner le niveau exact où l'analogie est pertinente, et donc à retravailler les termes de l'analogie et à choisir où placer les signes « égale ». Les analyses linguistiques le montrent bien : lorsqu'elles s'efforcent de déterminer les traits pertinents de part et d'autre, elles ne font pas autre chose, même si elles « objectivent » en quelque sorte l'analogie, réduisent la proportion, en proposant des traits partagés, des « sèmes communs ». On peut d'ailleurs trouver une autre image de ce réseau sous-jacent de correspondances, plus fidèle, en songeant au travail de Lakoff et Johnson : le « réseau conceptuel » sur lequel ils travaillent n'est autre, dans leur vocabulaire, que cette double chaîne. Quand ils évoquent, par exemple, la façon dont nous comprenons la métaphore « étayer son raisonnement de données supplémentaires », ils convoquent « la gestalt du Bâtiment » et la façon dont « la signification d'« étayer » dans le concept de

249 Aristote, *Rhétorique*, III, 10, 1410b, *op. cit.*, p. 63-64.

Discussion se déduira de la signification qu'il a dans le concept de Bâtiment », autrement dit ils souligneront la structuration sous-jacente par la métaphore « Une discussion (une argumentation) est un bâtiment ». ²⁵⁰ On peut en effet reformuler cela sur le modèle de la « métaphore par analogie » d'Aristote, ou souligner le fonctionnement de la métaphore sur la base de l'analogie suivante : « il apporte des données supplémentaires pour consolider son raisonnement comme un maçon utiliserait des étais pour fortifier son mur ». Rappelons-nous d'ailleurs, à ce moment de la réflexion, qu'Aristote cesse étrangement de proposer un modèle en termes de genres et d'espèces, lorsqu'il propose sa quatrième forme de métaphore, celle qui nous intéresse, comme si elle y était rétive : faut-il y voir l'indice d'une « horizontalité », d'une déployabilité étrangères à ces catégories logiques qui sont familières à l'auteur, l'indice d'un moment où l'entendement est obligé de composer avec ce qui lui est étranger ?

Enfin, il est utile de souligner le décalage entre le niveau profond de la métaphore, celui de la correspondance, qui travaille avec des « objets de pensée », et le niveau de surface, celui qui rapproche explicitement les « objets de pensées » mais à travers des mots, des images, des signes : voilà qui indique bien que la formalisation de l'analogie sera toujours imparfaite. Comment noter un « objet de pensée » en effet, surtout s'il prétend viser le réel d'une façon neuve ? Quels mots choisir ? Bien sûr, encore une fois, la métaphore ne prétend traduire la vérité d'une expérience que par une ressemblance *de rapports*. C'est pourquoi Nanine Charbonnel, en se focalisant sur deux mots seulement, peut décrire la métaphore comme « l'exagération de prendre volontairement pour comparable ce qui logiquement ne l'est pas (Achille et un animal) » ²⁵¹, alors que la ressemblance opère *beaucoup plus logiquement* entre le rapport d'Achille à Énée, d'une part, et celui du lion à des chasseurs, d'autre part. Reste que la formulation de l'analogie est toujours légèrement sujette à caution : faut-il mettre en avant l'action de bondir en réaction à une lance pointée vers l'animal, ou la souplesse du geste du lion, ou la bave écumante mentionnée par Homère ? Quel correspondant exact donnera-t-on pour la pique des chasseurs ou pour les signes de fureur ? Nous voilà pleinement dans l'interprétation, qui intervient donc déjà au moment de constituer les différents maillons de la double chaîne, avant même de nous interroger sur ce que signifie, par exemple, pour Achille, le fait d'être un tel lion écumant face à Énée ou, pour celui-ci, d'être comparé à un chasseur, voire à « toute une tribu rassemblée ».

La construction de la métaphore : le contexte, les balises et les nœuds

Le sens de la métaphore repose donc sur l'établissement d'un parallèle puis sur son interprétation. Même quand la double série est aisée à constituer, la signification de l'image n'est pas encore donnée : il reste à percevoir le sens de cette structure, la logique qui unit chacun des termes deux par deux. Quelque chose manque donc toujours dans la figure d'analogie, même la plus explicite : l'intention dans laquelle elle a été proposée. C'est pourquoi la définition proposée mentionne « une certaine intention de signification » : il y a quelque chose de fatalement indéterminé dans la métaphore, quelque chose à chercher, qui se propose comme un jeu. Pour le trouver, il n'y a évidemment pas de clef : c'est en cela que l'interprète se fait toujours un peu créateur, qu'il doit toujours recourir à une intuition, comme Umberto Eco lui-même le reconnaît, alors que cela excède

250 G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, op. cit., p. 116.

251 N. Charbonnel, « Métaphore et philosophie moderne », art. cit., p. 53.

son cadre théorique.²⁵²

Pour autant, le lecteur ou le spectateur est loin d'être démuni. L'élaboration de l'analogie par l'interprète répond à la construction de l'énoncé par l'auteur : énoncer une métaphore consiste à nouer les deux séries d'objets de pensée, à placer tel élément au premier plan, tel autre au second, à expliciter tel rapport et à laisser tel autre dans l'ombre. L'intentionnalité du sujet laisse des traces. Il s'agit donc d'être sensible à la composition de la métaphore, qui détermine l'architecture de sa signification. La double série des objets de pensée dessine les contours de la figure d'analogie en effet mais on peut dire qu'elle ne précise pas ses effets, non plus que le sens précis qu'elle cherche à délivrer. Celui-ci n'émerge que de la façon dont le texte ou le film unit les deux lignes, trace un parcours à travers elles, tisse des liens, provoque éventuellement le déploiement de l'un de ses termes ou passe sous silence tel autre élément clef – ce que l'élaboration *a posteriori* de la correspondance par l'interprète peut aider à préciser. Autrement dit, même si la définition proposée ne le mentionne pas, la modalité précise du rapprochement entre les deux séries d'objets de pensée est évidemment capitale.

Le rapprochement dans la métaphore est donc toujours proposé par une subjectivité, malgré ce que Breton cherche à nous faire croire. Catherine Détrie insiste à juste titre sur ce point, ainsi que sur « l'intentionnalité du sujet parlant », en montrant notamment comment le sujet et l'intention évacués par la sémantique structurale reviennent parfois par la bande.²⁵³ Ce rôle du sujet n'est pas indiqué expressément dans la définition proposée plus haut mais se trouve suffisamment impliqué dans l'idée d'une « intention de signification » et d'une « modalité prédicative » : dans la métaphore, nous n'avons pas deux objets A et B rapprochés dans l'absolu, mais des objets de pensée A et B *tels qu'ils sont perçus par un sujet* – ou, parfois, par plusieurs : il peut y avoir de la polyphonie dans la métaphore, nous l'avons déjà relevé à propos du portrait de Charles Grandet, mais aussi chez Flaubert, Eisenstein ou Yourcenar. Autrement dit, il y a toujours présence d'une visée, non seulement perceptible dans le geste prédicatif, mais aussi dans la façon de découper le réel pour sélectionner les objets de pensée, dans la façon de les appréhender, visée que l'interprète doit reconstituer sur la base des indices qui lui sont laissés, d'où l'importance évidente, mais souvent négligée dans les faits, du contexte, et notamment du texte *donné*, c'est-à-dire, pour parler comme les linguistes, du co-texte et du contexte.

Ce rôle du contexte se perçoit particulièrement quand l'énoncé est ambigu. La métaphore présente souvent une part importante de virtualités : c'est cette productivité que Breton avait en vue, qu'il ne voulait pas émousser, mais il n'est pas besoin d'aller du côté de la poésie surréaliste pour trouver des œuvres où ces virtualités restent actives. L'image des moutons dans *Les Temps modernes* souligne par exemple l'idée de foule, de masse, mais elle exprime aussi le rabaissement de l'humanité ouvrière – sans que l'on sache bien par qui : est-ce le fait des ouvriers eux-mêmes ? celui du système capitaliste ? La métaphore évoque plus précisément l'idée d'une masse aveugle, idée contenue d'ailleurs dans la métaphore lexicalisée du « troupeau », d'une masse peut-être incontrôlable, ce qui semble suggéré par le plan rapproché, par le mouvement des bêtes, et d'une masse qui court à sa propre perte – les moutons sont toujours un peu ceux de Panurge. En outre, elle contient probablement l'idée d'exploitation, à travers le symbolisme de l'activité de la tonte : tondre le mouton, c'est voler la plus-value du travail pour constituer le capital dont le prolétaire est dépossédé. Il me semble possible de dire que, dans l'association entre les moutons et les ouvriers,

252 U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, op. cit., p. 153.

253 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 84-85, 92-93, 107-108, 254 par exemple.

toutes ces significations sont présentes à l'état de virtualités. C'est ensuite le contexte qui les actualise ou non, c'est-à-dire qui invite à les considérer comme pertinentes, simplement possibles ou non valides. En l'occurrence, ce qui me paraît justifier les interprétations ci-dessus, ou du moins qui m'incite à les considérer comme légitimes, c'est l'ironie du carton qui précède dans *Les Temps modernes*, ainsi que la séquence qui suit immédiatement, où l'oisiveté du patron est dénoncée, et c'est plus largement la peinture de l'aliénation au travail, établie par Chaplin dans une large partie de son film.

Autrement dit, si la métaphore des moutons ne produit pas un effet très convaincant, dans un premier temps au moins, c'est qu'elle intervient à un moment où le spectateur peut avoir le sentiment de ne pas disposer d'indices en nombre suffisant pour l'interpréter sans équivoque – le contraste avec le carton précédent conforte l'interprétation politique mais le symbolisme des moutons ne s'y articule pas assez précisément pour lever tous les doutes. Dans d'autres œuvres, ou dans d'autres passages des *Temps modernes*, l'analogie est beaucoup plus soigneusement construite : ne serait-ce que dans le film de Chaplin, nous avons quantité d'autres métaphores qui ne posent pas ces difficultés, tout ce qui tourne autour de la prison par exemple, quand elle fait penser à l'usine, dans un premier temps, puis quand c'est le monde extérieur qui évoque la prison, en pire. De même, à la fin de *Ressources humaines* ou de *Lumumba*, nous ne comprendrions pas la métaphore, surtout une aussi fine ou paradoxale, si elle n'était pas préparée par les faisceaux d'éléments déjà observés.

Bien sûr, l'emplacement de la figure d'analogie joue aussi un rôle décisif : dans les trois derniers cas, elle condense des significations portées auparavant par le film. En revanche, si le tout début de *Raging Bull* peut être compris comme une métaphore, ce n'est pas en s'appuyant sur des jalons antérieurs : elle n'a été préparée que par la musique symphonique de Mascagni pendant le générique. La première image du film est en effet ce long plan au ralenti qui nous montre Jake La Motta sautant sur le ring, à gauche de l'écran. L'image est zébrée par cinq lignes horizontales, noires, les cordes du ring du premier plan s'ajoutant à celles du second plan, l'ensemble se détachant du fond par la grâce d'un éclairage à contre-jour qui occulte les spectateurs derrière l'écran de fumée de la salle, renvoyant ceux-ci à l'indistinction de l'arrière-plan, les éléments principaux du premier et du second plan ainsi isolés s'inscrivant alors sur une sorte de brume pâle. Le ralenti, la musique, la lumière, le choix du noir et blanc, le cadrage, tout concourt à magnifier l'image et, en l'occurrence, suscite l'idée d'une portée musicale avec, éventuellement, l'idée d'une note qui s'agite, à gauche, que l'on pourrait imaginer impatiente d'écrire une nouvelle page de l'histoire de la boxe. Si la dernière partie de l'interprétation me semble plus incertaine et m'a été suggérée après coup par la cohérence du propos, la mise en scène me paraît imposer immédiatement cette idée d'une note sur une portée, le ralenti gommant l'idée éventuelle d'impatience, d'agitation, et le titre s'inscrivant entre les cordes tendues, un peu comme sur les lignes d'un cahier. Probablement ce plan visait-il, à l'origine, à transcrire visuellement une métaphore comme « danser sur le ring », assimilant la boxe à une sorte de ballet, mais l'intérêt de l'image vient précisément du fait que cette possible matrice métaphorique – ce cliché du grand boxeur comme danseur – n'est pas immédiatement perçue, qu'on ne peut que *recomposer* cette métaphore linguistique, alors que la sensation de la métaphore, son effet, eux, sont directs, qu'elle passe par d'autres canaux pour le spectateur. Il reste que l'interprétation de la figure est délicate, bien sûr, rien dans le reste du film ne venant conforter l'idée devinée ici. Mais l'image est frappante et probablement vient-elle là pour suggérer le décalage entre les aspirations de La Motta, la hauteur à laquelle il aurait aimé se hisser, et la réalité du monde de la boxe, sa propre médiocrité, la fatalité de la chute pour le « taureau du Bronx ». Ne s'agit-il pas de

formuler l'idée d'une élégance, d'une maestria, d'un idéal de pureté, dont le boxeur ne cessera ensuite de s'éloigner, soulignant la trajectoire du personnage, renforçant le sentiment d'une déchéance ? Quoi qu'il en soit, si l'identification des contours précis de la métaphore peut sembler incertaine, elle ne pose pas le même problème que les moutons de Chaplin : le spectateur dispose de suffisamment d'éléments pour proposer une première interprétation. Les balises sont intégrées au premier plan. La musique notamment, la splendeur plastique de l'image, la composition de celle-ci et le ralenti viennent délimiter un espace de significations possibles et suggérer quelque chose comme l'idée de « noble art », avant que le reste du film ne vienne constituer ce début comme problématique, comme rêve jamais vraiment réalisé. Le jeu sur la lumière, qui vient gommer la présence des spectateurs, suggère par ailleurs l'idée d'un tête à tête de La Motta avec lui-même, d'un affrontement du boxeur avec ses propres démons : s'il n'en impose pas l'idée, il en crée les conditions, il délimite l'espace de la métaphore. L'idée de solitude s'impose ainsi, dans tous les cas, à côté de celle d'un destin hors norme.

C'est cette importance du « contexte », des relais et des balises pour l'élaboration d'une métaphore, qui rend discutable l'idée de Reverdy selon laquelle « deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement ».²⁵⁴ Les « rapports » entre les « réalités » ne sont pas des propriétés de celles-ci. Il n'existe pas de « réalités contraires » qui « s'opposent » nécessairement : ne peut-on associer jusqu'à la mort et l'amour ? Raoul Peck ne compare-t-il pas un martyr et le complice de son exécution, le traître Mobutu ? Les rapports appartiennent au tissu de l'énoncé, du texte ou du film qui présente l'image : ils participent d'une vision qui met en valeur certaines propriétés des « réalités » en question et en gomme d'autres. C'est bien là le rôle du « contexte » de la métaphore qui, d'ailleurs, au cinéma, peut être présent dans le plan même où le spectateur a découpé les éléments clefs du comparé ou du comparant : c'est le rôle de ces balises, de ces jalons qui délimitent la figure, qui barrent la route à certaines significations, et qui la construisent, en posant d'autres éléments clefs ou relais – qui ouvrent des directions pour l'interprétation, largement ou plus timidement, et en ferment d'autres. Le problème des images surréalistes tient d'ailleurs, pour une grande part, à ces relais manquants ou dissimulés : elles ne semblent pas se soucier beaucoup de limiter la prolifération des interprétations possibles. Même si cette prolifération est, de fait, assez réduite, assez largement contrôlée elle aussi, l'esthétique surréaliste s'ingénie précisément à laisser les portes entr'ouvertes et à multiplier les trompe-l'œil.

254 P. Reverdy, « L'image », art. cit., p. 1.

Pour conclure

Modèle « unique » et unique rupture

Il est donc possible de proposer un modèle unique pour la métaphore, qu'elle soit « créative », vive et riche, ou usée, lexicalisée mais encore vivante, ne serait-ce que faiblement.

Après Paul Ricœur et Catherine Détrie, Sylvianne Rémi-Giraud souligne bien ce caractère graduel, aujourd'hui largement admis mais posant problème lorsque l'échelle inclut la métaphore morte.²⁵⁵ D'ailleurs, si ce dernier auteur n'exclut pas clairement la métaphore morte, à la fin de son article, c'est uniquement en raison de ses ressources de reviviscence. Néanmoins, comme Ricœur, je crois nécessaire de marquer plus nettement, et ici seulement, la coupure – Rémi-Giraud ne le fait qu'implicitement, à travers le critère du monde de discours virtuel qui peut s'éteindre. Qu'une même métaphore puisse être morte pour certains et vivante pour d'autres n'ôte rien à la distinction en effet : si le mot est un être social, il existe avant tout dans la conscience d'un locuteur ou d'un interlocuteur. La réalité n'est pas la même pour celui qui parle sans y penser de souris informatique et pour celui qui se trompe, utilise le mot « mulot » à la place, comme le fit un Président français, ou pour celui qui tente de saisir l'outil à l'envers, comme tel autre novice confronté à une souris filaire, plaçant le fil sous la manche, comme de crainte que l'animal ne s'y faufile peut-être, ou préférant faire pression sur sa tête plutôt que sur le bas-ventre. La métaphore de la Toile ou du virus informatique pourrait offrir des exemples similaires. Il en va bien sûr de même au cinéma, quand on quitte le domaine des mots : tel découpage de plan, tel montage, tel choix énonciatif n'a ni la même existence ni le même sens selon les spectateurs. Pour certains la métaphore est morte, ou encore dans les limbes, quand elle est pleinement vivante pour d'autres.

Il faut donc défendre la notion de métaphore morte, ou de métaphore éteinte, le terme de métaphore lexicalisée employé par Détrie pouvant prêter à confusion, comme la notion de catachrèse chez Charbonnel, qui renvoient à des problèmes de langue – le fait d'appartenir au code,

255 S. Rémi-Giraud, « De la création à l'extinction : métaphore(s) et mondes de discours », art. cit., p. 70.

au lexique, ou de suppléer une telle lacune pour la catachrèse – mais à travers des figures susceptibles d'être vives, de porter encore un discours.²⁵⁶ La distinction est capitale en effet entre métaphore vive et métaphore éteinte : il y a un second « monde de discours », un second univers de référence, ou il n'y en a pas, et les deux appréhensions sont possibles pour une métaphore lexicalisée. Le critère que l'on peut tirer de l'article de Rémi-Giraud est donc excellent : cette présence ou cette absence change tout, constitue une ligne de démarcation claire. Même dans la métaphore usée, conventionnelle, ou dans la métaphore qui est entrée dans le code de la langue ou du cinéma, il peut y avoir une tension, une interaction entre les deux séries, même faiblement, du moins si la figure est encore perçue et donc si elle est vive. Catherine Détrie reconnaît d'ailleurs elle aussi, mais implicitement, cette notion de métaphore éteinte, lorsqu'elle souligne *a contrario* le rôle du sujet, l'importance de son intentionnalité comme du « fondement expérientiel » de la figure, et plus largement lorsqu'elle se montre soucieuse de dégager l'unité des « processus métaphoriques, qu'il s'agisse de métaphores vives [c'est à dire, pour elle, créatives], conventionnelles ou lexicalisées », où la métaphore reste « liée à une expérience du monde ».

Le cinéma nous offre une espèce de confirmation inattendue de cette coupure. Nous avons en effet observé qu'il n'y a pas de difficulté à parler de métaphore au cinéma, même si celui-ci impose de reconsidérer la théorie traditionnelle de la figure d'analogie, dans le prolongement du travail de Ricœur notamment, mais aussi de Catherine Détrie. Seulement, le problème se pose en des termes légèrement différents dès que l'on se penche sur le cas des métaphores iconiques éteintes. Probablement existe-t-il des figures d'analogie mortes dans les films mais nous peinons à les distinguer comme telles, à cause de l'appréhension habituelle de la notion même de métaphore, de sa définition traditionnelle. Il serait assez délicat en effet de relever un équivalent à la forme la plus couramment admise de métaphore morte, c'est-à-dire la métaphore morte avec comparé *in absentia*, dont le sens s'imposerait à la fois sans aucun effort et sans que le comparant apparaisse au spectateur comme tel, dont la signification serait née antérieurement de leur rapprochement. Le caractère indicial de l'image cinématographique semble s'y opposer, conservant une présence à la chose montrée sans équivalent dans le linguistique. Des tentatives comme celle de Fritz Lang, dans *Fury*, paraissent conforter cette hypothèse : le plan sur les mégères cancanant semble conçu comme une telle métaphore morte, et si cette réalisation apparaît de l'avis général comme un échec, c'est entre autres parce que le plan sur les animaux n'est pas assez usé pour passer inaperçu – pour devenir un véritable équivalent d'une métaphore lexicalisée – et qu'il n'est pas assez original ou saisissant non plus pour rénover la métaphore. Bien loin de symboliser l'échec d'un cinéma métaphorique, l'échec de ce plan serait plutôt celui de la tentative de trouver au cinéma un équivalent strict aux métaphores lexicalisées, c'est-à-dire en l'occurrence quasiment mortes mais pas encore tout à fait. La comparaison avec les plans similaires de *La Ligne Générale* invite à formuler une telle hypothèse en effet : dans le film d'Eisenstein, au moment de l'empoisonnement, la métaphore du dindon n'est pas rejetée de la même façon par le spectateur, bien qu'assez désagréable et « inorganique » encore. Même si l'on peut être amené à porter un jugement négatif sur cette réalisation, nous sommes conduits à nous interroger sur le sens du rapprochement avec les koulaks qui complotent, et en particulier avec leurs femmes, à ne pas nous arrêter à l'idée de « gloussement » par exemple, ou plus exactement – car ce n'est pas l'idée de commérage qui est ici mise en avant – à l'idée qu'il s'agirait de « dindons », qu'ils seraient fiers et par là même ridicules. Pourtant, les plans sur cet animal de basse-cour introduisent bien la critique de la prétention des

256 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 176, 206, 276.

paysans riches, notamment à travers la caroncule de l'animal qui se lève. Celle-ci constitue une dimension importante de la métaphore : cette excroissance charnue, sur le bec, rappelle le sourcil qui se lève d'un des koulaks, ou encore le chapeau aux bords recourbés qui s'agitent mollement d'une des femmes, sans parler du nez aigu d'une paysanne ou du très gros plan sur le nez de certains hommes surmonté d'une casquette baissée. Nous sommes ainsi amenés à imaginer toutes sortes de liens entre le monde de la basse-cour et celui des paysannes et des paysans qui complotent, et en particulier à rechercher des analogies physiques. C'est dire que la métaphore, pour usée ou lexicalisée qu'elle puisse être à la base, n'a plus rien à voir avec une métaphore morte : elle est délibérément ravivée.

Pour rechercher la présence de métaphores « mortes » au cinéma, il faut plutôt se tourner dans d'autres directions : c'est plutôt du côté des comparants *in absentia* ou fondus dans la diégèse, voire des métaphores sans copules bien explicites, qu'on pourrait en trouver. Nous pourrions reprendre l'exemple d'Eikhenbaum dans « Problèmes de ciné-stylistique », celui de la plongée ou de la contre-plongée : la signification que nous sommes amenés à leur reconnaître « naturellement » n'est-elle pas liée à l'idée que nous regardons un personnage « de haut » ou comme s'il nous « dominait » ? Le sens du plan n'hérite-t-il pas d'une analogie entre tel personnage qui domine ou qui est dominé et, à travers la caméra, le spectateur ou l'instance énonciatrice du film ? Or, le procédé est souvent employé ou analysé aujourd'hui sans qu'intervienne nécessairement l'idée d'une telle analogie. De même, nous pourrions penser à ces plans finalement fréquents sur des flots déchaînés qui visent à exprimer la passion ou la violence d'un affrontement. Tous les spectateurs perçoivent-ils comme métaphoriques les flots déchaînés dans *Vertigo*, par exemple, quand Scottie et la fausse Madeleine s'embrassent pour la première fois ? ou ceux qui ouvrent le *Cuirassé Potemkine* ? ou ceux encore qui accompagnent le duel à moto puis à mains nues, à la fin de *Mission impossible 2* de John Woo ? La comparaison est convenue et, dans chacun de ces longs-métrages, elle semble indéniable mais, comme il n'y a pas de saut hors de la diégèse, comme la mer est présente à côté des personnages principaux ou qu'elle ne surprend pas au début d'un film qui porte le nom d'un navire de guerre, il est possible de ne pas la percevoir. Seulement, dira-t-on alors qu'il s'agit, pour ces spectateurs-là, de métaphores mortes ? Il faudrait pour cela qu'ils aient perçu un autre sens à travers les plans sur les flots déchaînés sans qu'ils aient ressenti la présence d'une analogie. Il me semble que ce phénomène se produit parfois, et peut-être même souvent dans ce genre de cas, quand une « atmosphère » est créée comme ici par des associations conventionnelles. Mais l'absence d'un phénomène similaire à la lexicalisation continue de gêner pour user de la même terminologie : la métaphore morte est encore trop liée à l'idée d'un signe linguistique qui change de sens.

Une certaine hésitation est donc de mise, sur cette question de la métaphore morte au cinéma : paradoxalement, c'est à la métaphore lexicalisée que nous pouvons trouver des équivalents, mais pas vraiment à la métaphore morte, qui semble avant tout liée au support verbal. Je pense en particulier aux plongées et contre-plongées : comme nous l'avons observé à propos du *Manteau* cité par Eikhenbaum, cette métaphore est liée à une expérience du monde profondément enracinée en nous, à un rapport très intuitif à l'espace. Comment dire, quand nous ressentons « seulement » une plongée ou une contre-plongée, que la métaphore y est éteinte ? Que l'analogie ne se déploie pas dans notre conscience vigile n'est pas la preuve qu'elle n'agit pas, qu'elle ne se déploie pas à un niveau plus profond. Nous l'avons d'ailleurs observé à plusieurs reprises, à partir des travaux de Freud ou de Lakoff et Johnson : la structuration des métaphores, leur élaboration et leur interprétation, peut être inconsciente – c'est-à-dire, en l'occurrence, préconsciente. Une métaphore

que l'on pouvait croire éteinte se révèle parfois plus vive qu'on ne croyait : même dans le langage verbal, les exemples sont nombreux.

C'est ce point-là, entre autres, qui impose paradoxalement de réserver une place à la métaphore « morte », ne serait-ce que théorique, pour bien marquer la différence avec, d'une part, la métaphore pleinement vive mais aussi avec, d'autre part, la métaphore usée, conventionnelle ou lexicalisée, qui reste ou redevient vive. Si l'on adopte le critère du second « monde de discours », du second univers de références, et si l'on admet qu'il peut s'éteindre, il faut admettre une différence radicale de nature de la métaphore « morte » : il n'y a plus chez elle qu'un signe, toute la tension constitutive de la double série a disparu. La dialectique possible introduite par cette dualité-là, qui n'a rien à voir avec la dualité du signe chez Saussure, est enrayée. Pour certains spectateurs, ceux qui ne perçoivent pas l'analogie avec la mer et se contentent de noter qu'elle est agitée, ou ceux qui ne ressentent pas l'effet d'une trop légère contre-plongée, la métaphore est « morte » alors que pour d'autres, qui se formulent la présence d'une association, le double univers de références peut produire une signification plus riche, comme dans le cas du *Cuirassé Potemkine* où l'on peut développer l'analogie, trouver des termes correspondant aux flots, au vent et à la digue. En revanche, ce qui pose évidemment problème, c'est le cas intermédiaire de ces spectateurs qui ressentent l'effet produit par les vagues s'écrasant sur les rochers ou sur la digue mais qui ne se formulent pas la présence d'une association : la métaphore est tellement usée qu'elle peut *presque* être traitée comme morte. C'est pourtant le danger dont il faut se garder. Même le cas de la plongée ou de la contre-plongée, qui n'est pourtant pas le plus évident, peut être analysé selon la grille de la métaphore vive : on peut interpréter l'expérience de la plongée, par exemple, comme mimant celle d'un rapport entre deux personnes, l'une regardant l'autre de haut en bas. Quand un film utilise un tel angle de vue, il organise ainsi un réseau de rapports : il suggère le plus souvent que le personnage est, sur le plan psychologique par exemple, intimidé par quelqu'un, soumis à une menace, comme il le serait s'il était dominé physiquement. Il en va de même pour *Vertigo* : bien qu'assez pauvre en apparence, la métaphore qui associe l'arrière-plan, avec les vagues s'écrasant sur un rocher, au premier plan où les amants s'étreignent est susceptible elle aussi de développement. Une analogie peut naître à partir du personnage de Madeleine, de cette femme perdue, craignant d'être prise pour une folle, de mourir, de « partir » pour reprendre ses mots au début du plan en question. Scottie lui répond d'ailleurs : « Je suis là. J'ai de l'emprise sur vous. » (« *I'm here. I've got you.* ») comme s'il était une bouée, un élément stable sur lequel s'appuyer. La composition de l'image pourrait même souligner cela, avec la masse sombre du rocher qui peut rappeler le manteau et le chapeau de James Stewart et l'écume de la mer faisant écho à la chevelure platine et au manteau blanc du personnage féminin, sans parler du moment où intervient la première vague qui se brise : c'est au moment même où Scottie embrasse la fausse Madeleine, le film soulignant ainsi le rapprochement des deux personnages par celui des deux éléments. Le son de la vague qui « claque » précise enfin ce rapprochement en induisant une autre lecture, plus tragique : l'idée d'une fatalité est rappelée, d'une force qui n'épargnera pas la fausse Madeleine, ni peut-être Scottie, qui conduira la jeune femme à être projetée contre son gré dans une direction qui lui déplaît, à « s'écraser », comme ici la vague contre le rocher – sans mauvais jeu de mot avec sa fin dans l'église de San Juan Bautista. Cette idée d'un destin contenue dans le symbolisme des éléments, cette idée d'une volonté supérieure à l'homme ou à la femme manipulé(e) peut évidemment être développée longtemps : elle s'appuie sur nombre d'éléments dans le film de Hitchcock.²⁵⁷

257 Par ailleurs, on pourrait se demander si le caractère convenu des flots qui s'écrasent ne constitue pas une sorte

On voit donc qu'il ne peut exister de métaphore morte au cinéma, au sens où l'on peut parler du *pied* d'une chaise ou du *chef* d'une expédition : il en va de même que dans le linguistique, où il ne peut y avoir de lexicalisation complète sans que le trait distinctif de la métaphore, la présence ressentie d'un double univers de références, ne s'efface. On voit en revanche qu'une métaphore, même usée, même convenue, est susceptible de déployer une signification très large, de nouer elle aussi des liens le long des deux chaînes « comparée » et « comparante », à partir du moment où elle est vraiment considérée, traitée comme vive. C'est pourquoi cette double idée d'une continuité et, malgré tout, d'une rupture me semble essentielle, pour souligner le caractère problématique de cet espace intermédiaire entre la métaphore pleinement vivante, évidemment riche, qu'elle soit renouvelée, ravivée ou « d'invention », et la métaphore « morte », nullement perçue comme métaphore : la métaphore éteinte est tellement proche de la métaphore usée, en apparence, qu'il est tentant de les inclure dans le même modèle, sémiotique en l'occurrence, celui qui a prévalu si longtemps et qui prévaut encore massivement pour la métaphore traditionnelle, *in absentia*, que l'on adopte ou non la théorie de la substitution d'ailleurs. C'est pour cela qu'il convient de distinguer fermement métaphore « morte » et métaphore vive : pour cesser de concevoir cette dernière, ou la métaphore riche, comme une forme « évoluée », plus raffinée, de métaphore usée, lexicalisée, comme « un mot pour un autre » qui se distinguerait seulement par son « supplément d'âme », par ses « connotations ». Il faut renverser cette conception qui fait de la métaphore vive un cas particulier, assez singulier certes mais que l'on fait néanmoins rentrer dans le rang, de métaphore sémiotique. Comme le propose déjà Ricœur, nous gagnons énormément à concevoir plutôt la métaphore usée, conventionnelle, voire lexicalisée, comme un cas particulier, appauvri, de métaphore – autrement dit, à faire de la métaphore vive le cœur de la théorie.

C'est pour défendre cette idée que j'ai proposé une longue généalogie du soupçon : j'ai voulu observer, depuis la naissance ou du moins les premiers cris de la notion, comment le modèle *in absentia*, substitutif, celui du trope, qui n'est autre que celui du signe, a brouillé voire paralysé la réflexion sur la métaphore. La rhétorique avec ses divisions parfois artificielles a achevé de constituer une première nasse, quasi inextricable, dont j'ai essayé pourtant de démêler quelques fils. J'ai voulu notamment, en relevant comme beaucoup la richesse du modèle aristotélicien, distinguer en son sein les prémisses de ce double modèle que Ricœur nomme, à partir de Benveniste, « sémiotique » et « sémantique » : je l'ai rapproché des modèles du « troisième » et du « quatrième type » d'Aristote, comme les a nommés Umberto Eco, en soulignant combien le troisième peut apparaître comme un cas mal démêlé du quatrième, et plus largement combien la métaphore par analogie peut constituer la forme « complète » dont la métaphore-trope, la métaphore-mot, serait la forme abrégée, réduite à deux termes. Puis j'ai indiqué comment ce débat pouvait éclairer celui des correspondances, la proportionnalité apparaissant comme la forme cachée de l'analogie « verticale », faisant apparaître une sorte de métaphore « horizontale » derrière l'idée de participation. J'ai rappelé en outre, mais avec les nuances de rigueur, particulièrement importantes en la matière, l'influence du symbole et de l'allégorie dans cette compréhension « verticale » qui consolide le modèle sémiotique. Le triomphe du paradigme rationaliste, scientifique, est ensuite apparu comme une détermination puissante empêchant de reconnaître la vertu de la proportionnalité à l'œuvre dans la métaphore : il a redoublé le soupçon qui touchait déjà l'image. Avec lui, la part matérielle de la métaphore a fini d'apparaître comme un obstacle et la réhabilitation au XIX^e siècle de la figure d'analogie, non exempte d'ambiguïtés et de confusions, a encore renforcé la difficulté,

d'indice de la fausseté de la relation entre Scottie et Judy-Madeleine.

en la rapprochant par exemple du symbole. La survenue d'autres approches, notamment psychanalytiques et linguistiques, a constitué progressivement une dernière nasse, non moins décisive que les précédentes. Freud a pu donner le sentiment d'un travail créateur de l'inconscient, et favoriser l'interprétation selon laquelle celui-ci, entendu comme lieu des processus primaires, produirait des métaphores. C'est le piège dans lequel est tombé Lacan, qui a puissamment contribué par ses ambiguïtés à enfoncer la figure d'analogie dans les profondeurs du psychisme humain, négligeant de distinguer un premier niveau vaguement métaphorique de sa ressaisie ultérieure, second moment qui achève de constituer ce que nous appelons communément la métaphore : confusion de grande ampleur, qui a pour elle de nombreuses apparences, qui conduit un peu plus à écraser la métaphore comme tension entre deux séries d'objets de pensée sous une approche « symbolisante ». Bien entendu, Jacques Lacan est loin d'être le seul responsable d'une telle confusion : elle est déjà présente, à titre d'esquisse au moins, chez André Breton qui rapproche lui aussi la métaphore des associations automatiques produites par l'inconscient. Quant à Jakobson, son rôle décisif est d'avoir apporté une caution « scientifique » aux préjugés de la rhétorique traditionnelle, en rabattant la figure d'analogie sur un axe paradigmatique ambigu, et en la rapprochant ainsi d'une fonction poétique opposée à une fonction référentielle, cognitive, décuplant de la sorte les ambiguïtés des formalistes russes et débarrassant l'approche « poétique » de la métaphore de tout ce qu'elle avait gagné à la fréquentation de Chklovski et Eikhenbaum. Cette attention à la forme, « plus révolutionnaire que le contenu », qui était politique dans l'U.R.S.S. des années 20, change alors radicalement de sens : elle ne reste « révolutionnaire » qu'en cela qu'elle attire l'attention sur des mécanismes poétiques inconscients. Ainsi rapprochée du paradigme et des processus primaires, pour en rester aux grands traits, la métaphore est plus loin que jamais d'une compréhension proportionnelle. Nulle surprise alors à voir une tendance néo-rhétoricienne se développer au sein du structuralisme, achevant de considérer la métaphore comme opacité, comme écart scandaleux, et géométrisant à loisir son analyse.

Même si nous sommes aujourd'hui revenus de certains de ces errements, il faut noter que le modèle sémiotique n'est pas mort et que nous peinons toujours à appréhender la métaphore comme analogie impliquée dans le discours ou dans l'œuvre, comme réseau de termes susceptible d'être déployé, renvoyant les différents éléments les uns aux autres deux par deux, et visant à formuler différentes prédictions paradoxales. Nous avons vu comment, *in fine*, Paul Ricœur semblait timidement renouer avec le modèle de la métaphore-mot, avec une approche « symbolique », sous l'influence d'une approche spéculative. De même, nous avons observé que Catherine Détrie ne remettait pas en cause la séparation entre comparaison et métaphore. Par ailleurs, même si la théorie générale qu'elle propose me semble tout à fait pertinente et d'une hauteur de vue peu commune, sa terminologie me semble témoigner d'une difficulté résiduelle à faire de la métaphore vraiment vive le cœur de la théorie. Chez elle, la « métaphore vive » désigne souvent la métaphore d'invention, « perçue comme étrange », qui apparaît « énigmatique pour le destinataire » et sera « rangée sous la bannière poétique », qui traduit « la primauté accordée à l'expérience personnelle intime sur les expériences collectives antérieures ». Aussi Détrie se refuse-t-elle dans l'ensemble à distinguer, dans la métaphore « lexicalisée » ou « conventionnelle », une forme stéréotypée d'intuition, la survie difficile d'une intuition plus riche : il n'y a là qu'une « expérience commune », une « praxis » qui cesse d'être « partagée » dans la métaphore vive.²⁵⁸ C'est que son travail s'inscrit dans la filiation de

258 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 176-177.

Bakhtine : pour lui, « c'est par le social que se façonne l'individuel ».²⁵⁹ Même si l'absence d'une théorie du sujet chez le théoricien russe est alors soulignée et si le rôle novateur du sujet parlant est rappelé à maintes reprises, par exemple dans l'exposé de Détrie sur la praxématique, le fait de réserver le terme de métaphore « vive » à la métaphore « d'invention », celle de l'écrivain, celle qui surprend et le distingue, gêne quelque peu. On retrouve d'ailleurs ici une tendance de Lakoff et Johnson qui les conduit à mal traiter la métaphore littéraire, artistique, mais heureusement corrigée car, chez Catherine Détrie, sur le fond, il n'y a plus d'ambiguïté : c'est bien « la métaphore » en général qui, pour elle, est vive. La volonté de transmettre une expérience plus ou moins singulière du monde est commune aux différentes formes de métaphores : elle est reconnue aussi bien dans les métaphores « lexicalisées », « conventionnelles » que « vives », dans le discours de Claude Allègre que dans celui d'Apollinaire ou d'Andrée Chedid.

Déviance, écart et dissemblance

Je ne crois pas nécessaire de revenir sur les nombreux défauts de la théorie de l'écart. Pourtant, comme le souligne Sylvianne Rémi-Giraud, la grande majorité des études consacrées à la métaphore dans les années 1970 à 2000 y sacrifient encore.²⁶⁰ Dans son ouvrage *Du sens dans le processus métaphorique*, Catherine Détrie montre à différentes reprises les limites de cette approche : elle en dénonce les survivances, par exemple, dans la théorie de la « déviance catégorielle » de Georges Kleiber et, d'une façon peut-être plus injuste, dans l'expression d'« illégalité légalisée » de Robert Lafont.²⁶¹ Judicieusement, elle propose de requalifier le sentiment d'« une déviance catégorielle en soi » en « une déviance catégorielle pour [soi] », pour le seul destinataire de la métaphore, et donc de traiter le prétendu écart métaphorique « en termes de rapports au monde non partagés ».²⁶² Cette dernière intuition me paraît très juste. Seulement, ce faisant, elle accorde encore une trop grande place, me semble-t-il, à « la notion de déviance » étudiée par Kleiber et, finalement, à la notion même d'écart. C'est pourquoi il me semble utile de souligner une nouvelle fois, mais à partir de l'ouvrage de Détrie et non plus de Searle, Ricœur ou Lakoff et Johnson, combien même les meilleurs auteurs concèdent encore beaucoup aux théories de la métaphore-mot, de la substitution et de l'écart, à quel point ces modèles, fruits d'une longue histoire, sont prégnants puisque même ceux qui les dénoncent y cèdent toujours un peu. Le fait de m'être penché sur des auteurs clefs, pas toujours récents, pourrait donner l'impression que le problème est résolu en effet. Or celui-ci est toujours d'actualité, même s'il prend des formes changeantes. C'est pourquoi il m'apparaît utile de donner ici un dernier aperçu de celles-ci.

Les métaphores marines que nous avons mentionnées plus haut, par exemple, indiquent nettement qu'une métaphore peut être vive sans provoquer ce sentiment d'une « incongruité », sans reposer sur une « catégorisation non conventionnelle », même s'il est certain que beaucoup de métaphores vives reposent sur un tel choc provisoire. Il ne suffit donc pas de relativiser l'analyse de Kleiber, comme le propose Détrie, en la rapportant au seul processus interprétatif : il faut souligner que cette notion de déviance, « secondaire » selon elle du côté du locuteur et, dans les faits, traitée comme inexistante pour lui, n'est pas nécessaire non plus du côté de l'interprète. Ce n'est qu'une

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 146.

²⁶⁰ S. Rémi-Giraud, « De la création à l'extinction : métaphore(s) et mondes de discours », art. cit., p. 62.

²⁶¹ C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 126-132, 153-155 et 160-162.

²⁶² *Ibid.*, p. 131.

possibilité, correspondant souvent à un choix effectué par l'auteur de la métaphore, à une stratégie particulière. De nombreuses métaphores se contentent de présupposer une intuition commune, de bâtir une analogie, et n'en forcent pas la perception, ou autrement. Nous l'avons observé, par exemple, avec « Vieux poème du jeune temps », la scène des Comices agricoles ou *Les Gens de Dublin*. Mais c'est vrai aussi avec *Little Big Man* d'Arthur Penn : quand Rayon de Soleil tombe sous le coup d'une troisième balle, Jack s'écroule lui aussi. Il y a là une évidence de la métaphore qui repose essentiellement sur l'analogie entre les deux mouvements, soulignée par le montage. Little Big Man tombe sous le poids du chagrin, ayant anticipé cette fin, ne pouvant supporter de la voir se produire. Certes, le silence qui intervient au moment du troisième coup de feu constitue un effet métaphorique supplémentaire, qui redouble, renforce et corrige la première métaphore : le film mime la sensation d'être sourd, peut-être pour suggérer l'effet d'un coup de feu entendu de trop près, comme pour dire que, si Little Big Man ne meurt pas, lui, c'est comme s'il perdait une partie de lui-même (un sens, l'ouïe en l'occurrence) ou, plus probablement encore, pour exprimer la violence de la vie qui continue alors que l'être aimé n'est plus – les images continuent longtemps de défiler sans le son. Mais il est difficile de discerner là une « incongruité conceptuelle ». D'ailleurs, nous comprenons la métaphore de la chute de Jack avant même de percevoir que le son a été coupé – qui, d'ailleurs, ne cesse pas au moment de la mort de Rayon de Soleil mais un peu avant, avec le dernier coup de feu. C'est l'analogie de mouvement, le montage parallèle qui prolonge le mouvement de la femme par celui de l'homme, puis celui de Little Big Man par celui de sa femme, qui invite à une interprétation métaphorique. Le sentiment d'incongruité ne domine pas, bien au contraire.

Par ailleurs, si l'on ne peut retenir l'idée d'une « catégorisation déviante », peut-on parler d'une « catégorisation non conventionnelle », ou d'une recatégorisation comme c'est fréquemment le cas aujourd'hui pour la métaphore ? Ce travers peut sembler secondaire et même posséder quelque apparence de vérité. Si la chute de Jack nous dit sa souffrance, l'analogie fait que celle-ci est pensée à travers la mort de sa femme. On peut donc dire que la catégorie de la mort est convoquée pour exprimer sa douleur – et cela, au passage, dans une forme que la rhétorique traditionnelle nommerait plutôt comparaison. Seulement, n'est-ce pas là une approche réductrice ? Le parallèle nous dit beaucoup plus : il unit par exemple le destin de Little Big Man et de la tribu indienne, il nous informe sur l'empathie qui est la sienne et que la suite de la séquence, avec le silence qui règne de façon anticipée, nous invite à ressentir aussi. Faut-il dire alors que Jack est perçu à travers la catégorie de l'Indien ? Ne manque-t-on pas encore l'essentiel en disant cela ? La problématique de Kleiber apparaît trop liée à la question de la nomination, à la métaphore linguistique traditionnelle, lexicalisée, avec un comparé *in absentia* ou, à la rigueur, une forme du type « Achille est un lion », avec une métaphore qui s'identifierait à son nœud le plus visible. Or, même dans ces contextes-là, il n'y a pas forcément catégorisation : ce n'est qu'un destin possible de la métaphore. Nous l'avons vu, « Juliette est le soleil » ne cherche pas tant à recatégoriser l'amour ou l'être aimé de Roméo qu'à exprimer des idées, des émotions, à susciter chez le lecteur ou l'auditeur toutes une série de représentations qui, comme on l'a vu, débordent largement ce simple nœud. La notion de catégorie convient donc mal, elle qui ne s'articule pas aisément avec l'idée de prédication, avec la foule d'énoncés susceptibles de jaillir sous la figure, elle qui suppose des limites bien établies, des bords bien tranchés, là où la métaphore propose nécessairement des contours plus fluctuants puisqu'elle ne substitue pas un objet de pensée à un autre, ou ne le fait pas entrer dans son aire, mais invite à un dialogue entre eux, à un mouvement de va-et-vient bien plus large et complexe qui recompose

parfois même les deux « catégories », qui agit sur elles.²⁶³

Enfin, si le sentiment d'une déviance n'est qu'un effet possible du côté du destinataire, cet effet n'est pas nécessairement absent du côté de l'énonciateur : il peut lui-même avoir ressenti une incongruité dans le rapprochement qui s'est imposé à lui, avant d'en avoir dégagé un sens et d'en avoir proposé l'expérience. N'est-ce pas ce que Breton cherche à généraliser, à travers sa fameuse recommandation du *Manifeste du surréalisme* ? Si la « déviance » n'est pas dans le processus métaphorique lui-même, elle n'est pas forcément dans le seul regard du lecteur, de l'auditeur ou du spectateur, mais parfois aussi dans celui de l'énonciateur. Cette comparaison entre l'activité de l'auteur et celle de l'interprète est d'ailleurs proposée par Détrie, d'une autre manière, par exemple lorsqu'elle écrit :

Aussi, de notre point de vue, la *métaphore* est-elle une catégorisation construite par l'énonciataire face à une expression qui lui résiste et pour laquelle il tente de reconstruire ce qu'il suppose le rapport praxique de l'énonciateur à son objet, et qui n'est jamais que le rapport praxique de l'énonciataire lui-même à l'entité en question, les similitudes retrouvées étant forcément liées à sa propre subjectivité : le processus n'est pas métaphorique en tant que tel, c'est l'interprétation qui l'est.²⁶⁴

Je n'insiste pas sur cette idée d'« une expression qui résiste », qui correspond à une stratégie fréquente, celle par exemple évoquée par Chklovski, ou sur cette idée de « catégorisation » nouvelle. Détrie conclut peu après en évoquant « la réversibilité des pôles énonciatifs » et le fait que, « si l'expérience du sujet fonde la métaphore, c'est l'expérience du destinataire » qui le conduit à la percevoir « comme métaphore vive » ou « simple formulation familière ». Tout cela me semble très juste. Néanmoins, il ne me semble pas nécessaire d'en conclure à une absence de symétrie, sous prétexte que les deux expériences ne seront jamais identiques et, par exemple, que l'intention d'une métaphore, surtout isolée et conventionnelle, peut être manquée. D'abord, si l'auteur de la figure propose une interprétation de l'analogie qu'il a perçue, il n'interdit pas forcément les autres compréhensions : il a souvent anticipé sur ces interprétations et peut les « inclure », d'une façon ou d'une autre – je ne crois pas qu'il y a lieu d'opposer les différentes interprétations rendues possibles par une métaphore, sauf contresens ou faux sens avéré. En outre, par son énoncé, l'auteur ne définit pas seulement un espace pour l'interprétation mais aussi un chemin qui permet souvent au lecteur ou au spectateur de retrouver une part importante de son intuition, qui vise à stimuler l'imagination ou le souvenir d'expériences similaires.

En fait, cette absence de symétrie, cette idée d'un processus créatif non métaphorique me semble liée à une conception résiduelle de la métaphore comme écart qui néglige tout le travail de l'analogie en son sein. En se focalisant sur les pratiques, les expériences véhiculées par les mots, et en distinguant dans les lignes qui précèdent « rapport praxique culturalisé collectif » et « rapport praxique personnel non conventionnel », Catherine Détrie ne s'interroge pas sur la nature de l'analogie mise en jeu dans les métaphores conventionnelles d'une part et vives d'autre part.²⁶⁵ Or, c'est là que se trouve la meilleure piste : l'analogie de la métaphore riche, proportionnelle, exige que

263 Une partie de ces objections est d'ailleurs entrevue par Georges Kleiber, par exemple dans « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux » (art. cit., p. 122), mais sa façon même de poser et nuancer le problème suggère qu'il vaudrait mieux nous passer complètement de la notion (*ibid.*, p. 133). D'ailleurs, s'il souligne bien dans cet article qu'il n'y a pas toujours « incompatibilité », rupture d'isotopie, entre les deux termes de l'analogie, il n'en perçoit pas moins la similitude comme « une conséquence directe » de la caractérisation de la métaphore comme « catégorisation déviante ».

264 *Ibid.*, p. 177.

265 *Ibid.*, p. 176-177.

l'interprète bâtit la structure de la double série d'objets de pensée alors que l'analogie de la métaphore conventionnelle peut s'en passer, ne reposer que sur la convocation d'un savoir antérieur. La métaphore vraiment vive a donc toutes les chances d'être moins immédiate à interpréter, de réserver une part de sa signification au lecteur, à l'auditeur ou au spectateur perspicace ou, du moins, plus curieux, à la différence de l'autre métaphore qui semble se donner d'emblée. L'unité ici illusoire de ces deux « rapports praxiques » entretient alors une certaine confusion, provoquée par l'ambiguïté déjà signalée des expressions « métaphores vives » et « lexicalisées » (ces dernières rapprochées de « conventionnelles »), qui empêche de distinguer dans les métaphores conventionnelles, quand elles sont vives, tout ce qui les unit aux métaphores créatives et, quand elles sont appréhendées comme stéréotypées, tout ce qui les en distingue, qui en fait des métaphores mortes. Aussi est-il difficile, dans ces conditions, de proposer un modèle unique pour les métaphores « vives » et « conventionnelles », de discerner une tension au sein de toutes les métaphores, mêmes les plus lexicalisées.

C'est pourquoi, quand Catherine Détrie refuse, quelques lignes plus loin, de reverser cet « écart dans le processus métaphorique » (je souligne) au crédit « d'une théorie de l'analogie objective des choses », et qu'elle propose de le comprendre comme dialogique, « lié à des expériences non identiques du monde par les sujets », à des « structures praxiques » différentes, elle donne encore une certaine importance à cette notion d'écart, d'impertinence, qu'elle ne cesse par ailleurs de relativiser, de redéfinir, mais sans jamais l'abandonner tout à fait.²⁶⁶ Elle en prolonge la vie sans raison décisive, en s'appuyant également sur d'autres apparences. On peut en effet adopter cette idée d'un dialogue des représentations et des expériences qui serait constitutif de la métaphore sans l'identifier nécessairement à un « écart » et sans rapporter cet « écart dialogique » à la distance et à l'échange « entre le sens produit par l'énonciateur et le sens compris par l'énonciataire » : il y a déjà un tel dialogue au sein même de la compréhension proposée par l'auteur, comme on a pu le voir avec des exemples tirés de Balzac, Flaubert ou Yourcenar, et comme cela s'observe dans *La Ligne Générale*, exemplairement, mais aussi dans *2001, Remorques* ou *Acte de printemps*. La référence à la notion d'écart n'est donc pas nécessaire pour appréhender le phénomène métaphorique, surtout si elle conduit à confondre la question du dialogue, de l'« échange » des représentations, qui se pose déjà du côté de l'auteur, avec celle d'une distance éventuelle entre le sens produit et le sens compris.

C'est pour cela que, pour ma part, je crois nécessaire de privilégier la notion de dissemblance. C'est cette différence entre objets de pensée, consubstantielle aux métaphores mais diversement accentuée par ceux qui en produisent, que certains cherchent à gommer quand d'autres préfèrent la souligner, qui frappe tant et qui a produit toute cette réflexion sur le « déplacement » du trope, son « incongruité », son « impertinence », son « illégalité », mais aussi sur la « tension » qui persiste en son sein, condition d'une possible dialectique. S'il convient de se débarrasser de toutes ces notions, à l'exception de la dernière, celle de « tension », qui ne relève pas de la tradition de l'écart, c'est parce qu'elles sont marquées par toute une histoire, par des représentations éminemment discutables : elles s'articulent trop étroitement aux notions de « sens propre » ou de terme « littéral », par exemple, et renvoient trop vite à l'idée de surcharge ornementale. *In fine*, on peut dire qu'elles se confondent avec le modèle sémiotique, qu'elles portent en elles son programme. Il est donc préférable de revenir à l'évidence d'une tension entre objets de pensée, à la fois ressemblants et dissemblants, semblables bien que différents. Aussi, pour riche qu'elle soit, la mise au point de Catherine Détrie dans son ouvrage, notamment dans son troisième chapitre, me semble-t-elle attirer

266 *Ibid.*, outre la page 178, par exemple, on peut relever les pages 62 et 122.

l'attention trop vite et presque exclusivement sur les différences de point de vue entre interlocuteurs, dont l'existence se réfracte en effet fréquemment sous la forme d'une différence de point de vue à l'intérieur d'une même subjectivité, dans le seul usage d'un mot ou d'une métaphore par exemple : avant cette possibilité, qu'il est très important de signaler, il y a la réalité tout aussi massive d'une différence entre deux objets ou séries d'objets de pensée – base de la dialectique métaphorique, sur laquelle viennent se greffer les autres dialectiques relevées par Dérive, entre le langage et le réel, entre la nomination d'autrui et celle du sujet parlant.

Or, la théorie de la métaphore n'a pas souvent accordé d'importance à cette notion de dissemblance – la théorie dominante du moins puisque, d'Aristote à Reverdy en passant par les baroques et diverses avant-gardes, on la retrouve néanmoins. Le fait n'est évidemment pas si curieux qu'il en a l'air : dans le cadre d'une approche sémiotique, elle ne pouvait être traitée correctement. Elle fut donc, peu ou prou, toujours traitée comme infraction, comme un obstacle sur le chemin de la transparence, chemin qui, de toutes manières, ne pouvait jamais conduire qu'à condamner la figure d'analogie elle-même, puisqu'il existe presque toujours un mot « propre ». Dans ce cadre-là, l'idée de mensonge n'est jamais loin et l'on a vu son succès. Seule une approche proportionnelle était en mesure d'accorder quelque place à la dissemblance, en cessant de comprendre la ressemblance comme une propriété mystérieuse de certains mots ou de certaines choses mais en l'appréhendant comme ressemblance de rapports. Il n'est donc pas étonnant que l'on retrouve sous la plume des adeptes de la métaphore dissemblante une certaine sympathie pour la métaphore par analogie : qu'il y ait ressemblance et dissemblance à la fois ne pose plus problème dès que l'on considère que c'est une double série d'objets de pensée que l'on rapproche.

Le rôle de la dissemblance se perçoit d'autant mieux que l'on fait dialoguer métaphore et concept : nous avons observé combien la richesse de certains films semble venir de ces métaphores dissemblantes. Comme *Les Glaneurs et la glaneuse* de Varda et *2001, l'Odyssée de l'espace* de Kubrick, *La Ligne Générale* d'Eisenstein ouvre un espace de réflexion d'une grande finesse, à la fois très proche de la pensée conceptuelle mais distinct, reposant sur la vertu de comparaisons qui préfèrent ouvrir des questions et ne pas conclure, donnant le bel exemple en l'occurrence d'une « dialectique négative », refusant les synthèses définitives, privilégiant le dynamisme des « conflits » maintenus à leur plus haut niveau d'acuité. Avec *Remorques* ou *Acte de printemps*, nous avons noté aussi, indirectement, le rôle de la dissemblance : c'est elle qui empêche de réduire l'analogie à une clef, d'y déceler un sens – par exemple transcendant – qui écraserait l'idée. C'est la matérialité de l'expression qui, toujours, y détermine la signification puisque la dissemblance, rendue sensible, n'est pas éliminée. Je ne reviens pas, par ailleurs, sur cette dissemblance *maintenue* qui caractérise certaines démarches scientifiques, malgré l'idée reçue, et que l'on retrouve dans les métaphores de nombreux savants, de Galilée aux chercheurs en biologie évoqués par Evelyn Fox Keller en passant par Einstein. On perçoit bien avec eux que la dissemblance n'est pas mensonge mais au contraire appel à la vigilance, moyen de rappeler l'origine d'une intuition et ses limites.

Les problèmes commenceraient donc avec la disparition de la dissemblance, comme le veulent les fameux développements de Nietzsche. Je crois que nous gagnons à conserver cette idée : il semble qu'il y a une certaine supériorité des métaphores où la tension est maintenue entre les deux séries. À sa façon, *War game* de Dave Unwin l'expose assez joliment. En effet, ce court-métrage d'animation met en évidence, avec une belle simplicité, l'usage propagandiste qu'il est toujours possible de faire de la métaphore conventionnelle, qui a perdu de son paradoxe – d'une métaphore sportive, en l'occurrence, pour leurrer les jeunes gens appelés à se battre lors de la Première Guerre

mondiale. Le film prend soin de démonter la rhétorique belliciste en soulignant le caractère inapproprié de la comparaison entre le football et la guerre : il rend le sport à son innocence, notamment en rappelant que les soldats qui firent la trêve de Noël 1914 auraient préféré « se battre » sur un terrain de foot improvisé plutôt que sur un champ de bataille. Ce faisant, *War game* souligne le mécanisme de la propagande : celle-ci joue du fait que le comparé militaire est inconnu. C'est en quelque sorte parce qu'ils ne disposaient pas d'une expérience de la guerre, ne connaissaient pas la personnalité de l'ennemi, que les jeunes britanniques du film sont partis aussi volontiers. Aussi Dave Unwin use-t-il abondamment de la métaphore pour dénoncer une *certaine* métaphore, conformément à la traduction française du titre (*La guerre n'est pas leur jeu*) : *War game* semble dire « le jeu est un combat, un match ressemble à la guerre, mais la guerre n'est pas un jeu ». D'ailleurs, dès la première séquence, le réalisateur prend soin d'indiquer toute la dissemblance qu'il peut exister et combien, précisément, le jeu sportif *n'est pas* un conflit de type militaire. Il n'y a pas de joie dans ce dernier, de beauté du geste, de compétition limitée dans le temps, etc. De même, le premier spectacle d'obus éclatant en plein ciel nocturne évoque un feu d'artifice mais c'est, plus nettement que chez Apollinaire, pour dénoncer ensuite l'illusion : une meilleure connaissance du comparé nous est, là encore, donnée par la suite – quand la féerie de l'analogie, où le comparant régnait en maître, s'estompe un peu.

Telle est bien l'ambivalence de la métaphore : si elle peut évidemment participer d'un mensonge, elle permet aussi de le dénoncer, de le retourner, et peut-être mieux qu'un autre moyen d'expression. La dissemblance y est toujours visible, tant du moins que la métaphore est vive – et, si elle ne l'est plus, elle peut souvent être réveillée, puisqu'elle garde la trace de la comparaison. Tant que le paradoxe est sensible, il joue le rôle d'un garde-fou, et c'est tout l'art du film d'Unwin de réveiller ainsi la métaphore, de rendre sensible l'extrême dissemblance au cœur de l'analogie convenue. C'est pourquoi l'affirmation répétée de Catherine Détrie selon laquelle « la métaphore n'est jamais qu'un praxème [un mot] comme un autre »²⁶⁷ est à la fois juste et par trop ambiguë. Elle s'appuie sur l'idée qu'aucun mot ne possède une signification stable, que celle-ci est tout le temps rejouée, qu'elle dépend de l'histoire du mot, de son contexte, des expériences du locuteur et de l'interprète, etc. Mais peut-on prétendre que la métaphore n'a aucune spécificité, sinon celle d'exhiber le fonctionnement dialogique du praxème, la négociation de sens qui se trouve au fondement de chaque usage de mot, comme cela est affirmé à plusieurs reprises ? Cela me semble maladroit, même si la raison profonde de cette affirmation est probablement la volonté de contester l'idée d'un mensonge qui serait propre à la métaphore, d'une « violence à la langue » ou au réel particulière. Je préfère de ce point de vue le développement suivant qui, significativement, intervient après une discussion de ces dernières idées :

L'originalité du réglage métaphorique par rapport à une actualisation plus conventionnelle est de produire du sens sans la médiation d'une signification. Ne subissant pas l'essentialisation-réification que l'usage social confère, la métaphore vive ne se voit pas assigner de signification : elle fabrique du sens à partir d'un mot réinvesti par le désir de renouer avec le monde sensible.²⁶⁸

Ce détour, qui n'est pas celui du mot ordinaire, suffit en effet à signaler la singularité de la métaphore, aussi bien du côté de l'énonciateur que du destinataire. Comment expliquer alors cette difficulté à reconnaître l'originalité du processus métaphorique, par rapport à n'importe quelle autre

267 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 174, mais on trouve aussi l'idée p. 166-168 ou 178.

268 *Ibid.*, p. 180-181.

« production de sens » ? J'indiquerais, entre autres facteurs, la prégnance du modèle de la métaphore-mot, via le problème de la nomination, qui surdétermine assez logiquement les approches linguistiques de la métaphore, entre autres avec le problème de la lexicalisation – et qui conduit à séparer métaphore et comparaison. Mais, on l'a vu, il faut déplorer également la relégation à l'arrière-plan de l'analogie, qui est solidaire d'une difficulté à appréhender vraiment conjointement métaphores « vives » et « conventionnelles », l'analogie n'étant pas réellement nécessaire pour analyser les métaphores usées chez Détrie, celles-ci s'expliquant surtout par « un rapport praxique culturalisé collectif ». Dans la citation qui précède, cette fois, c'est clairement la métaphore vive qui est considérée, qui ne peut se contenter d'« expériences collectives [...] culturalisées ». Il y a donc bien, alors, une originalité reconnue, qui est celle de la métaphore vive, excluant de fait les métaphores mortes : « la médiation d'une signification » est, sinon absente, car les mots rapprochés conservent une telle signification, du moins d'une nature radicalement différente dans la métaphore vive, surtout quand elle est neuve. La signification attendue exige « de renouer avec le monde sensible », autrement dit que l'interprète effectue par la pensée un détour par une expérience singulière, personnelle, même si elle doit « mimer » celle de l'auteur, reconstruire partiellement une expérience que l'on n'a pas vécue soi-même. Or, qu'est-ce que ce détour sinon le passage par la seconde des deux séries de la métaphore, dont il incombe au lecteur ou au spectateur de reconstruire le réseau et de l'interpréter, autrement dit cette analogie parfois évoquée, ces « corrélations entre divers domaines d'expérience » mentionnées à propos de Lakoff et Johnson²⁶⁹, sur lesquelles Détrie se penche peu ?

C'est ainsi, en minorant l'importance de l'analogie, que la dissemblance dans la métaphore est peu traitée, et surtout comme « écart » résiduel, comme « énigme » ou « rapports au monde non partagés » survivant étrangement du côté du destinataire, de l'interprète seul.²⁷⁰ Ainsi, c'est la métaphore elle-même que Détrie est tentée de présenter comme un fait purement subjectif, n'existant que du côté de l'interlocuteur : « le processus métaphorique n'existe pas en soi », « c'est une question de *point de vue* », écrit-elle, qui repose sur le sentiment d'un « dissensus » entre « le réglage du locuteur » et celui « que construit immédiatement le destinataire ». Et, de fait, en analysant « Le Cimetière marin » de Paul Valéry, Catherine Détrie semble considérer qu'il n'y a aucune tension pour le poète quand il parle de « ce toit tranquille, où marchent les colombes ».²⁷¹ Certes, il est toujours très pertinent, contre la tradition rhétorique, de rappeler que le poète *croit* à ce qu'il dit, que *tout est littéral*, y compris dans la poésie, mais il convient de ne pas écraser sous une nouvelle littéralité, sous une littéralité *unique*, l'épaisseur de la métaphore qui, en l'occurrence, repose sur la tension entre l'idée de mer – qu'elle soit rénovée ou non – et l'idée de toit, autrement dit sur un paradoxe. Si Valéry cherche à contester l'approche de la mer comme pure surface, à nous faire considérer la masse énorme qui « palpite » sous ce « toit », il ne cherche pas à *substituer* à la compréhension traditionnelle une autre compréhension, disons comme « maison » : il se contente d'ouvrir une interrogation, en particulier grâce à l'apport d'une dimension verticale, comme le souligne Détrie, qui crée le sentiment d'un volume, d'une masse considérable. Or, il semble bien qu'un reste de la théorie de la substitution survit chez elle quand elle affirme ici encore que la métaphore n'existe que chez le destinataire, du moins tant qu'il reste étranger à la « nouvelle réalité » de la mer. En quoi la métaphore disparaîtrait-elle quand on partage le sentiment de cette

269 *Ibid.*, p. 172.

270 *Ibid.*, p. 131, comme on l'a vu, mais aussi p. 163, 173-175, 177-178, 180, 182.

271 *Ibid.*, p. 174 et 169-170 respectivement.

nouvelle réalité, quand on se place du côté du poète ? Celle-ci ne devient jamais une vraie maison, avec un « toit » où « marchent les colombes ». Plus encore que le mot « toit », d'ailleurs, l'apparente absurdité du verbe « marcher » empêche une telle disparition, une telle substitution, continue à forcer l'interrogation après que l'on pense être entré dans la vision de l'auteur. La métaphore vive maintient donc une double littéralité : elle nous force à tenter une synthèse qu'une première interprétation peut stopper mais qui ne doit jamais être considérée comme acquise, définitive. Telle est, ici, la première fonction de la fin du premier vers, de « marchent les colombes » : si ce qui passe pour des colombes semble marcher, en flottant, comme sur le toit d'une église (ou comme Jésus sur les eaux), ce n'est probablement pas pour l'unique raison que la scène est perçue de loin. Le choix d'un verbe paradoxal vise à maintenir l'esprit en éveil, à relancer l'interprétation, à ne pas en rester à une première lecture – interprétation que, par la suite, un mot ou une expression peut conforter et relancer encore, comme ici l'idée d'un « temple simple à Minerve », par exemple.

Une dernière cause peut être mentionnée, pour expliquer cette idée d'une absence de symétrie. Comme le signale Catherine Détrie, « réfléchir au processus métaphorique et non au résultat s'avère une tâche » à la fois « essentielle » et « délicate » : elle évoque alors le problème de « l'état actuel des connaissances », qui ne permet pas encore « de déterminer scientifiquement la part du sujet » dans les mécanismes de production de sens métaphorique, et l'on pense en particulier au problème des profondeurs « insondables » de notre psychisme, qui lui fait dire ailleurs que l'« appariement » dans la figure d'analogie « ne s'effectue sans doute pas sur le mode analytique, mais au contraire grâce à une opération globale où la sollicitation d'une occurrence et d'une catégorie lexicale est simultanée, ce qui court-circuite, du côté des processus génératifs, toute explication en termes de comparaison ».²⁷² Ce faisant, elle fait machine arrière par rapport à son analyse des travaux de Umberto Eco et de François Rastier, où elle regrettait qu'on ne verse pas « au crédit de l'énonciateur une démarche parallèle à celle de l'énonciataire ».²⁷³ Or, rien ne me semble justifier cette opposition entre un mode synthétique, d'une part, du côté du locuteur, et analytique d'autre part, du côté du destinataire : l'évidence d'une impulsion première, spontanée, d'une saisie comme « simultanée » de deux termes n'interdit pas une saisie analytique ultérieure, d'une reprise par la conscience du locuteur. Je n'insiste pas sur cette idée déjà exposée, mais capitale, qui permet au passage de réconcilier des approches aussi apparemment divergentes que celle, discursive, de Ricœur avec d'autres, comme celle de Lyotard, qui soulignent la persistance des fulgurances pulsionnelles. Le locuteur et son interlocuteur sont, à plus d'un titre, dans la même position : le destinataire lui aussi travaille à partir d'une intuition première – qui ne vient pas toujours immédiatement, certes, mais dont l'éclair finit par jaillir et reste, de toutes façons, largement un mystère – et le créateur lui aussi ré-élabore, valide ou non, corrige et infléchit le matériau transmis par son intuition. Autrement dit, il est probable que l'interprète ne soit jamais dans une position de totale maîtrise sur son interprétation, lui non plus : celle-ci est aussi le produit de son inconscient, comme on le voit mieux dans le cas des métaphores « inventives », où l'esprit, confronté à une énigme, est obligé de traiter rapidement toutes les hypothèses qui lui viennent, à partir de ses propres associations. Par ailleurs, il n'y a aucune raison de reverser au seul « crédit du destinataire » la « tension prédicative » perçue dans l'interprétation de la métaphore.²⁷⁴ Au contraire, il y a une bonne raison à cette « réversibilité des pôles énonciatifs » plus poussée : c'est que le locuteur lui aussi *interprète* – dans des proportions

272 *Ibid.*, p. 174-175 et 129 respectivement.

273 *Ibid.*, p. 90, 107-108. Faut-il y voir l'influence du travail de Kleiber, analysé entre temps ?

274 *Ibid.*, p. 175.

variables, certes, mais exactement comme l'interlocuteur.

En définitive, si Catherine Détrie peut rapporter la métaphore à la seule interprétation, du côté du destinataire, d'un choix singulier effectué par un locuteur, c'est parce que la métaphore reste pensée dans un rapport étroit au mot et, d'une certaine façon, encore comme « un mot pour un autre », même si ce mot – le praxème – est compris d'une façon infiniment plus fine, en rapport avec son emploi en discours, avec le projet d'un locuteur, en relation avec des expériences. En effet, notamment dans le chapitre 3, la métaphore apparaît souvent comme l'usage d'un « praxème » en lieu et place d'un autre praxème plus stéréotypé, selon un modèle théorique proche de celui du filtre, de l'oculaire, où le locuteur proposerait une expérience nouvelle pour appréhender autrement une réalité désignée de façon traditionnelle. Il manque alors à la figure d'analogie tout ce qui fait, lorsqu'elle est riche, que son énoncé ne se réduit pas à un praxème, à un comparant, éventuellement complété par un comparé, mais qu'il repose sur le tissage d'un discours complexe, organisant un réseau de termes unis deux par deux, sur une intuition d'ordre analogique matérialisée par de multiples choix lexicaux ou, plus largement, énonciatifs. Ainsi comprise, la dialectique métaphorique devient plus précise et plus riche que la dialectique d'un terme ancien, renvoyant à une expérience ancienne, à une désignation sclérosée du réel, celle véhiculée par le discours ambiant, et d'un terme nouveau, exprimant une nouvelle expérience, une intuition neuve, renvoyant une meilleure image du réel – ce à quoi la métaphore semble correspondre parfois, mais lorsqu'une métaphore vive commence à s'institutionnaliser. Lorsque Varda associe différentes formes de récupération ou de glanage, ou lorsque Eisenstein rapproche différentes expériences religieuses et politiques, la tension est maintenue entre les différents éléments, qui les empêche de passer pour de simples outils d'analyse d'une autre réalité. En témoigne le souci constant des réalisateurs d'attirer l'attention sur les convergences et divergences possibles, de relancer sans cesse l'interprétation du rapprochement, de ne jamais tenir pour acquise l'issue de la comparaison. La métaphore correspond donc bien à une réalité, au sein du discours, qu'on pourrait définir non pas comme un « praxème » particulier mais plutôt comme un montage de « praxèmes ». En tant que montage, d'ailleurs, elle indique assez sa nature : la synthèse n'y est jamais achevée. Seule son usure peut donner l'impression que sa dynamique peut s'éteindre.

On l'aura compris : ces développements sur l'idée d'une re-catégorisation, d'un écart de sens maintenu du côté du destinataire et sur le modèle du filtre visent à souligner les formes actuelles que peut prendre la théorie de la substitution, cette compréhension de la métaphore comme coupée de l'analogie et de la comparaison. Toutes ne sont d'ailleurs pas gênantes au même point mais elles obèrent toutes, d'une façon ou d'une autre, la possibilité d'appréhender le phénomène métaphorique dans toute son ampleur. C'est pourquoi cette digression théorique m'a paru si nécessaire : seule une conception « neuve », débarrassée de ses faux-semblants substitutifs, permet vraiment d'ouvrir sur une pratique nouvelle. La richesse d'une œuvre comme *La Ligne Générale* me semble devoir beaucoup, par exemple, aux possibilités offertes par l'énonciation métaphorique, à son mode d'expression paradoxal. Pour concevoir le monde avec cette ampleur ou ne serait-ce que pour percevoir pleinement cette richesse, il est donc nécessaire de disposer d'une conception large de la figure d'analogie.

Certains développements de Lakoff et Johnson sont éloquents aussi. Cette prise en considération insuffisante de la dialectique métaphorique s'y perçoit un peu mieux encore. La métaphore apparaît pourtant chez eux comme susceptible de créer des réalités nouvelles mais, comme on l'a noté, la description qui est proposée de son action est par trop tendancieuse : la figure d'analogie « met en

valeur certains traits [de l'expérience visée] tout en en supprimant d'autres ».²⁷⁵ Quand elle ne se contente pas de ce rôle de focalisation et de masquage, répété à maintes reprises, les auteurs introduisent une troisième tâche, en quelque sorte intermédiaire, avec l'idée qu'elle « atténue » certains autres aspects, qui ne nous change pas radicalement de paradigme.²⁷⁶ Nous sommes vraiment là en plein dans le modèle du filtre, avec l'idée en quelque sorte d'une superposition de deux aires de significations, d'une projection de l'une sur l'autre, leur intersection définissant la « part utile » de la métaphore, le débordement du comparé constituant sa part masquée et le débordement du comparant sa part « inutile ». Il n'est pas possible de souscrire à un tel modèle, même corrigé par l'idée d'atténuation : il néglige précisément ce qui fait toute la richesse de la métaphore, il témoigne d'un reste d'approche sémiotique, de conception substitutive voire componentielle. Certes, Lakoff et Johnson ne réduisent pas les mots à une liste finie de traits de signification, ils s'opposent même à une telle théorie, mais leur modèle n'intègre pas pleinement ce refus : ils sont régulièrement amenés à traiter la dynamique métaphorique comme la simple sélection, au sein des dimensions d'un « concept », des dimensions pertinentes lorsqu'il est appréhendé « en termes d'un autre concept ». Autrement dit, en véhiculant l'image d'une métaphore qui « met en valeur » certains aspects de l'expérience et qui en « masque » d'autres, ils font comme si les unités sur lesquelles travaille la métaphore finissaient par être stables, une fois « comprises » par le lecteur ou l'auditeur, avant que la dialectique de l'interprétation métaphorique ne commence, alors que le remodelage auquel elle procède s'appuie précisément sur l'absence de limites claires à leur action, et que leur travail concerne le comparant aussi bien que le comparé, celui-ci pouvant « éclairer » celui-là autant que l'inverse. Aussi, ce que nous venons d'observer avec le début du « Cimetière marin », cette relance fréquente de la signification par l'observation de nouvelles dissemblances se produit dans toutes les métaphores vives et parfois, en apparence du moins, entre deux objets de pensée seulement : l'interprète attentif est parfois en mesure de récupérer comme ressemblance – qui restera paradoxale dans certains cas, mais pas toujours – des aspects qui semblaient d'abord relever de la pure dissemblance, de la zone « inutile », et cela à plusieurs reprises, dans un mouvement d'interprétation à plusieurs détentes.

Le problème est évidemment lié, chez Lakoff & Johnson, à leur corpus de « métaphores quotidiennes », structurantes à notre insu, vives mais conventionnelles, dont la part de paradoxe peine désormais à être perçue, ce qui fait que, même dans leur chapitre sur les métaphores nouvelles, les exemples déçoivent : la métaphore « l'amour est une œuvre d'art réalisée en commun » pâtit de n'être rapportée à aucune subjectivité précise et de n'être pas actualisée plus précisément – sous une forme, par exemple, du type « l'amour est une danse ». Avec cette image, les auteurs auraient mieux aperçu comment le comparant détermine la compréhension du comparé mais aussi comment l'expérience du comparé détermine la compréhension du comparant, dans un mouvement circulaire qui, une fois enclenché, n'a potentiellement pas de fin. Cette idée est d'ailleurs probablement esquissée, mais seulement esquissée, lorsqu'ils évoquent « la manière dont les implications [de deux concepts, de deux expériences] s'ajustent entre elles », mais il manque l'idée d'une authentique interaction, d'un ajustement réciproque « par dessus » le paradoxe.²⁷⁷ En l'occurrence, avec un exemple plus précis et donc plus paradoxal du type « l'amour est une danse », quelle que soit la danse en question, et pas forcément le tango que l'on entend dans *Un Chien*

275 G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, op. cit., p. 150.

276 *Ibid.*, p. 159, 162.

277 *Ibid.*, p. 160.

andalou, ils n'auraient pas conclu aussi vite qu'une telle métaphore en masquait d'autres, comme « l'amour c'est la guerre ».²⁷⁸ L'image aurait, dans tous les cas, perdu beaucoup de son irénisme et gagné en dynamisme de l'interprétation. Ils auraient pu noter par exemple comment une certaine compréhension de la métaphore de la danse peut intégrer des idées apparemment contraires à celle de « l'œuvre d'art réalisée en commun » et non pas masquer mais seulement minorer l'idée qu'un conflit subsiste au sein de l'amour, ou faire surgir d'autres idées ambivalentes, comme celle d'un amour qui fait tourner la tête, et donc faire surgir une tension dialectique. Nous avons relevé par exemple comment *Lutte*, le court métrage de Grimur Hakonarson, parvenait à articuler les deux idées, à faire de l'amour une danse, mais à travers l'idée d'une lutte nécessaire... pour forcer l'autre à abandonner la lutte. Ce dynamisme de l'interprétation, ce rôle du paradoxe apparaît d'ailleurs encore mieux chez Lakoff et Johnson avec un autre exemple, hélas moins développé alors qu'il est plus nettement vivant, à savoir l'interprétation par un étudiant iranien de la métaphore morte « la solution de mes problèmes ».²⁷⁹ Mais, significativement, ce n'est pas cette réinvention qui est longuement analysée, probablement parce que cette image qui apporte le matériau le plus riche relève aussi, en l'occurrence, d'une mécompréhension, d'une méconnaissance du code. Pourtant, précisément pour cette raison, le « dialogisme » de la signification pouvait mieux apparaître, surtout dans la mesure où les auteurs reconnaissaient une belle cohérence à l'invention de l'étudiant. S. M. Eisenstein ne s'est-il pas « trompé » lui aussi, selon le pouvoir soviétique, quand il a abordé le thème de l'agriculture en 1929 ? C'est cette « erreur » qui est passionnante.

La métaphore face à l'écart indissoluble des mots et des choses

L'apport de Lakoff et Johnson ou de Catherine Détrie n'en est pas moins considérable, notamment en cela qu'ils soulignent le rôle de l'expérience du sujet dans l'émergence d'une signification. On pourrait citer Lumières à ce propos, ce personnage de *Val Abraham* un peu docte et péremptoire mais souvent pertinent. Il discute avec Ema, l'héroïne du film, peu avant qu'elle ne commence sa liaison avec Fortunato. Elle vient de l'interroger sur ses paroles en lui disant : « C'est agréable de t'entendre parler. Mais est-ce la vérité ? ». À cette question, il répond :

Je ne sais pas. Il y a un espace vide dans la pensée qui ne sera jamais rempli. C'est ça qui nous permet un langage. C'est un exercice de calcul qui produit les relations des gens. Nous disons : « la terre est ronde » ou « la femme, c'est un utérus ». Ça n'a pas de sens si nous prétendons par là être exacts. Tout ce qui jette dans le désordre est l'ajournement de l'acte de juger.²⁸⁰

On ne peut pas faire meilleure réponse à tous ceux qui reprochent à la métaphore son « inexactitude » ou sa « fausseté ». L'inexactitude est en effet constitutive de l'acte de parler : on peut s'approcher de l'exactitude, mais non posséder la vérité – ou ne serait-ce qu'une vérité. On ne peut saisir définitivement l'essence des choses : c'est un acte à toujours recommencer. C'est pourquoi Lakoff et Johnson, à la fin de leur ouvrage, et Catherine Détrie après eux, soulignent qu'il n'y a pas de vérité objective.²⁸¹ C'est pourquoi Castoriadis insiste quant à lui sur le fait qu'on ne peut

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 159.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 153.

²⁸⁰ Scénario de *Val Abraham*, Mandragoa filmes & Gémini films, 1992, plans 85-24 à 85-26 (124^e minute du film).

²⁸¹ G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, op. cit., chap. 24, 25 et 29, p. 204-205 par exemple, et C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 259 par exemple.

« établir une vision totale de l'histoire » : il n'existe que des visées de vérité, où notre subjectivité n'est pas un défaut mais une condition de notre perception. Et le même de rappeler la façon dont Merleau-Ponty, dès la *Phénoménologie de la perception*, récuse « la possibilité d'une pensée pure » en s'interrogeant précisément sur le langage, « phénomène central » qui offre la possibilité de « dépasser définitivement la dichotomie classique du sujet et de l'objet ». ²⁸² En dénonçant lui aussi la notion d'écart, de norme neutre du langage, François Rastier prolonge la critique en évoquant le vieux fantasme d'une « orthonymie ». C'est parce qu'on croit à un « degré zéro », pur, droit, qui dirait la chose de façon transparente, que l'on peut condamner la métaphore. Il faut donc se déprendre du « réalisme » linguistique qui assigne un référent stable à un mot. ²⁸³

Nous sommes là, en effet, au cœur du problème. Ce que n'ont pas compris ou ce que négligent tous les contempteurs de la métaphore, que ce soit Genette qui cherche à refonder la rhétorique sur la comparaison, le groupe μ qui connaît le même objectif de refonder la rhétorique mais à une autre échelle et avec d'autres moyens, ou la plupart des zéloteurs du concept, c'est que le fond du langage est mouvant, éternellement. On ne peut pas mieux assurer ses énoncés par telle figure « révolutionnaire », la comparaison, la métonymie ou la synecdoque, que par la métaphore. Les concepts ne sont pas davantage une bouée décisive, surtout si nous les concevons comme radicalement différents ou purifiés de la métaphore, et celle-ci comme engluée dans « l'analogie », dans la matérialité de l'image ou de l'intuition, comme n'incluant pas un moment conceptuel. Au contraire, pouvons-nous être tentés de dire, la métaphore vive, elle, repose sur une tension, une instabilité qui lui est constitutive, qui n'est pas seulement celle des mots, des objets de pensée sur lesquels elle travaille, mais celle de la prédication paradoxale, instabilité qu'on ne peut récuser d'emblée, malgré le désir qu'on en a parfois, et que l'énoncé assume précisément pour élaborer de nouvelles significations, parfois même pour tenter de dépasser l'instabilité première, celle des signes usuels : ce n'est plus un défaut de « dénotation », de « signification » ou de « référenciation », mais au contraire un moyen de parvenir à une meilleure désignation ou signification. C'est en effet parce que la métaphore repose sur ce manque, cette absence de fond de la langue, qu'elle est un outil précieux qui permet *parfois* de dépasser cette lacune du langage : toute une stratégie peut s'élaborer sur la tension entre ses deux pôles, même s'ils sont eux-mêmes mouvants, pour signifier sans un appel à un sens transcendant, définitif. C'est ce qui gêne, quand il faut interpréter une métaphore de Rimbaud ou la présence d'un paon en haut des marches, dans *Octobre*, mais c'est ce qui garantit l'accès à une pensée vivante, comme chez Varda, Kubrick ou Manoel de Oliveira.

Il me semble donc possible de renverser le soupçon positiviste sur la métaphore et de la défendre comme voie d'accès privilégiée à la vérité. Imposant à l'auditeur, au lecteur ou au spectateur une interprétation personnelle, du moins quand la métaphore est neuve, elle lui impose de ne pas différer l'exercice de la pensée, cet « acte de juger » évoqué par Lumières. Elle est le moment par excellence où nous pouvons éprouver le bonheur et le risque du langage.

C'est d'ailleurs parce qu'il n'y a pas d'accès direct au vrai, au réel, que la métaphore a été à ce point célébrée, comme nous l'avons vu, par les romantiques étrangers, par les symbolistes français, comme moyen de « révélation », avec toute l'ambiguïté y afférant. Le rôle primordial qu'elle joue dans les disciplines scientifiques trouve là aussi son origine, même si son intervention est souvent inaperçue ou gommée, quand elle n'est pas cantonnée à la pédagogie. Il en va de même dans

282 C. Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, op. cit., p. 59, et *Les carrefours du labyrinthe*, I, op. cit., p. 161-162.

283 F. Rastier, « Tropes et sémantique linguistique », art. cit., p. 86, 91.

certaines sciences humaines, notamment en psychanalyse, où elle reste visible : elle permet « d'exprimer l'inexprimable », c'est-à-dire d'appréhender l'inconnu, de formuler des hypothèses à son sujet, comme le suggère Serge Lebovici au début de son ouvrage *Le Bébé, le Psychanalyste et la Métaphore*, où il souligne la présence d'un « système métaphorique » chez Freud « qu'il faudra bien justifier par rapport à la science ».²⁸⁴

La métaphore a en effet, partout, une fonction heuristique mais celle-ci est peut-être rendue plus nécessaire encore en psychanalyse où *aucun contact direct* avec l'objet d'étude, tel que posé par Freud, n'est possible. Il faut dans ce cas, bien entendu, souligner le danger de poursuivre trop longtemps les investigations si rien n'indique, dans le domaine exploré, qu'il y a matière à le faire. Or, Freud illustre bien, précisément, ces nécessaires scrupules et leur fécondité : on l'a vu, notamment, avec *L'Interprétation du rêve*. Mais on peut l'observer aussi quand il étudie la « similitude du procès culturel » dans la civilisation, dans la communauté humaine, « avec le développement libidinal d'un individu », il observe l'analogie entre la sublimation et le « refusé par la culture », ce « renoncement pulsionnel » sur lequel s'édifie la civilisation.²⁸⁵ Ce parallèle qui inspire l'ensemble de *Malaise dans la culture* est repris à la toute fin de l'ouvrage, où il fait l'objet d'un examen critique : « le procès culturel de l'espèce humaine est naturellement d'un ordre plus élevé que le développement de l'individu », « le dépistage des analogies » peut donc avoir lieu mais « ne doit pas être exagéré de façon contraignante ». Freud relève ainsi « la similarité des buts », à savoir l'insertion de l'individu dans une collectivité, « la similarité des moyens utilisés à cette fin » et « celle des phénomènes qui surviennent », avant de dégager « un trait différenciant ».²⁸⁶ L'étude de l'analogie se poursuit alors, sur plusieurs pages, avant d'arriver à cette conclusion : « Mais il faudrait être très prudent, ne pas oublier qu'il ne s'agit pourtant que d'analogies et qu'il est dangereux non seulement pour les humains, mais aussi pour les concepts, de les arracher à la sphère dans laquelle ils ont pris naissance et se sont développés. »²⁸⁷ Voilà qui est clair malgré la tournure restrictive, malgré ce que l'on pourrait percevoir comme un énième « ce n'est qu'une métaphore » : la comparaison est pertinente mais doit rester perçue comme telle, ne pas être « arrachée » à son domaine d'origine, conserver ces liens qui la nourrissent et en font le sel. Autrement dit, la métaphore doit rester vive : elle doit rester métaphore.

Nous pourrions observer encore, dans *Totem et Tabou*, cette valeur heuristique de la métaphore, en l'occurrence des notions de tabou et de névrose obsessionnelle utilisées pour s'éclairer l'une l'autre, et la façon dont la métaphore risque cette fois de verser du côté du pur concept, de l'analogie sans tension interne, au début du chapitre 2. Après un développement sur le tabou dans les sociétés « primitives », où Freud souligne l'étrangeté, l'obscurité du phénomène – sans avoir encore indiqué la raison de sa curiosité, sinon, laconiquement, dans son avant-propos, où il le rapproche de l'« impératif catégorique de Kant » –, il distingue en effet des échos et des ressemblances avec les prohibitions édictées par la morale et les coutumes occidentales, d'abord, puis avec les névroses obsessionnelles pour lesquelles il estime que le nom de « maladies du tabou » conviendrait « très bien ».²⁸⁸ Il faut donc noter que la comparaison apparaît dès la première partie, dès l'exposé ethnologique, avec cette idée de refoulement présente entre les lignes. Le comparant permet alors

284 S. Lebovici, *Le Bébé, le Psychanalyste et la Métaphore*, op. cit., p. 63-64.

285 S. Freud, *Le Malaise dans la culture*, op. cit., p. 40-41.

286 *Ibid.*, p. 82-83.

287 *Ibid.*, p. 87-88.

288 S. Freud, *Totem et tabou*, traduction de S. Jankélévitch, Payot & Rivages, Paris, 2001, coll. Petite Bibliothèque Payot, p. 41, 45-46.

d'affiner la compréhension du comparé et réciproquement. En témoignent le long développement sur le tabou et cette idée que le nom de « maladie du tabou » aurait pu convenir, mais aussi cette affirmation : le psychanalyste « ne pourra pas résister à la tentation d'appliquer aux phénomènes correspondant de la psychologie collective les données qu'il a acquises dans le domaine de la psychanalyse » – d'où, d'ailleurs, l'insistance de Freud sur l'obscurité du tabou. Une fois cette réciprocité établie, après avoir été reconnue rapidement dans l'avant-propos, on sent une préférence de l'auteur pour l'idée que la psychanalyse individuelle permet de comprendre les phénomènes collectifs – préférence que l'on peut ensuite trouver fondée en raison, ou témoigner d'un parti pris subjectif, lié au différend avec Jung par exemple. Quoi qu'il en soit, Freud envisage alors le risque de la mauvaise métaphore : il souligne le risque d'une similitude de surface, « purement extérieure », reposant seulement sur *les symptômes* et non sur *la nature* du phénomène. Puis, malgré ces précautions et cette réserve, qu'il ne peut pas lever, Freud propose d'observer les différents points de ressemblance, qui sont nombreux.²⁸⁹

Au terme d'un mouvement de va-et-vient qui finit par abolir toute différence essentielle, la métaphore disparaît alors au profit de la saisie d'une seule et même réalité, du sentiment d'une identité : nous sommes à ce moment-là du côté du concept, du moins quand Freud ne tient plus compte de sa réserve quant à la nature de l'analogie – est-elle « purement extérieure » ou non ? C'est ici que nous percevons le mieux l'intérêt de la métaphore : elle suggère une correspondance plus profonde que la seule similitude extérieure, mais elle ne se prononce pas vraiment sur la nature de celle-ci. Le concept n'apparaît que lorsqu'on décide de « fondre » deux phénomènes en un seul, sous l'enseigne d'un seul et même nom, ou du moins lorsqu'on les réunit en vertu d'une ressemblance essentielle. On voit donc ici, très clairement, comment on peut passer de la métaphore au concept – comment le concept naît, très souvent, de la métaphore. Quelques pages plus loin, après un développement sur l'origine et le mécanisme des névroses obsessionnelles, Freud est néanmoins tenté à nouveau par le refus d'assimiler les deux prohibitions, de faire du tabou une névrose obsessionnelle et vice-versa.²⁹⁰ Il ne souligne pas les limites de son analyse, de son analogie, mais affirme que la comparaison ne peut pas être poussée trop loin : « seule la constatation de la différence trop profonde entre la situation du primitif et celle du névrosé sera pour nous une raison d'exclure la possibilité d'une complète analogie et d'une assimilation point par point » car, par exemple, « il n'y a pas de sens à interroger les primitifs sur la motivation de leurs prohibitions, sur la genèse du tabou ». Il refuse ainsi le concept, alors que nous sommes vraiment à la frontière de celui-ci : faut-il voir là une simple précaution oratoire, pour que son analyse soit mieux reçue ? En tous cas, Freud reconnaît assez clairement, quelques lignes plus loin, que la névrose a aidé à comprendre le tabou, et il souligne la possibilité d'unir la variété des phénomènes au sein du Tabou, la notion telle qu'il la définit à la lumière de la psychanalyse.²⁹¹

Il y a donc une vertu heuristique de la métaphore, qui nous permet d'appréhender des réalités inconnues, de formuler des hypothèses à leur propos, de découvrir certains aspects que nous n'aurions pas pensé à rechercher sinon – et donc de dépasser les limitations du langage, de nous approcher des phénomènes, à défaut de découvrir une vérité définitive. Mais son action ne s'arrête évidemment pas là : il y aurait un certain danger à en rester à cette fonction heuristique de la métaphore. Si elle permet d'appréhender le réel, de le découvrir, elle le structure aussi, elle organise

289 *Ibid.*, p. 46-49.

290 *Ibid.*, p. 52.

291 *Ibid.*, p. 53.

ce qu'elle a contribué à découvrir et, ce faisant, elle inclut un point de vue sur ce réel. C'est bien ce que la tradition objectiviste étudiée par Lakoff et Johnson ne supporte pas dans la métaphore mais c'est aussi et peut-être même surtout son grand mérite : elle ne laisse pas croire qu'un jugement sur le monde puisse être détaché d'une subjectivité, d'une visée plus ou moins particulière. Elle ne cesse d'associer le sujet à l'objet, d'exhiber ce lien ailleurs enfoui, comme c'est souvent le cas dans le concept. C'est aussi la raison pour laquelle Freud ne souhaite pas qu'on puisse « arracher à [leur] sphère » les concepts métaphoriques employés : la figure d'analogie conserve une partie du chemin qui conduit à l'idée, elle souligne la matérialité de son expression, mais elle n'efface pas non plus le paradoxe, la part de contradiction irréductible – elle intègre en quelque sorte ses conditions de pertinence, elle ne cesse de témoigner, tant qu'elle est vive, que cette pertinence n'est pas universelle.

Il faut néanmoins se garder de diaboliser le concept en retour, comme le souligne Adorno qui rappelle en même temps le danger de son « apparence d'être en soi ». Il n'y a pas plus un mensonge du concept, ou des mots d'ailleurs, que de la métaphore : tout au plus un risque plus grand de « fétichisme », d'oublier leur nature de médiation.²⁹² Pour autant, la métaphore n'en apparaît pas moins comme une voie privilégiée pour la connaissance, elle qui ne néglige jamais ces moments « non conceptuels, déictiques » mentionnés par l'auteur de *Dialectique négative*, que l'on risque parfois d'ignorer dans le concept – malgré sa nature qui est d'impliquer toujours dans sa définition du non-conceptuel. Adorno propose d'ailleurs plus loin une réhabilitation du « rhétorique », de l'« essence langagière » de la philosophie, qui nous intéresse au premier chef : selon lui, « en pourchassant le moment rhétorique par lequel l'expression se sauvegardait dans le penser », les philosophes n'ont « pas moins contribué à la technicisation du penser, à son élimination virtuelle, que ne l'avait fait le culte de la rhétorique dans le mépris de l'objet ». « Une connaissance qui veut le contenu veut l'utopie », souligne-t-il, puisqu'il n'y a aucun accès direct au réel, aucun mot qui en condense parfaitement l'expérience : « ce qui est mythique, c'est l'éternellement semblable, tel qu'à la fin il se rétrécit en légalité formelle du penser ».²⁹³ Or, la métaphore nous garde de ces illusions, elle qui se montre par excellence étrangère au souci de purifier la pensée de son expression et qui affiche sa nature paradoxale.

Il serait donc stupide d'accuser de mensonge les mots, la métaphore ou le concept – et non tel mot, tel métaphore ou tel concept. Ce n'est pas l'outil de pensée qui ment. En revanche, on pourrait parler de différents régimes de vérité : certains outils présentent des risques qui leur sont propres, qui dépendent de ce régime. Le concept est plus rigoureux, plus précis, ou du moins il le paraît, mais il assume aussi un plus gros risque d'erreur puisqu'il délimite une fois pour toutes les contours de son idée, puisqu'il fixe les significations. À l'inverse, la métaphore ne pose pas sa vérité comme définitive : elle affiche sa relativité. Même si elle cerne une idée, si elle fixe un certain nombre de significations, elle peut, dans une certaine mesure, en laisser flotter une partie, ses contours ne sont pas toujours définitifs : outre cette architecture complexe dont j'ai déjà parlé – la présence de significations de premier plan ou d'arrière-plan –, une partie de cette signification est non seulement implicite mais peut se révéler également « virtuelle », « potentielle ». Elle est rarement totalement délimitée par le texte du discours, une partie peut n'être ni imposée ni interdite, et donc apparaître ou non au moment de l'interprétation, en fonction non seulement du degré de précision, de netteté, voire d'investigation dont elle a fait l'objet de la part de l'auteur, au moment de son énonciation, ou

292 T. W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 21-22.

293 *Ibid.*, p. 74-76.

encore en fonction de son goût plus ou moins poussé pour le paradoxe ou pour ce *sfumato* de la métaphore, mais également en fonction du degré d'attention, de réceptivité, voire d'investigation dont elle fait l'objet de la part du lecteur ou du spectateur, quand il l'interprète à son tour. Autrement dit, l'interprétation est moins arrêtée dans la métaphore que dans le concept : il y a un plus grand risque d'imprécision avec elle mais que l'on peut appréhender comme une forme de prudence supérieure, comme une volonté de ne pas conclure. On pourrait dire à ce propos que la métaphore se montre davantage ouverte au dialogue, de par sa nature même : elle conserve une part de son questionnement d'origine, comme on le perçoit bien avec les images de Freud, qui conservent toute son ambivalence à la notion de répression par exemple, qui relancent ou du moins n'arrêtent jamais le débat sur la valeur du refoulement, de la censure.

Ces différents développements rappellent les idées de H. Herrschberger et D. Berggren citées par Ricœur : la métaphore permet d'« inclure autant que possible d'apparentes dissemblances » et « d'intégrer des phénomènes divers et des perspectives diverses sans sacrifier leur diversité ».²⁹⁴ Voilà qui va loin : nous avons déjà souligné combien la métaphore apparaît, si on veut la distinguer du concept, comme une activité dialectique *non achevée*. Un jeu y est toujours possible, une certaine incertitude, un tremblé, une marge pour l'interprétation : la ressemblance y est toujours à découvrir, à construire à travers la dissemblance, par elle et malgré elle. Même si elle suppose parfois une part importante de signification codée, cette ressemblance n'est écrite nulle part, à la différence du sens du concept, qui suppose une stabilité minimum.

Par ailleurs, dans *Le Conflit des interprétations*, Paul Ricœur expose les deux médiations d'une conscience réflexive digne de ce nom, qui mènent à la conscience puis à la compréhension, qui assignent au sujet son travail : non seulement la conscience est conscience de quelque chose mais « la conscience prétendument immédiate est d'abord "conscience fausse" ».²⁹⁵ Si je rappelle cela ici, c'est parce que la métaphore exhibe précisément ces deux médiations : l'objet est exposé dans toute son étrangeté par sa comparaison avec autre chose. La conscience du sujet ne peut se leurrer : l'objet de la conscience s'expose comme objet de curiosité, en tant que comparé, et s'expose comme problème, par sa relation paradoxale avec le comparant. L'objet étant double, aucune transparence illusoire n'est possible. C'est pourquoi la compréhension d'une métaphore vive, c'est-à-dire l'interprétation d'une métaphore comme vraiment vive, qu'elle soit neuve ou conventionnelle, est nécessairement dialectique.

Pour autant, il faut distinguer les différents rapports de la métaphore à la dialectique. Si la figure d'analogie l'est toujours, de par sa nature, et si l'on peut dire que cette dialectique n'y est jamais achevée, en général, par comparaison avec le concept, elle est utilisée de différentes façons par les auteurs. Je serais alors tenté de distinguer de plus ou moins bonnes dialectiques : il existe une dialectique qui subjugue, lorsque la synthèse s'effectue selon une logique préconçue, lorsqu'elle écrase le réel en quelque sorte, comme pour la métaphore de la harpe dans *Octobre*, et une dialectique qui émancipe, lorsque la synthèse est prudente, voire quand la métaphore empêche d'en formuler vraiment une, quand elle pose une analogie sans imposer une solution au « conflit », en laissant libre le lecteur, l'auditeur ou le spectateur de dégager sa pertinence et de proposer – ou non – une synthèse. Dans le premier cas, qui correspond peu ou prou à celui de la métaphore conventionnelle, le risque est d'ailleurs celui d'un fonctionnement de type symbolique. L'instrument de musique est un signe déjà codé : rien n'impose d'en avoir une autre lecture. Autrement dit, nous

294 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 250, n. 1.

295 Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations*, Le Seuil, Paris, 1969, p. 21-22.

nous trouvons dans un schéma proche de la distinction de Thomas d'Aquin entre l'« analogie transcendante », qui attribue des abstractions, et l'analogie qui apporte un contenu matériel, plus authentiquement proportionnelle. De nombreuses métaphores sont ainsi comprises de façon pauvre, « verticale », en négligeant une possible compréhension « horizontale », d'une façon d'autant plus légitime parfois qu'elles ont pu être conçues de la sorte par leur auteur. Reste que, si la métaphore est réellement vive pour l'interprète, la matérialité de son expression joue encore un rôle, même ténu, comme chez Eisenstein, dans la métaphore de la harpe. Seulement, cela ne s'aperçoit pas en général, sauf si quelqu'un d'autre est amené à exposer sa propre compréhension d'une métaphore usée, la dialectique métaphorique étant par trop guidée par le symbolisme de l'instrument de musique : la synthèse semblant ainsi effectuée une fois pour toute, voire déjà présente dans le symbole, la dialectique est vite arrêtée, empêchée.

C'est pourquoi même l'absence de dialectique dans certaines métaphores pauvres ou usées, du moins en apparence, ne plaide pas contre l'idée d'une dialectique métaphorique : elle doit souvent être comprise comme le témoignage d'une dialectique presque achevée. La tension peut disparaître en effet, aux yeux de tel interprète, parce que l'association est usée, codée, ou parce que le comparant est un symbole, par exemple, c'est-à-dire qu'il repose lui-même déjà sur une métaphore usée, à la signification stéréotypée. Mais, si la tension a disparu totalement, si l'interprétation ne suit même plus un chemin balisé par l'usage, comme dans le symbole, si la métaphore est « morte », alors la dialectique est vraiment achevée. Elle a disparu, elle n'existe plus pour le sujet qui interprète, comme la figure d'analogie.

Par ailleurs, si l'on peine à percevoir la dialectique à l'œuvre dans la métaphore, c'est parfois aussi à cause de ces moments où la dialectique est ouverte : la métaphore est avant tout une analyse, comme le modèle du « filtre » le suggère, et une *proposition* de synthèse. Sa grande richesse vient du fait que l'interprète procède à une (double) analyse qui décompose mentalement sans vraiment décomposer, sans prétendre que le réel est vraiment ainsi, sans tenir les nouvelles unités obtenues pour objectives, autrement dit en conservant la structure du réel, sa primauté. C'est une analyse qui découpe virtuellement le réel, sans tailler dans le vif et imposer vraiment un nouveau découpage.

Drôle d'endroit pour une rencontre, de François Dupeyron, le montre à sa façon : au début du film, l'univers automobile et autoroutier fournit un outil commode pour exprimer la « panne » amoureuse des personnages, pour donner une expression au désarroi de Charles notamment, à son besoin de démonter la mécanique du cœur – de comprendre, de réparer son propre moteur. Il n'y aurait là que des jeux de mots faciles, des métaphores précieuses bien qu'ultra-contemporaines, si le symbole du moteur à démonter n'était relayé dans le long-métrage par une analogie plus large entre la vie et l'autoroute, avec ses aires de repos comme lieux de rencontre pour « paumés » et ses voies rapides comme conduisant nulle part. L'autoroute dont on rêve de sortir sans jamais y parvenir finit ainsi par constituer un symbole à son tour, une allégorie de la vie moderne, qui mène à l'impasse avec sa vitesse excessive, ses familles qui se décomposent au premier arrêt, ses comportements suicidaires. Le bout de l'autoroute figure alors la sortie de cette vie insatisfaisante, désirée par tous, ou du moins par Charles et la jeune serveuse qui rêvent de partir loin, à la mer notamment. Mais c'est, dans une large mesure, une illusion : les personnages semblent enfermés dans leurs problèmes, à l'image de France souvent filmée derrière une vitre, dans l'habitacle de la voiture au début, puis dans la cabine téléphonique ou dans la station service.

Dans ce film, la correspondance entre les différents termes de l'analogie est donc poussée : la panne, la ligne droite de l'autoroute, le caractère marginal, excentré, des aires de repos, les sorties

d'autoroutes qui existent mais qu'on n'emprunte jamais, tout cela présente une grande cohérence, d'autant plus grande d'ailleurs que l'analogie s'appuie sur une métaphore « quotidienne » du type de celles qu'étudient Lakoff et Johnson, qu'on pourrait formuler ainsi : « la vie est un chemin » ou « un voyage ». Le dialogue entre les deux univers de discours, celui des personnages, de la vie, et celui des voitures, de l'autoroute, rebondit régulièrement : la métaphore y est filée à l'extrême, la compréhension de chacune des deux séries s'affine et s'enrichit au contact de l'autre. Pour autant, la dialectique métaphorique n'aboutit à aucune synthèse définitive : les différents termes de l'analogie gardent une relative autonomie. Même si l'analogie de *Drôle d'endroit pour une rencontre* vise à formuler des idées – comme celle, par exemple, que la vie moderne est une autoroute qui n'offre que de pauvres aires de repos, une autoroute sans bretelle de sortie –, ces idées ne valent, précisément, qu'à titre d'intuition du spectateur. Cela n'est jamais le fin mot du long-métrage : chaque élément clef de la métaphore sert davantage à permettre une analyse de l'autre série qu'à nouer des liens parfaitement univoques entre les deux univers. C'est d'ailleurs pour cette raison, parce que la métaphore est avant tout une analyse et une *proposition* de synthèse, que son analyse comme recatégorisation me semble préjudiciable, trop débitrice d'une conception substitutive, d'une approche centrée sur la métaphore lexicalisée. Dans la métaphore vive, le découpage du réel est dynamique, mobile : les relations entre les personnages de Dupeyron et leurs sentiments ne sont pas plus redéfinis par les comparants automobiles que l'univers autoroutier ne l'est à travers les expériences de France et Charles – même si, en revanche, ils apparaissent bien repensés les uns au contact des autres. C'est à un ajustement réciproque des deux séries sans cesse corrigé ou affiné, visant à préciser une intuition, à suggérer des énoncés, que nous avons affaire. Seule l'usure de la métaphore, sa lexicalisation, son approche stéréotypée fige le mouvement, commence à stopper la dynamique à l'œuvre dans la tension entre tous les éléments de la métaphore et peut donner l'illusion d'une simple recatégorisation.

Ce qui est vrai pour le film de Dupeyron l'est *a fortiori* pour des œuvres moins allégoriques, où le sens est encore moins arrêté. Les exemples plus longuement analysés d'Eisenstein, Kubrick et Varda, mais aussi ceux de Hitchcock, Peck et Cantet, soulignent bien ce rôle d'analyse de la métaphore, cette importance d'une analyse sans cesse relancée qu'aucune synthèse définitive ne vient arrêter. Pour la plupart, ils soulignent bien aussi à quel point le réel est mouvant, à quel point mots et concepts institués sont parfois inaptes à bien le saisir et donc à quel point la métaphore peut être utile pour reprendre à nouveaux frais, avec un regard neuf, la question de la technique par exemple, dans *2001*, le geste de faire les poubelles, dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, ou l'expérience du triomphe d'un tyran, dans *Lumumba*.

Pour comprendre ce pouvoir de la métaphore d'interroger le réel, cette possibilité qui lui est laissée en partage, il est utile d'en revenir à la nature de ce moyen d'expression, à sa constitution. Dans son petit ouvrage *La Métaphore*, Jacques Dürrenmatt soulève le problème des unités, des éléments de la figure d'analogie : parmi les « questions importantes dans les différentes théories de la métaphore », on trouve en effet celle « de savoir comment nommer les constituants de l'énoncé métaphorique ». Et l'auteur de noter que « la plupart des spécialistes conviennent de dépasser les structures de surface (réfèrent littéral / attribut non littéral) pour envisager des topiques et véhicules *conceptuels*. »²⁹⁶ Or, s'il faut souscrire à cette idée d'une structure métaphorique profonde existant derrière les variations de surface de l'énoncé, l'ambiguïté domine encore lorsqu'on abandonne l'unité du mot pour celle d'objets « conceptuels » : cela éloigne la compréhension de la métaphore de son

296 Jacques Dürrenmatt, *La Métaphore*, Honoré-Champion, Paris, 2002, coll. Unichamp-Essentiel, p. 37-38.

essentielle matérialité. Ma notion d'objet de pensée ne se prémunit peut-être pas assez contre la même objection, même si elle souligne davantage la présence d'une visée nécessairement individuelle et évite la référence ambiguë au concept. Si l'on conserve celle-ci, il faut ajouter alors, comme le font Lakoff et Johnson, la dimension essentielle de l'expérience, ce que Détrie appelle une « corporalité agissante », ce que notre tradition aurait plutôt tendance à opposer à concept. De ce point de vue, l'idée d'« expérience corporelle culturalisée » est assez claire : « les structures conceptuelles sont [...] porteuses de sens parce qu'elles sont “corporalisées”, c'est-à-dire qu'elles sont dégagées et construites à partir d'expériences corporelles préconceptuelles ».²⁹⁷

C'est ainsi que nous pouvons comprendre la fécondité de la métaphore : elle invite à saisir, sur la base d'expériences plus ou moins originales ou largement partagées, des rapports entre objets de pensée – et cela à travers des syntaxes métaphoriques parfois très différentes, et au sein même de supports d'expression très variés. Si Jacques Gerstenkorn décrit l'activité métaphorique comme le fait de « nouer des liens entre des référents » et si Lakoff et Johnson insistent sur le fait que la métaphore n'a que peu à voir avec les mots, qu'elle est « un phénomène qui concerne d'abord la pensée et l'action, et seulement de manière dérivée le langage », c'est bien parce que la métaphore « emporte » avec elle quelque chose qui se trouve en amont des signes usuels ou, du moins, qu'elle invite à une telle « remontée » vers une expérience.²⁹⁸ Par le dialogue qu'orchestre alors la métaphore vive entre plusieurs expériences, l'auteur et le spectateur abandonnent provisoirement, partiellement, le rapport institué au réel.

De ce point de vue, on pourrait souligner, en reprenant le vocabulaire de Castoriadis, à quel point la métaphore est *auto-institution* : si la figure d'analogie nous permet d'interroger perceptions et intellections, de refonder le langage, c'est parce qu'elle permet d'auto-instituer des rapports, de refonder de façon autonome notre rapport au réel. « Exceller dans la métaphore », « c'est la seule chose qu'on ne peut prendre à autrui », nous dit Aristote, « c'est un indice de dons naturels », précise-t-il dans *Poétique* en écho à l'idée similaire exposée dans *Rhétorique*.²⁹⁹ Si l'on ne peut enseigner cette capacité en effet, s'il s'agit d'un talent « qu'on ne peut emprunter d'autrui », c'est bien qu'il repose sur l'autonomie d'une conscience qui fonde ou refonde ses rapports au réel, sur l'autonomie d'un jugement. D'ailleurs, dire que la métaphore travaille en quelque sorte en amont des mots, c'est faire une observation du même ordre, liée à cette refondation des rapports entre les choses, à ce dialogue entre objets de pensée, entre expériences – même si, bien sûr, cette refondation ne saurait se passer des mots : elle baigne dans le langage au moins comme moyen d'élucidation de l'intuition, d'élaboration du propos, voire comme support de l'expression métaphorique quand l'énoncé est littéraire, linguistique. Le langage est toujours présent au moins comme trace d'une ressaisie de l'intuition dans l'expression finale et comme appelé par cette expression pour son interprétation. Il n'y en a pas moins dans la métaphore vive une certaine primauté des objets de pensée et des expériences qui la distingue du fonctionnement ordinaire du langage, quand le code prévaut, d'où la possibilité d'une compréhension moins stéréotypée. En cela, elle peut faire songer au mode d'expression du cinéma : une certaine affinité existe entre eux, comme une prédisposition du cinéma pour le métaphorique. Bien sûr, cette invite permanente à une remontée vers les choses n'est pas propre aux films ni même aux arts visuels. Même si elle se pose différemment dans un roman et dans un long-métrage, elle existe aussi dans le linguistique, d'où le

297 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 178, 260.

298 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, op. cit., p. 128 (mais aussi par exemple p. 70). G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, op. cit., p. 163.

299 Aristote, *Poétique*, 1459a, op. cit., p. 65, et *Rhétorique*, III, 2, 1405a, op. cit., p. 43.

scandale permanent que constitue la figure d'analogie dans une approche sémiotique de la langue. Mais elle permet de comprendre pourquoi le cinéma, loin d'être inapte à la métaphore, en est un lieu privilégié : art du montage, de la pensée sensible, non directement conceptuelle, il se révèle particulièrement apte à porter ce moyen d'expression, pour peu qu'on ait confiance en l'un et en l'autre.

À voir l'usage qui est fait du mot « métaphore » à propos des films les plus divers, on pourrait penser que cette idée progresse, ou du moins qu'elle n'est plus aussi scandaleuse qu'elle a pu le paraître. Il n'en est rien pourtant. Si le danger le plus actuel n'est plus, en apparence, le rejet de la métaphore hors du champ du cinéma, cela serait plutôt son usage intempestif, abusif, celui qu'on relève dans la presse, qui en est trop souvent le revers : l'évidence semble partagée d'un art métaphorique, mais le niveau d'intervention de la métaphore reste mal élucidé. Elle est encore trop souvent rabattue sur un mode d'expression symbolique, ou comprise comme purement et simplement projetée, voire interprétée en référence à une grille psychanalytique – et donc rapportée, de fait, au « travail » de l'inconscient, de la culture ou du seul interprète. C'est pourquoi il faut défendre l'idée d'une métaphore-montage, d'un accollement de fragments différents renvoyant à des expériences du réel – que tous les éléments des deux chaînes soient présents explicitement ou non – et unis par une visée, une intention singulière, en l'occurrence de nature prédicative, sur la base d'un lien plus ou moins paradoxal de ressemblance. C'est bien cela que pratiquent à la fois Tarkovski et Angelopoulos, à travers leurs allégories, et Eisenstein ou Godard, d'une façon plus évidente, plus exemplaire.

Commentant le montage d'images du totalitarisme et de la pornographie, que l'on trouve aussi bien dans *One plus one* que dans les *Histoire(s) du cinéma*, Georges Didi-Huberman souligne que « Monter n'est pas assimiler » : c'est ouvrir un « travail dialectique », qui ne se limite pas en l'occurrence à la métaphore mais qui l'inclut.³⁰⁰ Les propos de Godard concernant ces montages nous intéressent déjà : « Il ne s'agit pas d'amalgame, les choses sont posées ensemble, la conclusion n'est pas donnée tout de suite. » Ce que Didi-Huberman développe alors en s'appuyant sur Warburg et Benjamin, on peut le dire aussi de la figure d'analogie : « ce n'est pas seulement créer une synthèse abstraite », c'est aussi « produire un *geste complexe* autant que concret, un geste irrésumable », un geste « qui est compris – et produit – par Godard comme un *symptôme* ». ³⁰¹ Même s'il n'est pas forcément question dans la métaphore d'un « montage de temps hétérogènes » comme dans le *pathosformel* de Warburg ou d'une même époque comme dans l'*image dialectique* de Benjamin, le but de la métaphore vive est aussi celui d'une « surprise », d'une « suspension » de la représentation, et même d'une cristallisation de l'idée. D'ailleurs, dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, « le principe du montage » est compris en lien avec la méthode dialectique, comme permettant « de faire la démonstration d'un matérialisme historique qui a annihilé en lui l'idée de progrès », qui refuserait toute dialectique positive, et Benjamin de préciser que le « concept fondamental [du matérialisme] n'est pas le progrès, mais l'actualisation. » ³⁰² Ce travail dialectique, on le retrouve dans la métaphore, qui procède à une actualisation d'un rang supérieur par rapport à celle que la grammaire envisage habituellement. Elle y parvient précisément en raison de sa négativité, de cette double négation qui la constitue, puisqu'elle dit sans cesse « A n'est pas A mais n'est pas B non plus » ou « A n'est pas B mais, dans la mesure où A ressemble à B, n'est pas A non plus ». N'est-ce

300 G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, éditions de Minuit, Paris, 2003, coll. Paradoxe, p. 189-191.

301 *Ibid.*, p. 195.

302 W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, Le livre des Passages*, trad. J. Lacoste, éd. du Cerf, Paris, 2000, p. 477 [N, 2, 2 et 6].

pas par là que la métaphore accède à une forme de vérité, conformément à cette définition proposée par Legendre dans *La 901^e conclusion* : « est vrai ce qui *n'est pas caché* », ce qui est « *non-voilé* » ? La vérité comporte elle aussi, en effet, « l'inscription de la négation, plus exactement de la *double négation* », comme l'indique la formation même du mot *alètheia* en grec : « ce n'est que quand cette négation se redouble produisant du non-voilé, du non-inconnu, du non-invisible, du non-oublié, que l'on peut parler d'appréhension positive de la vérité. »³⁰³ Le vrai n'est pas absolu : c'est la délimitation de l'erreur. La métaphore, qui renvoie au réel mais d'une façon originale, paradoxale, participe de cette circonscription de l'erreur : en ne dissimulant pas sa nature duelle, elle exhibe « *la scène de la vérité* » dont parle Legendre en cela qu'elle exhibe sa nature de « *médiation* ». ³⁰⁴

De la nécessité de dépasser l'opposition entre le vrai et le beau, entre l'utile et le poétique

Ce rapport privilégié de la métaphore à la vérité, diversement indiqué par Lakoff et Johnson et par Détrie, me semble impliqué également dans la conclusion de *La Métaphore au cinéma*. Lorsque Jacques Gerstenkorn écrit que « le procès métaphorique fait vaciller les frontières de l'identité de ses référents », qu'il met « l'identité des référents filmiques en crise », il ne souligne pas seulement l'activité de « défiguration » ou de démasquage de la métaphore, mais aussi son travail de refiguration.³⁰⁵ Comme toute crise, celle des référents est le prélude à un nouvel état de choses, en l'occurrence à une nouvelle référence, à un accès rénové à l'idée ou au réel. Et c'est à travers cette crise du référent que le beau métaphorique peut rejoindre le vrai.

Une longue tradition présente pourtant l'efficacité et la beauté comme antinomiques. La métaphore se trouve en général écartelée entre les deux, ou bien rangée d'un côté ou de l'autre, en quelque sorte aliénée, comme nous l'avons observé à travers les rapports difficiles du rhétorique et du poétique (pour ne pas parler de l'autre tension, entre le philosophique et le rhétorique) ou, à l'intérieur de la rhétorique, entre le travail de l'idée, dans l'*inventio*, et celui plus superficiel de l'expression, dans l'*elocutio*, séparation encore redoublée par la création de l'*ornatio*. Même Ricœur n'abandonne pas totalement cette vision des choses lorsqu'il distingue la fonction rhétorique, qui « vise à persuader les hommes en donnant au discours des ornements qui plaisent », « qui fait valoir le discours pour lui-même », et la fonction poétique, qui « vise à redécrire la réalité par le chemin détourné de la fiction heuristique ». ³⁰⁶ En effet, comment consentir à une telle distinction ? N'est-ce pas revenir en arrière ? N'y a-t-il pas redescription aussi dans l'usage des « ornements » métaphoriques, même les plus convenus, qui continuent de posséder une efficacité ? La persuasion de la métaphore, sa fonction « rhétorique », ne repose-t-elle pas sur cette redescription comme la fonction « poétique » ? Ce passage doit encore trop à Jakobson : qu'il existe une « fonction poétique » faisant « valoir le discours pour lui-même » me semble indéniable, et constituer un acquis majeur du formalisme russe, mais cette notion se révèle-t-elle encore pertinente, appliquée à la métaphore ? Je ne crois pas : en elle les deux fonctions se mêlent. On retrouve une ambiguïté voisine, plus sensible encore, lorsque Ricœur se réclame de la distinction de Fontanier entre métaphore d'usage, forcée, et belle métaphore d'invention, trope de l'écrivain.³⁰⁷ De là à voir une

303 P. Legendre, *La 901^e conclusion, étude sur le théâtre de la Raison*, Fayard, Paris, 1998, p. 73.

304 *Ibid.*, p. 74.

305 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 180-181.

306 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 311.

307 Cf. *supra*, p. 1019.

distinction entre métaphore utile et métaphore ornementale, il n'y a qu'un pas, qui n'est pas franchi par Ricœur, qui est même dénoncé dès la deuxième étude, mais qui semble facile à franchir.

Nous avons observé quelque ambiguïté aussi, sur le sujet, chez Lakoff et Johnson. Nous pouvons donc relever, même chez ceux qui veulent défendre la métaphore, une tendance persistante à distinguer l'efficace de la métaphore de sa dimension poétique. Contre cette conception, il faut défendre l'idée d'une autre efficace, plus profonde peut-être, où l'opposition utile/beau s'annule dans le sentiment du juste – et souligner que la redescription passe toujours par la matérialité d'une analogie, plus ou moins large, plus ou moins consciemment ressentie. C'est quand on consent à ce déploiement que la métaphore impose souvent l'idée d'une certaine beauté, richesse, et en même temps que l'on éprouve le sentiment d'une vérité, que la cohérence du propos peut susciter une adhésion plus forte. Il faut donc insister sur le fait que la belle métaphore plait parce qu'elle est utile, qu'elle apparaît apte à rendre compte finement d'une expérience riche, et qu'elle semble utile parce que juste, alors que le langage « efficace » aliène, produit de la division dans les hommes et entre les hommes. Évidemment, même si elle peut tendre à la promotion d'un tel impératif d'efficacité, la rhétorique n'est pas la seule responsable, ni même en soi responsable. Cette conception du langage est surtout l'expression d'autres divisions, mais elle contribue à les masquer ou à les légitimer : elle agit en retour sur ces divisions pour les perpétuer. De ce point de vue, il y aurait matière à interroger les représentations sur la naissance de la rhétorique, en Sicile, suite à la chute d'une tyrannie : une approche qu'on pourrait qualifier de libérale fait volontiers de cette discipline l'outil par excellence de la démocratie, l'arme dont il faudrait idéalement doter tout citoyen. Mais la critique qui lui est adressée par Socrate, puis par Platon, qui déborde de beaucoup une position simplement « aristocratique », montre bien qu'il y a là quelque illusion, que nous ne sommes pas obligés d'en faire la pierre angulaire, la pièce maîtresse de la démocratie.

Quoi qu'il en soit, il me semble qu'il y a nécessité à concevoir les choses autrement, à ne pas reproduire l'opposition largement fantasmée – même lorsque l'art se prétend lui-même « exilé » – entre, d'une part, un art coupé du réel et, d'autre part, des sciences, des techniques, une rhétorique qui seraient coupées de la richesse et parfois des contradictions des aspirations humaines. Les métaphores en témoignent : une beauté sans une forme ou une autre de justesse est un leurre, qui ne séduit pas longtemps, comme souvent déçoit une « vérité » qui ne présente pas une forme ou une autre de paradoxe, de tension avec l'expérience commune. Bien sûr, nous connaissons tous de ces beautés et vérités lacunaires, « esseulées », que nous avons ressenties ou partagées, mais elles témoignent souvent d'une compréhension encore imparfaite de leur objet. Comme Eisenstein, il me semble que l'échec d'*Intolérance* n'est pas seulement esthétique, par exemple, mais aussi idéologique : la tension souvent trop faible entre les différentes histoires, entre les expériences proposées, malgré leur dissemblance trop évidente, va de pair avec une conception encore trop pauvre, trop édifiante de l'amour. Et la réserve que l'on peut éprouver face à une métaphore un peu trop précieuse, ou « formaliste », ou allégorique, vient souvent du sentiment de sa pauvreté sur le « fond », de l'impression qu'elle n'a pas grand chose à nous dire, que l'insuffisance soit réelle ou provienne de l'interprète : elle disparaît, ou du moins se trouve nettement relativisée quand un réseau de correspondances plus riches apparaît. On pourrait multiplier les exemples de telles métaphores, où l'analogie semble purement formelle par exemple, qui ne semble pas belle précisément parce que perçue comme « forcée », comme ne véhiculant pas le sens d'une façon *nécessaire*. En revanche, l'expérience d'une belle métaphore est souvent celle d'une interprétation où le réel est transfiguré ou du moins, si l'on préfère, où le lecteur ou le spectateur reconsidère les

choses autrement, dépasse la vision traditionnelle des choses, que ce soit en les rehaussant ou non, et fait donc l'expérience d'une « révélation », comme dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, dans *Kirikou*, à la fin de *Poetry*, dans *Drôle d'endroit pour une rencontre*, ou dans *Acte de printemps*, *Remorques*, *Little Big Man* ou encore *Lumumba*. C'est bien là, à chaque fois, une vérité que le spectateur découvre, vérité subjective certes, mais ni plus ni moins que toute vérité, ancrée dans une expérience singulière, visant à partager un jugement sur le monde – que celui-ci soit fictif ou non.

Il est décidément frappant que Lakoff et Johnson, au moment où ils étudient les métaphores vives et la création de la similitude, appauvrissent la plupart des métaphores citées en gommant leur part de paradoxe, la métaphore *fautive* de l'étudiant iranien citée plus haut (l'expression « la solution de mes problèmes » comprise de façon chimique) faisant seule exception. Quand les auteurs des *Métaphores dans la vie quotidienne* se penchent sur la métaphore « les idées sont des aliments » par exemple, ils considèrent qu'elle est « fondée sur la similitude, créée par la métaphore, entre les idées et la nourriture », qu'elle est partiellement fondée sur des similitudes antérieures, notamment « la métaphore du Conduit » et celle de la métaphore « l'esprit est un contenant », et qu'elle « est, en gros, adaptée à notre expérience à cause de cette similitude induite par métaphore ».³⁰⁸ Or, la faveur de cette métaphore, que l'on trouve par exemple chez Montaigne lorsqu'il évoque la nécessité de digérer les idées, de ne pas « regorger » la nourriture de l'esprit « comme on l'a avalée », me semble provenir du rôle tout aussi déterminant du paradoxe qu'il y a à rapprocher la vie de l'esprit de celle du corps.³⁰⁹ Les analogies fondamentales relevées par Lakoff et Johnson apparaissent comme des conditions certes nécessaires mais loin d'être suffisantes : le paradoxe est essentiel en effet – ressemblance et dissemblance mêlées – dans l'idée qu'on « assimile » une connaissance, qu'on ne s'en gave pas comme avec un « entonnoir », qu'elle doit au contraire passer par « l'étamine » de l'esprit, semblable en cela à celui de « l'estomac », après l'avoir « cuite », soumise à un travail. La beauté et la vérité de cette métaphore évidemment « subjective » proviennent d'abord de cette puissance de développement, suggérée aussi dans *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, mais qui se limite pas à la possibilité pour « les Idées et les Aliments » d'être également « avalés, digérés, dévorés » et de « nous nourrir », à cette possibilité de comprendre grâce à des « concepts liés à la nourriture [...] des processus psychologiques que nous n'avons pas les moyens directs ou bien définis de conceptualiser ». La beauté et la vérité de l'analogie proviennent aussi des possibilités de désacraliser le spirituel, de réhabiliter le corporel qui lui sont associées, de la vieille intuition matérialiste qu'elle contient, qui invite à interroger cette tension entre le corps et l'esprit pour la réduire sans la supprimer. Il y a là quelque chose de profondément juste en effet dans l'intuition que les idées irriguent notre être, qu'elles fortifient, qu'elles apportent aussi la vie, et plus largement que la vie de l'esprit n'est pas étrangère à celle du corps. C'est tellement juste, même, qu'il semble impossible de déterminer avec certitude où s'arrête la pertinence de l'analogie et pourtant, si la métaphore des nourritures spirituelles séduit autant, c'est bien parce qu'elle reste paradoxale, qu'elle établit des ponts par dessus des frontières tracées de longue date par la culture. Beauté et vérité semblent liées, parce que suscitées par l'énoncé paradoxal de la métaphore.

Une telle compréhension du langage, des moyens d'expression des idées, des sentiments ou des sensations, et partant de la métaphore, est trop rare. Qu'on me permette, pour donner à sentir le poids des divisions traditionnelles, de rappeler la définition de la prose et de la poésie que l'on trouve dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : le prosateur « se sert des mots », selon Sartre, quand la

308 G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, op. cit., p. 158.

309 Montaigne, *Les Essais*, livre I, chap. XXVI, Gallimard, Paris, 2009, coll. Folio classique, tome I, p. 319-320.

poésie « ne s'en sert pas du tout ». Pour la poésie, on pourrait même dire « qu'elle les sert ».³¹⁰ À la façon du peintre, du Tintoret, pour qui la « déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha » n'exprime rien, « n'est pas choisie pour *signifier* l'angoisse, ni non plus *la provoquer* ; elle est angoisse, et ciel jaune en même temps », à cette façon-là, les mots du poète ne sont plus des signes mais des choses, qui ont leur propre matière, leur propre sonorité aussi, qui ont même une signification, mais une signification qui est elle-même traitée comme une chose « incréée, éternelle ».³¹¹ Certes, Sartre explique *in fine*, dans la note 5 de ce premier chapitre, qu'« il va de soi que, dans toute poésie, une certaine forme de prose [...] est présente ; et réciproquement [que] la prose la plus sèche renferme toujours un peu de poésie », mais que vaut cette identification de la prose à l'énoncé clair d'une idée et de la poésie à son brouillage ? D'ailleurs, tout le développement du premier chapitre vise précisément à combattre ce qu'il présente au détour de cette note comme une évidence, cette interpénétration des deux fonctions « poétique » et « référentielle », et s'il concède cela, en catimini, c'est en compliquant cette idée d'une assimilation de la poésie à « une certaine forme d'échec » et de la prose au « succès », à la « réussite ».³¹² Même si « c'est pour plus de clarté qu'[il a] envisagé les cas extrêmes de la pure prose et de la poésie pure », dit-il, et si l'idée que « la poésie, c'est qui perd gagne » n'est pas sans subtilité, le choix de ces « cas extrêmes » est évidemment tendancieux : il s'agit bien sûr de répondre à l'accusation de ne pas publier de poésie dans *Les Temps modernes* et de ne vouloir de littérature qu'engagée, mais cela se fait en confortant la vieille division évoquée plus haut, popularisée quelques années plus tard par Jakobson, entre deux fonctions du langage qui seraient antinomiques. Le prosateur « éclaire » ses sentiments, « exprime » des idées, quand « le poète, au contraire », est pris par les mots qui « métamorphosent » lesdits sentiments et idées.³¹³ L'émotion, « devenue chose » comme les mots, les idées, « a maintenant l'opacité des choses ; elle est brouillée par les propriétés ambiguës des vocables où on l'a enfermée ». Sartre peut alors conclure son développement ainsi :

Le mot, la phrase-chose, inépuisables comme des choses, débordent de partout le sentiment qui les a suscités. Comment espérer qu'on provoquera l'indignation ou l'enthousiasme politique du lecteur quand précisément on le retire de la condition humaine et qu'on l'invite à considérer, avec les yeux de Dieu, le langage à l'envers ? « Vous oubliez, me dira-t-on, les poètes de la Résistance. Vous oubliez Pierre Emmanuel. » Hé ! Non : j'allais justement vous les citer à l'appui.

Nous retrouvons ici, exemplairement, ce schéma qui s'est révélé inapte à saisir la singularité de la métaphore, ce schéma qui écrase toute sa richesse sous une opposition binaire dont nous avons observé, avec les formalistes russes puis avec Jakobson, à quel point elle renouvelle les divisions de la rhétorique la plus traditionnelle sans grand profit pour ce qui nous concerne. À vrai dire, la figure d'analogie est assez peu présente dans ce développement de Sartre, mais elle ne le contredit pas moins : ce schéma empêche radicalement de l'appréhender d'une façon correcte. En outre, l'opposition entre opacité et ambiguïté de la poésie, d'un côté, et transparence de l'idée de l'autre se double d'un soupçon convenu sur l'irrationalité prétendue de la poésie : la poésie serait du côté de Dieu. Voilà qui rappelle l'éternel soupçon sur la métaphore et son pouvoir de révélation, de « transmutation », sur les analogies et leurs correspondances. Pour ironiser, il valait mieux citer

310 J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris, 1985, coll. Folio/essais, p. 18, 25.

311 *Ibid.*, p. 15, 19.

312 *Ibid.*, p. 42-44.

313 *Ibid.*, p. 24.

Pierre Emmanuel que Prévert, parfait contre-exemple à la thèse de *Qu'est-ce que la littérature ?* Mais où Rimbaud, quand il transfigure son expérience, témoigne-t-il d'une foi authentique ? Où Eisenstein, quand il fait surgir un paon, extrait-il l'homme de la condition humaine ?

Ce qu'une telle approche néglige, c'est qu'on peut « éclaircir » ses idées ou ses sentiments en les « métamorphosant » : « éclaircir », ce n'est pas toujours braquer le projecteur de la conscience sur une réalité bien définie, c'est aussi approfondir l'idée, l'analyser certes, mais aussi la considérer autrement, la recomposer parfois, redistribuer les cartes du langage et de la perception ordinaire. De même, il est pour le moins réducteur de prétendre que les mots, les phrases, dans la poésie, « débordent » toujours l'idée ou « le sentiment qui les a suscités ». Si ce jeu avec le langage décrit par Sartre est une réalité, et s'il possède – dans une proportion difficile à déterminer – une certaine gratuité, très bien soulignée par les formalistes, on peut considérer aussi que les mots et les phrases *matérialisent* le sentiment, y compris ses contradictions, et c'est cela que Sartre préfère mettre de côté pour sa démonstration, comme si l'on n'avait toujours qu'une *idée* à exprimer, non seulement bien délimitée, connue à l'avance, mais aussi bien démêlée. Les mots et les phrases donnent une forme au sentiment : ce n'est pas une prison où l'on pourrait assigner le sens, veiller à ce que rien ne fuit, ce n'est pas non plus un esclave qui pourrait servir l'idée ou l'émotion sans qu'elle ne lui soit redevable de rien en retour. Le sentiment exprimé dans un texte est *attaché*, lié à lui, à sa forme complète, à l'histoire des mots qui le composent, à ses choix syntaxiques, etc., mais il serait erroné de concevoir cet attachement en général, dans la poésie, comme une prise de pouvoir par les mots – même si, dans certaines avant-gardes du début du XX^e siècle, le projet en a été formulé et, dans une certaine mesure, poursuivi. Loin de l'utopie d'une domination de la pensée sur l'expression, conçues comme rivales, cette formulation complexe du sentiment par la « poésie » peut apparaître comme une chance inespérée de voir à *l'œuvre* le sentiment considéré, de le découvrir, de l'observer, de le connaître dans toute sa complexité, dans sa réalité non seulement individuelle mais aussi sociale par exemple. Comment éclaircir ce sentiment, d'ailleurs, sans ce détour par la matérialité problématique de l'expression ? Ce qui est dit de la poésie est vrai alors de toute la littérature, à des degrés divers, et c'est même vrai, à des degrés divers, de tout langage. Il n'existe pas d'extérieur à cette puissance du langage de transfigurer, il n'existe pas de lieu où l'on pourrait dominer les mots sans être pris par eux. Il n'y a donc pas à opposer prose et poésie, « se servir » des outils – comme s'ils n'étaient pas un peu vivants – et les « servir » – comme s'ils l'étaient vraiment : un bon usage du langage est celui où l'on prend ce qui nous saisit, où l'on sélectionne et réfléchit ce qui nous prend.

Enfin, comme le révèle un passage antérieur sur le peintre qui serait « muet » parce qu'incapable de peindre une mesure et d'en faire un « symbole de l'injustice sociale », ou sur *Guernica*, au discours trop riche et complexe pour pouvoir « gagner un seul cœur », le raisonnement de Sartre semble surdéterminé par la nécessité de « l'engagement »³¹⁴ : l'efficacité y est logiquement privilégiée, préférée au juste, là où le beau et l'utile auraient pu se rejoindre. Mais, si cela apparaît caricatural chez Sartre, on retrouve ailleurs la même conception du « prosaïque » opposée au « poétique », appliquée à la métaphore. Dans son petit ouvrage de synthèse sur *La Métaphore*, Jacques Dürrenmatt rappelle par exemple la distinction entre « métaphores d'usage » et « d'invention » et – faute de distinguer métaphore vive, ou « ouverte », et « métaphore d'invention » – associe cette dernière, qui « demande un effort d'interprétation », à la métaphore « littéraire », qui se désignerait comme telle par son incongruité, sa rareté. En citant Gerard Steen, il différencie une conceptualisation métaphorique « en quelque sorte transparente » et la métaphore avec

314 *Ibid.*, p. 16-17.

incompatibilité sémantique qui « débouche sur le sentiment aigu d'une littérarité ».³¹⁵ Ce qui permet d'évacuer ainsi les métaphores vives usuelles ou les métaphores littéraires « transparentes », c'est l'éternel exemple surréaliste, en l'occurrence un poème de Desnos, là où les exemples précédents, ceux de Hugo et de Michon, en tête des chapitres 1 et 2, n'auraient pas produit le même résultat. Au bout du compte, la distinction entre prosaïque et poétique n'a plus la richesse qu'elle possédait chez Chklovski, quand au moins l'idée d'un « obscurcissement », d'un « ralentissement », était liée au projet d'un accès renoué au monde.

Il est donc singulièrement tendancieux d'opposer le beau, le poétique, à l'utile et même à l'efficace, comme une longue tradition, notamment rhétorique, nous persuade de le faire : si l'efficacité du détour métaphorique semble moindre, c'est comparée à celle d'un énoncé plus direct, dont l'idée serait en quelque sorte déjà donnée, connue par avance, non pas reconstruite mais simplement convoquée, dont la pertinence ne serait pas éprouvée à nouveaux frais. C'est pourquoi nous pouvons dire que la métaphore ne s'oppose pas réellement à l'efficacité et même, comme nous l'avons vu, qu'elle entretient des liens avec la recherche de la vérité. On le perçoit particulièrement chez Galilée, dans son *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*. Dans cet ouvrage à la fois scientifique, philosophique et littéraire, dont le genre même est instructif puisqu'il s'agit d'un dialogue sur le mode socratique, l'auteur multiplie les comparaisons. Si certaines pourraient être qualifiées de rhétoriques, du moins par ceux qui tiendraient à perpétuer ces divisions, la plupart sont proprement scientifiques, non seulement « didactiques » mais aussi « inquisitives », au sens que lui donne Marta Spranzi, celui d'« enquête », de « recherche de nature cognitive ».³¹⁶ Galilée rapproche constamment des réalités tenues pour différentes et, d'une façon qui rappelle celle que nous avons relevée chez Freud, il souligne systématiquement les points de ressemblances sans manquer d'indiquer la persistance et parfois la nature des dissemblances. Il en va ainsi, par exemple, dans la première journée, de la « correspondance » et de la « sympathie naturelle » de la Lune avec la Terre, selon Salviati, le porte-parole de Galilée, et s'il n'est pas nécessaire d'énumérer, après les sept ressemblances, « les différences et disparités », c'est parce qu'elles sont aisément admises par les détracteurs de l'héliocentrisme.³¹⁷ Dans la deuxième journée, pour faire accepter l'idée de la rotation de la Terre, les habitants de celle-ci sont comparés aux passagers d'un navire sur une mer calme, et le bateau est rapproché d'un mobile sur un plan qui ne serait pas incliné. Plus largement, la démarche de Salviati et, à travers lui, de Galilée, consiste à montrer qu'il existe de bonnes et de mauvaises comparaisons : le partisan de Copernic conteste par exemple l'analogie entre une pierre qui tombe d'une tour et celle qui serait lâchée d'un mât, sur un navire en mouvement, parce qu'il y a un mouvement relatif de l'air qui entoure le bateau, et qu'on ne peut comparer ce qui se passe sur le pont et sur la Terre, où l'air fait partie du même référentiel, accompagne le mouvement de la planète. En revanche, il accepte l'image de la cabine du navire, qui forme un référentiel homogène et permet ainsi de penser le mouvement de la Terre, qui apparaît pour ses habitants « comme nul ». C'est ainsi que Salviati peut finalement accepter l'analogie audacieuse entre les deux chutes d'une pierre sur terre, d'une hauteur d'une tour, et sur mer, du haut d'un mât, en annulant par la pensée la légère déviation due aux frottements du navire en mouvement : il invite à comparer comme similaires des phénomènes observés comme différents, parce que possédant en commun le

315 J. Dürrenmatt, *La Métaphore*, op. cit., p. 47-48.

316 M. Spranzi, Galilée, le « *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* », op. cit., p. 40-41. La distinction se rapporte plus précisément, chez elle, aux différentes fonctions que peut avoir le dialogue par rapport à la connaissance.

317 G. Galilei, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, op. cit., p. 166, 170.

mouvement qui leur est « imprimé » par la rotation de la Terre. Plus loin, il propose encore de considérer que « les effets du vol des oiseaux » qui suivent les mâts des bateaux « ne diffèrent en rien de ce qui se passe avec les projectiles qu'on envoie » : tous sont également soumis au « mouvement diurne » de notre planète.³¹⁸ L'idée maîtresse de Galilée est d'ailleurs résumée par la formule, maintes fois répétée, selon laquelle « le mouvement qui est commun à nous et aux autres mobiles est comme rien », « est comme s'il n'était pas », que ce soit d'ailleurs celui de rotation de la Terre sur elle-même, celui d'un bateau sur une mer étale ou celui de la révolution de notre planète autour du Soleil : à chaque fois, le mouvement « est comme s'il n'était pas ».³¹⁹ C'est bien ici la « métaphore » matrice d'une grande part des comparaisons du *Dialogue*, l'énoncé clair de tous les paradoxes relevés, l'analogie curieuse dont les personnages tirent un grand nombre d'effets : les mouvements apparemment simples (la chute d'un corps, par exemple, ou le mouvement d'un bateau sur une mer étale) sont en réalité composés, et les mouvements apparemment nuls (une bille immobile sur un plan horizontal, ou une pierre tenue en haut d'une tour) sont soumis au mouvement non seulement « diurne » (dans la deuxième journée), mais aussi « annuel » de la Terre (dans la troisième journée).

Dans cette perspective, une dernière analogie me semble mériter d'être relevée. Salviati propose dans la troisième journée cette « expérience étonnante » de faire tourner autour de soi une bassine remplie d'eau où flotte une balle. Il note alors que celle-ci se met « à tourner sur elle-même, en sens contraire à la bassine » : comme la Terre dont l'axe ne bouge pas, dont les habitants retrouvent l'étoile polaire tout au long de l'année malgré notre mouvement autour du Soleil, la balle « regarde toujours dans la même direction ».³²⁰ On le voit ici encore, la comparaison ne se limite pas à la fonction pédagogique, illustrative, dont parle Bachelard : elle permet de penser le réel, de structurer l'expérience, de fournir un cadre précis pour la formulation d'hypothèses. Comment penser que Galilée ne livre pas dans son *Dialogue* certaines expériences qui lui ont permis de progresser dans la connaissance du mouvement de la Terre ? Le rôle de l'eau, notamment, pour trouver une correspondance avec « l'air ténu qui n'offre guère de résistance » où le globe terrestre est « suspendu en équilibre », est fascinant : on retrouve le rôle qu'il jouait déjà dans l'image du navire voguant vers Alexandrie ou Alep. Mais Galilée n'en reste pas là. Il ajoute : « là où vous croyez voir une révolution sur soi-même » de la balle, « il n'y a qu'absence de mouvement et conservation absolument immuable par rapport à tout ce qui est immobile en dehors de vous et du récipient » ; « il est donc plus vrai de dire que c'est vous et le récipient qui tournez autour de la balle immobile, et non pas elle qui tourne à l'intérieur du récipient ». Voilà qui est vertigineux si l'on pense que l'analogie de la balle avec la Terre a été énoncée explicitement : l'homme-Soleil, au centre de l'expérience, est ravalé au rang d'illusion. On en revient presque, d'une certaine façon, au géocentrisme, mais par-delà l'acceptation de l'hypothèse héliocentrique. Évidemment, il ne s'agissait probablement pas pour Galilée de prétendre cela : comme Françoise Balibar et Marta Spranzi le rappellent, la relativité est seulement optique pour lui. Un point de vue surplombant sur les choses est conservé qui privilégie sûrement le référentiel balle parce qu'il forme système, en l'occurrence, avec le référentiel « univers », parce qu'il permet de négliger la rotation de l'homme et de sa bassine. Mais on ne peut s'empêcher de voir dans cette danse singulière de la balle et de l'homme qui tient la bassine, qui tournent l'un *ou* l'une autour de l'autre, et ne tournent que pour celui qui ne

318 *Ibid.*, p. 260-269, 298-300, 316-318.

319 *Ibid.*, respectivement p. 394, 228, 297-299, 548.

320 *Ibid.*, p. 576-577.

tourne pas, une intuition encore meilleure que cette idée d'un référentiel qui serait « plus vrai » qu'un autre : n'y a-t-il pas là, en pointillés, l'idée d'une vérité forcément relative, où le centre n'est ni la Terre ni le Soleil, ni la balle ni l'homme qui tourne, autrement dit l'exigence de prendre en compte le système instable des deux ?

Voilà qui nous ramène, quoi qu'il en soit, au rapport entre beauté et vérité dans la métaphore : ce qui plaît dans certaines figures d'analogie, c'est cette *recherche de vérité* qui passe par un énoncé paradoxal, dont le *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* nous offre maints exemples. Marta Spranzi nous invite d'ailleurs à interpréter la forme elle-même du dialogue adoptée par Galilée en rapport avec la méthode dialectique, selon la tradition de l'époque. Reposant sur la controverse, sur un jeu de questions et de réponses où les objections sérieuses ne sont pas esquivées, forçant le lecteur à cheminer ainsi avec les personnages, le dialogue témoigne d'un art du « *dissentiment* » étranger à celui du « *consensus* », qui l'apparente à la dialectique autant sinon plus qu'à la rhétorique : il fait avancer lui aussi la connaissance ; une « connexion intime » peut être établie « entre dialogue et recherche de la vérité ». ³²¹ La métaphore, de ce point de vue, n'a rien à voir avec une quelconque sophistique, elle est même souvent étrangère à cette possibilité de persuader sans forcément convaincre que l'on rattache à la rhétorique : Marta Spranzi, qui souligne le recours de Galilée à l'ironie, à la métaphore, à l'anecdote, ne relève pas les exemples de comparaison ci-dessus. Malgré sa thèse explicite, elle conçoit trop souvent elle-même les outils rhétoriques que sont les images comme une séduction supplémentaire offerte par l'auteur – et ne relève le fondement analogique du raisonnement que pour la quatrième journée, lorsque la thèse défendue sur les marées est fautive. ³²² Il est pourtant possible d'utiliser pour la figure d'analogie une partie des outils convoqués pour le dialogue, pour la dialectique. La métaphore aussi invite à un dialogue, à une enquête, sans aucun jeu de mot, même si le dialogue est pour une large part, sinon en totalité, avec soi-même. Il s'agit même d'un dialogue authentiquement contradictoire puisqu'il s'agit de déterminer les raisons *x* pour lesquelles A est comme B et les raisons *y* pour lesquelles A n'est pas comme B, démarche de pensée dynamique au cours de laquelle des motifs de dissemblance sont amenés à être recatégorisés dans un second temps en motifs de ressemblance, mais d'une ressemblance qui reste plus ou moins paradoxale selon l'état d'avancement de la connaissance (ainsi de la nature de l'espace interplanétaire, pensé sur le modèle de la flottaison sans qu'il soit aisé de déterminer tous les motifs de ressemblance et de dissemblance). Cette dialectique est évidemment une source de plaisir non négligeable, qui favorise un jugement esthétique favorable : c'est ce « déclic » de la ressemblance paradoxale dont parle Breton, en le tirant du côté du jeu, de la gratuité voire de la magie, mais qui est relevé aussi par Aristote, qui le tire pour sa part du côté de la connaissance, de « l'instruction par le genre ». Ce « déclic analogique » possède d'ailleurs, assez souvent, un caractère apparemment « automatique » qui l'apparente au bon mot, au « mot d'esprit », et cette part de suggestion dans la métaphore est très probablement la source de la *croyance* en elle : nous l'avons vu, l'oubli de notre rôle actif dans sa création, dans son interprétation, a pu produire l'illusion de correspondances objectives, alors que l'analogie est toujours produite par le sujet parlant, même quand il redécouvre des analogies qui vivaient en lui à son insu, quand elles semblent s'imposer à lui. Ce cas extrême de la croyance en la métaphore n'en prouve pas moins, très paradoxalement, le lien étroit de la figure d'analogie à la recherche de la vérité : c'est bien parce que le rapprochement de deux réalités différentes apparaît pertinent mais

321 M. Spranzi, *Galilée, le "Dialogue sur les deux grands systèmes du monde"*, op. cit., p. 32-39.

322 *Ibid.*, respectivement p. 106-108 et 97.

inattendu à l'interprète et parce qu'il est surpris lui-même par sa trouvaille qu'il ne peut se résoudre à l'idée d'en être l'auteur, à un titre ou à un autre, et qu'il en place la cause, davantage qu'il ne convient, hors de lui.

La justesse paradoxale de certaines métaphores fait donc à la fois leur beauté, leur utilité et leur « vérité », en cela qu'elle témoigne de leur effort de dépasser les données usuelles de l'expérience. On peut rappeler, plutôt que reprendre les exemples cités dans la section précédente, le début du *Lauréat* ou la séquence de *Playtime* citée en introduction : oui, d'une certaine façon, un jeune homme mal dégagé de l'adolescence est encore ce paquet inemployé qui tombe du tapis roulant et la télévision est bien cet écran qui réunit fictivement les hommes autant qu'il crée des barrières invisibles, des murs infranchissables entre eux. On pourrait citer encore *Metropolis* ou, mieux, *Les Temps modernes* : oui, la machine peut être ce Moloch qui engloutit les hommes, cette créature hostile qui se bat avec eux comme avec Charlot qui en reçoit des boulons, et l'homme peut devenir à son tour une machine et ne voir autour de lui que des boulons à resserrer. Le caractère improbable, audacieux, des rapprochements métaphoriques n'est pas une raison suffisante de les congédier, quand ils sont bien menés, et leur mérite est bien, comme chez Galilée, d'inciter à changer de point de vue ou, plus exactement, à combiner les points de vue, à les faire dialoguer, à les intégrer dans une perspective plus vaste. On pourrait rappeler à ce propos que le *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* ne tranche jamais ouvertement le débat ouvert entre les systèmes géocentrique et héliocentrique. Même s'il s'agit là, en grande partie, d'une précaution bien compréhensible de Galilée, il est intéressant de noter qu'il ne clôt pas vraiment le débat, qu'il en reste à des probabilités, qu'il confronte des hypothèses et que le système copernicien l'emporte sur celui d'Aristote et de Ptolémée par son élégance, sa simplicité, autrement dit, d'une certaine façon, par sa beauté et son efficacité.³²³ D'ailleurs, pour décrire le mouvement d'une pointe de plume esquissant un dessin sur un navire, Galilée souligne dans la deuxième journée qu'on peut indifféremment adopter le référentiel bateau et celui de Venise ou d'Alexandrie. Même s'il semble avoir un faible pour le second, pour l'idée que le tracé de la plume s'approche du « parfait arc de cercle », il laisse le lecteur libre de préférer le référentiel navire, il suggère même que le dessin du peintre a quasiment disparu quand il se compose avec le mouvement du bateau, qu'il s'écrase en quelque sorte, qu'il s'étire en « une ligne droite qui s'infléchit ou s'écarte très peu de la droite parfaite », qu'il ne ressemble donc pas tant que cela à l'image de l'arabesque choisie par Simplicio, le contradicteur de Salviati.³²⁴ Pour l'œuvre humaine, le référentiel navire n'est donc pas exclu : ce n'est qu'une possibilité, comme celui de la Terre pour décrire des mouvements sur notre planète. En revanche, pour décrire les mouvements respectifs de la Terre et des astres, dans la troisième journée, il n'en va plus de même : le modèle de Ptolémée est « un monstre et une chimère faite de membres absolument disproportionnés et incompatibles entre eux ». Plus encore que pour la balle dans sa bassine, on comprend qu'il faut choisir ce qui est le « plus vrai » : il ne s'agit plus d'un dessin plus ou moins étiré, mais d'un système incroyablement compliqué, avec des mouvements « difformes » et « incohérents ». La simplicité et l'élégance constituent donc, sinon la preuve, du moins l'indice du vrai. Autrement dit, le relativisme n'est pas seulement optique chez Galilée : même si un système lui semble meilleur qu'un autre, le savant reste ouvert à une autre explication plus économe. Le dialogue entre les différents personnages et les différentes positions favorise cette ouverture, cette sagesse, cette hauteur de vue et, dans cette optique, la métaphore constitue clairement un outil de la

323 G. Galiliei, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, op. cit., p. 508-510.

324 *Ibid.*, p. 298-300.

connaissance : elle permet de justifier Copernic sans rejeter l'expérience commune, elle permet d'articuler le point de vue de Venise avec celui du voyageur dans sa cabine. La raison-calcul marche main dans la main avec l'esprit d'examen, l'entendement avec l'imagination, la géométrie avec l'esprit de finesse. Nous avons clairement à faire à une pensée d'avant le divorce entre la raison calculatrice et cette autre part, meilleure, qu'on retrouve dans les bonnes métaphores, capable de penser des hypothèses qui ne soient pas absolues.

Je ne reviendrai pas ici sur la fameuse sympathie d'Einstein pour l'auteur du *Dialogue*, sur son « retour » à Galilée, sur son usage de la métaphore, du raisonnement par analogie, par exemple lorsqu'il imagine cette chambre en accélération constante qui reproduit dans l'espace, loin de tout, les conditions de la pesanteur, sinon pour souligner que la métaphore est bien un terrain particulièrement favorable pour renouer intimement le vrai et le beau : c'est la capacité de la figure d'analogie à nouer des liens, à discerner intuitivement des sympathies entre les choses, dans un mouvement totalement étranger à la raison-calcul, à la raison instrumentale, qui est ici en cause. Mieux qu'ailleurs peut-être, on peut apercevoir chez elle l'action d'une raison « imaginative », liante, *matérielle*, dont les profits sont minorés par notre culture, même s'il faut rappeler ensuite que la nature de la métaphore est de combiner nécessaire abstraction et pensée sensible – alliance qui peut devenir facteur d'émancipation, quand elle s'accompagne d'un examen soigneux, réflexif, mais aussi facteur d'aliénation quand le travail réflexif opère mal, que l'abstraction tourne à la falsification.

De ce point de vue, pour faire un ultime bilan, il semble que l'accusation de mensonge, de manipulation a reflué ces dernières années, est repassé à l'arrière-plan des discours savants sur la métaphore, sous l'influence des travaux cognitivistes. Mais la prégnance de l'approche rhétorique, (proto)linguistique, celle du « mot pour un autre », est encore extrêmement forte, compliquée par ses ramifications dans d'autres disciplines qui ont semblé la légitimer en retour, comme la sémiologie ou la psychanalyse. Le meilleur témoignage en est la persistance dans les esprits, dans la représentation de la figure, de la division entre métaphore et comparaison, ou la possibilité même de distinguer métaphore et métaphore filée. Il faut donc souligner inlassablement que la métaphore n'est pas plus du côté de l'émotion que de la raison, par exemple : elle ne constitue nullement un obstacle au savoir, bien au contraire, qu'il soit scientifique ou non. S'il faut absolument lui reconnaître un travers potentiel, c'est du côté du côté du raisonnement par analogie qu'on peut le trouver, la figure s'appuyant sur ce mode de raisonnement extrêmement fertile mais pouvant induire le vrai comme le faux. Cette possibilité de tromper n'est qu'une éventualité, un défaut de maîtrise que l'on peut retrouver dans d'autres modes de raisonnement et que nous n'apercevons peut-être si bien là que parce que le raisonnement par analogie est extrêmement fréquent et « productif ». Ce n'est pas non plus en montant en épingle le versant « imagé » de la métaphore que l'on peut le mieux rendre compte de ses pouvoirs, ou alors il faut évoquer l'idée d'une matérialité de l'expression, susceptible d'être jugée avec condescendance dans notre culture mais qui apparaît comme la base d'une dialectique féconde. Le mot ou l'image que l'on « projette » sur un(e) autre, dans la métaphore *in absentia* comme dans la comparaison, peut en revanche être appréhendé comme une négation de la négation, un « être » et « n'être pas » qui n'est pas seulement celui du mythe, du *Aixo era y no era* cité par Lévi-Strauss (« cela était et n'était pas »), de la fiction, du « il était une fois », mais d'une dialectique authentique, ouverte, inachevée mais pas inaboutie, précise et éloquente, encadrée par un discours qui ne se limite pas au nœud métaphorique.

L'idée d'une ontologie de l'« être comme », du moins si on la conçoit comme distincte d'une

ontologie de la métaphore, comme Dérive à la fin de son ouvrage, semble témoigner de ce point de vue d'un reste malvenu de rationalisme, au mauvais sens du terme, d'un pas en arrière par rapport à cette raison « imaginative », à ce constant dialogue que l'on observe dans les figures d'analogie entre la « véhémence ontologique » évoquée par Ricœur et le moment critique, conceptuel, sans lequel il n'y aurait pas de dialectique métaphorique. Cette idée qui ne recoupe pas totalement celle de la métaphore-substitution mais entretient des liens avec elle, tend surtout à rabattre la métaphore sur l'idée d'une (con)fusion, d'une identification abusive de deux objets de pensée. Or, je ne vois rien qui impose l'idée de deux ontologies distinctes : si Freud avait cru à un tel « être comme » et « être pareil » (ou « être pour »), aurait-il inlassablement cherché jusqu'où ses métaphores étaient pertinentes en présupposant, la plupart du temps, qu'il n'y avait pas identité totale ? La fonction heuristique de la métaphore et de la comparaison me semble reposer précisément sur la négation d'une telle distinction : c'est parce que l'analogie nous semble bonne, extrêmement plaisante, valable et féconde à la fois, qu'on est amené à l'explorer, ce qui ne veut pas dire qu'on va la suivre jusqu'à ses dernières extrémités. Certes, l'incertitude qui plane parfois sur la prose de Freud quant à savoir si c'est littéralement ou non qu'on peut dire qu'une chose en est une autre, si la concordance est totale ou non, témoigne probablement d'un résidu de croyance voisine mais sa pratique continuelle la dément – de même, on perçoit chez lui des traces de conceptions rhétoriques traditionnelles, sur le plan théorique, en même temps qu'une confiance beaucoup plus grande accordée à la métaphore, sur le plan pratique, et on peut lire des déclarations de foi quasi scientifiques qui coexistent avec une démarche beaucoup plus originale, « métapsychologique », une sorte de philosophie mythologique. C'est bien parce qu'il croit à la fois que c'est pareil et différent que Freud, pour ne citer que lui, explore sans relâche ses métaphores. Autrement dit, le tissu du monde n'est pas fait pour lui de réalités découpées une fois pour toutes : du rêve à la névrose, de la névrose à la religion, de la religion au rêve, ou de l'état de veille au sommeil, en passant par le rêve éveillé, le lapsus ou l'auto-observation, il y a toujours, à chaque fois, une grande continuité et en même temps d'insensibles et indéniables ruptures. C'est ce tissu-là qu'il importe de considérer, et c'est ce dont la double ontologie de la métaphore et de la comparaison peindra toujours à rendre compte – ce réel accessible uniquement par le travail dialectique, jamais arrêté, du semblable et du différent.

La métaphore face à la variété des figures et des esthétiques métaphoriques

Le temps et la place m'ont manqué (si si) pour proposer une typologie des esthétiques métaphoriques, pour distinguer quelques grandes familles dans l'usage de la figure d'analogie qui regrouperaient indifféremment auteurs de cinéma et de littérature. Quelques observations me semblent utiles néanmoins.

Pour commencer, l'extraordinaire perméabilité de la métaphore à d'autres figures de rhétorique me semble à souligner. Y en a-t-il beaucoup qui puissent à ce point se combiner avec plusieurs d'entre elles ? Ce n'est pas le cas, par exemple, de la métonymie, alors que la métaphore est fréquemment hyperbolique, ironique, qu'elle peut constituer un euphémisme, reposer sur une antithèse (comme la comparaison à la fin de *Lumumba*) ou construire un oxymore (le prodige de l'écrémeuse dans *La Ligne Générale*, avec son miracle matérialiste). La possibilité de l'ironie, notamment, nous est déjà apparue significative : elle souligne la possibilité pour la métaphore de porter des idées, de les organiser. Elle indique aussi la présence d'une certaine polyphonie dans la

métaphore, qui se déploie dans bien d'autres cas que l'antiphrase. Comme Catherine Détrie le précise, la métaphore articule souvent des rapports au réel différents, elle invite par exemple à faire dialoguer deux points de vue sur une même réalité. Nous l'avons observé avec « Comment Wang-Fô fut sauvé » et le portrait de Charles dans *Eugénie Grandet* mais aussi, plus indirectement, avec *Les Glaneurs et la glaneuse* ou *Drôle d'endroit pour une rencontre*, pour ne citer que ces exemples. Mais ce dialogue est susceptible de se présenter sous des formes chaque fois différentes, de l'ironie la plus pure au dialogue véritablement ouvert, en passant par les cas intermédiaires, passionnants, d'*Acte de printemps*, où l'évitement de la Résurrection est signifiant sans pour autant être ironique, au sens fort, et de *La Ligne Générale*, où l'ironie de la comparaison religieuse semble bien marquée mais ne détermine pas totalement la signification de la séquence de l'écumeuse, où elle invite à repenser chacun des termes de l'analogie, à interroger de façon ambivalente la foi communiste. La nécessité d'une telle approche polyphonique de la métaphore est sensible aussi chez Gustave Flaubert, chez lequel ironie et empathie coexistent et se nourrissent mutuellement, proposant des configurations chaque fois différentes, d'une grande richesse, au sein d'une esthétique pourtant bien différente.

Ces métaphores-là, d'une grande richesse polyphonique, sont nombreuses parmi celles que j'ai exposées. Je ne prétendrai pas que toutes les figures d'analogie présentent les mêmes traits : il est des métaphores épiques ou comiques, par exemple, qui ne les possèdent pas, ou du moins pas à un tel niveau. Mais il me semble nécessaire de souligner que la métaphore permet cette épaisseur du propos, cette finesse et cette nuance, aussi bien dans une esthétique faussement impersonnelle comme celle de Flaubert que dans celle plus apparemment conflictuelle, satirique, d'Eisenstein. La fin du long-métrage de Manoel de Oliveira *Le Passé et le Présent* nous offre un autre exemple de cette richesse : Vanda, qui n'aime jamais tant ses maris que lorsqu'ils sont morts, se rend avec Ricardo à un mariage. Comme René Prédal le souligne après Alves Costa, la mise en scène fait surgir un doute sur l'union qui est célébrée, au cours de cette séquence de mariage qui constitue « le point le plus ironique du film ».³²⁵ Vanda et Ricardo qui arrivent dans l'église après l'échange des consentements « cherchent leur place... et ne se retrouvent plus ». Un plan d'ensemble, en plongée, les montre en effet cherchant une place, ne se regardant pas, se cognant, puis apprenant à s'éviter, puis semblant enfin marcher d'un même pas, à l'unisson malgré eux, au moment où la marche nuptiale retentit. Un mouvement de caméra vers l'organiste conclut ce dernier mouvement du couple, de telle façon qu'après avoir indiqué leur désunion le film fait surgir l'idée qu'ils s'accordent malgré tout, malgré cette désunion, au-delà même de ce désordre apparent : leur mouvement vers la sortie, qui semble concerté de la part des acteurs, évoque le mouvement convenu des mariés dans une telle circonstance, même s'ils ne l'effectuent que pour chercher une place. Il y a là une forme de délicatesse gentiment moqueuse, une sorte d'euphémisme : les protagonistes sont mariés eux aussi mais ne veulent pas le reconnaître, en assumer la charge émotionnelle, et seul le cinéaste, par ce plan insolite, le fait : il contredit – d'une façon qui ne semble pas ironique, ou pas seulement – ce qu'il a commencé par nous montrer, leur désunion, il confirme leur union mais à un niveau supérieur, mystérieux, qui reste à déterminer pour le spectateur. La métaphore, par cette possibilité qu'elle a de dire les choses sans tout à fait les dire, permet ainsi d'exprimer avec pudeur cette contradiction du personnage principal, cette recherche de l'amour sans cesse compliquée par le mariage – et comme rendu possible à nouveau, pour Vanda, par la mort. Elle suggère en l'occurrence, à la fin de cette dernière séquence, la possibilité enfin d'un amour qui *négligerait* le

325 René Prédal, *Manoel de Oliveira, le texte et l'image, L'Avant-Scène cinéma* n° 478-479, *op. cit.*, p. 36.

mariage, qui se ferait par-delà l'union consacrée et la mort – notamment avec ce mari, Ricardo, qui lui est rendu comme par miracle, puisque nous avons appris au cours du film que ce premier mari n'est pas mort, que c'est son frère jumeau Daniel qui est décédé et que Ricardo en avait pris l'identité, fuyant lui aussi, à sa façon, son conjoint, sa « moitié ».

Ce n'est là, pour autant, qu'une interprétation possible du dernier plan du film *Le Passé et le Présent*. On retrouve ici ce *sfumato* de la métaphore, plus ou moins accentué selon les cas, selon que l'auteur laisse flotter ou non les contours exacts de son propos, et d'autant plus susceptible de frapper que le discours de la figure est plus complexe. La métaphore permet en effet de dire certaines choses incertaines, qu'une lumière trop crue interdirait de formuler, et dont les contours ne sont pas toujours bien arrêtés encore, y compris pour l'auteur qui se contente ainsi de fixer une intuition plus qu'un énoncé parfaitement univoque. Mais le propos n'en est pas moins précis en son cœur, il n'est pas équivoque pour autant : pour la fin de *Le passé et le présent* par exemple, l'idée d'une union paradoxale, par-delà l'union consacrée et la désunion, est clairement énoncée. La mise en scène suggère que Vanda et Ricardo sont comme désunis au moment de la cérémonie et, finalement, comme mariés à travers leur désunion. Faut-il déceler ensuite de l'ironie pure dans ce redoublement du paradoxe ou l'idée que le mariage ne peut se faire qu'en se refusant – autrement dit, qu'un progrès est possible pour Vanda, que l'on peut vivre et aimer, mais autrement, un vivant ? Même si je penche pour la seconde interprétation, on peut concéder qu'une certaine latitude est laissée au spectateur : comme à la fin d'*Acte de printemps*, le réalisateur ouvre une interrogation plus qu'il n'entend apporter une réponse, imposer une croyance, quelle qu'elle soit.

Mais toutes les métaphores ne présentent pas, du moins en apparence, une telle épaisseur, ou une telle latitude à la marge de leur interprétation. La fin de *Mission impossible 2*, avec son combat à moto au bord de la mer, évoque clairement un duel entre chevaliers, et les plans sur l'océan déchaîné participent nettement de cette dimension épique : il s'agit avant tout de magnifier le combat, l'idée d'un duel entre deux personnalités hors pair. La métaphore marine joue le même rôle que certaines comparaisons dans l'*Illiade* : il s'agit de souligner la violence des chocs, de l'affrontement. De même, certaines métaphores comiques, satiriques, n'appellent pas nécessairement de longs développements : leur objectif semble être ailleurs, dans l'efficacité d'un énoncé moins paradoxal. Même chez Michael Moore, par exemple dans *Capitalism : A Love Story*, où le réalisateur propose une analogie entre les États-Unis d'Amérique et l'Empire romain et où il utilise l'image de la mafia pour caractériser les mœurs des barons de l'industrie, les comparaisons sont surtout utilisées pour faire sensation. Elles possèdent de toute évidence un but critique, le réalisateur adhère pleinement à leur propos, mais elles sont surtout assumées pour leur efficacité et pour renforcer l'adhésion par le rire : leurs limites ne sont pas testées dans le film, par exemple. Même si l'analogie avec l'Empire romain est soutenue par de nombreux éléments, par de nombreux contrepoints apportés par le montage d'archives contemporaines avec un commentaire évoquant Rome, la possibilité de faire réfléchir à travers la comparaison est limitée par l'efficacité comique d'un montage rapide utilisant un commentaire très convenu sur l'Empire romain. Il en va différemment, à mon sens, dans *Fahrenheit 9/11* du même Michael Moore : les membres de l'administration Bush apparaissent pendant le générique, après un prologue consacré à retracer les mois qui ont précédé les attentats du 11 septembre 2001. Ces images d'archive, les montrant en train de se préparer dans les coulisses d'émissions de télévision, sont montées de telle façon qu'elles suggèrent une mise en scène de la part du pouvoir, que les premiers mois de la présidence de G. W. Bush n'étaient qu'un tour de chauffe et que la représentation va maintenant commencer. L'effet repose moins exclusivement sur

le comique : le choix de ces plans, leur durée, leur préparation par la séquence qui précède, tout cela finit par suggérer que des rôles ont été distribués, voire que le président et son équipe vont interpréter une pièce dont certains actes leur sont déjà connus. Quoi que l'on puisse penser de l'idée, il faut noter que son énoncé n'est pas sans charme : même si c'est probablement pour des raisons juridiques, le réalisateur préfère susciter ici une interrogation, ouvrir des pistes plutôt que trancher et asséner une thèse, et sa métaphore en profite.

On le voit donc ici, ou à travers *Illiade*, ou encore *Playtime*, la finalité épique ou comique d'une métaphore ne l'empêche pas de porter un discours, qu'il soit riche ou plus rudimentaire, et n'empêche pas ce discours d'être plus ou moins nettement déterminé selon les cas. On se doute par exemple que Michael Moore aurait été capable d'étayer l'analogie avec la mafia formulée dans son film, comme *Cleveland contre Wall Street* suggère également qu'il est possible de le faire, à travers le dessin du *Parrain* arboré sur le tee-shirt de l'un des habitants de Cleveland : on l'a vu, la simple apparition de ce vêtement dans le film de Jean-Stéphane Bron suffit, par la matière que le long-métrage accumule par ailleurs, à lui donner une grande résonance, alors que l'accumulation d'anecdotes chez Mike Moore laisse plutôt l'impression d'un effet métaphorique facile. Quoi qu'il en soit, ce qu'il me semble utile de souligner, c'est que ces différents usages, ces différentes esthétiques métaphoriques peuvent être appréhendés à travers le modèle de la métaphore vive, d'un dialogue plus ou moins paradoxal entre deux séries d'objets de pensée, où le rôle de la dissemblance n'est pas aboli puisque, chez Moore par exemple, c'est précisément sur lui que repose le rire. Mais il n'en va pas toujours de même : certaines analogies ne semblent pas conçues pour porter à ce point un discours. Je pense aux métaphores que l'on peut trouver chez Chaplin, chez Tati ou dans *The Party* de Blake Edwards, par exemple, que l'on pourrait appeler des métaphores gags.

L'extraordinaire plasticité du réel chez Chaplin est connue, qui conduit son personnage à détourner certains objets de leur usage habituel ou même à les faire se révolter contre Charlot. Nous retrouvons quelque chose de voisin chez Jacques Tati, mais sur un autre mode : c'est à travers son apparence purement visuelle que telle chose, un lampadaire par exemple, à la fin de *Playtime*, peut souvent apparaître comme une autre chose, un brin de muguet en l'occurrence. Jacques Gerstenkorn a relevé un certain nombre de ces détournements dans *La Métaphore au cinéma*.³²⁶ Mais, comme il le suggère à propos de Charlot qui se fait parfois passer pour un autre ou de M. Hulot qui est pris pour le proche d'un défunt, dans *Les Vacances de M. Hulot*, il ne s'agit pas forcément de métaphore, nous sommes parfois à l'extrême limite de ce que nous pouvons appeler ainsi : la ressemblance est parfois un « prétexte » pour produire un effet comique.³²⁷ En effet, quand Charlot se contente d'imiter quelqu'un ou quelque chose ou que le personnage de Tati est pris pour un autre, il n'y a pas nécessairement d'intention métaphorique, de prédication paradoxale, de volonté de signifier. En revanche, quand le vagabond des *Temps modernes* ramasse un drapeau rouge et le brandit en tête d'un cortège, le fait est signifiant pour le spectateur : nous quittons le stade de la simple méprise. Il en va de même dans *The Party* : quand nous observons l'Hindou joué par Peter Sellers se tortiller devant la jeune Française qui chante, l'envie irrépressible d'uriner est comparée à l'effet d'un plaisir extrême et même un peu excessif qui serait éprouvé à écouter la chanson, mais il n'y a pas vraiment métaphore : la ressemblance entre les deux états ne suffit pas. De même, nous percevons bien avec Tati ces prémisses métaphoriques qui se transforment *parfois* en métaphores et qui, à mon sens, donnent une bonne illustration du travail de l'inconscient, de la façon dont un acte manqué (en

326 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, op. cit., p. 34-47.

327 *Ibid.*, p. 35.

l'occurrence une sorte de perception manquée) peut se transformer en figure : les lampadaires-brins de muguet de *Playtime* invitent à percevoir autrement la ville moderne, à la réenchanter, de même que les nénuphars qui poursuivent le tracé des pavés, dans le jardin de *Mon Oncle*, quittent le stade du pur motif plastique, pour souligner l'artificialisation croissante de l'univers pavillonnaire. C'est parce qu'un sens nous semble se dégager que nous commençons à distinguer une métaphore : la nature dans le monde moderne est comme artificielle mais les objets de ce même univers sont susceptibles d'être réinvestis par un regard poétique et, ainsi, d'apporter une autre forme de vie, de beauté. Néanmoins, la limite entre les deux formes d'analogies est parfois ténue : s'il est facile de constituer en métaphores l'école qui ressemble à une usine automobile, au début de *Mon Oncle*, le tube en plastique qui s'agite comme un serpent, à la fin, ou encore la cuisine, le soir de la promenade avec l'oncle, qui évoque un cabinet de dentiste par son décor, par ses instruments mais aussi par le refus de l'enfant de manger, m'accordera-t-on que le déplacement de la domestique sur les dalles du jardin, avec une chaise dans les bras, évoque des pas de danse d'une façon signifiante ? Que dire de la robe de la voisine, qui vient trop tôt à la garden-party et qui veut se signaler en l'agitant, robe qui apparaît ainsi comme un tapis ? ou des fenêtres de la maison, le soir, qui évoquent des yeux et le portail une bouche ? Nous ne sommes pas loin du pur gag même s'il est encore possible, à chaque fois, de déceler ou supposer une intention. Mieux encore, peut-être, dans *Playtime*, avec les fleurs sur les chapeaux des dames qui semblent, à travers la profondeur du champ, arrosées de champagne, à la place des verres cachés par les têtes : purement plastique, la « métaphore » semble vraiment constituer ici un gag visuel et poétique, il est difficile d'y lire une appréhension intellectuelle de la réalité ; elle invite surtout à un rapport déréalisé au monde, comme dans le surréalisme, et en l'occurrence à une sorte de contemplation matérielle. Nous ne sommes plus très loin de la métaphore stupéfiante : il ne semble pas y avoir d'énoncé particulier dans ce rapprochement paradoxal. Certes, l'analogie n'est pas pour autant pur hasard, pure gratuité : elle s'inscrit dans un contexte de dépaysement du réel, de réenchancement du monde qui est celui de tout le film, elle participe au mouvement général de *Playtime* qui va du gris à la couleur, de la ligne droite au rond, et qui consiste à réintroduire de la vie là où il n'y en a plus, mais l'analogie ne fait pas assez sens pour qu'on puisse aisément la qualifier de métaphore. En revanche, les deux files de touristes qui se croisent sur les escalators, dans l'hôtel, comme des produits sur des chaînes de montage, frappent par la richesse de l'intuition : la première file monte en tenue de jour, la seconde descend en tenue de soirée. Outre l'efficacité de l'effet, liée à la raideur des personnes, au cadrage qui les isole, le fait de mécaniser ce qui relève normalement du choix, de l'acte individuel, du goût, permet de dénoncer le fait de se changer comme une contrainte sociale.

L'intérêt de ces exemples vient de ce qu'ils permettent d'interroger le modèle adopté pour la métaphore, de rappeler le rôle du corpus dans la définition de la figure. Si ces métaphores gags n'invalident pas le modèle, ils interrogent de toute évidence ses marges : la tension que l'on peut toujours déceler dans la figure d'analogie entre deux séries d'objets de pensée ne débouche pas toujours sur le souci évident d'élaborer une correspondance, de proposer une prédication paradoxale – la dialectique qu'on peut imaginer entre les deux séries tourne parfois court. Il me semble néanmoins que le problème n'est pas de taille, du moins si l'on écarte les cas de ressemblance non métaphorique, c'est-à-dire quand l'analogie est purement visuelle et n'induit strictement aucune idée : nous avons déjà observé d'une part que certaines métaphores, les métaphores usées notamment, exploitaient fort peu la possibilité de rejouer leur signification, qu'elles fonctionnaient d'une façon très pauvre mais pas totalement codée, et d'autre part que les « métaphores »

automatiques fonctionnaient apparemment d'une façon voisine, bien que très peu codées en théorie et perçues d'une façon infiniment plus vive, en cela qu'elles ne poussaient pas toujours à bâtir une signification. Autrement dit, nous retrouvons avec les chapeaux arrosés de champagne le problème de la métaphore surréaliste – qui n'a parfois de métaphorique que le nom. Quand elle correspond réellement à la théorie, elle laisse en effet au spectateur ou au lecteur le soin de faire une grande part du travail d'élaboration de l'analogie : le rapprochement de deux réalités n'est donc pas métaphorique *a priori*, il ne le devient qu'à partir du moment où une ressemblance est perçue avec un sens possible à lui donner. C'est là que l'idée d'un sens métaphorique qui n'existerait que du côté de l'interprète trouve une relative pertinence – mais toute relative puisque, dans les faits, il est évident que l'immense majorité des métaphores surréalistes sont contrôlées en amont par la subjectivité de l'auteur. Aussi les métaphores gags le plus gratuites de Tati, comme certaines de Chaplin, comme d'autres de Blake Edwards et même, d'une certaine façon, comme certaines de Godard effectuées sur le mode de l'association d'idées, qui apparaissent elles-mêmes parfois comme des gags ou des jeux de mots, qui semblent obéir à la logique de « marabout-bout de ficelle », aussi ces métaphores n'invalident-elles pas le modèle de la métaphore vive. Seulement, sans être des métaphores surréalistes, leur motivation apparente – autre que formelle – est tellement ténue que seul l'acte toujours individuel de les interpréter pourra faire d'elles des métaphores ou non. Ce faisant, on voit mieux avec elles ce rôle de l'interprète, qui est toujours décisif mais à des degrés divers, ce risque pour toute figure d'analogie de n'être pas perçue ou de paraître incohérente à celui qui ne saurait déceler en elle, c'est-à-dire projeter dans une certaine mesure, les bonnes intentions.

Par ailleurs, le problème du corpus ne se limite pas aux métaphores surréalistes, aux métaphores gags, aux « métaphores » automatiques ou formelles. Les traités de rhétorique n'ont pas attendu les avant-gardes du XX^e siècle et en particulier André Breton pour confondre la figure d'analogie avec certains de ses usages et ainsi ignorer ou minimiser l'étendue de ses pouvoirs, sa finesse, sa possible richesse : nous avons vu à quel point la métaphore classique ou néoclassique, la métaphore « attique » en quelque sorte, avait nui elle aussi à la théorie. Cette esthétique de la métaphore humble, modérée ou admise, « qui court les rues » pour reprendre l'expression de Mlle de Gournay, lui a fait également un grand tort, en favorisant un modèle pauvre, sémiotique, de la figure d'analogie qui, rapidement, a rendu inaudibles les modèles plus riches, à commencer par celui d'Aristote, et a favorisé tous les malentendus relevés autour du baroque, du romantisme ou du symbolisme, pour ne citer qu'eux – tendances coupables, aux yeux de leurs détracteurs récents, de s'exagérer les pouvoirs d'une figure désormais dépourvue de tout pouvoir dialectique, où le rôle de la dissemblance, par exemple, ne pouvait plus être pensé.

C'est pourquoi les œuvres que nous avons analysées, même si elles ont souvent été choisies pour mettre en évidence la richesse du discours métaphorique, présentent des esthétiques très différentes : certaines métaphores explosent, comme dans *2001*, d'autres se font plus discrètes, comme chez Cantet ou dans *Barry Lyndon*. Mais, nous l'avons vu, les auteurs dits réalistes usent eux-mêmes et parfois abusent de la métaphore, comme Balzac, Maupassant et Zola. Chez d'autres, comme Lee Chang-dong par exemple, un peu comme chez Flaubert, les métaphores sont en quelque sorte écrasées : elles sont présentes mais comme étouffées, elles font l'objet d'une stratégie d'enfouissement. Évidemment, les raisons diffèrent de *Poetry* à *Madame Bovary*, mais on trouve dans les deux œuvres un même refus apparent des métaphores, un refus, sinon du lyrisme, du moins de la poésie dans l'écriture ou dans la mise en scène – sauf peut-être, à la fin du long-métrage, quand le poème de Mija est lu, où la mise en scène se libère comme l'héroïne de certains carcans et

où le film suggère que le plus grand pouvoir de la poésie est d'entrer en empathie, de sympathiser avec toutes les souffrances. La métaphore peut alors prendre toute sa place. Tout au long de *Poetry* en effet, si l'héroïne parle de fleurs, écoute les oiseaux, regarde les arbres, *cherche l'inspiration poétique*, il n'en va pas de même de la caméra. Il reste alors des traces de métaphores, des métaphores esquissées, présentes mais à peine, comme effacées sitôt qu'elles ont été pensées, voulues : nous avons relevé par exemples ces métaphores qui naissent des méprises du spectateur – méprises voulues, calculées par la mise en scène – autrement dit, des métaphores qui disparaissent aussitôt qu'on les perçoit.

À côté de cette esthétique de l'effacement, à côté de *Remorques* aussi, des *Gens de Dublin* ou de *L'homme qui tua Liberty Valance*, car il y aussi des métaphores chez John Ford (il y aurait à dire, d'ailleurs, sur la référence à Hamlet dans *My Darling Clementine*, ou sur le mouchoir blanc de Doc, lors du combat à O.K. Corral, qui apparaît comme un drapeau blanc de fortune), à côté de ces exemples de métaphores discrètes donc, il convenait de se pencher sur des métaphores au rôle plus apparent, comme celles d'Eisenstein, de Murnau, d'Ocelot, mais aussi d'Hitchcock, de Nichols, de Varda, de Peck, pour ne citer que quelques auteurs parmi tous ceux qui y recourent sans pour autant pouvoir être taxés de formalisme ou d'être les adeptes d'un cinéma du « montage roi »... Nous aurions pu observer plus longuement d'ailleurs les métaphores proustiennes, dont le goût pour l'hyperbole comique fait parfois penser aux films de Tex Avery, semble très proche même, si l'on songe au danger d'abolir le réel que l'on éprouve parfois devant la virtuosité de l'écriture. Je pense par exemple au portrait des Guermentes déjà évoqué, dans le troisième tome d'*À la Recherche du temps perdu*, à cette main tendue pour saluer qui s'allonge démesurément, qui évoque au narrateur une épée tendue pour un duel. Mais, bien sûr, le goût pour la caricature n'abolit pas entièrement le réel : il témoigne d'un souci de le transfigurer qui coexiste.

L'usage allégorique de la métaphore, comme celui que l'on trouve chez Moretti, a été peu développé : il aurait été possible de souligner que la métaphore allégorique échappe souvent à une esthétique du mystère, du « signe », comme celle que l'on trouve exemplairement chez Tarkovski. Nous aurions pu aussi nous pencher davantage sur celui-ci : dans la dernière séquence du *Sacrifice*, par exemple, l'enfant va arroser un arbre – sans feuilles – qui apparaît comme un signe à déchiffrer, avec sa forme tortueuse, compliquée comme un signe chinois, et qui s'impose même dans le dernier plan, au début du travelling vertical en tout cas, comme une nouvelle croix du Christ, au pied de laquelle l'enfant répète la phrase de Saint Jean, « Au commencement était le verbe », dite par son père au début du film, et ajoute un « pourquoi papa ? » qui peut faire songer à un « Père, pourquoi m'as-tu abandonné ? » Ce symbole du mystère du monde qui est aussi un symbole de la foi est évidemment construit par la musique, la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach, mais également par un parallèle possible entre Maria, la bonne qu'Alexandre s'est décidé à aimer, qui remonte sur son vélo au cours de la séquence, pendant que l'enfant arrose, et celui-ci, le fils d'Alexandre. Tous deux sont faibles mais incarnent une forme d'espoir, d'innocence, et le montage invite à percevoir cette analogie en intercalant un plan sur Maria. Une autre métaphore peut d'ailleurs être relevée, dans la séquence précédente : Adélaïde, la mère de l'enfant, tombe juste avant que ce ne soit le tour de la maison en flamme. Une correspondance est clairement suggérée, qui n'a rien de mystique, entre l'état d'esprit de la femme qui vient de voir partir son mari et cette maison qui s'écroule. Nous voyons donc ici que les métaphores « signes » ne contreviennent pas au modèle proposé, non plus que celles de Proust. Mais nous observons à nouveau, avec cet exemple du *Sacrifice*, que les métaphores les plus « verticales » s'appuient sur des réseaux de correspondances parfaitement

« horizontaux ».

Il convient d'ailleurs de souligner l'importance de cet usage de la métaphore, celui qui favorise la perception d'une correspondance « horizontale », quand l'œuvre travaille à faire percevoir des échos, des parallèles entre les situations ou entre les personnages, parfois à grands intervalles. C'est la façon dont *Remorques* fonctionne, nous l'avons vu, et Jacques Gerstenkorn en donne de nombreux exemples, notamment quand il évoque les « échos à distance ».³²⁸ *Soy Cuba* de Kalatazov pourrait à ce propos constituer un autre exemple de ces « encadrements métaphoriques » justement relevés : je pense à l'écho entre le premier plan du film – après les plans de survol en avion du générique, qui suggèrent aussi l'arrivée sur Cuba –, plan qui cadre une croix et des palmiers en forte contre-plongée pendant que l'arrivée de Colomb est évoquée, et le dernier plan, également en contre-plongée, avec des palmiers en arrière-plan, et des drapeaux cette fois pour se mêler à eux, à la place de la Croix. Le sens de cet écho n'est pas, à mon sens, à rechercher dans une éventuelle analogie paradoxale entre religion et révolution, même si la place de la religion n'est pas inintéressante dans le film, mais plutôt dans la géographie symbolique que cette ouverture et cette fin dessinent. Le premier plan en contre-plongée, après le générique, est associé à l'arrivée des Européens sur le sol de Cuba – par le mouvement de la caméra, embarquée dans un avion, venant de la mer, et par la voix off qui raconte l'arrivée de Cuba et se présente comme *étant Cuba*, suggérant ainsi l'idée d'une rencontre. Le dernier plan, qui lui fait écho, suggère le mouvement inverse : il apparaît à l'issue d'un long travelling arrière, à la toute fin du long-métrage, et filme les révolutionnaires en marche, victorieux, qui descendent de la Sierra. La métaphore suggère ainsi la fin d'un cycle historique, la fermeture d'une parenthèse : elle semble associer la révolution castriste, guerre de libération contre l'occupant « américain », à une guerre de libération plus vaste, celle du continent américain tout entier. Elle figure la révolution castriste comme un mouvement contraire à celui de la découverte-colonisation par les Européens. Le début du film confirme cette lecture, se poursuivant par un long plan-séquence sur l'eau, où l'on aperçoit la vie quotidienne d'Indiens qui peuvent faire penser aux indigènes aperçus par Colomb, puis présentant progressivement l'île sous le régime de Batista et aboutissant à une séquence dans un cabaret où les femmes sont offertes à la curiosité des visiteurs américains comme des objets exotiques, comme ces fétiches qu'on leur propose également, dans ce cabaret où tout se vend – le contraste soulignant la brutalité et la violence de la découverte-colonisation. Néanmoins, on s'en aperçoit, l'écho entre les deux plans n'est ici que l'indice d'un écho plus vaste entre deux occupations et deux libérations : « l'occupation » capitaliste est comparée à la colonisation et la révolution castriste à une guerre d'indépendance ; c'est là que réside la véritable métaphore.

Parfois, comme dans la séquence de la procession puis de l'écumeuse, dans *La Ligne Générale*, ce sont deux séquences entières qui dialoguent entre elles, et parfois plus, et à distance, comme dans *Remorques*. Jacques Gerstenkorn relève d'ailleurs d'autres formes d'échos à travers la notion de « compositions sérielles », ces films élaborés à l'aide de séries juxtaposées ou alternées plus systématiquement, présentant des correspondances entre elles, comme *Intolérance* ou *La Vie est un roman*.³²⁹

Les modalités d'inscription de la métaphore dans une œuvre sont donc très variées. J'ai été amené à souligner que maintes figures d'analogie présentent la particularité, au cinéma plus qu'en littérature peut-être, de ne pas mentionner clairement le comparant, en utilisant la citation par

328 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, op. cit., p. 63-68.

329 *Ibid.*, p. 86 et suivantes.

exemple, comme dans *Des hommes et des dieux* ou à la fin de *La Ligne Générale*. Jacques Gerstenkorn relève d'autres configurations intéressantes encore, notamment la possibilité d'une « cristallisation », d'une « duplication analogique interne », c'est-à-dire d'une « mise en abyme fondée sur un jeu de ressemblance » métaphorique, qu'il expose dans tout le chapitre 4 de *La Métaphore au cinéma*.³³⁰ On pourrait rapprocher ce procédé de la création d'un symbole ou d'une allégorie, de dimension plus ou moins réduite, s'appuyant sur un élément de la diégèse et figurant par là tout ou partie du récit, un peu comme le moteur de *Drôle d'endroit pour une rencontre* qui expose le problème de Charles. On retrouve cela, plus nettement encore, dans *Sia, le rêve du Dieu Python*, de Dani Kouyaté : le motif du cerf volant fait clairement écho au récit et aide, en concentrant l'attention sur lui, à en formuler la signification. La fin du long-métrage *Le Passé et le Présent* en présente une autre forme : ce n'est plus un objet qui concentre ainsi le propos du film mais quelques mouvements isolés par la caméra et rendus signifiant par la musique et leur emplacement dans la fiction ; la petite dramaturgie de Vanda et Ricardo constitue en effet un modèle réduit de leur histoire. Le dernier plan de *Ressources humaines* fournirait un autre exemple du même type : c'est le mouvement de caméra qui cristallise ici le propos du film ou du moins l'un des problèmes posés.

Plus largement, il y a dans cette attention aux liens entre métaphore et narration une préoccupation précieuse, qui souligne notamment le caractère potentiellement filé de toute métaphore vive, même la plus apparemment ponctuelle. Jacques Gerstenkorn a raison de se désoler que les métaphores ne soient envisagées qu'au sein du cadre trop limité du plan ou de la séquence, sous l'influence de la rhétorique, du cadre traditionnel des « figures du discours » : la séparation de l'*elocutio* et de la *dispositio* ainsi, d'ailleurs, que de l'*inventio* a pleinement joué son rôle ici.³³¹ Même lorsqu'elles ne se sont pas explicitement développées, les métaphores les plus riches entretiennent un lien étroit avec des pans très larges de l'œuvre, sinon l'œuvre toute entière, elles courent en profondeur pour l'alimenter, puisant en d'autres séquences comme en autant de sources. De ce point de vue, la métaphore de la cristallisation comme celle de l'affleurement, dans la conclusion de *La Métaphore au cinéma*, me semblent judicieuses. Voilà qui explique, comme le souligne Jacques Gerstenkorn, que des métaphores soient si fréquemment présentes dans les « plans de fin », ou plus largement dans la dernière séquence, ce « point d'aboutissement de tout un long travail de préparation préalable ».³³² Nous avons vu en effet, sur la base d'autres exemples, à quel point il en allait ainsi : faut-il citer encore *Lumumba*, *Ressources humaines* et *La Ligne Générale*, ou rappeler le cas du court-métrage *Lutte*, du *Voleur de Bicyclette* ou de *Playtime*, pour ne citer que ceux-là ? Les exemples sont innombrables, et l'on pourrait ajouter encore *Regain*, de Marcel Pagnol, avec sa caméra qui va et vient comme on sème ou on laboure, la personnification de l'Algérie, à la fin de *La Bataille d'Alger*, avec ce peuple qui marche, qui avance, qui s'est pris des coups mais persévère, ou la dernière séquence de *La Graine et le Mulet*, où une analogie finit par apparaître qui unit la danse de Rym et la course de son père dans la cité, à travers l'idée d'un épuisement commun, d'une humiliation commune. La beauté de la comparaison réside d'ailleurs dans la différence maintenue au cœur de l'analogie : « l'humiliation » de la jeune femme est volontaire, elle a sa beauté ; c'est un sacrifice pour son père. Malgré cette différence essentielle qui fait que l'analogie ne s'étend pas démesurément, les points communs soulignés par la mise en scène permettent

330 *Ibid.*, p. 69-70, 80.

331 *Ibid.*, p. 85.

332 *Ibid.*, respectivement p. 179, 30-31.

d'établir ce qui finit par apparaître comme un *lien*. La beauté du parallèle vient précisément, alors, de cette analogie maintenue par dessus la dissemblance. Les exemples de métaphores « conclusives » sont donc nombreux. Leur quantité est même impressionnante : on pourrait citer encore la fin de *L'Horloger de Saint-Paul* de Bertrand Tavernier, le dernier plan de *Scarface* d'Howard Hawks, la piété sanguinolente à la fin de *Sweeny Todd* de Tim Burton, et tous les films de Manoel de Oliveira déjà évoqués, *d'Acte de printemps* à *Val Abraham*...

Pour autant, cette floraison miraculeuse n'est pas spécifique à la fin des longs-métrages – ou des « chutes » de poèmes, des fins de romans, où l'on pourrait faire la même observation. Il existe d'autres emplacements stratégiques dans l'œuvre, le début notamment, où l'on trouve des métaphores de façon privilégiée aussi. Que l'on songe maintenant, outre les cas des *Temps modernes*, de *Raging Bull* ou du *Cuirassé Potemkine*, au plan qui apparaît juste après le générique de *Talons aiguilles*, de Pedro Almodóvar : le reflet de Rebeca, jouée par Victoria Abril, apparaît dans une glace, se superposant à l'image de l'avion qui ramène sa mère au pays. N'est-ce pas là un plan dont la fonction est d'énoncer, mais implicitement, le sujet du film tout entier, le drame d'une femme qui n'arrive pas à exister par elle-même, qui vit dans l'ombre de sa mère, qui se trouve trop « transparente » à ses yeux ? Bien sûr, l'idée est seulement suggérée, mais pour le spectateur qui n'a jamais vu le film et ne connaît pas l'histoire c'est quelque chose que l'on peut percevoir intuitivement, grâce au mouvement de caméra qui fait progressivement surgir l'image « diaphane » de Rebecca. Peut-être même y a-t-il l'idée d'un fantôme : Rebeca va hanter sa mère comme celle-ci l'a toujours hantée. Nous voyons bien, dans tous les cas, le rôle de la métaphore : elle permet de poser un problème, d'introduire plus ou moins discrètement une problématique. Il en va de même dans *Raging Bull*, même si c'est d'une façon plus énigmatique, ou avec le début de *Fenêtre sur cour* : les rideaux de l'appartement qui s'ouvrent lentement évoquent ceux d'un théâtre ou d'un cinéma qui se lèvent. Le plan est évidemment programmatique : on connaît l'interprétation de Truffaut concernant ce film, la façon dont il a fait du spectacle qui s'offre depuis la fenêtre et du personnage de Jeff une image du cinéma et du réalisateur, mais elle est ici validée par le film lui-même, par son ouverture, comme nous l'avons déjà noté. Le début du *Lauréat* est éloquent, lui aussi, comme les métaphores liminaires de *Travaux, on sait quand ça commence...* ou de *Post coïtum, animal triste*, de Brigitte Roüan. On pourrait citer de nombreux exemples encore, comme le début de *Comédie de l'innocence*, de Raoul Ruiz, où la façon de filmer un coquillage, en très gros plan, suggère diverses analogies ironiques : on pense d'abord qu'il s'agit de la gueule d'un requin puis, quand on a perçu qu'il s'agissait bien d'un coquillage, sa forme évoque les lèvres du sexe féminin. Quand on songe à la connaissance par Raoul Ruiz de la psychanalyse lacanienne et à la question fondatrice du personnage de Camille, l'enfant de neuf ans qui est au cœur du film, « et toi, maman, tu étais où quand je suis né ? », on voit que cet objet tiré de la mer pourrait même évoquer son rapport complexe à la mère... Cette métaphore est donc bien, comme le film, pleine de chausse-trappes, tout sauf... innocente. Les génériques de début sont d'ailleurs, très fréquemment, l'occasion de métaphores, comme celui de *Femmes*, où Cukor associe systématiquement ses personnages féminins à des animaux, ou celui de *Mon Oncle*, où Jacques Tati compare implicitement son film à un chantier, mais il s'agit souvent là d'un exercice de style plus qu'une occasion saisie pour exposer le problème du film, les tensions qui l'agitent ou son sujet le plus profond, à la différences des plans ou séquences d'ouverture évoqués précédemment.

Il faut noter enfin que d'autres positions stratégiques sont souvent mises à profit, au cinéma comme en littérature, pour proposer des métaphores et ainsi exposer ce qui les meut en profondeur.

Il serait trop long d'en faire un inventaire exact. Notons seulement que le passage d'une séquence à l'autre est souvent l'occasion de placer une métaphore, mais il est rare que la métaphore soit mise en valeur par ce biais-là, comme dans *2001, l'Odyssée de l'espace*. Chez Kubrick, elle ne s'articule d'ailleurs pas seulement avec des séquences mais avec des parties : elle conclut en quelque sorte la première et introduit la deuxième ou, si l'on préfère, elle se situe au centre de la partie « l'aube de l'humanité ». Plus que la transition d'une séquence à l'autre, c'est d'ailleurs le cœur de l'œuvre qui semble propice à l'exposé de ces métaphores mémorables. Il n'est pas évident, au cinéma, de déterminer un « milieu » aussi nettement que dans un roman qui possède des chapitres et des parties, où l'on peut donc dire que le parallèle des Comices agricoles est au centre de *Madame Bovary*. Mais il me semble possible de discerner dans les séquences de souvenirs du jeune tsar, dans la deuxième partie d'*Ivan le Terrible*, le cœur de ce film – que l'on prenne en compte ou non, d'ailleurs, le projet du troisième volet. Certes, il est loin d'être certain que S. M. Eisenstein a voulu placer au centre précisément cette métaphore du jeune Ivan manipulé, « suspendu » sur son trône, comparé à une marionnette impuissante, mais la métaphore participe ici clairement de l'idée principale souhaitée par le réalisateur dans ces séquences de souvenirs : donner à comprendre la genèse de l'*oprichina* et plus largement de la tyrannie. De même, la séquence du rêve de Marfa, dans *La Ligne Générale*, me semble trouer le tissu du film d'une façon tellement mémorable qu'elle pourrait aisément passer pour un tel « centre », même si elle se situe quelques minutes avant (entre 5 et 10 minutes, pour un film de deux heures, dans la version de Film sans Frontières). D'ailleurs, le temps ressenti correspond-il à la durée effective d'un film ? Peut-on compter ainsi ? Les grandes masses narratives ne jouent-elles pas un rôle plus important ? Pour donner un dernier exemple, la danse de Katell, dans *Non, ma fille, tu n'iras pas danser* de Christophe Honoré, apparaît clairement comme un tel épisode central. Or, il joue nettement le rôle d'un symbole, celui de l'insatisfaction de Léna : même s'il n'est pas complètement élucidé, un lien est proposé à travers cette séquence entre les deux femmes, entre cette « noceuse » bretonne à la mauvaise réputation, capable de danser douze heures, qui épuise tous ses partenaires, et Léna dont la frustration est exposée clairement, qui éprouve le désir d'une relation pas seulement sexuelle mais amoureuse qui dure, d'une vie vécue intensément, sur le mode de la passion. L'histoire de Katell apparaît donc comme une clef, une petite allégorie donnant accès au cœur du film de la même façon que le début des *Harmonies Werckmeister* ou la fin d'*Acte de Printemps*.

C'est donc parce qu'elle entretient des liens étroits avec le récit tout entier que la métaphore se trouve si fréquemment à ces emplacements stratégiques, qu'elle permet cette « cristallisation » dont parle Jacques Gerstenkorn, ce « *précipité de matière diégétique* ». ³³³ Il s'agit là, à chaque fois, de nouer de façon mémorable les fils d'un discours, d'en disposer les éléments de façon à créer une attente, au début du film, à focaliser l'attention sur un problème de façon générale, à nous permettre de le formuler de la façon la plus riche qui soit, et à susciter ainsi une interrogation ou, du moins, une idée, une émotion, surtout à la fin de l'œuvre. C'est pour cela que cette réflexion sur l'emplacement des métaphores me semble si riche, si capitale : elle permet de toucher du doigt à quel point il est pauvre de traiter la figure d'analogie comme un ornement, comme un signe à la place d'un autre ou comme le véhicule des passions. Elle constitue au contraire l'un des moyens privilégiés de formuler le discours même d'une œuvre et, mieux, le moyen très rare de le donner à sentir, puisque la métaphore invite, lorsqu'elle est vive, à un cheminement personnel. Bien sûr, toutes les métaphores n'y parviennent pas – ou ne le tentent pas – au même titre que Kubrick, Varda

333 *Ibid.*, p. 73.

ou Eisenstein. Mais d'une façon plus modeste, le film de Pagnol *Regain* interroge lui aussi le spectateur : en faisant aller et venir la caméra comme on sème ou on laboure un champ, le réalisateur nous invite à questionner ce geste simple, primitif, fondateur, à nous l'approprier d'une certaine façon, comme il se l'approprie. Il ramasse son propos et, par cette façon synthétique de formuler son exigence, il renvoie le lecteur à lui-même et nous incite à trouver, comme lui, une façon d'être du côté de Panturle. Même des métaphores plus convenues, comme celle de Fritz Lang, à la fin de *Metropolis*, parviennent à cet effet. Dans la dernière séquence, le cinéaste met en scène le conflit entre le dirigeant de la ville et les ouvriers, sur le parvis de la cathédrale. Maria sort alors du champ pour inviter Freder à y entrer, à jouer le rôle du trait d'union entre le chef des ouvriers et son père. C'est ainsi que le cerveau et les mains se réconcilient, par l'intermédiaire du « cœur », comme le soulignent d'ultimes cartons. Qu'importe si ceux-ci sont inutilement explicites, si le message est discutable : on voit bien, même là, à quel point la figure d'analogie est digne d'être élue pour porter de façon efficace un discours, quitte à ce que celui-ci soit discuté. Néanmoins, ce n'est évidemment pas dans ce type de métaphore que Proust voyait une pierre dure qui résiste au temps. Si, comme lui, Mlle de Gournay peut faire l'éloge de cette fine pierrerie, c'est parce que la figure d'analogie est non seulement apte à garder la sève d'une intuition, à susciter plus longuement notre interrogation, mais aussi parce qu'elle est particulièrement apte à porter des discours paradoxaux et, partant, susceptibles d'être mieux éprouvés. N'y a-t-il pas quelque chose du diamant en effet, dans ces cristaux que forment les derniers plans du *Sacrifice*, la fin du *Passé et le Présent*, la séquence du rêve de *La Ligne Générale* ou l'ouverture de *Raging Bull* ?

Mais je crois nécessaire de souligner une dernière fois que la beauté de ces pierres précieuses, de ces cristaux qui ne sont pas rares, n'est pas seulement dans l'œil qui les contemple, qui les interprète. Il faut dire, contre une certaine prudence scientifique bien compréhensible mais dont les faits n'invitent pas à suivre l'intuition, que cette beauté est liée au tissage de la métaphore et que celle-ci est bel et bien dans le texte même du film, du livre, du discours – comme trace de ce tissage, de cette configuration. Même si la métaphore est d'une certaine façon toujours projetée, en raison de la structure projective de l'interprétation, elle est en même temps toujours inscrite. L'interprétation projette des significations mais sur la base de la structure préalable du texte, qui réagit différemment selon les cas. Ce qui est vrai en général l'est d'une façon plus cruciale encore pour la figure d'analogie, à cause de sa nature de prédication non seulement implicite mais également paradoxale, et du réseau de correspondances impliqué, qu'il s'agit là aussi de faire surgir. En l'occurrence, quand la métaphore ne se révèle pas intégralement projetée, c'est que le texte donne le sentiment de répondre favorablement à l'interprétation, que celle-ci se trouve non seulement accueillie mais aussi, dans la plupart des cas, fertilisée : un dialogue fécond s'établit qui enrichit la signification « prêtée » et atteste que l'œuvre « appelle » cette interprétation ou du moins la permettait, ne l'interdisait pas, lui avait préparé un espace pour s'épanouir. C'est pour cela qu'il convient d'être sensible à la matérialité de la métaphore, non seulement à ses traces, parfois ténues comme on l'a vu avec la fin de *Ressources humaines*, mais aussi aux jalons et aux balises que l'écriture du film ou du livre, du discours, dispose pour permettre un cheminement, l'élaboration de la double série d'objets de pensée et son interprétation.

C'est ainsi que la métaphore nous est vraiment précieuse, quand elle est vive : en sélectionnant et faisant vibrer certaines fibres du texte, l'arc du langage y apparaît toujours bandé, tendu vers une cible. Le sujet et l'objet y sont en quelque sorte unis, dans une même visée, comme le comparé et le comparant dans un même geste, dans une alliance indestructible. Bien sûr, quand l'image est

« stupéfiante » ou énigmatique, cette tension ne charme pas toujours, elle ne dure pas ou bien la flèche menace de partir dans n'importe quelle direction. Mais pour peu qu'on ait veillé à sa justesse, et à rendre sensible celle-ci sans écraser les potentialités de la métaphore à constituer une énonciation vraiment paradoxale, elle permet les plus beaux des cheminements : elle rappelle que l'espace du langage peut être courbe lui aussi, que ce qui apparaît comme un détour est parfois un moyen efficace de toucher au cœur.