La métaphore stupéfiante le surréalisme et l'analogie

La théorie surréaliste de la métaphore est connue, quant à elle, un peu trop connue même :

C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. Or, il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes.¹

Dans le même *Manifeste* de 1924, une page plus loin, évoquant « les types innombrables d'images surréalistes » et ajournant leur classement, André Breton ajoute :

Pour moi, la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas ; celle que l'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification *formelle* dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire.

C'est d'ailleurs toute cette phrase qui est reprise dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, à l'article « Image ».² Cette idée de la métaphore comme rapprochement quasi automatique, presque mécanique, de deux réalités distantes a fait date. Elle est depuis longtemps dans tous les esprits. Aussi a-t-elle joué un rôle clef dans les débats ultérieurs, jusqu'aux débats les plus contemporains. C'est évidemment cette conception qui nous retiendra ici. Son lien avec l'écriture automatique est apparent : Breton rejette, juste avant la première citation, l'idée d'une « préméditation » de l'image. *Les Champs magnétiques* sont d'ailleurs cités, une page plus haut encore.

Mais, avant d'entrer dans ce débat-là, quelques précisions.

Il faut d'abord noter que le lien entre la métaphore et l'hallucination n'est pas si anecdotique qu'il en a l'air, dans la seconde citation. La « définition » de la métaphore s'insère en effet dans un développement sur la nature stupéfiante du surréalisme : celui-ci est clairement comparé à l'opium et au haschisch, à travers la référence aux paradis artificiels baudelairiens. Et Breton d'ajouter : « le surréalisme se présente comme un *vice nouveau*, qui ne semble pas devoir être l'apanage de quelques hommes ; il a de quoi satisfaire tous les délicats », avant d'écrire :

Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, mais qui « s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier ; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés » (Baudelaire). Reste à savoir si l'on a jamais « évoqué » les images. Si l'on s'en tient, comme je le fais, à la définition de Reverdy, il ne semble pas possible de rapprocher volontairement ce qu'il appelle « deux réalités distantes ». Le rapprochement se fait ou ne se fait pas, voilà tout.

1 André Breton, « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1989, p. 49.

2 André Breton, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1992, p. 816-817.

Mieux encore, si l'on peut dire : ce développement sur le caractère stupéfiant du surréalisme et, par voie de conséquence (mais par excellence), de la métaphore, s'insère lui-même dans un développement sur le langage tourné tout entier contre la *fonction de communication* et en particulier contre le dialogue. Contre le « plaisir dialectique » de celui-ci, Breton promeut ainsi le soliloque comme la « vérité absolue » du dialogue. Puisque, dans l'échange verbal, chacun des deux interlocuteurs « poursuit simplement son soliloque », le *Manifeste* fait mine de discerner, dans cet exercice libre de la « discussion », dans ce « langage sans réserve », une libération des plus complètes : libération des enjeux de pouvoir qui peuvent s'exprimer dans le conflit d'idée, quand ils se doublent d'un conflit d'ego, libération de la rationalité ou encore dégageant des contraintes de la politesse. Autrement dit, il y aurait là, dans cette réhabilitation du soliloque, dans cette contestation du dialogue, une pratique révolutionnaire – qui se justifie notamment, mais pas exclusivement, on le voit ici, par une meilleure connaissance de soi-même.³

Quant à la différence proposée plus haut entre comparaison et métaphore, je ne crois pas nécessaire de la retenir, même si l'article de Genette y fait écho, par exemple : elle m'apparaît très secondaire chez Breton. Une page plus loin, juste avant la liste « à la Prévert » des différents types d'images surréalistes, celle que nous avons citée plus haut, qui est reprise dans le *Dictionnaire abrégé*, il évoque d'ailleurs la « commune vertu » de ces images, qui incluent de fait la métaphore *in absentia* et la comparaison. En 1947, dans « Signe ascendant », il écrit même :

Au terme actuel des recherches poétiques il ne saurait être fait grand cas de la distinction purement formelle qui a pu être établie entre la métaphore et la comparaison. Il reste que l'une et l'autre constituent le véhicule interchangeable de la pensée analogique et que si la première offre des ressources de fulgurances, la seconde (qu'on en juge par les « beaux comme » de Lautréamont) présente de considérables avantages de *suspension*. Il est bien entendu qu'après de celles-ci les autres « figures » que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dépourvues d'intérêt. Seul le dé clic analogique nous passionne : c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. Le mot le plus exaltant dont nous disposons est le mot COMME, que ce mot soit prononcé ou *tu*. C'est à travers lui que l'imagination humaine donne sa mesure et que se joue le plus haut destin de l'esprit. Aussi repoussons-nous dédaigneusement le grief ignare qu'on fait à la poésie de ce temps d'abuser de l'*image* et l'appellerons-nous, sous ce rapport, à une luxuriance toujours plus grande.⁴

Voilà qui est joliment dit. Qu'importe que la métaphore soit une comparaison abrégée ou la comparaison une métaphore étendue, que l'accent soit mis sur l'une ou l'autre figure : c'est leur unité qui doit être reconnue. Je ne peux que souscrire également à cette idée d'un *privilege* de la métaphore – surtout quand il est, comme ici, relié à l'activité de l'esprit. Il est significatif de ce point de vue que Gérard Genette ait surtout retenu de ce paragraphe la petite différence d'esthétique concédée par Breton entre la comparaison et la métaphore, ainsi que la phrase sur le « dé clic analogique », capable d'actionner « le moteur du monde ». La phrase suivante rend déjà à cette dernière idée une plus juste portée : l'interrupteur déclenchant l'étincelle n'est pas extérieur à « l'imagination humaine », le dé clic comme la lumière trouvent leur source en l'homme. Malgré l'indéniable ambiguïté de Breton, on ne peut congédier cette détermination essentielle de la « rhétorique restreinte » qu'il défend : la métaphore est louée comme instrument essentiel de la pensée. La métaphore du compas, par exemple, est non seulement belle mais éloquente.

Nous voilà ainsi au cœur du problème : l'éloge surréaliste de l'image témoigne d'une très juste

3 A. Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 44-48.

4 André Breton, « Signe ascendant », *Signe ascendant*, Gallimard, Paris, 1999, coll. NRF Poésie, p. 10.

intuition – et même d'une très belle reconnaissance, même si elle reste partielle, du pouvoir de la métaphore et de sa nature – et, en même temps, cet éloge prête le flanc à de légitimes critiques, il y prête même tellement le flanc que la théorie surréaliste de l'image constituée, à certains égards, une régression, qu'elle a empêché la reconnaissance pleine et entière de la métaphore, de sa nature et donc de ses pouvoirs authentiques.

Breton relisant Reverdy

Cette conception de la métaphore n'est pas propre à Breton, bien sûr. On relève chez Kroutchenykh par exemple, en 1913, le conseil de recourir à différents types d'incorrections, et notamment à l'« incorrection d'ordre sémantique », en particulier celle de la « comparaison inattendue », comme dans « ils tapent avec la flamme du tisonnier ». ⁵ On trouve chez Tzara le même procédé et, plus largement, le recours à une poétique du hasard qui, comme chez Breton, s'applique entre autres à la métaphore. Il y a donc dans la conception surréaliste une dette évidente à l'égard des avant-gardes antérieures : le mouvement *dada* semble avoir joué pour les surréalistes le rôle que le cubo-futurisme a joué pour les avant-gardes russes des années 1920. À la négativité « pure » succède d'ailleurs, dans les deux cas, une certaine « positivité » : Ribemont-Dessaignes relève par exemple, dans *Déjà jadis*, un certain retrait du surréalisme par rapport à la négativité de Dada, comme Gérard Conio le fait pour le suprématisme ou le constructivisme par rapport au cubo-futurisme. ⁶ De ce point de vue, on pourrait dire que le surréalisme tente de réconcilier ses différents héritages. Il y a en effet, dans l'éloge immodéré de la métaphore, une dette du surréalisme à l'égard du symbolisme. La référence à Baudelaire est assez éloquente. C'est une authentique passion d'époque, une passion qui perdure. On pourrait citer à ce propos l'ultraïsme dont fit partie Jorge Luis Borges. Le jugement rétrospectif de celui-ci est sévère : « Le mieux, c'est d'ignorer totalement l'ultraïsme ». C'est un mouvement littéraire, dit-il, « qui a commencé en Espagne : on voulait imiter des poètes, je ne sais pas, dans le genre de Pierre Reverdy. On voulait imiter Apollinaire, le Chilien Huidobro. Une théorie, théorie que je trouve à présent tout à fait fautive, voulait réduire la poésie à la métaphore et croyait à la possibilité de faire des métaphores nouvelles. Eh bien, j'ai cru, ou j'ai tâché de croire, à ce credo littéraire. Je le trouve maintenant tout à fait faux ! Je ne vois aucune raison pour supposer que la métaphore soit le seul artifice littéraire possible ». Puis le même d'ajouter, toujours dans ses entretiens avec Georges Charbonnier : « On ne voulait trouver que des métaphores nouvelles. Malheureusement pour nous il y avait déjà à Buenos Aires un poète, Leopoldo Lugones », qui avait publié un livre, en 1909, qui « avait prêché et pratiqué la même chose : l'idée de renouveler les métaphores ». Et quelques lignes plus loin encore : « Quand on veut faire des nouvelles métaphores, on invente des affinités qui n'existent pas. On n'a pas d'autre résultat que d'étonner ou d'agacer un peu le lecteur ». ⁷

Je ne crois pas nécessaire d'insister, ou de discuter ici le projet ultraïste. Ce qui m'intéresse, c'est surtout cette désillusion rétrospective comparable à celle des avant-gardes russes, désillusion qui peut également saisir le lecteur devant *certaines* métaphores surréalistes, les plus authentiquement stupéfiantes. On voit ainsi combien ces théories littéraires et artistiques des années 20, le

5 A. Kroutchenykh, « Les nouvelles voies du mot », *Résurrection du mot*, op. cit., p. 85.

6 G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, UGE, 10/18, Paris, 1973, p. 168-169, 185-189, et G. Conio, *L'Art contre les masses*, op. cit., p. 67, 69.

7 J. L. Borges, *Enquêtes, suivi de Entretiens*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1992, p. 272-273.

surréalisme exemplairement, reposant sur une confiance excessive dans la métaphore, ont pu préparer les critiques ultérieures.

Il y a quelque chose d'évidemment trompeur en effet dans cette recette de la métaphore stupéfiante, dont l'étincelle résulterait du contact « en quelque sorte fortuit » de deux réalités le plus éloignées possible, que l'on perçoit mieux aujourd'hui, avec le recul. Certes, l'image de l'arc électrique, avec ses deux électrodes, exprime clairement la nature double de la métaphore *in absentia*. Mais le danger vient du problème de la motivation métaphorique : sous prétexte que la signification d'une métaphore ne préexiste pas toujours, pas complètement – et l'on retrouve là des préoccupations formalistes – c'est-à-dire, en l'occurrence, qu'elle déborde toujours de sa « traduction », qu'elle possède une charge implicite qui peut surprendre jusqu'à son auteur, Breton suggère que rien n'est concerté dans les métaphores les plus riches, qu'une part majeure de leur signification naît hors du contrôle conscient de l'auteur, que ce soit son inconscient qui parle à sa place, ou que l'interprète y projette ses propres significations. Cette conception provocante, qui visait à libérer la métaphore de sa conception rhétorique traditionnelle, celle de l'illustration expressive mais finalement assez vaine d'une idée préconçue, qui visait à ouvrir de nouvelles voies poétiques, a atteint trop imparfaitement son objectif. Ou, plus exactement, elle a produit des effets pervers assez conséquents, elle a renforcé entre autres l'idée d'un jeu rhétorique plutôt vain, d'un procédé poétique dénué d'enjeu en termes de signification. S'il y a souvent une part de malentendu dans la conception de la métaphore surréaliste, comme l'a montré par exemple Michael Riffaterre dans « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », en soulignant la profonde logique sous-jacente des métaphores dans la poésie de Breton ou d'Éluard, logique essentiellement verbale, formelle, qui ne nécessite pas de faire appel prioritairement à la « logique » de l'inconscient, cela est dû en grande part à de sérieuses ambiguïtés dans le propos même d'André Breton.

Lorsqu'il présente le caractère inopiné de la métaphore, le *Manifeste* confond par exemple, ou feint de confondre, la question de la préméditation et celle de la saisie rationnelle de la métaphore : il glisse de l'une à l'autre. Après avoir contesté que différentes images de Reverdy puissent offrir « le moindre degré de préméditation », il ajoute : « Il est faux, selon moi, que “l'esprit a saisi les rapports” des deux réalités en présence. »⁸ Ne peut-il y avoir une saisie rationnelle, pourtant, sans qu'elle soit préméditée, et même sans qu'elle soit tout à fait consciente ? Qu'il y ait une source inconsciente des métaphores, c'est un fait que nous pouvons aisément accorder mais, outre que l'écrivain peut *ensuite*, éventuellement, « saisir les rapports » et préciser, nuancer ou corriger l'image, Breton ne distingue pas le double niveau de l'inconscient, et notamment ce que Freud appelle le préconscient. Or, c'est bien celui-ci qui dispense l'auteur, dans la métaphore comme dans le mot d'esprit ou dans le rêve, de préméditation, et donne néanmoins une forme et un sens au matériau latent, à l'association inconsciente en l'occurrence, en fonction de rapports qui se trouvent ainsi bel et bien ressaisis. Trahissant un repentir, mais sans introduire pour autant cette double distinction entre le conscient et l'inconscient puis entre le préconscient et l'inconscient, le *Manifeste* ajoute néanmoins, aussitôt après ces deux phrases, que l'esprit « n'a, *pour commencer*, rien saisi consciemment » (je souligne).

Il convient donc, quand on envisage cette théorie surréaliste de la métaphore, de signaler le danger d'une conception éminemment réductrice mais aussi d'interroger son statut. Faut-il toujours la prendre au sérieux, au pied de la lettre, comme un programme véritable, en effet ? Il est probable que non. Sans évoquer ce glissement d'une affirmation tranchée à une autre plus nuancée, il n'est

8 A. Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 48-49.

pas difficile de percevoir, quand on lit les auteurs surréalistes, le grand écart entre les déclarations les plus provocantes des manifestes et leurs écrits, rédigés avec plus de souplesse. L'écriture automatique a-t-elle jamais été utilisée, par exemple ? Du moins, a-t-elle jamais été pratiquée telle qu'elle est présentée dans la fameuse définition qui suit ?

SURRÉALISME, n. m. *Automatisme psychique pur* par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. *Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison*, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.⁹

Cette « dictée de la pensée » doit évidemment se comprendre en rapport avec l'expérience des *Champs magnétiques*, relatée quelques pages plus haut, tentée à la suite de la méthode freudienne des associations libres. Breton indique d'ailleurs, dans la suite de la définition : « Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. » Autrement dit, il s'agit bien, pour Breton, d'une dictée de l'inconscient ou, du moins, il joue à nous le faire croire – quand il indique, par exemple, que Soupault refusa toute forme de correction de son premier jet, et qu'il ajoute : « Je crois de plus en plus à l'infaillibilité de ma pensée par rapport à moi-même, et c'est trop juste » où « pensée » désigne clairement l'intuition première, un peu comme un rêve qui n'aurait pas subi d'élaboration secondaire. Le *Manifeste* joue ainsi délibérément d'une ambiguïté qui se trouve déjà chez Freud, quand celui-ci nomme « pensées du rêve » le contenu latent, mais au lieu de contrôler cette ambiguïté, comme l'auteur de *L'Interprétation*, Breton s'en amuse et choisit de renverser la perspective habituelle : le spontané et l'automatique deviennent le lieu unique de la pensée et le réfléchi, le maîtrisé, sont renvoyés au faillible, à l'incertain.

Tel est donc le second problème, qui complique le premier : André Breton ne croit pas toujours à ce qu'il dit. Conformément à ses préconisations, il ne corrige pas tout ce qu'il écrit, il ne le rature pas mais l'infléchit par la suite, craignant moins la présence de contradictions dans son texte que cette « perte d'élan » dont le moindre fléchissement est susceptible, prétend-il, de lui être « fatal ».¹⁰ Seulement, face à ces contradictions, le lecteur peut se sentir autorisé à suivre sa pente, à ne retenir que ce qu'il veut, lui aussi, d'autant que, pour la métaphore, la théorie est bel et bien là, énoncée explicitement, en divers endroits, et que la dimension automatique, sinon de l'écriture, du moins de l'inspiration, est régulièrement soulignée et qu'elle redouble l'idée principale du manifeste, celle d'une opposition au « contrôle exercé par la raison ». C'est ainsi que la compréhension surréaliste de la métaphore comme correspondance « arbitraire », sinon « fortuite », du moins non concertée, agit et qu'elle possède une descendance théorique et pratique – plus ou moins cohérente, paradoxale, etc., mais réelle.

Aussi, pour dégager nettement cette théorie, ce qui lui appartient en propre, me semble-t-il profitable de la confronter à la définition de Pierre Reverdy. Le *Manifeste du surréalisme* cite d'ailleurs celui-ci à plusieurs reprises mais d'une façon pour le moins curieuse : la volonté d'André Breton de se démarquer de lui n'apparaît pas clairement. Il affirme même s'en tenir à la définition de Reverdy, au moment où il s'apprête à discuter la préméditation des images. Et, en effet, son développement lui est redevable sur beaucoup de points : il reprend l'idée d'une distinction entre métaphore et comparaison par exemple, même si elle se présente un peu différemment chez les deux auteurs, il se préoccupe également de cerner ce qui fait la valeur de l'image, sa « force », et il

⁹ *Ibid.*, p. 36, souligné par moi.

¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

reprend le critère du rapprochement de deux réalités lointaines. Le seul point de désaccord qui semble indiqué, c'est cette capacité à « évoquer » les images, à les susciter. Pourtant, à travers cette discussion, c'est un autre trait, décisif pour Reverdy, qui est contesté également : l'idée de justesse. Quand Breton écrit « *pour moi*, la plus forte [des images] est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, *je ne le cache pas* », c'est bien de Reverdy qu'il pense se distinguer. Seulement, étrangement, il ne souligne pas cette dimension polémique-là. Aussi passe-t-elle complètement inaperçue aujourd'hui : on attribue très souvent la valorisation du rapprochement des réalités lointaines à Breton et Reverdy comme si elle se présentait de la même façon chez les deux.

L'article de Pierre Reverdy intitulé « L'image », publié en 1918 dans sa revue *Nord-Sud*, est donc intéressant à plus d'un titre. Il s'agit d'une réflexion sur la nature de la métaphore, d'une tentative de définition de ce qu'est une belle métaphore, une image « forte », qui énonce le principe qui sera repris par Breton mais anticipe en même temps le danger de l'image telle que théorisée dans le *Manifeste*, qui dénonce implicitement les excès dans la pratique de l'image de l'époque. La métaphore y est en effet considérée comme « rapprochement de deux réalités *plus ou moins* éloignées » (je souligne), mais aussi comme « ressemblance de rapports ». L'image forte, précise Reverdy, apparaît quand les « rapports » sont « lointains et justes » ; elle dépend de « la nature de ces rapports ». On voit ainsi comment Breton, en radicalisant l'esthétique de Reverdy, a cassé ce qui faisait l'objet même, ou l'un des objets de son article : pour caractériser une belle métaphore, audacieuse, originale, il ne suffit pas de promouvoir seulement des rapports « lointains », mais aussi « justes », nous dit-il. C'est précisément ce couple de notions, répété dans l'article, qui en constitue le cœur. Cette justesse semble d'ailleurs évoquée ensuite, allusivement, comme cette « ressemblance de rapport » qui caractérise « l'Analogie », ce « moyen de création ». ¹¹

On devine aisément ce qui a pu motiver la régression de Breton. Reverdy débute son article par la déclaration suivante : « L'Image est une création pure de l'esprit ». Voilà qui ne pouvait que déplaire à Breton, qui pouvait sonner comme idéaliste ou spiritualiste. Pour Reverdy, la qualité de l'image ne vient pas du seul effet produit par le comparant : elle « n'est pas forte parce qu'elle est *brutale* ou *fantastique* », par exemple (en gras dans le texte). Elle n'est pas davantage « inspirée » par l'objet comparé : « elle est née en dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison ». Elle est forte « parce que l'association des idées est lointaine et juste », la qualité vient de la « *ressemblance des rapports* » (en gras dans le texte), et en particulier de « la nature de ces rapports ». Et Reverdy de souligner son idée : « Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'image. » De même, il ne sert à rien, ou presque, de rapprocher « deux réalités contraires » : « on obtient rarement une force de cette opposition. » Enfin, « on ne crée pas d'image en comparant (toujours faiblement) deux réalités disproportionnées », c'est-à-dire en les rapprochant au moyen d'une comparaison, en explicitant leurs rapports : il faut laisser « l'esprit seul » saisir les rapports.

Même si certaines affirmations peuvent sembler ambiguës, comme l'idée d'une image « née en dehors de toute imitation » (mais cela nous rappelle le surréalisme, plus que cela ne s'y oppose), il n'y a rien de particulièrement idéaliste ou spiritualiste ici : la référence à la vieille notion de proportionnalité l'indique bien. C'est elle qui justifie l'exigence de justesse, qui la rend plus précise et plus concrète, et c'est elle qui permet d'intégrer la recommandation d'éloignement des objets, en soulignant ses limites, sa condition de validité. Quant à l'affirmation selon laquelle la métaphore est « une création pure de l'esprit », elle peut se comprendre de façon très « matérialiste », elle aussi :

11 P. Reverdy, « L'image », *Nord-Sud* n°13, mars 1918.

c'est une façon pour Reverdy de souligner que les correspondances n'existent pas dans le monde.

On voit donc combien Breton est proche de Reverdy et, en même temps, combien il s'en démarque. Tout le développement sur la métaphore inopinée, dans le *Manifeste du surréalisme*, peut se comprendre comme tourné contre cette « création pure », cet « esprit seul » qui aurait « saisi les rapports ». Si c'est bien le cas, on peut penser que Breton, en évacuant la justesse en même temps que le modèle proportionnel, aggrave le mal au lieu de résoudre le problème : il ne tient pas compte de la mise en garde de « L'Image » et, radicalisant son opposition à la composante « esprit », il l'exclut totalement et cherche une base matérielle plus sûre selon lui pour la figure, qu'il trouve du côté de l'inconscient, de l'automatisme psychique. Sa métaphore, pour plus matérialiste qu'elle paraisse alors, avec son image de l'arc électrique et la liste des différents « trucs » possibles, est surtout plus arbitraire encore, plus éloignée du réel et donc, par là même, d'un « sur-réel » libérateur, plus menacée d'être subjuguée par l'idéologie, par ce qui engluie la perception. *In fine*, l'« idéalisme » de Reverdy semble en fait, non seulement très relatif, mais aussi très proche de celui de Breton, et peut-être même bien moindre. En effet, c'est une conception aliénée de la raison qui se fait jour dans le *Manifeste*, en refusant de distinguer une raison éclairante à côté de la raison mystifiante. En s'opposant à la pensée consciente, construite, qu'elle soit à l'œuvre dans la métaphore ou ailleurs, en rejetant en bloc la raison, Breton donne l'exemple d'une opposition aliénée à celle-ci, qui ne discrimine pas ce qu'elle lui doit et ce en quoi, en la rejetant, elle participe en même temps de ce qu'elle combat. On pourrait résumer le problème avec la belle image qui suit, qui intervient juste après la métaphore de l'arc électrique (où l'écriture surréaliste est décrite comme installant une atmosphère orageuse, de haute tension, propice aux éclairs) : « les images apparaissent, dans cette course vertigineuse, comme les seuls guidons de l'esprit. » Quel est le rapport de l'esprit à ce guidon, en effet ? A-t-il les mains dessus, comme Breton semble reprocher à Reverdy de le penser, ou est-il seulement assis sur la selle, voire sur le porte-bagage ? Dans cette « nuit des éclairs », les guidons en question apparaissent plutôt comme des étoiles qui illuminent la nuit de l'homme, sur lesquelles il tente de mettre la main, qui lui brûlent les doigts, mais qui l'aident à s'orienter : ces images, qu'il subit « d'abord », « flattent sa raison » ensuite, « augmentent d'autant sa connaissance », notamment celle de ses désirs, mais « le ravissent » sans cesse, il n'a pas « le temps de souffler sur le feu de ses doigts ». ¹² Pour ce qui est des pédales, le doute n'est pas permis en tout cas : c'est évidemment l'inconscient qui mouline. L'article « L'Image » n'offre d'ailleurs pas de prise à la critique là-dessus : Reverdy ne s'y préoccupe pas de savoir d'où vient l'impulsion première, contrairement à ce que peut laisser croire le *Manifeste*.

Le grief évoqué par Borges, celui d'agacer le lecteur en inventant « des affinités qui n'existent pas », est donc déjà formulé par Reverdy : quand il signale que « deux réalités contraires ne se rapprochent pas », qu'on « obtient rarement une force de cette opposition », il signale que la métaphore n'existe pas, qu'elle n'est pas « créée » quand le rapprochement ne produit pas de sens, quand les « rapports » ne sont pas perçus. Cette idée vaut évidemment comme contestation, avant l'heure, des propos d'André Breton pour qui la « production de sens » est une sorte de hasard bienheureux, de plus-value automatique. Reste que la description d'une « mauvaise » métaphore n'est pas entièrement satisfaisante chez Reverdy : l'idée que « deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement » est évidemment discutable – et c'est d'ailleurs ce que Breton apporte, mais de façon encore insatisfaisante, car il soulève d'autres problèmes à son tour. Les « rapports » entre les « réalités » ne préexistent pas à l'acte de les saisir intellectuellement (de même

12 André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 49-50.

que la « structure » de chaque réalité, qui fonde les rapports entre elles, ne préexiste pas) : on ne peut donc poser *a priori* qu'il n'existe « aucun rapport » entre « deux réalités », quelles qu'elles soient. Les rapports appartiennent au tissu de l'énoncé, du texte qui présente l'image : ils participent d'une vision qui met en valeur certaines propriétés des « réalités » et qui en gomme d'autres. C'est d'ailleurs le rôle du contexte de la métaphore, de ces balises, ces jalons et ces relais qui la délimitent, qui interdisent par exemple certaines significations, et qui la construisent, qui posent d'autres significations – qui ouvrent des directions pour l'interprétation et en ferment d'autres.

On peut noter cependant que Reverdy lui-même nuance son propos : « deux réalités contraires » ou sans « aucun rapport » semblent d'abord interdire formellement tout rapprochement, puis il s'avère qu'une « opposition » permet parfois – même si c'est « rarement » – l'obtention d'un effet. De même, l'expression « ressemblance de rapports » va plus loin que l'idée d'une tension entre deux conducteurs, entre deux « réalités » simples. Elle suppose l'existence de trois rapports au moins dans une métaphore : entre deux termes au moins de chaque côté, d'abord, pour définir chacune des deux « réalités » concernées, et entre les deux parts ainsi définies de la métaphore ensuite, pour mettre en tension les deux rapports précédents. C'est ce que l'on paraphrase généralement par A est à B ce que C est à D, où il ne faudrait pas lire trop vite : $A/B = C/D$, dans la mesure où il y a *ressemblance* de rapports et non identité. À la limite, si l'on veut vraiment le formaliser sous une forme algébrique, il faudrait dire ici $A/B = x C/D$; il faudrait au moins introduire un facteur x pour indiquer le « parallélisme », la proportionnalité des rapports, qui n'implique pas nécessairement leur égalité.

Libérer l'inconscient

L'idée d'une régression à l'œuvre chez Breton mérite quelque précision. Cette affirmation ne lui aurait pas déplu, avec raison, quand on songe à ce qu'on nomme communément le progrès, à la condescendance avec laquelle on traitait le « primitif » par exemple, ou même à cette répression forcenée des pulsions dans laquelle Freud discernait un problème pour la civilisation occidentale. Mais ce n'est pas seulement de cela qu'il est question. Pour mieux poser le problème, on pourrait faire intervenir ces jugements de S. M. Eisenstein portés sur le mouvement surréaliste lors de sa conférence à la Sorbonne, en 1930, rappelés par G. Didi-Huberman dans « Bataille avec Eisenstein » : « Le surréalisme travaille de façon diamétralement opposée à la nôtre. [...] Le système d'expression dans le surréalisme et le nôtre travaillent au fond très près l'un de l'autre. Tous deux font appel au subconscient, mais l'utilisent de façon inverse ». Didi-Huberman relève également le résumé de sa position, établi par le cinéaste lui-même dans ses *Mémoires* : « Ils font juste l'inverse de ce qu'il faut faire ». Il est donc intéressant de noter que S.M. Eisenstein a pris soin de souligner qu'il se sentait plus proche de « l'aile gauche du surréalisme », comme il avait appelé la « jeunesse démocratique qui s'est détachée de son groupe », notamment celle de Bataille et de la revue *Documents*, que d'André Breton qu'il tenait pour un « snob “marxisant” de salon », et que cette opposition tourne en particulier autour de l'idée d'inconscient.¹³

13 G. Didi-Huberman, « Bataille avec Eisenstein », *Cinémathèque* n°6, automne 1994, p. 32-33, citations reprises pour l'essentiel dans *La Ressemblance informe*, éditions Macula, Paris, 1995, p. 288-289. S. M. Eisenstein, « Les principes du cinéma muet », compte-rendu de la conférence du 17 février 1930, *La Revue du cinéma* n°9, 1930, p. 26, et *Mémoires*, trad. par J. Aumont, B. Eisenschitz et B. Amengual, Julliard, Paris, 1989, p. 219, 264, 266 et 270.

Il n'est pas difficile de comprendre la parenté et la différence d'approche mentionnées. Le matériau et les centres d'intérêts sont les mêmes en effet : il ne s'agit pas seulement de l'inconscient mais aussi de la question du primitif, du « langage de l'image », d'inventer une nouvelle esthétique du sublime, proche de l'extase, une pensée qui serait « sensible », etc. Seulement, s'ils visent tous deux à une nouvelle expressivité, à la subversion de l'ordre établi dans et par une nouvelle esthétique, ce n'est pas sur les mêmes bases pour le cinéaste. Comme le révèle la déformation apportée au propos de Reverdy, il ne s'agit pas pour Breton, contrairement à Eisenstein, de tenir ensemble le « langage de la logique » et le « langage de l'image ». Comme l'indique « Perspectives » par exemple, écrit en 1929, peu avant son voyage en Europe et aux États-Unis, l'expressivité n'est pas antagoniste pour S. M. Eisenstein avec la conscience la plus aiguë, la plus maîtrisée.¹⁴ Pour Breton, si – ou du moins feint-il de le croire. Voilà pourquoi, de la psychanalyse, Breton a surtout retenu « l'association libre », cette technique qui consiste à « palper la surface de [la] conscience », et bien peu son corollaire pour Freud, l'« art de l'interprétation ». C'est pourtant ensemble que « libre association et art de l'interprétation » remplissent « désormais le même office qu'autrefois la mise sous hypnose ».¹⁵ Après le plongeon dans l'illogique, dans le sensible, dans l'affectif, doit venir le travail de la logique, de la pensée, du négatif, comme le souligne S. M. Eisenstein avec l'importance du conflit.¹⁶ C'est bien en cela, d'ailleurs, que la technique de l'association libre constitue un progrès, en psychanalyse, par rapport à l'hypnose : le patient collabore à sa guérison, elle ne lui est pas imposée de l'extérieur – et c'est pour cela que la promotion du « stupéfiant image », de toutes les formes d'automatisme, constitue une régression, du moins quand ces éléments ne s'accompagnent pas d'un « obscurcissement » lié à la forme, d'un facteur de « ralentissement », pour reprendre des notions de Chklovski, de ce mouvement de recul, de cette prise de conscience que le conflit d'Eisenstein cherche lui aussi à réaliser. L'objectif est de réunifier l'homme, de réconcilier son moi avec sa part inconsciente. Si l'objectif est de lutter contre toute forme de police de la pensée, pour Freud, Bataille et Eisenstein comme pour Breton, il ne s'agit pas pour autant de s'interdire toute dialectique, mais bien au contraire de développer de nouvelles formes d'intelligibilité, de pratiquer par exemple une « dialectique négative », « concrète » ou « extatique », pour reprendre des expressions de Didi-Huberman. Autrement dit, il s'agit d'éviter le grand écart de Breton, capable de promouvoir en apparence, d'une façon peu critique, l'illogique, le refus de la rationalité, la libération des pulsions et, en même temps, de vouer un culte à la dialectique hégélienne.¹⁷ Nouvelle contradiction, qui témoigne du même désir de stupéfier le lecteur – et, en même temps, qui nous invite à dépasser la contradiction, bien sûr, mais sans que les termes du dépassement soient posés et, pire, sans que la contradiction, telle qu'elle est présentée, le permette vraiment.

S'il y a donc, chez S. M. Eisenstein comme chez Breton, comme chez beaucoup d'« avant-gardes » de l'époque, un souci de « libérer » le matériau, de déverrouiller la forme, qui peut rappeler

14 S. M. Eisenstein, « Perspectives », *Au-delà des étoiles*, *op. cit.*, p. 185-199.

15 S. Freud, « Petit abrégé de psychanalyse », *Résultats, idées, problèmes*, II, Presses Universitaires de France, 1985, p. 102.

16 Dans « Perspectives » par exemple, après avoir déclaré qu'il n'y a pas moyen de réconcilier le « langage de la logique » et le « langage de l'image » dans le « langage... de la dialectique », c'est-à-dire dans la dialectique marxiste, « officielle », le cinéaste montre en effet, à la fin de l'article, que c'est bel et bien possible, mais dans une autre forme de dialectique, où prime notamment le conflit.

17 Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, *op. cit.*, p. 203, 226-227 par exemple. On voit en effet la référence apparaître, dans *La Révolution surréaliste*, dès le milieu des années 1920, même si elle s'exprime parfois à travers le marxisme, Engels notamment.

l'analyse d'Eikhenbaum concernant les « tendances auto-suffisantes » de l'homme, le rapport à ces « ferments » d'expressivité n'est pas le même dans tous les cas. Cela correspond par exemple, chez les surréalistes, à un souci d'ouvrir les vannes de l'inconscient : il s'agit « d'ouvrir indéfiniment la boîte à plusieurs fonds qui s'appelle l'homme », « d'ouvrir toutes grandes les écluses » pour que « le débit torrentiel de l'écriture automatique » procède au « nettoyage définitif de l'écurie littéraire ».¹⁸ On sait que la théorie de l'écriture automatique n'a pas été beaucoup appliquée, du moins dans toute sa pureté. On sait également que beaucoup d'artistes, même authentiquement surréalistes comme Max Ernst, ont émis de sérieuses réserves à son propos. Mais il faut dire aussi qu'elle se fonde sur une conception erronée de l'association libre, sur un véritable contresens : il s'agit en effet d'une association *contrainte*, « non libre ». Le nom même de cette technique psychanalytique prête à malentendu. L'année du premier *Manifeste du surréalisme*, Freud le souligne dans son « Petit abrégé de psychanalyse » : « l'association dite libre » s'est révélée « en réalité comme non libre », il s'est fait jour « une détermination des idées par le matériel inconscient ». C'est pourquoi « l'association libre » n'est pas défendable, en art non plus, si elle n'est pas maîtrisée, contrôlée par un sujet créateur qui possède l'« art de l'interprétation ». Elle ne vaut pas mieux, sinon, que l'hypnose, ou les drogues tant vantées de Rimbaud à Michaux. L'avantage de la méthode de l'association libre sur l'hypnose, justement, c'est qu'elle permet d'acquérir « une vue sur un jeu de forces qui avait été voilé aux yeux de l'observateur par l'état hypnotique. »¹⁹ Or le projet de Breton est ambigu de ce point de vue : s'il exprime le désir de dévoiler ces forces, il est surtout séduit, dans les faits, par leur expressivité, par ces « figures composites » que l'on peut trouver sans aucune analyse, sans aucune plongée dans les méandres de l'inconscient, par exemple dans les récits de rêve ou, exemplairement, dans les *manifestations* de l'hystérie. Une illustration assez éloquente du même problème nous est offerte par le débat qui oppose à distance les surréalistes à Hans Prinzhorn, l'auteur d'*Expressions de la folie*, essai sur les dessins, peintures et sculptures d'asile, tel qu'il est résumé par Monika Steinhauser dans « “La lumière de l'image”. La notion d'image chez les surréalistes », même si tous ceux-ci ne connaissent pas l'ouvrage du psychiatre allemand, à commencer par Breton. Confrontés à la grande qualité plastique des œuvres de certains psychotiques, les surréalistes ne se contentent pas du projet de dynamiter les représentations traditionnelles de l'art et de la maladie mentale, en effet : ils sont tentés d'identifier, sans restriction, folie et création artistique.²⁰ C'est dire combien le modèle proposé par Eikhenbaum d'un double niveau de l'art, celui de « ferments d'expressivité » auxquels certains « artistes révolutionnaires » s'arrêtent mais qu'il est possible de transformer en « expressivité » authentique, en « phénomène social », en « langage particulier », par exemple avec un montage qui invite à un « discours intérieur », combien ce modèle qui évoque le « transmental » convient donc pour penser le positionnement des surréalistes, leur ambivalence : s'ils reconnaissent le pouvoir stupéfiant du mot, de l'image ou de la métaphore, ils prétendent parfois s'en contenter, eux aussi, ils ne distinguent pas, dans la théorie du moins, l'insuffisance de ces éléments « auto-suffisants ».

Autrement dit, ce « jeu de forces » que Freud veut dévoiler, c'est ce qui intéresse la plupart des artistes, mais certains sont tentés d'en rester là : le jeu des contraires qui s'entrechoquent offre des ressources artistiques non négligeables, dont participe d'ailleurs la puissance d'évocation du matériau « brut » puisque celui-ci est toujours inséré dans une culture qui lui donne son sens, ne

18 A. Breton, article « Automatique », *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 791.

19 S. Freud, « Petit abrégé de psychanalyse », op. cit., p. 102.

20 Monika Steinhauser, « “La lumière de l'image”. La notion d'image chez les surréalistes », *Revue de l'art* n°114, 1996, p. 72-74.

serait-ce que par opposition, en le rejetant comme « art dégénéré ». On pourrait dire que c'est le cas de Breton, qui ne retient pas cette exigence d'une vue analytique – on serait tenté de dire *dialectique* – sur ces forces qui s'affrontent, à la différence de S.M. Eisenstein mais aussi, finalement, de Reverdy, quand celui-ci rétablit l'exigence de justesse à côté de celle d'éloignement, quand il propose d'analyser les différents rapports pour souligner leur cohérence paradoxale. Si le « conflit », l'écart le plus grand entre les éléments rapprochés intéressent ces derniers, c'est bien pour leur puissance *à la fois* émotionnelle et intellectuelle, là où Breton en reste souvent à « palper la surface de la conscience », ou plonge dans les méandres de l'inconscient mais sans se soucier explicitement de libération des « affects bloqués », par exemple, et donc de supprimer ou renforcer l'adversité *en la comprenant*. C'est ainsi, comme le souligne Starobinski à la fin de « Freud, Breton, Myers », que le surréalisme s'est essentiellement contenté de collectionner des spectacles, des images, sans jamais bien cerner la nature de leur pouvoir.²¹

Ouvrir les vannes de l'inconscient, ce n'est pas libérer l'homme. Tel est donc le contresens autour duquel tourne le *Manifeste du surréalisme*. C'est comme si Breton et ses comparses étaient tombés dans le piège de certaines métaphores de Freud, comme s'ils les avaient prises au pied de la lettre, trop heureux d'y trouver une inspiration romantique un peu mieux fondée « scientifiquement » que, par exemple, chez les symbolistes. Il y a bien, en effet, dans *L'Interprétation du rêve* comme dans *Sur le rêve*, l'idée d'une *subordination* de l'inconscient à des impératifs extérieurs : Freud présente par exemple la déformation des « pensées du rêve » comme l'œuvre d'« un individu *dépendant* d'un autre », comme la dissimulation d'une personne devant une autre qui « possède *un certain pouvoir* ». ²² La dimension romantique apparaît plus nettement encore dans la lettre de Schiller, où l'artiste est déjà comparé à un dormeur, à un fou – même si c'est avec des nuances qui disparaîtront chez les surréalistes. Pour le poète allemand, le créateur sait débrider son imagination, ce dont les critiques, ces artistes manqués, seront toujours incapables : chez lui, « l'entendement a retiré la garde des portes, les idées s'y précipitent *pêle-mêle* », indique le poète, même s'il ajoute ensuite : « c'est alors seulement qu'il embrasse du regard et toise ce grand amoncellement. » Sa folie est donc bel et bien « momentanée, passagère » et même, en quelque sorte, maîtrisée.²³ Pour évoquer cette activité de censure du psychisme, Freud élabore encore de nombreuses images où domine la dimension répressive : nous avons déjà rencontré la métaphore du souverain confronté à une opinion hostile, de la censure qui s'exerce contre un écrivain politique, de l'armée lourde et inefficace, ou encore de la politesse comme autre forme de pression sociale intériorisée. Faut-il voir là une source de l'inspiration surréaliste ? Quand on sait l'importance de Freud et de l'inconscient pour les surréalistes, cela paraît très probable. L'idée qui se dégage peu à peu de l'œuvre du maître viennois, c'est pourtant l'inverse, c'est le danger d'une vassalisation du conscient par l'inconscient, du moins chez les sujets malades. Le sujet est « sujet de l'inconscient » confirme Lacan, en radicalisant l'idée freudienne, de façon ambiguë, en jouant avec le mot « sujet » : chez lui non plus, le conscient n'est plus le maître, « Ça parle ». Mais, quoi qu'il en soit de cette influence surréaliste, chez Lacan comme chez Freud, il ne s'agit pas de libérer l'inconscient : il s'agit d'instituer un véritable sujet.

Avec le recul dont nous disposons, il est possible de dire qu'il se joue là, dans le rapport entre le progrès humain et l'interdit, une des questions les plus cruciales pour notre époque, pour la culture.

21 J. Starobinski, « Freud, Breton, Myers », *La Relation critique*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 2001, p. 401-402.

22 S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 177, et *Sur le rêve*, *op. cit.*, p. 123. C'est moi qui souligne.

23 S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 138.

Cette croyance selon laquelle libérer l'homme de l'interdit augmentera sa puissance est un symptôme de notre civilisation, de nos sociétés à la fois sur- et sous-développées. La réponse apportée par Freud, notamment dans *Le Malaise dans la culture*, est très riche par ses ambivalences mais elle dément cette idée : la violence de la répression psychique que l'homme s'inflige est constitutive de l'être humain. C'est la source de ses progrès, même si c'est aussi celle de ses névroses. Seulement, cela ne légitime pas toutes les répressions, et cela peut amener à désirer une régression, y compris collective, le prix à payer pour la « civilisation » pouvant paraître trop lourd à certains. Cela pose d'autant plus problème qu'il est difficile de discerner là où la répression psychique est « aveugle » et là où elle est bénéfique, là où elle réprime une pulsion qui devait l'être, qui aurait constitué une régression authentique. Le problème apparaît bien, par exemple, quand on constate que Freud est tenté d'assimiler le désir de libération qui s'exprime dans le socialisme, dans le communisme, à un fantasme infantile – ce qu'il *peut* être, en effet, ce qu'il est même très largement, sans que cette nature « régressive » soit la seule détermination possible. Peut-être y a-t-il d'ailleurs, dans la rencontre manquée entre Freud et Breton, dans l'incompréhension réciproque de leurs projets, une large part de ces déterminations-là : la révolution surréaliste est probablement apparue au premier comme un contresens complet, et peut-être même comme l'expression d'une régression authentique, alors que pour le second, qui avait bien perçu la dimension révolutionnaire de la psychanalyse, celle-ci ne pouvait pas rester en marge de l'histoire artistique et sociale – aussi a-t-il minimisé, dans un premier temps, les résistances possibles de Freud à la « négativité » du projet d'émancipation porté malgré tout par les surréalistes.

Quoi qu'il en soit, il est frappant de constater à quel point le fondateur de la psychanalyse a pu inspirer Breton. Dans *Le Mot d'esprit* par exemple, à propos des mots d'esprit critiques, qui contiennent une vérité « cachée » derrière une « façade » comique, Freud indique que l'on *consent intérieurement* à « l'automatisme », à cette levée de la censure qui fait apparaître nos pensées dans toute leur vérité, qui nous débarrasse des usages qui nous contraignent.²⁴ Le surréalisme *consent* de même, et superpose lui aussi répression sociale et répression psychique, mais dans un sens qui se veut *totale*ment libérateur, là où Freud ne confond jamais les deux niveaux : d'où l'éloge par Breton, non nuancé, non discriminant, de l'automatisme. À la fin de sa préface à *l'Anthologie de l'humour noir*, l'auteur relève d'ailleurs ce caractère *libérateur* commun au mot d'esprit, au comique et à l'humour noir, auquel s'ajoute, pour ce dernier, « *quelque chose de sublime et d'élevé* ». ²⁵ Mieux encore, dans la partie sur l'économie psychique du mot d'esprit, Freud décrit ce plaisir qui vient d'un « court-circuit » « d'autant plus grand que les deux domaines de représentation mis en relation grâce au même mot sont étrangers l'un à l'autre, éloignés l'un de l'autre ». Plus loin, il évoque la « constellation psychique » présente dans le travail du mot d'esprit, qui produit dans certains cas une « libre décharge ». Il le présente également comme une espèce d'arme, capable de *désarmer* l'instance de répression qui, elle, est comparée à une armée, en la prenant de court. De manière générale, les techniques du mot d'esprit apparaissent ainsi comme des moyens variés « de rétablir d'anciennes libertés et de se soulager des contraintes de l'éducation intellectuelle ». ²⁶

Avec cette idée d'une puissance inconnue capable de défendre un espace de liberté, mais aussi avec ces images électriques, voire avec la métaphore stellaire, on a vraiment l'impression de trouver ici une source importante de l'inspiration de Breton. Seulement, avec lui, toute l'ambivalence des

24 S. Freud, *Le Mot d'esprit*, *op. cit.*, p. 204.

25 André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, éditions Pauvert, Paris, 1984, p. 15.

26 *Le mot d'esprit*, *op. cit.*, p. 228, 273, 275, 239.

images et des concepts freudiens est perdue : si la répression psychique, chez Freud, est parfois comparée à de véritables forces de maintien de l'ordre, on l'a vu, elle est en même temps émancipatrice, *civilisatrice*, là où la poursuite indéfinie de la jouissance est régressive. Breton aggrave donc ce qui était déjà un peu ambigu chez Freud, il se contente de renverser les valeurs, d'apposer un signe plus là où la société autrichienne en place un moins. Il fait ainsi un pas en arrière, en ignorant ce qui était précisément le plus libérateur chez Freud : la perception de la culture, de la civilisation, comme *chèrement payés*, du progrès, de l'inhibition comme ambivalents, composés d'éléments émancipateurs et d'autres inutilement répressifs. En forçant à peine le trait, on pourrait dire que, là où Freud énonce son projet comme « Où Ça était, Je dois devenir », Breton substitue : *Où Je était, où Je prétend dominer* (un « Je » à la troisième personne, donc, comme dans « Je est un autre »), *Ça doit revenir*.

L'« évidence » de l'analogie : un anti-rationalisme diffus

Bien sûr, la régression apparemment prônée est davantage une posture qu'une réalité. Les surréalistes avaient malgré tout trop d'éducation pour la pousser bien loin, pour aller ne serait-ce que là où en était arrivé Dada, d'où cette espèce de « positivité » paradoxale, déjà signalée. Il n'empêche qu'elle constitue bien l'un des principaux traits du surréalisme, de Breton notamment : même s'il faut comprendre cette royauté du désir comme une provocation, comme une arme contre la société bourgeoise de la première moitié du XX^e siècle, contre sa morale étriquée, elle n'en est pas moins une revendication terriblement ambiguë, une affirmation poursuivie aussi pour elle-même, dans l'espoir que le désir prenne réellement le pouvoir, qu'il transfigure le réel. On perçoit peut-être mieux cette ambiguïté aujourd'hui, maintenant que cette revendication de jouissance sans entraves a été récupérée par la société de consommation et de divertissement, récupération qui illustre parfaitement, sur le plan pulsionnel, ce que les situationnistes ont appelé plus largement l'« amère victoire du surréalisme ».²⁷ En effet, pour reprendre l'exemple de la publicité, n'est-ce pas là que la réconciliation du rêve et de la réalité s'opère le plus fréquemment, aujourd'hui ?

C'est précisément l'objet des *Vases communicants* que d'exposer, avec l'aide de la psychanalyse et du matérialisme, cette réconciliation *possible* du rêve et de la réalité, grâce à l'art et à une transformation sociale à venir. Or, il est intéressant que noter que, dans ce contexte précis, en 1932, Breton reprend sa théorie de l'image. Le développement est d'abord très semblable à celui du premier *Manifeste du surréalisme* en cela qu'il articule étroitement sa conception de la métaphore avec la théorie freudienne : l'auteur glisse de la figuration des rêves, qui se servent indifféremment de tel ou tel motif (qu'ils soient nocturnes ou éveillés), à la figuration poétique, où il existe aussi une incroyable plasticité des symboles, des images. Mais, ce faisant, il ne marque aucune différence : Breton fait comme s'il s'agissait *exactement* de la même chose, en cela conforme au projet du livre, dont l'objet est précisément d'établir le rapprochement du rêve et de la réalité par le biais du désir – du désir *réalisé* – mais sans prendre garde, en évoquant la théorie de la métaphore pour apporter quelque argument à cette proximité, qu'il avait procédé au mouvement inverse dans le *Manifeste*, qu'il avait appuyé cette théorie de l'image surréaliste sur celle de l'inconscient... Quoi qu'il en soit de ces services rendus réciproquement par la psychanalyse et la poétique, l'analogie ne convainc pas : si le rêve se sert indifféremment, « au petit bonheur », de tel ou tel matériau, de tout « ce qui peut

27 *Internationale situationniste*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1997, p. 3-6.

être utile à sa satisfaction », de façon apparemment aveugle, il ne se sert pas *de n'importe quel* matériau, c'est en fonction des investissements que la représentation a subis au préalable qu'il opère. De même, s'il existe une très large plasticité – mais peut-être pas infinie – du symbole, dans la culture comme dans le rêve, si l'on peut, de ce point de vue, avoir le sentiment que « tout *fait image* », que « le moindre objet, auquel n'est pas assigné un rôle symbolique particulier, est susceptible de figurer n'importe quoi », les choses se compliquent dès que l'on quitte les considérations générales sur le symbole. En effet, si l'on peut aussi *en théorie* tout comparer, rapprocher en pensée deux objets, même les plus apparemment éloignés, même « pris au hasard », et établir entre eux « le plus faible rapport qui peut exister », si les poètes peuvent ainsi, « sans crainte de se tromper, dire de l'un qu'il est *comme* l'autre », cela produira-t-il pour autant une belle image, riche, signifiante, sans donner le sentiment d'un vain artifice, sans exiger un effort laborieux ou inutile ? L'expérience nous montre bien que non. Aussi la phrase qui suit apparaît-elle intenable dans sa radicalité : « la seule hiérarchie qu'on puisse établir des poètes ne peut même reposer que sur le plus ou moins de liberté dont ils ont fait preuve à cet égard ».²⁸ Plus nettement encore que dans le *Manifeste*, Breton expose donc l'idée que l'éloignement de deux réalités est *le seul critère* de qualité, en omettant toujours le critère de la pertinence – que, décidément, il feint continuellement d'ignorer. En effet, dans « Signe ascendant », en 1947, il cite encore la fameuse phrase de Reverdy, où apparaît le couple de facteurs éloignement et justesse, pour n'évoquer ensuite que « *cette* condition, absolument nécessaire » (je souligne), comme si, dans « cette loi capitale », il n'y en avait qu'une, comme si la condition n'était pas double.²⁹

Les contradictions dont souffre cette théorie apparaissent nettement dans les deux phrases qui suivent, dans *Les Vases communicants* : « Le désir, lui », à la différence du poète, « s'il est vraiment vital, ne se refuse rien. Toutefois, si la matière première qu'il utilise lui est jusqu'à un certain point indifférente, il n'est pas aussi riche quant à la manière de la traiter » (s'ensuivent alors des considérations sur les différents mécanismes du travail du rêve). Voilà deux phrases qui ruinent toutes celles qui précèdent. D'abord, c'est le désir qui est clairement reconnu comme le moteur du rapprochement, dans la création littéraire comme dans le rêve. Autrement dit, pour la métaphore, cette référence au désir peut se comprendre, sous la plume de Breton, comme la reconnaissance qu'il existe une motivation, un début de signification : le hasard mentionné est loin d'être complet, n'est vraiment pas celui de la loterie ou du tirage au sort dans un dictionnaire, « les yeux fermés ». Ensuite, l'auteur est bien obligé de reconnaître qu'il existe des degrés de qualité, de « richesse » (pour le désir, en apparence, mais en fait, selon toute vraisemblance, pour les productions psychiques aussi), ainsi que des degrés d'indifférence du désir quant à « la matière première » (puisque celle-ci lui est « jusqu'à un certain point indifférente »). Autrement dit, Breton se dédit : « le désir qui, dans son essence, est le même », n'est pas si indifférent aux objets qu'il saisit. Probablement d'ailleurs confond-il ici, sous le terme unique de « désir », la pulsion qui, en effet, est aveugle, et son « représentant », sa « représentation », sur quoi la pulsion se fixe, à quoi elle se lie, mais qui est déjà beaucoup plus déterminé que la pulsion, qui renvoie par exemple à une expérience, à une histoire, qui contient donc une signification, et qui ne s'associera pas indifféremment à n'importe quelle autre représentation (même si l'on tient compte de la « figuration par le contraire », etc.). Aussi, encore une fois, en se focalisant sur l'inconscient, Breton ne distingue-t-il pas, en lui, ses couches les plus profondes, les plus impersonnelles, et celles où une

28 A. Breton, *Les Vases communicants*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1985, p. 128-129.

29 A. Breton, *Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 11.

signification commence à s'élaborer : la notion délibérément floue de « désir », qui n'est pourtant pas sans pertinence, vient unir le disparate. C'est ainsi que les *désirs* inconscients, forcément liés à des représentations, à un projet (le mot choisi par Breton n'est pas innocent), que ces représentations et ces projets soient individuels ou collectifs, bénéficient du caractère « hasardeux » des pulsions – ce qui offre alors la possibilité de réaliser l'apparence d'un « hasard objectif ». C'est sur une telle confusion que la théorie de Breton se fonde, et en particulier l'éloge de la métaphore stupéfiante.

Une note en bas de page, une des rares de l'ouvrage, et la plus longue, vient par ailleurs compléter la théorie de la métaphore : précisant la conception surréaliste héritée de Reverdy, elle peut même apparaître comme une façon de revenir sur le débat avec celui-ci, même s'il n'est pas mentionné. À la différence des lignes évoquées ci-dessus, ce nouveau paragraphe des *Vases communicants* témoigne d'une inspiration nouvelle : assez peu marqué par la psychanalyse, il trahit cette fois nettement une inspiration « hégélienne ». Mais, étrangement, pour évoquer « l'activité la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre », à savoir « comparer deux objets aussi éloignés que possible », Breton ne semble plus considérer des objets vraiment « pris au hasard ». La métaphore illustre ainsi ce pouvoir de l'esprit qui consiste à « faire apparaître l'unité concrète des deux termes mis en rapport ». Elle fait partie de ces procédés permettant de « briser l'opposition toute formelle de ces deux termes ». Elle cherche à avoir raison « de leur apparente disproportion qui ne tient qu'à l'idée imparfaite qu'on se fait de la nature, de l'extériorité du temps et de l'espace ». Mieux encore : « Plus l'élément de dissemblance immédiate paraît fort, plus il doit être surmonté et nié. C'est toute la signification de l'objet qui est en jeu. Ainsi deux corps différents, frottés l'un contre l'autre, atteignent, par l'étincelle, à leur unité suprême dans le feu ; ainsi le fer et l'eau parviennent à leur résolution commune, admirable, dans le sang, etc. »³⁰ Cette réinterprétation de la métaphore (entre autres phénomènes) comme dépassement dialectique est frappante : au moment où la révolution surréaliste se reconnaît dans le projet communiste, la coloration marxiste de la théorie est apparente. Au conflit presque sans solution – avec le choc métaphorique des contraires – succède apparemment la résolution du conflit sans reste. Si l'on peut reconnaître partiellement une validité à cette idée, notamment lorsque Breton évoque la métaphore comme possibilité de dépasser une « apparente disproportion », il faut souligner que cela suppose bel et bien l'abandon de la thèse précédente : pour qu'un dépassement ait lieu, avec ou sans reste, on ne peut pas rapprocher « n'importe quoi », « au hasard ». Les exemples proposés par Breton le soulignent bien, même s'ils évoquent difficilement la métaphore : ce ne sont pas vraiment n'importe quels « corps différents » qui parviennent à produire une étincelle... De façon symptomatique, le paragraphe s'achève d'ailleurs sur un dernier exemple exotique, le seul qui paraisse vraiment probant, qui réintroduise concrètement l'écart radical mais, s'il nous semble si surprenant en effet que « la décoration architecturale et le beurre se conjuguent parfaitement dans le *torma* thibétain », n'est-ce pas seulement parce que nous sommes parfaitement étrangers à cette culture ?

L'ambiguïté du surréalisme ne s'exprime donc pas seulement sur le plan « psychanalytique », dans son rapport peu dialectique aux pulsions, aux désirs et à l'interdit. Il s'exprime aussi plus largement dans son rapport à la science, à la rationalité. La référence à la dialectique, qu'elle soit hégélienne ou marxiste, ne doit pas tromper de ce point de vue : elle n'irrigue pas en profondeur la réflexion de Breton, elle apparaît surtout ici comme un gage paradoxal de matérialisme historique – et ce sont les considérations sur la nature, sur le temps, sur l'espace, qui sont les plus significatives de sa pensée.

30 A. Breton, *Les Vases communicants*, op. cit., p. 129, n. 1.

En effet, nous avons déjà relevé cet autre coup, mal porté lui aussi, contre le rationalisme, que l'on devinait déjà à travers l'éloge de l'automatisme psychique. Breton dans son *Manifeste*, comme Max Ernst dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, par exemple, a énoncé clairement son rejet du contrôle exercé par la raison, en plaçant celle-ci sur le même plan que la morale ou les considérations d'ordre esthétique. Jean Starobinski a bien montré par ailleurs que, si Breton n'a pu rencontrer Freud, c'est finalement parce qu'aucun accord ne pouvait être trouvé entre un écrivain aux théories artistiques ambiguës, tenté par les séductions de l'occultisme, et un médecin extrêmement soucieux, trop peut-être, d'établir la scientificité de sa discipline. L'article « Freud, Breton, Myers » indique notamment que certaines notions clefs du surréalisme, comme l'automatisme, quand il est considéré positivement, de « réalité supérieure » ou de « dictée de la pensée » doivent beaucoup, non à Freud, ou même à l'école de psychiatrie française du XIX^e siècle, mais au spiritisme, à la parapsychologie de Myers, héritier notamment du magnétisme de Mesmer et de Puységur. Il souligne la filiation, nullement cachée par Breton, entre la théorie surréaliste de « l'inspiration » et la tradition néo-platonicienne de la Renaissance, son lien avec la tradition de l'enthousiasme sacré, théories « sauvées » par le surréalisme qui tente, en les conservant, de les débarrasser du présupposé spiritualiste qui était aussi celui de Myers. Il s'agit pour Breton, selon Starobinski, de sauver tout le merveilleux de ces phénomènes inexplicés au sein d'un « matérialisme magique », dans l'attente d'une explication scientifique. Seulement, ce faisant, le surréalisme accorde encore du crédit à des « faits » bien incertains, il témoigne finalement d'une croyance authentiquement spirite, même si le jugement reste suspendu quant à leur interprétation.³¹

Cette hésitation, cette tentation se perçoivent évidemment dans l'approche surréaliste de la métaphore. Déjà, dans *Les Vases communicants*, la dialectique hégélienne pouvait apparaître comme une façon maladroite de réconcilier l'art avec l'idée d'une « vérité cachée » en débarrassant celle-ci de ses oripeaux occultistes : il s'agissait de trouver, à travers les conflits les plus singuliers, l'Esprit dissimulé dans les manifestations les plus diverses, comme dans le mariage mystérieux de l'eau et du fer. Sous l'apparence dialectique, nous n'étions pas loin, en fait, de l'inspiration alchimiste – ou, si l'on préfère, des analogies chères à Fourier. Quand Breton revient à nouveau, en 1947, dans « Signe ascendant », sur la théorie esquissée dans le premier *Manifeste du surréalisme*, il n'accorde plus autant d'importance, du moins en apparence, à l'inconscient, à l'automatisme psychique, et plus du tout à la dialectique. Il faut dire que sa rupture avec le Parti Communiste est passée par là : elle se perçoit, par exemple, lorsqu'il déplore cette « aberration » ou cette « impudence » qui consiste à « vouloir “transformer” un monde qu'on ne se soucie plus d'interpréter dans ce qu'il a d'à peu près permanent ». Malgré ces ruptures, il présente toujours, dans cet article très intéressant à valeur de manifeste, consacré à l'analogie, la même volonté de présenter une position tranchée, radicale, là où c'est pourtant difficile. Poussant les paradoxes dans un but polémique, voulant préserver la métaphore des atteintes du rationalisme, il conserve ainsi les ambiguïtés de 1924. L'*évidence* revendiquée au tout début du texte est en effet pour le moins paradoxale :

Je n'ai jamais éprouvé le plaisir intellectuel que sur le plan analogique. Pour moi la seule *évidence* au monde est commandée par le rapport spontané, extra-lucide, insolent qui s'établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre, que le sens commun retiendrait de confronter. Aussi vrai que le mot le plus haïssable me paraît être le mot *donc*, avec tout ce qu'il entraîne de vanité et de délectation morose, j'aime éperdument tout ce qui, rompant d'aventure le fil de la pensée discursive, part soudain en fusée illuminant une vie de relations autrement féconde, dont tout indique que les hommes des premiers

31 J. Starobinski, « Freud, Breton, Myers », *La Relation critique*, op. cit., p. 388-403

âges eurent le secret. Et certes la fusée retombe vite mais il n'en faut pas davantage pour mesurer à leur échelle funèbre les valeurs d'échange qui se proposent aujourd'hui. Pas de réponse, sinon à des questions utilitaires immédiates.³²

Impossible de tout relever dans ce très beau texte, pourtant très court. Pour en rester aux premières lignes de cet extrait, notons d'abord que l'« évidence » mentionnée est – bien loin de celle de Descartes – celle de la suggestion, quand l'idée s'impose à travers le plaisir de l'intuition. Aussi le coup de force est-il complet et, à vrai dire, plus stylistique que théorique, tellement l'idée vise prioritairement à provoquer, même si, discrètement, s'affirme l'influence de Charles Fourier. Car où y a-t-il évidence dans la métaphore ? Où y a-t-il certitude dans l'analogie ? La première est toute entière paradoxe. La seconde repose sur les apparences. Comment pourraient-elles donc constituer la *seule* évidence au monde, surtout si le rapport qu'elles établissent se fait « entre telle et telle chose que le sens commun retiendrait de confronter » ? C'est un double ou triple paradoxe que nous propose Breton, dont l'objectif est évidemment d'affirmer, dans le même mouvement, sa passion pour la métaphore et pour le paradoxe, comme pour souligner, pour les *happy few*, leurs affinités secrètes – en même temps qu'il suggère, d'ailleurs, son hostilité au rationalisme, comme si, là aussi, il y avait un lien nécessaire, mais sous la forme, cette fois, d'une relation d'opposition. Ce rapport tellement « évident » est en effet décrit comme « spontané, extra-lucide, insolent »... Le but de tous ces paradoxes, difficilement soutenables, semble bien de retourner, avec Fourier, contre Descartes, l'argument de l'évidence : puisque l'analogie provoque elle aussi un fort sentiment d'évidence, « dans certaines conditions », n'y a-t-il pas moyen de saper la prétention de la raison triomphante, de l'attaquer sur ses propres bases, pour fonder autrement le *cogito*, par exemple sur cette analogie « dont tout indique que les hommes des premiers âges eurent le secret » ?

La démonstration, bien sûr, tourne court – hélas pour nous. Les lignes qui suivent exposent l'aliénation de l'homme contemporain, perdu dans les eaux glacées du calcul égoïste, qui « ne se donne plus guère à tâche que de flotter ». Breton oppose alors à ce détachement hébété qu'il manifeste, indifférent même aux questions les plus fondamentales, « la conviction millénaire qui veut que rien n'existe gratuitement mais que tout au contraire il ne soit pas un être, un phénomène naturel dépourvu pour nous d'une communication chiffrée – conviction qui anime la plupart des cosmogonies ». L'homme, tout à sa passion de la transformation, n'interprète plus le monde, ne le regarde plus, se désole-t-il : « Les contacts primordiaux sont coupés : ces contacts je dis que seul le ressort analogique parvient fugitivement à les rétablir. D'où l'importance que prennent, à longs intervalles, ces brefs éclats du miroir perdu. »

De toute évidence, Breton ne cherche pas à nous convaincre mais à nous entraîner, cohérent avec son parti pris anti-rationaliste. On ne peut néanmoins que se désoler de l'insuffisance, sur le fond, des arguments avancés, car le texte en présente bel et bien. Que pouvons-nous faire, notamment, de cette opposition entre la froide raison-calcul et l'enchantement des correspondances secrètes ? L'auteur de « Signe ascendant » suppose-t-il que nous aurions *réellement* à choisir le moindre de ces deux maux ? Lui-même indique que la fusée retombe vite : son ascension qui correspond à la valeur d'usage de la métaphore vive, qui nous ouvre des mondes merveilleux, est suivie inmanquablement par la retombée du rêve, par la valeur d'échange de la métaphore qui s'use, qui se confond ainsi avec « la pensée discursive » honnie, qui la rattrape. L'idée suivante semble néanmoins énoncée : il existerait dans l'analogie quelque chose qui romprait provisoirement avec « le fil de la pensée

32 A. Breton, *Signe ascendant*, op. cit., p. 7-8.

discursive », avec la « méthode “logique” » évoquée plus loin, avec le rationalisme qui se trouve ici identifié à la logique qui conclut. Mais comment concevoir une « pensée » qui ne soit pas « discursive » ? L’hypothèse semble bel et bien formulée, pourtant : il semble exister pour Breton une zone hors du discours qui serait encore de la pensée, qui fournirait un « plaisir intellectuel ». On se trouve là très près de l’hypothèse de Freud ou d'Eikhenbaum, en fait : Breton évoque lui aussi ces « ferments d'expressivité » proposés par l'inconscient, sous la forme d'images le plus souvent, dont s'empare ensuite la pensée. Seulement, en refusant de distinguer ce double mouvement inverse du travail du rêve et du travail de l'interprétation, ou ce premier temps de l'art « auto-suffisant » et le second temps de la pensée, où *l'expressivité peut s'épanouir*, il n'offre aucune prise pour sortir de la dichotomie dont il se désole. Si la fusée qui rompt « le fil de la pensée discursive » peut se comprendre *aussi* comme une image des pouvoirs de la métaphore, qui propose des fulgurances, qui nous ouvre les espaces d'une *autre* pensée discursive, *apparemment* décousue, non linéaire, c'est de façon bien secrète. Le texte ne nous livre, en surface, pour le lecteur pressé, qu'une opposition statique entre l'image qui libère et le discours qui aliène. Aussi l'exigence qui se fait jour, à la fin du paragraphe, d'interpréter le monde hors d'un rationalisme étroit apparaît volontiers désespérée : « le ressort analogique » nous est présenté comme le dernier contact, bien fragile, et somme toute peu crédible, qui nous reste avec une sorte de « paradis perdu ». La cause de Breton ne semble pas en mesure de l'emporter. Comme chez les symbolistes, elle apparaît volontiers comme une posture, une croyance assez peu raisonnable, dont on se demande à chaque instant si l'auteur y croit lui-même.

Aussi faut-il tendre l'oreille, ouvrir l'esprit, pour percevoir, derrière les ambiguïtés apparentes et, malgré tout, bien réelles, un propos nettement plus riche et pertinent dans ce texte. Le deuxième et le quatrième paragraphe font écho, en effet, à l'opposition liminaire, implicite, entre le « donc » et le « comme ». Breton y expose notamment la nature commune de « l'analogie poétique » et de « l'analogie mystique » : toutes deux « transgressent les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents ». Mais, aussitôt, il souligne que « l'analogie poétique diffère foncièrement de l'analogie mystique en ce qu'elle ne présuppose nullement, à travers la trame du monde visible, un univers invisible qui tend à se manifester. Elle est toute empirique dans sa démarche ». Et d'ajouter : « il est vrai que l'analogie poétique semble, comme l'analogie mystique, militer en faveur de la conception d'un monde ramifié à perte de vue et tout entier parcouru de la même sève mais elle se maintient sans aucune contrainte dans le cadre sensible, voire sensuel, sans marquer aucune propension à verser dans le surnaturel », « elle ne songe un instant à faire tourner ses conquêtes à la gloire d'un quelconque “au-delà”. »³³ Si la dernière affirmation semble pour le moins hasardeuse (la métaphysique *aussi* se nourrit de la métaphore) et si nous pouvons douter que, dans l'analogie poétique, « le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont » entre les différents plans de la comparaison « et s'oppose *a priori* à ce que toute espèce de pont soit jeté », il faut tomber d'accord avec Breton pour souligner cette différence – mais d'*usage*, non de nature – entre les deux analogies. Il y a une matérialité de l'idée dans la métaphore, qui lui permet de résister aux formes « idéalistes » de la pensée.

« Signe ascendant » recèle donc quelques arguments : « la méthode analogique » s'oppose à « la méthode “logique” » à la façon du « comme » au « donc », de l'induction à la déduction, de l'analyse à la synthèse. Il me semble qu'il y a ici une très belle, une très juste idée (même si Aristote identifie déjà la métaphore, dans ses *Analytiques*, comme un raisonnement par induction). Ne peut-

33 *Signes ascendant, op. cit.*, p. 9.

on identifier, dans le dynamisme de la métaphore, le mouvement fertilisant de l'hypothèse, qui n'a rien de commun avec celui, souvent stérilisant, de la conclusion ? N'est-il pas infiniment plus riche, de beaucoup de points de vue, de proposer des observations, comme le fait la métaphore, de poser des questions, de formuler des hypothèses, comme la métaphore nous y invite, que de conclure, ce que l'on fait souvent trop tôt, et toujours trop faiblement ? Bien sûr, l'opposition stricte proposée par Breton n'est pas davantage tenable que la plupart des antinomies qu'il propose dans le premier *Manifeste du surréalisme* : c'est en sortant de la stricte analogie, de la seule quête des ressemblances que les métaphores produisent tout leur suc, en se soumettant à la logique, à la raison qui coupe, qui taille, qui soutient et parfois contient le mouvement de croissance. Et, au sein de ce moment critique, même si l'analyse joue un rôle essentiel dans la dialectique métaphorique, et peut-être même un rôle prédominant, toute synthèse – ne serait-ce que provisoire – n'en est pas exclue : le mouvement questionnant trouve une fin, plus ou moins rapide, selon les cas, mais en quelque sorte programmée, sans quoi la figure ne pourrait énoncer aucune idée, aucune observation (et c'est le propre de la métaphore surréaliste, du moins quand elle est conforme à la théorie, de ne pas programmer cette fin, de la refuser). Plus exactement encore, l'analyse métaphorique ne peut se concevoir sans des synthèses partielles : dans les métaphores les plus riches, chaque observation précise, chaque conclusion d'étape relance le mouvement d'hypothèse, d'interrogation, en ouvrant de nouvelles pistes d'analyse, en précisant la base de l'analogie.

C'est ainsi que, dans ce beau plaidoyer pour l'analogie, pour la métaphore vive, les ambiguïtés l'emportent. Comme souvent chez Breton, toute la nuance qui se trouvait chez ses inspirateurs se perd : comme les romantiques et certains de leurs successeurs symbolistes, il valorise la folie, le rêve, le merveilleux, l'analogie mais il ne conserve pas la nécessité, même exprimée timidement, de ressaisir après coup le matériau fou, les images en liberté, etc. Même si, dans la pratique, il perçoit évidemment la création comme un équilibre entre abandon et maîtrise, entre dessaisissement et ressaisissement, il ne prend presque jamais soin de rappeler qu'il s'agit d'un dérèglement *raisonné* de tous les sens – comme Schiller le faisait, par exemple, dans sa lettre citée par Freud. Il en va de même pour les correspondances : inspiré par Fourier, il retient de celui-ci le goût pour les analogies, l'éloge de l'« évidence » affective, le besoin de répondre à « l'attraction passionnée », mais il délaisse dans « Signe ascendant » tout ce qu'il y avait de scrupules rationnels chez le penseur de l'Harmonie, de volonté de conjuguer « attraction industrielle » et « attraction passionnée », de diviser les différentes sources de certitude pour souligner l'indéfectible unité de l'homme. Aussi « le rapport spontané, extra-lucide, insolent qui s'établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre » peut-il se comprendre de multiples façons. Ce rapport « spontané », qui *s'impose soudain* à la conscience, peut apparaître comme inconscient, ou simplement non concerté, mais il peut aussi apparaître comme un phénomène autonome, mystérieux, auquel le sujet humain – l'auteur – ne participerait pas, ou alors comme simple intermédiaire. L'extra-lucidité renforce cette impression, plus par jeu qu'autre chose, probablement, mais de façon curieuse : qu'il y ait une part de création inconsciente et/ou plus ou moins collective dans la métaphore, nul ne saurait en douter, mais que la métaphore soit complètement *spontanée*, qu'elle repose sur la communication avec un *ailleurs*, comme « extra-lucide » le suggère, voilà qui est infiniment plus douteux – et qu'on ne peut accepter que par un parti pris anti-rationaliste.

De façon plus générale, en renvoyant ainsi à la pratique du voyant, du *medium*, dans un texte qui exprime la nostalgie des correspondances secrètes, de l'époque où tout faisait signe, où tout était « communication chiffrée », Breton nous envoie des signaux étranges, que Genette n'a pas eu tort de

relever. Comment les comprendre ? Il n'y a pas moyen, en l'occurrence, de faire l'économie de l'hypothèse de Jean Starobinski : l'auteur de « Signe ascendant » n'a pas renoncé à une conception vaguement « occultiste » de l'être humain, même s'il ne partage nullement tous les présupposés métaphysiques des auteurs ésotériques. En dernière analyse, c'est bien cela qui détermine les ambiguïtés de son style : pour ce qui nous concerne, par exemple, le cœur secret de la métaphore reste bien, pour lui, enfoui dans les zones les plus profondes, les plus obscures de l'âme, qu'on nomme celles-ci « inconscient » ou, comme Myers, « moi subliminal ».³⁴ C'est parce que Breton partage la foi dans cet « inconscient valorisé », pour reprendre l'expression de Starobinski, dans une participation de l'homme à quelque chose d'infiniment plus vaste qui le dépasse, qu'il s'en remet si aisément au « hasard » ou au « ressort analogique ». Cette lucidité mystérieuse dont témoigne la métaphore dans « Signes ascendant » trahit l'idée que l'âme pourrait participer à une connaissance secrète, intuitive, dont le principe ne serait pas encore compris – ni dans le cadre d'une philosophie matérialiste ni autrement – mais qui serait bien réel.

Encore une fois, il ne faudrait pas faire l'injure à Breton d'aller trop loin dans cette direction. Il est évident que le scientisme ambiant nous prive d'une attention suffisante à certains phénomènes, jusqu'aux plus quotidiens, comme la compréhension empathique d'autrui. Mais il y a davantage chez Breton, notamment une foi dans certains phénomènes de la para-psychologie qui, réinterprétée dans un sens « immanent », inspire beaucoup de ses développements, qui explique notamment ce projet d'ouvrir en grand les vannes de l'inconscient, ou cette opposition trop tranchée au rationalisme. Les conséquences ne sont pas négligeables quant à la conception de la métaphore. En effet, face à l'impact énorme du surréalisme, nombreux sont les commentateurs à avoir cherché des clefs dans les différents essais du groupe, à avoir analysé les productions surréalistes à la lumière de leurs théories, et à avoir ainsi accordé du crédit à la conception de la métaphore stupéfiante, à lui avoir donné du corps – alors qu'elle est, tout simplement, fautive. Car, si la métaphore plonge dans l'inconscient, elle ne se résume pas à cela, même chez les surréalistes, même chez Breton : sans parler des préoccupations esthétiques, évidentes, des considérations logiques sont aussi de la partie, comme on le voit déjà avec l'image des deux électrodes, du guidon ou de la fusée. Certes, la théorie surréaliste n'est pas pour autant dénuée d'intérêt : grâce à son équivoque, elle a permis de souligner qu'une part non négligeable de la beauté ou de la signification d'une image n'est pas – pas toujours, ou pas entièrement – concertée, qu'elle provient aussi, pour partie, de son interprétation, et que son expressivité peut résulter de certaines « recettes », comme l'éloignement, ou de ses affinités avec des motifs inconscients. Ce profit-là, indéniable, a ainsi occulté la faiblesse théorique du modèle de Breton ou, du moins, il l'a placée au second plan, il a semblé la relativiser. Aussi la théorie n'a-t-elle pas cessé d'agir, sans que l'on fasse la part du cœur malade de celle-ci et de la compréhension plus souple, plus accommodante, proposée ci-dessus, qui permet de la sauver, mais qui n'a plus alors l'originalité prétendue. Seulement, avec le recul, les dégâts paraissent importants. Désormais, quand on écrit sur la métaphore littéraire ou picturale en France, et ce depuis des décennies, la conception surréaliste apparaît, sinon comme la toile de fond du discours, du moins comme une référence obligée et, au lieu d'être mentionnée comme exception, ou comme radicalisation intenable d'une bonne intuition, c'est souvent comme la face trop longtemps cachée de la figure qu'elle est présentée, comme l'une de ses dimensions essentielles. Genette, de ce point de vue, est emblématique – si ce n'est que, dans « La rhétorique restreinte », il va plus loin que dans d'autres articles, il pousse la logique jusqu'au bout en débusquant, derrière l'éloge de la métaphore, un

34 J. Starobinski, « Freud, Breton, Myers », art. cit., p. 394-397.

« retour à la magie » presque nécessaire. Aussi cette théorie, entre autres conséquences néfastes, a-t-elle contribué à minorer le rôle du sujet conscient, en donnant du corps à l'idée d'une production « automatique » des images.

En refusant la fausse objectivité de la culture traditionnelle, celle, répressive, qui évacue les pulsions, l'imagination, le surréalisme a en effet promu une autre forme, paradoxale, intenable, d'évacuation du sujet : à la minoration de l'inconscient ou des désirs du sujet, à la minoration de l'automatisme dans la pensée ou des vertus de l'imagination, répond chez Breton la minoration symétrique du sujet conscient, de la faculté critique qui peut ressaisir les images sans les dessécher. Cette radicalisation, ce renversement trop mécanique de perspective, dont on perçoit bien qu'il est mu avant tout par des considérations d'ordre promotionnel, par des soucis d'affichage, parce qu'il place le groupe surréaliste dans un héritage romantique et symboliste et lui accorde en même temps le mérite d'avoir achevé, par une conscience accrue, leur révolution artistique, ce basculement qui semble parfois conçu sur le modèle du retour de balancier empêche ainsi de percevoir dans toute leur clarté les ressorts réels de la création artistique, de reconnaître la dialectique qui peut s'instaurer entre la raison et l'imagination. Aussi la libération revendiquée par Breton se couvre-t-elle de couleurs étranges, elle peine à s'affirmer, à imposer son contenu exact : le sujet conscient emporte avec lui tout ou partie de son idéal d'autonomie, cet idéal qui n'a rien de commun, malgré ce qu'en a le surréalisme, avec une libération des pulsions ou un retour aux analogies universelles.

C'est d'ailleurs ainsi que la métaphore stupéfiante renoue avec le pire de la rhétorique, en dépit du projet affiché. On connaît le reproche des nombreux déçus du surréalisme, de Bataille à Vaneigem en passant par Ribemont-Dessaignes ou Buñuel : alors que le mouvement prétendait en finir avec l'art séparé de la vie, il a échoué, il est devenu une gloire de la littérature et de la peinture.³⁵ Il a proposé à l'admiration d'autres « produits culturels ». Vaneigem montre bien qu'il ne pouvait pas en être autrement, que le ver était dans le fruit, dès l'origine.³⁶ La théorie surréaliste de la métaphore l'indique, à sa façon, dès la conception « automatique » du premier *Manifeste*. De même, on peut s'interroger sur cette opposition proposée au début de « Signe ascendant » entre la métaphore « convulsive », celle « qui, rompant d'aventure le fil de la pensée discursive, part soudain en fusée » mais « retombe vite », et « les valeurs d'échange » du langage : n'y a-t-il pas là comme une façon paradoxale de renouer avec une conception ornementale de l'image, dont la valeur poétique serait d'autant plus grande qu'elle serait étrangère à sa fonction de communication ? Évidemment, le propos est ici plus riche : Breton joue avec la notion marxiste de valeur d'usage ; il y a une perte analogue dans l'échange verbal lorsqu'il est uniquement mû par la nécessité pratique de communiquer, de se faire vite comprendre. De même, on convient volontiers que le discrédit jeté sur les correspondances et, partant, sur la métaphore entretient un rapport étroit avec le développement de cette pensée critique soucieuse jusqu'à l'extrême de (re)fondations rationnelles, qui a notamment permis à la philosophie et aux sciences de s'affranchir de la tutelle des Églises et des religions mais qui a contribué aussi à l'essor de « l'esprit libéral » et du capitalisme, qui a promu l'idéal d'un sujet autonome jusqu'à la figure de l'« électron libre », du sujet atome, « atomisé », détaché de tous ses liens, uniquement mû par l'intérêt. Mais, s'il y a là d'excellentes intuitions, comment superposer sérieusement ces différentes dichotomies ? Il y a aussi une authentique « valeur d'usage » à la logique – parfois nettement plus grande, d'ailleurs, que sa valeur d'échange – de même qu'à cette autre part de la pensée critique qui ne se confond pas avec la raison-

35 Par exemple : Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Robert Laffont, Ramsay poche, Paris, 1986, p. 148-149.

36 Jules-François Dupuis, *Histoire désinvolte du surréalisme*, éditions de L'Instant, Paris, 1988.

calcul, et même à celle-ci, d'ailleurs, lorsqu'elle est couplée à la part réflexive. Quant à l'aliénation, elle n'a pas attendu l'avènement du capitalisme pour se manifester, de même que certaines idées superstitieuses, à la valeur d'échange indéniable. Si je me permets de souligner tout cela, c'est que la métaphore stupéfiante me semble directement concernée : n'est-ce pas, précisément, une métaphore qui possède plus de valeur d'échange que d'usage ? Leur succès, un peu partout, en témoigne. On sait par exemple combien *Un chien andalou* et ses métaphores surprenantes ont plu – et combien la propagande, sous ses différentes formes, s'est servie depuis à cette source du « stupéfiant image ». De plus, nous pouvons noter le peu de prise de ces métaphores sur le réel (ou le surréal), leur faible efficacité à faire émerger le monde *tel qu'il est et n'apparaît pas* – à l'exception de l'univers des pulsions – ou un monde *réellement autre*. Aussi est-il préférable, renonçant à chercher un au-delà ou un en-deçà de la « pensée discursive » (au-delà et en-deçà qui n'entrent nullement en opposition avec la pensée aliénée dénoncée, qui constituent peut-être même une autre forme de pensée aliénée), de distinguer en son sein un usage de la langue qui « se paie de mots », authentiquement, et un autre plus attentif aux mots et aux choses, que ce second usage se manifeste ensuite par l'utopie du *mot juste* ou par l'esthétique de l'obscurcissement, du ralentissement chère à Chklovski. Autrement dit, ne faut-il pas opposer la part d'idéologie du langage, celle qui englué dans des représentations qu'on n'interroge plus, à une autre part qui résiste, qui défie l'engourdissement des mots ou des images ? La métaphore n'apparaît alors nullement comme le recours absolu, qui garantirait de l'idéologie, mais comme un moyen *potentiel* d'interroger les représentations et d'atteindre le réel : ce qui sépare la valeur d'usage du langage de sa valeur d'échange, ce n'est d'ailleurs même pas ce qui distingue la métaphore vive de la métaphore morte, mais plutôt un certain usage de la métaphore vive – celui qui ne se contente pas d'afficher sa nature de métaphore mais interroge véritablement les représentations, conflictuellement par exemple – de tous les autres usages, conformistes par exemple ou stupéfiants.

Cette réconciliation surprenante de la métaphore surréaliste avec la rhétorique, ou avec une poétique traditionnelle, se lit très nettement à la fin de « Signe ascendant ». Pensant probablement se démarquer de Reverdy, Breton indique d'abord « une autre exigence » que celle d'éloignement, exigence qui « pourrait bien être d'ordre éthique » : « l'image analogique, dans la mesure où elle se borne à éclairer, de la plus vive lumière, des *similitudes partielles*, ne saurait se traduire en termes d'équation. Elle se meut, entre les deux réalités en présence, dans un sens déterminé, *qui n'est aucunement réversible*. »³⁷ Ce faisant, on a l'impression qu'il cherche à préciser ou corriger le facteur « justesse » qu'il vient de mentionner, indirectement, à travers la citation de Reverdy, comme pour le débarrasser de son acception mathématique possible, celle de l'égalité de rapports. Seulement, c'est pour tomber aussitôt dans une conception bien plus pauvre, et même assez étonnante après les paragraphes qui précédaient : l'image analogique « a pour ennemis mortels le dépréciatif et le dépressif. » Conscient de renouer ici avec une très vieille tradition rhétorique, Breton ajoute : « S'il n'existe plus de mots nobles », c'est-à-dire *socialement acceptés* comme nobles, « en revanche les faux poètes n'évitent pas de se signaler par des rapprochements ignobles, dont le type accompli est ce “[Ô] Guitare, bidet qui chante” d'un auteur abondant, du reste, en ces sortes de trouvailles », pour ne pas nommer Cocteau. On ne peut que s'étonner de cet impératif de noblesse : il existerait donc des choses *naturellement* basses, comme le bidet, à l'image du corps humain et de ses fonctions ? Cet impératif peut d'ailleurs se comprendre comme une exigence éthique dévoyée, puisque appliquée à des choses. Cette exigence d'élévation témoigne, dans tous les

37 A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 11-12. C'est Breton qui souligne.

cas, d'une pauvre tentative, désespérée, de ré-enchanter le monde.

Cet éloge du *faux enchantement* se poursuit d'ailleurs avec un dernier paragraphe, où Breton illustre par un apologue zen « le sens général, obligatoire, que doit prendre l'image digne de ce nom » :

« Par bonté bouddhique, Bashô modifia un jour, avec ingéniosité, un haïkaï cruel composé par son humoristique disciple, Kikakou. Celui-ci ayant dit : “Une libellule rouge – arrachez-lui les ailes – un piment”, Bashô y substitua : “Un piment – mettez-lui des ailes – une libellule rouge”. »

Voilà qui éclaire rétrospectivement le propos sur la métaphore *non réversible* et donc différente de l'équation, qui en souligne le contresens. Deux arguments se télescopent en effet sous la plume de Breton, réunis d'abord par un commun opprobre pour l'image du bidet, pour tout ce qui est bas : l'argument de la non-réversibilité, qui est liée à la nature prédicative de la métaphore mais qui n'est qu'apparente, comme on le voit avec les deux *haïku*, et celui de la nécessaire noblesse de l'image, qui relève essentiellement du jugement de goût. Ainsi, sous le rejet de l'idée d'équation, c'est surtout l'impératif d'élévation qui prévaut, que l'égalité de rapport ne contient pas, ne peut pas contenir (et peut-être la référence aux mathématiques est-elle d'ailleurs, pour Breton, une autre sorte de déchéance, un « froid rapport »). Si la métaphore est une égalité de rapports, en effet, si elle est réversible, il correspond nécessairement, à chaque métaphore « élevant », une réciproque, une métaphore abaissante. Autrement dit, c'est presque le mauvais sens de l'idée de justesse que retient l'auteur de « Signe ascendant », celui d'une convenance de manières et non d'une convenance de l'idée. Et c'est un véritable éloge de *l'esprit*, on ne peut plus ambigu, que propose ici Breton, proche à la fois de la spiritualité et du bel esprit : comme en témoigne l'exemple de Bashô, la belle métaphore est pour lui de l'ordre du « supplément d'âme ». Contre le bidet chantant de Cocteau, auquel il ressemble pourtant un peu, l'exemple du piment volant ne semble valoir, pour Breton, que parce qu'il témoigne d'une spiritualité – parce qu'il est bouddhique. En effet, violence est faite au réel, dans la métaphore de Cocteau comme dans celle de Kikakou, et même une violence accrue dans le second cas. Aussi, à la cruauté bataillienne ou buñuelienne de celui-ci, Breton préfère-t-il l'illusion d'un piment vivant. Nous retrouvons là un des traits essentiels du sur-réalisme, dont on oublie souvent que son projet est, précisément, d'instaurer une « réalité supérieure ».

Quelques remarques au passage, sur cette double question de la réversibilité et du jugement de valeur. La métaphore de Cocteau ne trouve pas de véritable équivalent dans l'apologue zen, en effet. Certes dépréciative, elle peut également être comprise dans un sens surréaliste, comme une invitation à voir, dans la forme du bidet et dans le bruit de l'eau, un instrument de musique – une source possible d'enchantement quotidien. Autrement dit, il se pourrait bien que Breton lui reproche surtout sa dimension essentiellement *comique*, qu'il ne supporte pas cette indétermination quant à la valeur à accorder respectivement à la guitare et au bidet. Il n'est pas innocent, de ce point de vue, que l'auteur de *l'Anthologie de l'humour noir* se soit précisément intéressé à celui-ci, à la forme la plus « évoluée » du mot d'esprit, la plus « sublime ». Les choix esthétiques de Breton apparaissent ici clairement.

La métaphore de Kikakou ne correspond donc pas vraiment à celle de Cocteau, de même que le haïkaï de Bashô ne correspond pas vraiment à celui d'Apollinaire, pourtant donné en exemple :

Ta langue
Le poisson rouge dans le bocal
De ta voix

Dans les deux haïkus japonais, nous avons une recette, un verbe à l'impératif qui compose une sorte de petit récit, à la différence des métaphores de Cocteau et d'Apollinaire : cela contribue à donner au poème tout son sens. Il s'agit de donner un conseil : mutiler une créature, dans un cas, ou feindre la métamorphose d'un piment, dans l'autre. Le geste est enfantin, dans les deux cas, mais tantôt cruel, tantôt innocent. Il s'agit néanmoins, à chaque fois, d'une invitation explicite au jeu, mais qui peut appeler, de la part de l'adulte, de la part de Bashô en l'occurrence, une intervention dans un sens plus « humain », plus sage, plus respectueux de toutes les formes de vie – ce qui correspond par ailleurs aux exigences du haïku et du bouddhisme, et qui peut se comprendre aussi comme une invitation à s'inspirer de la nature qui transforme la larve en libellule, à la façon de la chenille et du papillon, « renaissances » dont les possibilités symboliques n'ont probablement pas manquées d'être perçues dans une culture bouddhique. Dans les poèmes de Cocteau ou d'Apollinaire, rien de tel : aucune vie n'est en jeu.

De plus, si les deux haïkus japonais semblent plaider contre la réversibilité de la métaphore, c'est qu'ils donnent l'illusion d'être le simple symétrique l'un de l'autre. Or il n'en est rien : Bashô n'a pas remplacé « arrachez-lui les ailes » par « rendez-lui ses ailes », ou « greffez-lui des ailes », même si l'idée est présente, mais par « mettez-lui des ailes », ce qui suggère davantage : à l'idée un peu plate de secours au vivant s'ajoute l'idée de jouer *autrement*. Le poète évite le sermon moralisateur, il réussit à instruire le disciple sans lui faire la leçon, à adopter la position de l'adulte responsable sans quitter l'univers enfantin de Kikakou.

Pour trancher cette question de la réversibilité, il faut donc reconnaître que les exemples de l'apologue zen sont inadéquats : il s'y mêle, à cause de l'histoire, du rapport entre le maître et le disciple, des considérations diverses qui conduisent à retoucher le premier haïku dans un sens plus important que celui d'une simple inversion. Si l'on voulait évoquer le seul problème de la réversibilité, il faudrait plutôt comparer « la libellule, ce piment volant » avec « le piment, cette libellule sans ailes » – ce qui, en fait, ne résout toujours pas le problème, car qu'est-ce qu'une libellule sans ailes ? Une fois les ailes perdues, on ne pense plus à la larve : seule s'impose la ressemblance visuelle avec le piment, très forte dans le cas de certaines espèces de libellules. On aura beau opposer « ce piment à qui l'on a rendu ses ailes » à « cette libellule qui les a perdues », on n'en sortira pas : de tels énoncés se comprennent désormais, pour nous, à travers deux histoires différentes, dont la seconde, celle de Bashô, semble assez absurde à un Occidental. Peut-être, en revanche, si l'on changeait la libellule en papillon, pourrait-on comparer « le piment, cette chrysalide » (ou, si l'on préfère, « cette chenille ») avec « le papillon, ce piment déployé » : dépouillés de tout récit explicite, mais trouvant dans la métamorphose du papillon une base suffisante pour fournir des linéaments d'explication ou d'interprétation, ces énoncés me semblent mieux montrer que la réversibilité est, sinon une loi de la métaphore, du moins une possibilité fréquente. Cette possibilité apparaît davantage quand on quitte la métaphore de Bashô, qui nous apparaît d'autant plus « stupéfiante » qu'il nous manque beaucoup de pistes d'interprétation, à nous Français qui n'appelons pas la libellule *dragonfly* comme les Anglais et qui n'en avons pas fait le symbole de notre pays, comme c'est le cas au Japon en vertu, paraît-il, d'une analogie avec la forme de l'île. Aussi ne reste-t-il plus grand chose à nos yeux dans l'image du « piment ailé », sinon une

sorte d'oxymore, rien qui permette en tout cas de comprendre le paradoxe du rapprochement entre la beauté d'un l'animal au vol doux et élégant et son caractère « piquant », prédateur, double dimension soulignée par la référence aux ailes et au piment. L'écart est maximal entre l'idée de « feu » et celle de légèreté, de grâce, cette douceur de l'élément aérien qui se voit renforcée par celle de l'élément aquatique, et cette tension n'est nullement maîtrisée par une compréhension plus fine des enjeux, par notre connaissance très imparfaite de la libellule et du bouddhisme. Avec « le piment, cette chrysalide » et « le papillon, ce piment déployé », nous voyons plus nettement, par exemple, que nous n'avons pas deux métaphores mais bel et bien une seule, deux énoncés qui, certes, ne suggèrent pas en l'état la même chose mais qui pourraient ne constituer, dans un texte, qu'une métaphore filée unique – les dernières réserves éventuelles ne tenant, en fait, qu'au choix de mots différents. Ainsi, « ce papillon non encore déployé » et « ce piment déployé » achèveraient peut-être de convaincre. Évidemment, même là, il n'y a pas encore identité totale. C'est là que Breton a quand même raison : il y a une différence entre la linéarité de la phrase et celle de l'équation, à cause du phénomène de prédication qui n'existe pas, ou de façon bien moindre, dans l'équation, qui ne trouve pas là de complet équivalent. L'ordre des constituants est beaucoup moins indifférent dans la phrase. Et c'est justement la seule différence qui reste parfois entre les deux formes « symétriques » de métaphore. Elle tient au choix du mot qui occupe la position de sujet, de thème : dire « le piment, ce papillon non encore déployé » suscite davantage l'idée qu'on pourrait le manger, qu'une menace plane sur lui, alors que « le papillon, ce piment déployé » impose en priorité l'effet visuel, l'idée de liberté. Il me semble enfin que nous pourrions obtenir des résultats similaires en gardant la libellule même si, dans notre culture au moins, elle n'impose pas le symbolisme de la métamorphose. Peut-être pourrions-nous jouer alors avec l'idée de danger, de cruauté, présente dans le piment comme dans le jeu de l'enfant et dans l'animal, qui est un prédateur, auquel cas nous aurions, par exemple : « le piment, cette libellule immobile » et « la libellule, ce piment qui attaque ».

Nous pourrions tenter des modifications semblables avec le haïku d'Apollinaire qui, lui aussi, comme les exemples autour du papillon, constitue avant tout une description. Nous pourrions alors noter qu'il ne constitue pas forcément, par exemple, le refus de la métaphore suivante : (1) « Un poisson rouge / Ta langue dans le bocal / Du salon », ou autres variantes qui imposeraient l'image d'une langue tranchée, qui joueraient ainsi le rôle du poème de Kikakou, selon l'interprétation qu'en propose Breton, par rapport à une autre forme qui serait en quelque sorte « corrigée » par Apollinaire. Il n'y a jamais une seule inversion possible en effet. Nous pourrions également trouver : (2) « Ton poisson rouge / Une langue dans le palais / De ton salon » ou, en rétablissant le thème du dernier vers chez Apollinaire, ou du moins un thème voisin, (3) « Ton poisson rouge / Cette langue dans le palais / De ta bouche », ou encore (4) « Ton poisson rouge / Une langue dans le bocal / De ta bouche ». Ces modifications soulignent à chaque fois le rôle déterminant de la syntaxe, et non pas seulement de l'ordre des constituants. De fait, l'élément décisif, dans les quatre changements proposés, ce n'est pas l'inversion de la priorité entre les deux principaux objets de pensée, le fait de commencer par le poisson rouge en l'occurrence. Ce n'est pas non plus, pas exactement, l'absence de verbe, ni le changement de « bocal » par « palais ». En témoigne (5) « Ton poisson rouge / Une langue dans le bocal / Du salon » (comme l'exemple 2 voisin), finalement très proche du premier exemple mais qui n'impose plus l'idée de langue tranchée, parce que le poisson est désormais perçu comme le sujet de la métaphore. C'est donc le déplacement ou non du possessif qui joue le plus grand rôle, avec le complément du troisième vers, qui déterminent ensemble la perception du comparé et du comparant : le possessif pallie l'absence du verbe, il indique le sujet et suggère la

présence d'une copule devant l'autre élément. Le complément joue alors un rôle, pour confirmer la localisation précise de l'organe bucal dans la maison... ou, au contraire, brouiller les pistes et tout remettre en question, comme dans (4) « Ton poisson rouge / Une langue dans le bocal / De ta bouche » (où l'on pourrait considérer que la comparaison fonctionne dans les deux sens, au début du moins, mais qui reste très proche de l'exemple 3 parce que le second possessif actualise « ta bouche » qui apparaît comme la chute) ou encore dans (6) « Ta langue / Le poisson rouge dans le bocal / de ton salon » (où il n'est plus du tout possible de distinguer ni comparé ni comparant, puisque « ta langue » et « ton salon » sont actualisés et que rien ne vient indiquer comment les articuler)...³⁸

Il est donc très délicat, on le voit, d'énoncer des généralités sur la question de la réversibilité : outre la réversibilité « théorique » de telle ou telle métaphore, liée à sa structure profonde, double, proportionnelle (entre un poisson dans un bocal et une langue dans la bouche, par exemple), il existe une réversibilité effective *ou non*, liée à sa syntaxe (à la présence d'un possessif devant « langue », par exemple, qui témoigne du choix marqué d'un sujet, chez Apollinaire). Cette réversibilité *effective* est évidemment très rare, surtout si l'on exige qu'elle soit complète, sur un texte entier. Elle apparaît surtout comme une possibilité, rarement actualisée, ne serait-ce que parce que la syntaxe impose d'annoncer un thème avant l'autre. Les solutions pour contourner le problème sont alors très lourdes : le montage parallèle en est une et le choix d'un double sujet pour un prédicat unique en est une autre, mais ils paraissent souvent inélégants, difficilement tenables sur la longueur – sans parler de l'utilité du projet, très discutable. Une autre solution, plus souple mais à l'effet moins évident, consiste à commencer par un thème puis à le brouiller par la suite en adoptant l'autre thème comme sujet, et à continuer en alternant parfois, à la façon du « Bateau ivre ». Aussi est-il curieux que Breton se prononce ainsi sur la réversibilité – et, en quelque sorte, contre elle – en cette première moitié du XX^e siècle où non seulement le brouillage du comparé et du comparant a atteint, à plusieurs reprises, depuis Rimbaud ou Mallarmé, de tels sommets, mais où il constitue également un moyen fort commode d'instaurer une nouvelle perception du monde, « surréelle », comme déjà, parfois, chez les symbolistes ou Apollinaire.³⁹

Quoi qu'il en soit, l'argument de la réversibilité (ou non-réversibilité) n'a donc rien à voir avec l'impératif d'élévation, de noblesse du comparant : il est dans la nature de la métaphore de *pouvoir* être réversible, parce qu'elle repose précisément sur une analogie, sur une double série d'objets de pensée – même si, ce faisant, on change souvent de métaphore, car rares sont les métaphores conçues pour se lire *jusqu'au bout* dans les deux sens, car l'énoncé lie généralement les deux séries dans un sens déterminé – alors qu'il n'est pas dans sa nature d'interdire le choix de tel ou tel comparant (ou de tel comparé, d'ailleurs), qu'il soit « haut » ou « bas ».

Une telle ambiguïté dans le rapport aux valeurs esthétiques traditionnelles recoupe ce que Raoul Vaneigem, sous le pseudonyme de Jean-François Dupuis, a souligné dans *Histoire désinvolte du surréalisme* : elle se traduit notamment par la recherche du merveilleux, qui vient renforcer et peut-être même « fonder », si l'on veut, « le culte de la métaphore » chez Breton. « Ainsi le système de la métaphore et de l'image en peinture est la ruse idéologique par laquelle le surréalisme a, pour un temps, échappé à la retombée des résidus culturels provoqués par l'explosion des années 1915-1920 » précise Vaneigem en faisant référence à la rupture introduite par Joyce, Malévitch, Duchamp

38 Sans parler de (2) « Ton poisson rouge / Une langue dans le palais / De ton salon », notamment, qui peut susciter une autre lecture, « allégorique », suggérer une autre série d'objets de pensée, à cause du second possessif et du symbolisme possible des différents mots.

39 Je pense à certains poèmes d'*Alcools*, dans les « Rhénanes » par exemple, ou encore dans *Calligrammes*.

et Dada, et ajoutant : « C'est aussi par quoi il *dissimule* la faillite de la culture comme secteur séparé et aliénant et la nécessité de passer de la notion archaïque d'art vivant à un art de vivre. » La théorie surréaliste de la métaphore possède en effet une vertu avant tout spectaculaire : « La métaphore et l'image se suffisent donc à elles-mêmes. Elles fondent un circuit fermé, faussement émancipé de la domination culturelle et qui loin de la menacer la nourrit. Sans relever ici la part que l'art des images fascinantes a pu tenir dans la montée du *voyeurisme* à mesure que l'économie de surconsommation donnait à voir ce qu'elle "offrait" et vendait ce qu'elle donnait à voir, il est bon de signaler que l'explication par le merveilleux du système métaphorique ne pouvait trouver sa cohérence hors d'une idéologie prenant de plus en plus une allure ésotérique et tendant à se confondre avec la doctrine hermétiste. »⁴⁰ La métaphore témoigne bien, pour nous aussi, de ce « repli » intenable sur l'art, vaguement appuyé sur la doctrine des analogies universelles, « repli » qui est en même temps un abandon, qui se perçoit mieux avec le temps mais dont les prémisses étaient présentes dès l'origine : « À mesure que l'illusion révolutionnaire se dissipe à l'aube du stalinisme, mais à mesure aussi que s'impose l'inévitable récupération par la société spectaculaire et marchande de tout ce qui porte l'étiquette artistique, le surréalisme se recroqueville sur les hauteurs de l'esprit pur. » Comme les romantiques rêvant du Moyen Âge à l'ombre de la Bourse, il s'agit pour le groupe de Breton d'opposer à la misère du capitalisme « la puissance d'un mythe, purifié de l'idée religieuse, mais qui tiendrait sa force d'une resacralisation des rapports humains sur le modèle de la resacralisation de l'art. » Comme pour le « mythe nouveau » auquel il serait possible de « se laisser aller à croire », celui qui conclut *Prolégomènes à un troisième manifeste*, cette idée d'« êtres hypothétiques » qui existeraient au-dessus de l'homme, que nous ne pourrions pas percevoir, mais qui se manifesteraient « obscurément à nous dans la peur et le sentiment du hasard », il me semble possible de déceler, pour la métaphore, la même « duplicité » de la « subjectivité individuelle » qui, « coupée de ses possibilités matérielles et historiques de réalisation, les invente en feignant de les découvrir ». De même, je suis tenté de suivre Vaneigem lorsqu'il conclut : « À l'analyse, il apparaît aussitôt que Breton postule implicitement l'éternité de l'aliénation humaine, son caractère inextricable. Et sur ce postulat, il fonde l'opposition, le conflit entre la positivité de l'aliénation sacrée, celle que le mythe enroberait de sa cohérence abstraite, et la négativité de l'aliénation présente, comme donné immédiat de notre survie, dans l'organisation spectaculaire. »⁴¹

L'éloge de la métaphore surréaliste, aussi bien dans sa version de 1924 que de 1947, témoigne d'un rejet similaire, non dialectique, de l'aliénation produite par la rationalité instrumentale : si Fourier a remplacé Freud dans les références proposées, c'est toujours une compréhension mythique de la métaphore qui est finalement avancée et, qui plus est, car tous les mythes ne se valent pas, qui apparaît terriblement ambiguë sous le couvert des fleurs de rhétorique. L'épiphanisation de la métaphore par Breton se donne ainsi comme le témoignage et la conséquence d'un échec, d'une illusion perdue dans la capacité à changer réellement la vie, exactement comme chez certains symbolistes et, d'une certaine manière, à la différence de Fourier et Freud : aussi la théorie de la figure se réfugie-t-elle par moments dans une « magie matérialiste », une « mystique athée », auxquelles elle doit, même si cela reste en creux, une bonne part de ses traits.

40 J.-F. Dupuis, *Histoire désinvolte du surréalisme*, op. cit., p. 117-119.

41 *Ibid.*, p. 132, 139-142.

La métaphore du *Chien andalou* (l'image surréaliste entre théorie et pratique)

Il me semble profitable, après cet examen de la théorie surréaliste de l'image, de nous pencher sur une de ses réalisations, une authentique métaphore stupéfiante. J'ai signalé en effet que les images surréalistes n'obéissaient pas toujours à la théorie – et peut-être même pas souvent, comme il en va de l'écriture automatique, pour laquelle l'entorse est davantage reconnue. Or, la fameuse métaphore qui ouvre le film de Buñuel de 1929, *Un Chien andalou*, ne me paraît pas faire partie de ces nombreuses exceptions. L'analogie saute aux yeux entre, d'une part, ce nuage glissant rapidement devant la Lune et, d'autre part, la lame d'un rasoir, longuement aiguisée par le personnage joué par Buñuel, tranchant l'œil d'une femme que l'on imagine assise sur le balcon (malgré un bout de papier peint aperçu en arrière-plan). Mais, une fois la ressemblance formelle observée, que se passe-t-il ?

Le spectateur, s'il se remet de l'image de l'œil énucléé, ou s'il fait retour sur cette association étonnante, se trouve assez démuné. Il peine tellement à la « traduire en langage pratique » qu'il est effectivement tenté d'y voir une image « arbitraire », peu ou pas motivée sur le plan sémantique. Comme lui, je serais tenté d'y voir une association gratuite, frappante en effet, qui n'est pas totalement dénuée de motifs, certes, mais qui produit tellement peu de signification apparente, ou convaincante, que nous avons tendance à n'en retenir aucune – ou bien toutes, même les plus audacieuses, ce qui est à peine plus satisfaisant. Il n'en va pourtant pas de même pour d'autres métaphores du film : l'association entre les seins et les fesses de la seconde femme, par exemple, ou les curés et les pianos tirés par l'homme, tout cela s'interprète assez aisément. Même le rapprochement entre les fourmis dans la main, les poils d'une aisselle féminine et un oursin produit davantage de signification immédiate, sans parler du portrait sulpicien de l'homme en extase. Aussi est-il possible de s'interroger : s'agit-il réellement d'une métaphore ? Même s'il est couramment admis que nous avons là une comparaison, il me semble qu'une autre interprétation est possible : l'homme, regardant la Lune avant d'agir, et faisant son geste en même temps que le nuage passe, peut apparaître comme soumis à cette influence. Le rapport ne serait donc pas, ou pas seulement, celui d'une analogie, d'une ressemblance, mais plutôt, ou en même temps, un rapport de causalité, l'expression d'un mimétisme. Cette seconde interprétation n'est-elle pas possible ?

En effet, une analogie est d'abord clairement posée entre la femme et la Lune : l'astre apparaît dans un premier temps en insert entre deux plans poitrine sur l'homme qui la regarde, puis la pleine Lune apparaît à nouveau, au moment où nous voyons le nuage glisser, entre un gros plan sur le visage de la femme – où la main de l'homme écarte sa paupière droite et esquisse un geste encore incertain avec son rasoir – et un très gros plan sur l'œil coupé. Quand nous revoyons la Lune pour la seconde fois, ce n'est donc pas à l'œil mais à la femme que nous songeons d'abord, le visage blanc impassible de celle-ci se distinguant nettement, à la différence du globe oculaire où domine l'iris noir, et la blancheur de sa peau tranchant avec sa chevelure brune ou encore avec le visage de l'homme, plongé dans l'obscurité. Ce n'est qu'ensuite, avec le très gros plan, que la Lune est clairement rapprochée de l'œil, et que celui-ci est coupé. Le plan sur la Lune « tranchée » joue donc un rôle déterminant, peut apparaître comme celui qui *décide* de l'action.

Bien entendu, ce plan lunaire peut posséder d'autres significations, servir aussi à caractériser l'action. Le nuage qui glisse sur la Lune pourrait suggérer la douceur de cette étrange opération, apparemment silencieuse. Charles Tesson souligne par exemple l'étrange passivité de la jeune

femme, la dimension de sacrifice consenti de cette scène.⁴² Le choix du tango pour accompagner musicalement la séquence – choix effectué par Buñuel dès la première représentation publique – renforce l'idée d'un sacrifice amoureux, à l'image du film tout entier où Éros et Thanatos semblent engager une danse. L'homme a l'air de soupirer d'ailleurs, il est à la fois le condamné qui fume et le bourreau qui aiguise son arme, qui procède à l'exécution, comme s'il exécutait son amour, comme s'il procédait à l'opération de son cœur. Mais, si cette piste d'interprétation est d'une évidente fécondité, il me semble qu'elle ne doit pas grand chose, finalement, à la « métaphore » elle-même : pour retenir l'idée de douceur, liée au nuage qui glisse par une nuit d'été, alors que le spectateur ressent plutôt un haut-le-cœur, il faut surtout tenir compte des autres éléments de la séquence, et rien n'est vraiment assuré. En revanche, il ne fait aucun doute que le symbolisme de la Lune joue à plein pour interpréter l'association : astre féminin, changeant comme la seconde femme du film, image de la passivité comme la première, inspirant l'homme, elle ne peut qu'être rapprochée de la femme. Mais, encore une fois, ce n'est pas cette association avec la femme ou son visage qu'il est de coutume de déceler : l'analogie formelle la plus précise, celle qui semble posée avec certitude par le film, a lieu avec l'œil, et cette analogie repose sur bien peu de choses, à l'exception de cette ressemblance visuelle. La lame du rasoir tranche l'œil, à la différence du nuage qui se contente de glisser, par exemple. Aussi faut-il comprendre l'association entre ces différents plans comme surtout symbolique : autant que dans l'œil, c'est dans le vif de la femme et de l'amour que Buñuel tranche. La séquence a donc valeur programmatique, elle joue dans le prologue le rôle d'un petit manifeste, d'une profession de foi en acte : à travers la violence subie par la femme, associée à la Lune, il s'agit de rompre avec la sentimentalité, avec le romanesque mièvre. Autrement dit, toute la signification du passage repose sur le symbolisme de l'astre nocturne, et bien peu sur l'analogie précise entre l'œil et le rasoir, d'une part, et la Lune et le nuage, d'autre part.

C'est en cela que la « métaphore » liminaire du *Chien andalou* m'apparaît comme un parfait exemple d'image surréaliste. Le plan sur l'œil coupé n'apporte pas grand chose : malgré son succès, malgré son audace, il n'ouvre rien, ou presque rien – il n'est pas porteur de signification, ou bien peu, et que libère-t-il ? en quoi libère-t-il l'homme ? C'est une pure provocation. Il est d'ailleurs significatif que l'on ait surtout retenu et commenté ce plan et si peu les autres, qui pourtant sont ceux qui imposent cette idée d'une « Lune tranchée ». Ce n'est pas la base matérielle de la comparaison, l'analogie visuelle, précise, proportionnelle, entre l'œil coupé et la Lune frôlée qui ouvre la signification de l'image : c'est le symbole traditionnel de la Lune, et le simple geste de retourner le cliché, de le brutaliser – qui, cependant, s'enrichit du geste de Buñuel de trancher. De ce point de vue, nous ne sommes pas loin de la posture « conceptuelle » : la métaphore s'apparente à une forme de « méta-cinéma », à cet art d'« avant-garde » qui vaut avant tout par son commentaire, dont le geste n'est signifiant qu'inséré dans l'histoire de l'art, comme acte de rupture avec le passé. Nous sommes frappés par l'audace – mais somme toute relative, qui n'est pas si éloignée d'un Laforgue lorsqu'il joue avec le motif de la Lune – et c'est presque tout : le rapprochement précis entre l'œil et la Lune, entre le rasoir et le nuage ne nous raconte rien, ne nous dit rien, à la différence d'autres passages du film, plus riches, plus évocateurs. Il n'est « sauvé », précisément, et n'apparaît finalement intéressant, que parce qu'il déborde de ce mécanisme « automatique », que parce qu'il intervient après un rapprochement beaucoup plus construit.

Et pourtant, si la métaphore frappe, si elle plaît, se loge dans la mémoire et acquiert une valeur, c'est malgré tout pour le symbole que constitue l'œil coupé, passible de quantité d'interprétations.

42 Ch. Tesson, *Luis Buñuel*, éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1995, p. 137-140.

C'est en cela aussi que la métaphore est stupéfiante : elle n'ouvre pas beaucoup sur des significations, au sens où elle ne favorise aucun discours intérieur, où nous peinons à en percevoir l'intention, mais elle ouvre néanmoins la signification, au sens où elle est un produit de l'imaginaire qui « parle » à notre imaginaire, qui témoigne d'une certaine expressivité. Nous comprenons alors pourquoi cette « métaphore » a eu tant de succès, et en particulier ce dernier plan de la séquence : il correspond d'assez près à la caricature de la beauté convulsive, et même à l'image que les surréalistes voulaient donner eux-mêmes de la métaphore, ce « rapprochement en quelque sorte fortuit » semblable aux impressions provoquées par la drogue, qui s'offrent « spontanément, despotiquement », qu'on ne peut « congédier » car « la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés ». C'est un coup de revolver qui, en lui-même, ne nous apprend rien – qui, même, peut retenir l'esprit et l'empêcher de remonter à de possibles significations. L'interprétation psychanalytique, si souvent utilisée, parfois décriée comme une facilité, à propos du surréalisme, est alors la meilleure. C'est aussi, notons-le, celle qui se partage le moins : si l'inconscient repose parfois et même souvent sur des motifs universels, il est avant tout intime, ses figures voient le jour dans et par une histoire individuelle. Aussi est-il logique que l'interprétation de l'œil coupé obéisse bien peu, finalement, à la structure du rapprochement, qu'elle la déborde très largement comme la signification de « l'image globale » déborde par ailleurs, elle, la signification du dernier plan qui la compose, autrement dit qu'elles soient dans une large mesure étrangères l'une à l'autre.

Charles Tesson identifie, dans ce prologue, dans ce geste « chirurgical », une citation des *Rapaces* de Stroheim. Il souligne également l'écho que constitue « le geste de Francisco dans *El*, lorsqu'il enfonce sans hésiter une aiguille dans un trou de serrure afin de châtier le voyeur virtuel ». ⁴³ Voilà qui nous rappelle clairement une double confidence de Buñuel, dans *Mon dernier soupir*, lorsqu'il indique d'abord qu'il a toujours trouvé, « pour des raisons qui [lui] échappent », « une certaine similitude » de l'acte sexuel « avec la mort » et qu'il a « tenté de traduire ce sentiment inexplicable en image, dans *Un chien andalou*, quand l'homme caresse les seins nus de la femme, et que tout à coup son visage devient celui d'un cadavre », puis lorsqu'il confie avoir observé à treize ou quatorze ans « les dames qui se déshabillaient » dans les cabines de bain, à travers un petit trou « pratiqué dans la cloison », et qu'à cette époque-là « les dames, se sachant observées », introduisaient dans les trous les épingles de leurs chapeaux, « ne craignant pas de percer l'œil curieux ». ⁴⁴ S'il ajoute qu'il s'est « souvenu de ce détail, plus tard, dans *El* », il va de soi que nous pouvons aussi songer au *Chien andalou*. C'est la même répression du désir charnel (et peut-être même du voyeurisme) qui s'exprime, plus loin, dans le film, et c'est contre elle que s'insurge le protagoniste principal, contre elle que pourrait bien se dresser aussi le personnage joué par Buñuel, au début, dans le prologue qui nous intéresse – tuant symboliquement, blessant la femme pour se libérer. Quoi qu'il en soit, il est clair qu'il y a dans la fin de cette séquence quelque chose qui ressemble à la « rencontre fortuite » de la Lune et d'un rasoir, sur un balcon qui ressemble à la fameuse « table de dissection » de Lautréamont – une rencontre où le désir se mêle à la mort, où l'amour éthéré symbolisé par la Lune pourrait bien mourir pour laisser la place à « l'âge d'or » d'un amour plus complet. Les fourmis dans la main du second homme, rapprochée des deux plans suivants qui figurent clairement le sexe de la femme, justifient d'ailleurs suffisamment, je crois, une lecture « freudienne » de l'œil coupé. Le motif de l'aveuglement, dont on sait qu'il était cher aux surréalistes, pourrait même rappeler le mythe d'Œdipe : s'il évoque le don de prophétie, « l'œil

43 Luis Buñuel, *op. cit.*, p. 54, 140, 223.

44 Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, *op. cit.*, p. 22-23.

intérieur » du voyant, il ne caractérise pas seulement Tirésias mais aussi le fils de Laïos et de Jocaste. Or, le réalisateur de *Cet obscur objet du désir* n'est-il pas marqué par un puissant interdit touchant à la sexualité ? Toute son œuvre n'exprime-t-elle pas la lutte contre ce que son éducation chrétienne lui a indiqué comme un péché ?

C'est pourquoi nous devons lire avec précautions la déclaration de Buñuel selon laquelle « le scénario fut écrit en moins d'une semaine selon une règle très simple adoptée d'un commun accord : n'accepter aucune idée, aucune image qui pût donner lieu à une explication rationnelle, psychologique ou culturelle. Ouvrir toutes les portes à l'irrationnel. N'accueillir que les images qui nous frappent, sans chercher à savoir pourquoi. » Comme dans les écrits de Breton, il s'agit ici de faire la part de la déclaration d'intention partiellement réalisée et du projet qui ne pouvait qu'être trahi, dont l'énoncé même subit quelques inflexions. De la même façon, la fameuse phrase selon laquelle *Un chien andalou* est « un désespéré, un passionné appel au meurtre » nous semble être une clef très discutable – même si beaucoup prennent l'idée pour argent comptant. Non que Buñuel n'ait pas été sincère, mais que sa sincérité ait peut-être été un peu forcée, comme invite à le penser son témoignage dans *Mon dernier soupir*, où il confie sa mauvaise conscience d'avoir fait là un film à succès, son sentiment de culpabilité, et où il témoigne en même temps d'un certain recul critique face à cette méfiance du groupe surréaliste qui croissait à mesure que le film rencontrait du succès.⁴⁵ Il se pourrait donc bien que, face à d'éventuelles contradictions de l'œuvre, à ce qu'il vivait comme une œuvre facile, de compromis, il ait été amené à forcer son sentiment, sinon dans un sens surréaliste, du moins dans un sens provocateur, gommant parfois dans ses déclarations ce qu'il y avait de signification inconsciente, « automatique », et parfois, à l'inverse, de signification consciente, délibérée (et non uniquement morbide, au passage) – double dimension qui se trouve bel et bien présente dans la métaphore de l'œil-Lune tranché.

Tel serait donc le problème de la métaphore surréaliste : liée dès l'origine à l'inconscient, à l'automatique, elle est marquée par la possibilité d'une interprétation psychanalytique qui se révèle d'autant plus pertinente que le projet semble vraiment réalisé, mais aussi par une confiance dans ce qui échappe à l'homme qui ne produit pas « automatiquement », loin de là, des images de qualité. Aussi les auteurs hésitent-ils sans cesse entre reconnaissance et déni du rôle précis joué par cette part inconsciente et entre déni et reconnaissance de la part consciente, de cette intervention active pourtant interdite en principe ou du moins réduite à la portion congrue.

Cela se perçoit bien, par exemple, dans *Les Vases communicants* où Breton, rompant pour une fois avec l'ambiguïté, accepte de « donner les pires éclaircissements sur la signification réelle [qu'il prête depuis seulement quelques jours à un objet [qu'il avait] conçu au cours du jeu du “Cadavre exquis”] ». Décrivant alors un « objet-fantôme », la reproduction par ses soins d'un dessin nommé *Silence* à l'époque de sa création, figurant une enveloppe avec un cachet non gravé, portant des cils et une anse, il commence par reconnaître son absence de « valeur utilitaire », voire d'« intérêt objectif », puis indique qu'il s'agit là « d'un objet *poétique*, qui vaut ou ne vaut pas sur le plan des images *poétiques*, et de rien d'autre. » C'est sur cette valeur esthétique qu'il s'interroge alors, cherchant à la cerner, et découvrant stupéfait qu'elle prend appui sur une grande équivocité sexuelle.⁴⁶ Mais, ce qui nous intéresse au premier chef, c'est que cette réflexion sur la beauté *éventuelle* d'une production du hasard a débuté pour Breton « en redessinant il y a quelques jours » *Silence*, dessin qu'il appelle désormais « l'enveloppe-silence ». Il apparaît donc clairement que cette

45 *Ibid.*, p. 125, 130-132.

46 A. Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 66-69.

beauté hasardeuse vient pour partie au moins de son interprétation : si elle n'est pas toujours entièrement concertée, elle peut ensuite *le devenir*, comme Breton lorsqu'il interprète (puis redessine) le cadavre exquis, lorsqu'il sélectionne – maladroitement, en l'occurrence, dans le second dessin – les traits qui l'ont intéressé, ou comme Lautréamont, lorsqu'il rédige son fameux « Beau... comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », dont l'analyse tout aussi célèbre a lieu en plein cœur de ce passage. Il apparaît également que la charge érotique, lorsqu'elle devient trop évidente, comme dans « l'enveloppe-silence », fait peser un soupçon, y compris pour l'auteur des *Vases communicants*, sur le jugement esthétique qu'il est possible de porter sur la production. Breton ne cherche à tromper personne, par exemple, lorsqu'il joue avec l'idée qu'il ne sait pas se servir d'un crayon et qu'il avoue que « l'objet ainsi traité se présentait assez mal » : ce n'est pas de sa maîtrise technique qu'il est vraiment question, mais de son échec à sélectionner les traits pertinents du cadavre exquis – de cette aptitude à conserver ou supprimer les traits d'une idée, d'une signification, ou à leur donner la bonne ampleur, relativement aux autres significations possibles, aptitude entravée en l'occurrence par l'action d'un désir, par un acte *manqué*. Si Breton évoque à la fin de l'extrait « la condensation et le déplacement » qui ont dissimulé à sa conscience le « sens trop clair » qu'il a fini par percevoir, il ne s'agit pas tant des mécanismes « automatiques » qui ont pu présider à l'élaboration du cadavre exquis que des mécanismes de censure de l'interprète, qui a trouvé un charme au montage proposé dans *Silence* et qui a jugé bon de le reproduire, sans bien percevoir tous ses motifs de satisfaction. La création « poétique » est donc reconnue, sinon sur le plan théorique, du moins dans les faits, comme *un compromis* entre des « pulsions » différentes ou, si l'on préfère, entre une pulsion et le processus de défense, comme mise en forme, (ré)interprétation, du matériel fourni par la pulsion.

La réflexion sur le sujet se poursuit d'ailleurs avec un nouvel exemple, celui des « objets aimables à signification érotique » proposés par Dalí, « destinés à procurer, par des moyens indirects, une émotion sexuelle particulière » : Breton concède d'abord une valeur « explosive », une beauté surréaliste, liée à la pulsion, aux premiers objets réalisés, mais il indique aussi « qu'ils livrent à l'interprétation une étendue moins vaste ». Même s'il prend soin d'anticiper la critique, de préciser qu'il ne formule pas de cette façon « la moindre réserve », il est clair qu'il reconnaît là une moindre valeur de ces objets. Seulement, et c'est là ce qui nous retient, la cause n'en est pas clairement déterminée : Breton formule dans un premier temps l'hypothèse très juste d'un moindre compromis avec la pulsion, où la censure n'aurait pas pu effectuer son œuvre de « dramatisation » et de « magnification », à la différence de la phrase de Lautréamont ou de la première « enveloppe-silence », parce que le sens de l'œuvre a été en quelque sorte « arrêté d'avance » par Dalí et ses compagnons, parce que le « contenu latent » a été incorporé volontairement « au contenu manifeste ». ⁴⁷ Le rôle de la censure, à travers la sublimation, est donc nettement reconnu. Mais Breton revient ensuite à l'hypothèse d'un hasard trop faible, comme s'il y avait là deux hypothèses totalement différentes, étrangères l'une à l'autre, sans émettre l'hypothèse que ce *trop de concertation*, cette intention préalable décidée collectivement qui écrase la réalisation, n'est pas – ou pas seulement – mauvais comme compromis avec le hasard mais aussi et surtout comme un mauvais compromis avec la pulsion, le second compromis accompagnant forcément, que ce soit en bien ou en mal, le premier. C'est ainsi que la pulsion, en quelque sorte assignée à résidence, même si c'est pour y être adorée, devient la seule et pauvre réalité apparente de l'objet. Cette pulsion bêtement flattée, caressée dans le sens du poil, à la fois révéree et encadrée, pourrait même

47 *Ibid.*, p. 69-70.

apparaître comme l'emblème d'un improbable surréalisme intégral : elle témoigne de la « monstrueuse » chimère d'une sublimation à la fois implicitement exigée et formellement interdite.

Les rapports avec les pulsions apparaissent donc autrement plus compliqués qu'ils ne l'étaient en théorie. C'est à chacun qu'il revient de se débrouiller avec ces impératifs contradictoires. Le « complexe métaphorique » du *Chien andalou* illustre bien cette difficulté, avec son caractère légèrement inorganique, cette articulation incomplète de l'image stupéfiante de l'œil-Lune, qui ouvre à quantité d'interprétations, qui déborde dans tous les sens, avec l'idée plus maîtrisée, plus concertée, de l'amour tranché vif – comme si la seconde était là pour ressaisir la première sans y parvenir tout à fait, en faisant courir sur elle le double risque, contradictoire d'un point de vue non surréaliste, de l'appauvrir et de la rendre plus rigoureuse.

Michael Riffaterre s'est penché à sa façon sur cette question. Dans l'article déjà cité « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », il adopte le parti pris de comprendre les métaphores d'Éluard ou de Breton sans recourir à l'explication par l'inconscient ou l'irrationnel. Il s'agit pour lui de contester l'idée d'un « arbitraire » élevé de ces images. Il signale ainsi que, la plupart du temps, elles possèdent un sens qui peut être aisément retrouvé, en suivant le fil métaphorique, en considérant la première association dont les suivantes procèdent, soit que l'image apparaisse filée de manière « traditionnelle », soit qu'elle obéisse à « l'écriture automatique ». C'est le second point qui nous intéressera ici : ce que Riffaterre appelle « écriture automatique » ne fait pas appel à la totalité de ce que Freud entend par « association libre », c'est « un processus d'association verbale formelle », qui peut se produire « en vertu d'une similitude formelle, laquelle l'emporte sur le sens s'il y a conflit » ou « en vertu [des] associations stéréotypées » d'un mot, c'est-à-dire, pour résumer, en fonction d'une homophonie, paronymie ou polysémie – d'une association qui repose sur un jeu de mot, sur le rapprochement entre deux sens ou deux mots qui se trouvent unis par une ressemblance sonore.⁴⁸ L'hypothèse est extrêmement fructueuse et nous semble même pouvoir être appliquée au film de Buñuel : c'est une même analogie de surface qui se produit entre la Lune frôlée et l'œil tranché, et l'on sent bien ici qu'elle prime sur le sens qu'il est possible d'en tirer, qui n'est pas négligeable pour autant. De même, pour la main « qui démange » l'homme, pleine de fourmis, est-il possible de supposer qu'elle a été dictée par un idiomatisme, quelle qu'en soit la langue, même si d'autres déterminations sont également possibles (il existe même un verbe en espagnol, *hormiguesear*, pour dire « avoir des fourmis » dans les mains, les bras, les pieds). Autrement dit, nous aurions là un procédé possible, un mécanisme important de l'image surréaliste, celui précisément qu'il semblait réducteur de trop prendre en compte pour la ciné-métaphore en général, chez Eikhenbaum. C'est d'ailleurs cette même « règle » qui permet de réduire le sentiment d'absurdité évoqué par Riffaterre, à la fin de l'analyse du poème d'Éluard qui suit : les « poissons » du « bel arbre » qui « chantent comme des perles » doivent en fait « chanter comme des merles », animaux dont le chant n'est pas toujours moqueur, en effet, bien au contraire. De là à voir un nouvel exemple du brouillage du comparé et du comparant, il n'y a qu'un pas : les poissons, de comparants qu'ils semblaient d'abord (et qu'ils restent, d'une certaine façon), deviendraient comparés. Selon le syntagme considéré, ils paraissent donc appartenir tantôt au « sujet » (les poissons comme des merles) tantôt « au propos » (les branches qui ressemblent à des rivières présentent, « sous leurs feuilles », des poissons). N'y a-t-il pas, ici, un bon de réversibilité ?

La fréquence de ce procédé d'« associations verbales » est instructive. Comme le concède Riffaterre en note, on peut encore attribuer ces associations formelles à des associations

48 M. Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », art. cit., p. 49-50.

« subconscientes ».⁴⁹ L'arbitraire y est donc réel, dans la mesure où le principe premier de l'association n'est pas motivé sémantiquement, mais il n'en est pas moins relatif, dans la mesure où il y a bien une « règle », une « loi », un mécanisme explicatif qui permet de comprendre le poème, et qu'en outre il se double très souvent d'une signification plus acceptable. Quoi qu'il en soit, l'écriture surréaliste apparaît bien, sous la plume de Riffaterre, comme une démarche quasi délibérée d'obscurcissement : sentiment qui doit pour une part à la formalisation de l'auteur, à ses références théoriques, structuralistes, mais aussi au corpus lui-même, aux ambiguïtés du surréalisme. Si la spécificité de Breton et d'Éluard dans la structuration des métaphores, ce que Riffaterre nomme l'automatique, se réduit presque au jeu de mot, peut être lue par certains lecteurs comme « une manipulation grossière de la réalité », sans grand enjeu, débouchant difficilement sur une « mimésis du surréel », « un exercice pratique de poésie visionnaire », sur un « dépaysement » correspondant à une vision authentique⁵⁰, c'est notamment parce que le surréalisme s'est retrouvé piégé par sa théorisation de la métaphore, et qu'il est ainsi resté largement tributaire d'une conception quasi ornementale de la littérature, où celle-ci ne peut œuvrer qu'à ré-enchanter le monde, à lui apporter un « supplément d'âme », des émotions nouvelles.

Aussi Riffaterre peut-il décrire la métaphore surréaliste en ces termes : elle associe « des signifiants dont les signifiés sont incompatibles », « la représentation de la réalité en est bouleversée ; ce bouleversement suscite chez le lecteur diverses rationalisations (il essaie, par exemple, de s'expliquer le texte par l'inspiration onirique, comme mimésis du fantastique, etc.). Le mécanisme de sélection réciproque [le mécanisme de base de la métaphore, la recherche des similitudes] déforme les systèmes au lieu de les ajuster. » De même, plus loin, écrit-il : « Toutes les caractéristiques propres à la métaphore filée surréaliste ont ceci en commun qu'elles remplacent la fonction référentielle du langage par une *référence à la forme* même du message linguistique (par ce que Jakobson appelle la fonction poétique). Nous tenons là le mécanisme par lequel se réalise dans l'écriture cette analogie poétique qui doit, selon Breton, “faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose *a priori* à ce que toute espèce de pont soit jeté”. »⁵¹ Terrible réduction de l'apport surréaliste à un pur jeu sur les formes, dénué de signification, où celle-ci ne vient qu'après coup, éventuellement, comme un hasard heureux, voire comme un effet de lecture, un travail de projection du lecteur : l'interprétation est cruelle, involontairement, en cela qu'elle passe sous silence la dialectique voulue par Breton entre les deux pôles opposés de la métaphore, l'ambition de produire de la sorte une véritable « lumière de l'image » qui puisse guider l'esprit et de communiquer celle-ci, de la transmettre, malgré tout. Elle est même d'autant plus cruelle qu'elle intervient dans un article visant à contester l'obscurité et la gratuité des métaphores surréalistes. Mais elle n'est pas vraiment injuste pour autant, elle apparaît même logique, puisque préparée par les nombreuses ambiguïtés de Breton, par son refus de penser le travail conscient de l'auteur, la création délibérée de sens dans l'image.

La métaphore surréaliste qui « déforme les systèmes au lieu de les ajuster » et bouleverse « la représentation de la réalité » peut alors apparaître comme une infraction, dans la mesure où la fonction de communication est apparemment suspendue ou, pour mieux dire, dans la mesure où cette fonction est en effet minorée, placée au second plan – autrement dit, l'image surréaliste

49 *Ibid.*, p. 49, n. 13.

50 *Ibid.*, p. 59-60.

51 *Ibid.*, p. 50, 51.

constitue plutôt une *exception*, un peu comme la poésie pour les formalistes – et, en même temps, il faut souligner qu'elle n'a rien de l'infraction, qu'elle est surtout la *radicalisation* d'un bon principe, une radicalisation un peu absurde, certes, mais surtout effectuée sur le plan théorique, qu'on ne gagne pas à trop prendre en compte – le principe étant peu ou prou celui de Reverdy, on pourrait dire que c'est la vertu dialectique de la métaphore. Or, il est frappant que Riffaterre ne prend pas du tout en compte cette dimension, ne perçoit pas la part de pertinence que présente la théorie surréaliste de la métaphore. S'appuyant sur Max Black, il évoque la règle de la « sélection réciproque », traduction qu'il propose de l'anglais *interaction* : « la superposition d'un système à l'autre met en relief par addition ce qu'ils ont en commun, minimise leurs différences ». « Par conséquent » ajoute-t-il, « le déroulement du système V », de la série des « véhicules », des comparants, « se fait en utilisant seulement celles de ses composantes qui ont des homologues dans l'autre système », celui des comparés : « toute composante sans homologue, étant inutile ou contraire à l'établissement du rapport métaphorique, est exclue. » Adoptant l'exemple d'Achille, il souligne notamment que « tout ce qu'il y a d'exclusivement *fauve* dans le lion, son pelage, par exemple, sera éliminé » pour ne dégager que l'aspect « héros » courageux et féroce.⁵² Pourtant, nous avons vu qu'il n'en est rien : il y a quelque chose du rugissement du lion chez le Péléide, par exemple, ainsi que de l'aspect visuel de l'animal, sinon une abondante chevelure, ou des peaux de bête, du moins un « casque à crins de cheval », cette « crinière d'or » soulignée par Homère. Et même, plus largement, nous avons vu que la ressemblance entre les deux réalités ne préexistait pas à leur appréhension, que les contours de la ressemblance sont mouvants dans la métaphore, que certains éléments dissemblables peuvent parfois être réinterprétés, dans un second temps, dans un sens contraire – comme ici le casque d'Achille mais parfois des éléments autrement paradoxaux, comme les miracles profanes d'une écrémeuse, dans *La Ligne Générale*, ou comme la Lune quand elle se trouve rapprochée d'une pomme dans une équation. N'est-ce pas sur ce dynamisme de la métaphore que Breton fonde tous ses espoirs, cette capacité à repousser les frontières de la dissemblance qui n'est autre que l'essence même de la métaphore, qui ne « produit » jamais du semblable qu'à partir du dissemblable ? C'est ce principe-là qui est omis par Riffaterre, omission qui n'est autre que celle de la rhétorique, ou de la poétique traditionnelle, renforcée par le modèle de Breton qui met l'accent sur la seule distance au détriment de la justesse, d'une pensée de la ressemblance paradoxale, lacune ensuite démultipliée par le modèle de Jakobson, très présent chez Riffaterre, où la fonction poétique est pensée indépendamment de la fonction référentielle.

Avant de nous pencher sur cette théorisation linguistique, aux conséquences décisives pour la métaphore, il faut donc souligner que Breton s'intéresse à la même chose que nous, à ce formidable pouvoir de l'image, ce pouvoir de « re-description » du réel qui est aussi un pouvoir heuristique, un pouvoir de découverte et d'invention, un pouvoir de re-création. Seulement, le surréalisme ne s'arrête pas là. Par souci de radicaliser sa position, de souligner sa dimension « révolutionnaire », mais aussi de promouvoir une compréhension à la fois matérialiste et « spiritualiste », en quelque sorte « matérialiste-idéaliste » de l'image, de corriger le défaut d'un matérialisme étroit – comme Bataille ou Eisenstein, mais hélas différemment – il met l'accent sur autre chose *aussi*, sur une dimension « automatique » et/ou « ésotérique » intenable. Et cet accent n'est pas qu'une concession à la polémique, qu'un emballage de propagandiste sans lendemain : il est constitutif de l'aventure surréaliste même. À travers lui on peut juger de ce que disent Ribemont-Dessaignes, Bataille, Vaneigem et bien d'autres encore du surréalisme, de sa meilleure et de sa mauvaise part, de son

52 *Ibid.*, p. 49.

ambition et de son échec, ou de son « amère victoire », car il en va de même pour la métaphore : au lieu d'être utilisée pour percevoir le monde sous des aspects inédits *afin de le soulever*, l'image surréaliste n'a servi, souvent, qu'à stupéfier l'artiste et ses lecteurs, ou ses spectateurs, qu'à « changer la langue », renouveler ses effets, sans nullement « transformer le monde ». Aussi Breton a-t-il prolongé le culte dont la métaphore a fait l'objet, en démultipliant les ambiguïtés à son propos, et contribué à vider son éloge d'une grande part de sa substance possible. C'est d'ailleurs pourquoi nous devons tant nous méfier, aujourd'hui, de la tentation de lire la réhabilitation de l'imagination par les romantiques ou le culte de la métaphore chez les symbolistes à travers le prisme surréaliste.⁵³ La référence aux trop fameuses « correspondances baudelairiennes », ou aux analogies de Fourier, par exemple, n'aide pas à percevoir les avancées qui se sont opérées au XIX^e siècle sur la question, qui se trouvent bien éloignées d'un quelconque « retour » aux analogies universelles, et que la sympathie pour les idées de Swedenborg ou de Lavater, qui s'en distinguent également, n'en occulte pas moins. Je pense à cette reconnaissance du rôle créateur de l'imagination qui se fait jour, non sans ambiguïtés certes, y compris chez les philosophes, comme on le voit avec Kant ou Nietzsche, mais dont *l'égale dignité* se dégage enfin, progressivement, et qui se révèle d'autant plus intéressante qu'elle est paradoxale, qu'elle se place désormais à côté d'un entendement lui aussi soupçonné.

2.2.9. La métaphore et la linguistique moderne

Une autre source d'erreur, pour appréhender le fait métaphorique, nous est fourni par le modèle linguistique dominant, tel qu'il s'est développé en France du moins. Le *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure a joué de ce point de vue, par son succès, par sa postérité, un rôle de tout premier plan.

Saussure et le geste fondateur de la sémiotique

Le problème est suffisamment connu pour qu'on ne s'y attarde pas. Nous avons déjà signalé comment Ricœur, par exemple, à partir de Benveniste, soulignait l'extériorité du signe linguistique et, par là, de la sémiotique à une sémantique de la phrase. C'est la phrase, « unité linguistique » d'ordre supérieur, qui permet l'accès à une référence.⁵⁴ C'est dans le discours que la signification apparaît véritablement, qu'elle est actualisée, et que le mot acquiert de plein droit une référence. Or, on le sait, Ferdinand de Saussure fait un choix inverse, aidé en cela par une vieille tradition : chez lui, le mot prime sur la phrase, de même que le paradigme et le syntagme (de préférence figé) sur la syntaxe. Cohérent avec ce principe, il privilégie une compréhension synchronique à l'approche diachronique souvent pratiquée, dans la philologie par exemple, et il déclare dès l'abord qu'il se penchera en priorité sur « la langue », comme fait social, corpus aisé à établir, qu'il oppose à « la parole », comme phénomène individuel (nous dirions aujourd'hui le discours).⁵⁵ Ces choix lui

53 On retrouve cette tendance jusque chez Starobinski, dans l'article pourtant riche d'indications « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », *La relation critique*, op. cit., p. 220-222 notamment.

54 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 90-91, 97-98.

55 F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éditions Payot, Paris, 1972, introduction, chap. 3, § 1-2, p. 25-27, 30-32.

permettent un gain de scientificité : à la critique « impressionniste », aux étymologies fantaisistes et aux faits grammaticaux incertains, il peut opposer l'étude d'un système linguistique stable, tel qu'il s'offre à l'observation à une époque donnée, idéalement à travers un dictionnaire. Seulement, le niveau d'étude de la phrase est évacué : si elle est envisagée, c'est pour préciser qu'elle relève de « la parole » et être aussitôt négligée. Jamais une véritable sémantique de la phrase, du discours, n'est proposée. Aussi Ricœur décrit-il cette linguistique comme marquée par le « monisme sémiotique », comme étant essentiellement une « sémantique du mot », par opposition aux linguistiques qui reconnaissent « deux sortes d'unités, les unités de discours ou phrases, et les unités de langue ou mots ».⁵⁶

Il est d'ailleurs intéressant de noter comment Saussure conclut la discussion sur les unités qu'il faut adopter en linguistique : « Dans la plupart des domaines qui sont objets de science, la question des unités ne se pose même pas : elles sont données d'emblée. Ainsi, en zoologie, c'est l'animal qui s'offre dès le premier instant. L'astronomie opère aussi sur des unités séparées dans l'espace : les astres ». Puis, après l'exemple nettement moins probant de la chimie, il note : « Lorsqu'une science ne présente pas d'unités concrètes immédiatement reconnaissables, c'est qu'elles n'y sont pas essentielles. » Et de proposer deux nouvelles analogies, instructives elles aussi : l'une avec l'histoire, où « on peut faire œuvre historique sans être au clair » sur la question de savoir quelle est cette unité, si c'est l'individu, l'époque ou la nation par exemple, et l'autre avec les échecs, déjà utilisée mais dans un contexte un peu différent, où c'est « la combinaison des différentes pièces », le système des relations qui importe.⁵⁷ Si l'image de l'histoire assimile la phrase à la nation, autrement dit à une réalité assez discutée, une espèce de fiction, la comparaison avec le jeu d'échecs est autrement intéressante, elle nuance un peu l'effet négatif du jugement sur le mot, seule « unité concrète » essentielle. Seulement, dans l'échiquier en question, la place du verbe est tout aussi incertaine que celle de la phrase : est-il roi, reine, fou ou pion ? Sa place n'est de toute évidence pas centrale. Dans ce modèle, la notion de prédication ne joue pas davantage de rôle. Il y a donc bien une lacune importante chez Ferdinand de Saussure : son gain de rigueur s'obtient sur le dos de la sémantique de phrase, en renouant *de fait* avec le mot, sous prétexte qu'un syntagme nominal peut être placé en position d'adjectif ou qu'une phrase peut contenir plusieurs propositions.

De plus, si la phrase n'est pas reconnue comme unité à côté du signe linguistique, celui-ci se trouve coupé de sa référence. Ce signe « à deux faces » qui unit étroitement mais de façon conventionnelle « concept » et « image acoustique » n'est plus à présenter. Il faut seulement rappeler qu'il manque chez Saussure la notion de référent, que réintroduit Benveniste en signalant au passage que cela explique la confusion autour de la notion d'« arbitraire » du signe : c'est par rapport à l'objet qu'il y a de l'arbitraire, et non dans le lien signifié/signifiant qui, lui, est « nécessaire ».⁵⁸ Ricœur revient lui aussi au début de sa septième étude sur les lacunes de la sémiotique. Il rappelle d'abord « le caractère essentiellement synthétique de l'opération centrale du discours, à savoir la prédication » : la phrase qui « constitue un tout, qui ne se réduit pas à la somme de ses parties », selon Benveniste, s'oppose donc au système *fermé* de la sémiotique, au « simple jeu de différences et d'oppositions entre signifiants et entre signifiés dans le code phonologique et dans le code lexical d'une langue donnée ». Puis il précise que « l'*intenté* du discours, corrélat de la phrase entière », n'est pas réductible « à ce qu'on appelle en sémiotique le signifié, qui n'est que la

56 P. Ricœur, *op. cit.*, p. 130-133.

57 F. de Saussure, *op. cit.*, partie II, chap. 2, § 4, p. 149.

58 É. Benveniste, « Nature du signe linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 49-55.

contrepartie du signifiant d'un signe à l'intérieur du code de la langue ». Il souligne enfin que, « sur la base de l'acte prédicatif, l'intenté du discours vise un réel extra-linguistique qui est son référent ». ⁵⁹ Autrement dit, la sémiotique n'est pas seulement différente de la sémantique de phrase : c'est une abstraction de celle-ci, puisque c'est dans le discours que le « signifiant » reçoit un « signifié » et que le mot renvoie à un référent.

On ne peut d'ailleurs que s'étonner de cette lacune. Si Ferdinand de Saussure insiste sur « l'arbitraire » du signe, il l'indique expressément, c'est pour le distinguer du symbole qui, lui, n'est jamais totalement immotivé, qui présente un mélange de motivation et de convention : « le symbole a pour caractéristique de n'être jamais tout à fait arbitraire ; il n'est pas vide, il y a un rudiment de lien naturel entre le signifiant et le signifié. Le symbole de la justice, la balance, ne pourrait pas être remplacé par n'importe quoi, un char, par exemple. » ⁶⁰ Cette idée de « rudiment de lien naturel », cette expression surtout, frappe chez un auteur épris de scientificité : l'arbitraire du signe ne s'opposerait donc pas seulement, *pas exactement*, à l'idée de motivation, mais aussi à un « lien naturel » ? De là à voir une « nostalgie » propre à l'époque pour le monde plein des « correspondances » symboliques, d'un « lien naturel » entre les mots et les choses, il n'y a qu'un pas, qu'il me semble possible de franchir. Benveniste, pour sa part, s'interrogeant sur cette idée d'un arbitraire du signe, y voit « un trait distinctif de la pensée historique et relativiste de la fin du XIX^e siècle, une démarche habituelle à cette forme de la réflexion philosophique qu'est l'intelligence comparative ». Devant « l'universelle dissemblance » des réactions suscitées, dans les différents peuples, par le même phénomène, devant « l'infinie diversité des attitudes et des jugements », « on conclut à l'universelle contingence ». Et d'ajouter : « La conception saussurienne est encore solidaire en quelque mesure de ce système de pensée. » Benveniste indique alors, à propos de cette « anomalie » de l'arbitraire du signe chez Saussure, qui ne lui semble pas imputable « à un relâchement de son attention critique » : « arbitraire, oui, mais seulement sous le regard impassible de Sirius ». ⁶¹ On sait enfin que l'auteur du *Cours* s'intéressait au spiritisme, à l'idée d'un « langage sous le langage », d'un nom caché dans la poésie sacrée de l'Inde et de Rome par exemple. ⁶² Ce « deuxième Saussure » se devinerait donc derrière le premier, jusque dans son œuvre linguistique.

Cette éventuelle nostalgie d'un « lien naturel » entre les mots et les choses, d'un monde rempli de signes, ne conduit évidemment pas le sémiologue au même point que Cratyle ou Baudelaire : son système est au contraire tout entier tourné contre cette idée. Saussure s'en défend avec la plus extrême des vigueurs. Il se situerait en quelque sorte, face au même problème, à l'exact opposé de Breton – on sait que ce dernier n'a jamais su se positionner par rapport à Baudelaire, par exemple. ⁶³ D'où non seulement cette idée d'arbitraire mais aussi, probablement, cette évacuation du référent, cette omission du lien entre le signe et la chose. Ses remarques insistantes sur la langue qui « est une forme et non une substance » témoignent de la même préoccupation : le fait linguistique s'élabore en associant « deux masses amorphes », confuses, le « royaume flottant de la pensée » et

59 P. Ricœur, *op. cit.*, p. 273 mais aussi p. 90.

60 F. de Saussure, *op. cit.*, partie I, chap. 1, § 2, p. 101.

61 É. Benveniste, « Nature du signe linguistique », *op. cit.*, p. 50-51.

62 F. Dosse, *Histoire du structuralisme*, tome I, La Découverte, Paris, 1992, p. 69-70.

63 En 1929, il indique que « le temps des “correspondances” baudelairiennes [...] est passé » mais dénonce en même temps l'« odieux lieu commun critique » qu'on a réussi à en faire. Ajoutant qu'il se « refuse à y voir autre chose que l'expression d'une idée transitionnelle », il précise aussitôt « d'ailleurs assez timide », comme s'il allait faire mieux, en se concentrant pour sa part sur les seules « valeurs oniriques », se distinguant donc de Baudelaire tout en marquant une filiation sur la base d'une « idée transitionnelle » qui reste indéterminée (André Breton, « Exposition X..., Y... », *Œuvres complètes*, tome II, NRF Gallimard, La Pléiade, Paris, 1992, p. 300-301).

celui de la « substance phonique », qui « n'est pas plus fixe ni plus rigide ». Un dessin suggère même une analogie où le signifiant serait la mer et le signifié l'air, qui provoque des vagues, qui dessine des ondes. Aussi le linguiste, ne pouvant appuyer le langage sur une intention, une référence, une visée, se raccroche-t-il à l'*unité* indéfectible du mot – cette « feuille de papier » dont « la pensée est le recto et le son le verso » – comme à une bouée, à un radeau.⁶⁴ Saussure va ainsi jusqu'à prétendre qu'« on ne peut découper le recto [des mots] sans découper en même temps le verso », malgré des exemples contraires. Sans parler de la polysémie ou de la métaphore qui compliquent sérieusement le modèle de la feuille, le phénomène de l'abréviation témoigne pourtant que des mots *non identiques* du point de vue « acoustique » peuvent être compris, comme ce fut le cas de « cinéma » puis de « ciné » par exemple, grâce au système de la langue mais aussi grâce au contexte, avant même de rentrer dans le code. Et il en va de même, du côté du signifié, avec la synecdoque. Seulement, comme pour toute création, probablement rangerait-il ces innovations du côté de la parole, de la diachronie.⁶⁵ Cette conception du mot comme alliage indestructible, liée à la langue, à une approche synchronique, me semble donc terriblement significative de l'évacuation réalisée. Quitte à promouvoir une abstraction, il s'agissait de trouver une assise stable au langage, contre l'idée d'une « lien naturel » mais aussi contre une approche historique, où le pouvoir du sujet créateur serait pleinement reconnu, les deux refus se trouvant ainsi, de fait, mêlés.

En fait, d'une façon générale, Saussure congédie aussitôt ce qui pourrait intéresser le poète, alors qu'il travaille parfois sur un matériau bien proche. Je pense par exemple à la fameuse description de la langue comme une partie d'échecs, lorsqu'il oppose synchronie et diachronie. Après avoir longuement développé l'analogie, il signale, avec un souci de rigueur qui rappelle Freud, le seul « point où la comparaison soit en défaut », même si celui-ci ne convainc qu'à moitié : « le joueur d'échecs a l'intention d'opérer le déplacement et d'exercer une action sur le système ; tandis que la langue ne prémédite rien ; c'est spontanément et fortuitement que ses pièces à elle se déplacent – ou plutôt se modifient ». Et d'ajouter, quelques lignes plus loin : « Pour que la langue ressemblât en tout point au jeu de la langue, il faudrait supposer un joueur inconscient ou inintelligent. »⁶⁶ Breton aurait adoré la remarque et nous savons combien elle a plu aux structuralistes. François Dosse souligne d'ailleurs le lien qui existe entre cette « clôture de la langue » qui se coupe du référent, du sujet, « de ses conditions d'apparition », cet « immanentisme » qui permet description, formalisation, science, et la théorie lacanienne (pour ne pas parler de l'anthropologie) : « Si Ferdinand de Saussure n'accorde aucune prévalence au signifiant par rapport au signifié, qui sont pour lui indissociables comme deux faces d'une feuille de papier, le signifiant se définit par sa présence sensible alors que le signifié se caractérise par son absence ».⁶⁷ Ce rapport inégal, qui fait du signe à la fois une « marque » et un « manque », permet en effet à Lacan de poursuivre dans la même direction, de minorer le signifié et de placer le signifiant « au-dessus de la barre » du signe. Il est symptomatique par exemple que Saussure décrive la différenciation de « chaise » et de « chaire » comme un cas « où l'altération du signifiant amène l'altération de l'idée », comme si le signifiant jouait le rôle de « base matérielle » unique ou principale de la pensée, comme si la différenciation de deux mots n'était pas également l'occasion de concrétiser une différence conçue

64 F. de Saussure, *op. cit.*, partie II, chap. 4, § 1 et 4, respectivement p. 169, 155-157. On peut même se demander si le dessin, qui oppose des masses d'eau furieuses et le « chaos » des nuées, ne figure pas le conflit primordial d'où sortirait la glaise des mots, fruit de « l'accouplement de la pensée avec la matière phonique ».

65 *Ibid.*, partie II, chap. 4, § 4, p. 157, et partie III, chap. 4, § 3, p. 227.

66 F. de Saussure, *op. cit.*, partie I, chap. 3, § 4, p. 127.

67 F. Dosse, *op. cit.*, p. 68.

préalablement, comme si cette possibilité n'était pas saisie par des sujets conscients qui l'actualisent ou non.⁶⁸

Néanmoins, comme le souligne François Dosse, il ne s'agit pas vraiment de défendre une telle prévalence du signifiant, pour Ferdinand de Saussure. Ce n'est là qu'une tendance qui s'exprime. Comme pour les formalistes russes, par exemple, il s'agit surtout de souligner l'importance de « l'image acoustique », d'attirer l'attention sur des phénomènes minorés, mais il est clair en même temps que sa réflexion sur le signe linguistique est conçue comme devant s'inscrire dans une discipline plus large, qui prendrait en compte les faits sémantiques mais aussi toutes les formes de signes – et peut-être pas seulement ceux, « arbitraires », de la langue. La linguistique est d'ailleurs clairement présentée comme incluse dans « la sémiologie », comme n'étant « qu'une partie de cette science générale ».⁶⁹ Seulement, comme Roland Barthes en a émis l'hypothèse plus tard, cette inclusion-là n'est peut-être la bonne. Pour nous, en tout cas, elle a le gros défaut de faire disparaître le niveau sémantique de la phrase ou du moins de le placer, très loin, à l'arrière-plan. Aussi est-il significatif que Christian Metz, à la fin de « Le cinéma : langue ou langage ? », au moment où il propose un rapprochement entre le plan de cinéma et la phrase, esquisse la promotion d'« une linguistique de la parole ».⁷⁰

Un autre fait me semble intéressant : Saussure ne cesse d'utiliser des métaphores. On le voit souvent s'exprimer par analogies, penser grâce à elles (et parfois céder à leur *tendance*). Voilà qui pouvait l'informer que certaines « images » sont moins « arbitraires » que le signe, voire que le symbole, et non pas pour des raisons mystérieuses, en raison d'un quelconque « lien naturel », mais tout simplement parce qu'elles s'émancipent du signe. Hélas, cette piste de réflexion n'est pas explorée dans le *Cours de linguistique générale* – peut-être, entre autres raisons, parce que la métaphore est encore pensée comme un symbole. Elle aurait sinon fissuré le système. La métaphore en effet, l'un des plus fameux exemples d'innovation lexicale, ne constitue-t-elle pas un changement de pièce *conscient*, sur l'échiquier de la langue, et n'impose-t-elle pas, du moins quand elle est vive, de sortir d'un modèle sémiotique ? Il est nécessaire avec elle de considérer la signification, de même que la référence d'ailleurs, comme un phénomène dialectique qui fait appel non seulement à de l'extra-linguistique mais également à plusieurs signes. Pour reprendre l'exemple de Ricœur, quand nous disons « A = B » et que A et B ont des sens différents, comme quand nous parlons d'Aristote pour rappeler qu'il est « le maître d'Alexandre » et en même temps « l'élève de Platon », nous ne pouvons résoudre la difficulté qu'en distinguant sens et référence : il n'y a qu'un seul référent pour deux signifiés différents. Il en va de même pour la métaphore : A n'est B que d'un certain point de vue, qu'en fonction d'une intention de signification, A est B *tel que je le vois*. Le modèle sémiotique est mis en difficulté pour appréhender ce type d'énoncé, qu'il soit implicite dans la métaphore *in absentia* ou explicite : aucun code préalable ni même aucun système linguistique ne règle la correspondance du bon « concept » à l'« image acoustique » (ou visuelle) du comparant. Nous sommes alors obligés de faire intervenir tout ce que Ferdinand de Saussure a pris soin d'écarter : la « parole », l'individu, le sujet conscient, l'intention de signification, la référence, voire la diachronie.

Sans cela, en effet, la métaphore est vouée à rester un simple changement de sens qui affecte le mot. Si Saussure a bel et bien contribué à faire perdurer cette conception de la métaphore, à cause de son « monisme sémiotique », il ne faudrait pas la lui imputer toute entière, d'ailleurs. D'abord

68 F. de Saussure, *op. cit.*, partie II, chap. 4, § 4, p. 167.

69 *Ibid.*, intro., chap. 3, § 3, p. 33.

70 Ch. Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications* n°4, 1964, Seuil, Paris, p. 88. C'est l'auteur qui souligne.

parce que la métaphore brille par son absence dans le *Cours de linguistique générale*, ce qui peut sembler logique, en fait : en synchronie, dans une langue coupée de toute histoire, de toute énonciation vive, il n'y a pas de métaphore, à proprement parler – ou, si l'on préfère, que des métaphores mortes, déjà réglées par l'existence d'un code lexicologique. Ensuite, la tradition est ancienne qui consiste à voir dans les mots comme dans la métaphore des signes. Sans remonter à la rhétorique antique et à son primat du mot, ou à la proto-grammaire telle qu'elle apparaît dans la *Poétique*, on peut rappeler que la métaphore est également conçue comme un signe chez Hegel : le comparé de la métaphore est son signifié. La cause en est d'ailleurs la même : on raisonne à partir de métaphores usées, sur le modèle pour ainsi dire des métaphores mortes. Chez Fontanier, il en va presque de même : les mots sont les signes des idées. En conséquence, la catachrèse « consiste en ce qu'un signe déjà affecté à une première idée le soit aussi à une idée nouvelle... » et la métaphore consiste à « présenter une idée sous le signe d'une autre idée... »⁷¹ On ne sort donc pas du signe ou, ce qui revient presque au même, du symbole – ce dernier étant conçu comme signe mis à la place d'un autre signe pour exprimer son idée, en apportant quelque chose en plus, certes, mais dans un rapport prédéfini, en vertu d'un code déjà existant.

Il est à noter cependant que Fontanier joue de l'ambiguïté dans sa définition de la métaphore : sous sa plume, l'expression « sous le signe de » ne se limite pas à dire « à l'aide de tel autre signe, sous lequel on peut lire telle idée ». Mais faut-il y voir pour autant l'idée d'« influence », d'être soumis à l'action d'une puissance supérieure ? Cela ne me semble pas impossible, même si le mot « signe » doit se comprendre d'abord comme exprimant l'idée d'une apparence significative, d'un trait caractéristique, voire d'un emblème. Nous aurions alors l'exemple d'une sortie de la théorie sémiotique de la métaphore – mais une sortie timide car vite corrigée par l'idée d'un rapport qui « ne tient », dans l'image, « par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie », la restriction étant par ailleurs assez ambiguë elle-même. Il y a, quoi qu'il en soit, « une influence » indéniable du comparant dans la métaphore (du signifiant, si l'on veut parler comme Lacan) mais il faut noter alors que cette sortie de la théorie ornementale, qui intervient régulièrement dans l'histoire de la figure, en particulier dans la tradition rhétorique, se fait presque toujours pour s'inquiéter du pouvoir de suggestion de la métaphore, comme si son pouvoir d'innovation ne pouvait jamais être porté à son crédit, comme si on ne le percevait qu'au moment où il nous indispose. Pour le dire autrement, on ne se plaint jamais d'une « influence » du comparé sur le comparant, par exemple, autrement dit de la forme instituée par laquelle une idée nous est imposée : cela nous semble presque impossible de le faire tellement cette forme passe inaperçue, nous semble normale, tellement elle appartient à « l'ordre des choses », alors que la forme métaphorique, lorsqu'elle s'impose à notre conscience, est perçue comme un écart, comme une forme « contre-nature », par notre esprit qui *croit* volontiers aux mots. Sauf pour quelques-uns qui la connaissent, comme les poètes ou les philosophes, la métaphore doit se contenter d'illustrer l'idée. Et, quand elle est amenée à jouer un plus grand rôle, elle disparaît à leur regard dans le concept.

La sémiotique constitue donc un obstacle de choix à la reconnaissance des pouvoirs de la métaphore, celle de Ferdinand de Saussure en particulier, même si elle ne fait, d'une certaine façon, que systématiser la conception du mot comme signe qui préexistait et renforcer indirectement le soupçon porté depuis longtemps à l'encontre de la figure. L'apport de la linguistique, de ce point de vue, est surtout celui d'une caution scientifique : l'accusation d'erreur, de mensonge ou de tromperie en est sortie décuplée. Comment comprendre la novation métaphorique, « en linguistique statique »,

71 P. Fontanier, *Les Figures du discours*, op. cit., p. 44, 213, 99.

en effet ? Elle n'est au mieux qu'une illusion : un nouveau signe a remplacé l'ancien. Mais elle peut apparaître aussi comme une imposture, une manipulation, une volonté de donner quelque chose pour autre chose, pour ce que cette chose n'est pas, comme le groupe μ ou Genette en ont plus que suggéré l'idée. Autrement dit, le problème viendrait de l'instrument « optique » employé, qui *écrase* la métaphore.

Le jugement de Martine Joly, déjà cité, illustre bien le problème : nous avons noté comment, s'appuyant sur Eco, dans *L'image et les signes*, elle donnait corps à l'idée d'un « mensonge de la métaphore ». De fait, ce jugement sur la figure est solidaire de sa définition : plus tôt, pour justifier d'inclure la métaphore parmi les signes – en l'occurrence comme sous-partie de l'icône – elle fait appel à la définition de Peirce, selon laquelle ce serait « un procédé de substitution », et plus largement elle interprète cette conception du signe dans une approche saussurienne corrigée par Eco. Martine Joly relève en effet, un peu plus tôt, « cette caractéristique élémentaire du signe d'être à la place de quelque chose d'autre, d'être un tenant lieu de ». ⁷² Cette idée de substitution est centrale chez Peirce, pour la compréhension du signe et en particulier de l'« icône ». Celle-ci est définie comme substitution « complète », presque sans aucune différence : « les icônes se substituent si complètement à leurs objets qu'ils s'en distinguent à peine ». C'est la relation de similitude qui domine, à la différence du « symbole », où c'est l'aspect conventionnel du signe, et de l'« indice », où c'est la relation de causalité. Néanmoins, si cette idée de substitution est rappelée, l'attention est attirée aussitôt chez Peirce sur la particularité de la notion : « la conception du “substitut” implique celle d'un projet [*purpose*] et donc d'une vraie tiercéité ». De fait, le *tenir lieu* du signe ne gêne plus beaucoup chez lui, quand il inclut la métaphore dans l'icône, dans la mesure où non seulement il précise que la métaphore implique un parallélisme mais où, en plus, il apparaît que la phrase elle-même peut constituer un signe, ou qu'un seul signe peut impliquer une proposition et renvoyer à « un ensemble d'objets ». ⁷³ Il est donc impossible d'assimiler le modèle de Peirce à celui de la sémiotique genevoise ou à d'autres qui se sont développées à la suite de celle-ci. Malgré cette réserve essentielle, la métaphore n'en est pas moins comprise comme un signe, en l'occurrence sur la base d'un modèle substitutif qui reste gênant parce qu'il minimise la tension propre à l'énoncé métaphorique – d'où l'accent, qui lui fut tant reproché, mis sur la ressemblance. Ce trait-là ne peut convenir, surtout quand il est compris dans le cadre d'une linguistique saussurienne : même si l'on réintroduit le troisième terme du signe, le « référent » ou « l'objet », comme le font Eco et Joly, la métaphore reste comprise dans un cadre théorique qui privilégie la forme *in absentia*, qui évacue ou place au second plan la tension entre les deux lignes d'objets de pensée. D'ailleurs, si la plupart des limitations du modèle sémiotique européen sont parfaitement perçues par Umberto Eco, c'est le projet même d'inclure la métaphore dans une « sémiotique générale » qui continue de gêner, dans *Sémiotique et philosophie du langage*. En effet, malgré les nombreuses et éloquents mises au point de l'auteur, la métaphore y reste conçue comme « un mécanisme sémiotique ». C'est peut-être même la principale raison pour laquelle, comme le dit Eco, « la métaphore a des airs de scandale pour toute linguistique » ou, du moins, pour toute linguistique du mot. Ce n'est pas seulement parce qu'il faut élargir « l'explication linguistique à des mécanismes sémiotiques qui ne sont pas propres à la langue parlée », aux métaphores visuelles par exemple. C'est surtout que, pensée à l'intérieur d'un modèle qui privilégie non seulement le mot mais également le signe, à

72 M. Joly, *L'image et les signes*, op. cit., p. 35, 27.

73 Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Le Seuil, Paris, 1978, p. 123, 142-144, 148-149 (fragments 2.230, 2.95, 3.362, 2.276-278).

l'intérieur de ce « monisme sémiotique » pointé par Ricœur, la métaphore n'est pas assez nettement reconnue comme impliquant *plusieurs* signes, au sein d'une ou plusieurs propositions souvent implicites. Le sémiologue italien peut écrire que « la condition d'un signe » n'est « pas seulement celle de la substitution (*aliquid stat pro aliquo*) mais aussi celle de l'existence d'une *interprétation* possible », son modèle reste marqué par une conception substitutive qui, même considérablement élargie au contact de Peirce, reste inféodée à une conception sémiotique ancienne, qui ne peut convenir pour la métaphore.⁷⁴

Contre cette tendance, il faut donc rappeler qu'il est infiniment plus profitable de considérer la métaphore *in absentia* comme un énoncé paradoxal dont l'un des deux pôles au moins est omis, un prédicat sans sujet, car cela permet d'intégrer au même modèle métaphorique les autres formes que constituent la métaphore *in praesentia* et la comparaison. Faute de ce changement de perspective, dont les prémisses sont anciennes, on l'a vu, et qui poussent Umberto Eco à se revendiquer de la tradition aristotélicienne, on répète *ad libitum* les mêmes errements quant au classement des figures, les mêmes débats taxinomiques. Autrement dit, il faut tenir compte du repentir de Roland Barthes, du renversement proposé dans sa présentation du numéro 4 de la revue *Communications*, en 1964, à partir d'arguments qui rappellent ceux d'Eikhenbaum et Christian Metz : non plus inclure la linguistique dans la sémiologie, mais en quelque sorte procéder au geste inverse – malgré ce qu'un tel « renversement » peut encore avoir de réducteur, évidemment. De fait, même si la métaphore n'était pas directement concernée par son raisonnement, sa forme *in absentia* apparaît plus aisément comme impliquée dans un modèle métaphorique large, reposant sur une relation de prédication, que ses formes *in praesentia* dans un modèle sémiotique – même si, encore une fois, sous une forme large comme celle proposée par Peirce, cela ne semble pas interdit à toute sémiotique. C'est d'ailleurs dans cette optique-là que Christian Metz propose de considérer le plan de cinéma comme une phrase : il nous fait penser à la métaphore lorsqu'il cite J. Fourquet et le problème de la phrase nominale. Il souligne en effet que les gros plans au cinéma fonctionnent souvent comme les enseignes ou panonceaux : de même que certains panneaux de signalisation disent « Défense de doubler », « la croix verte ne veut pas dire “pharmacie” (unité lexicale pure) mais : “ICI pharmacie”. C'est un énoncé qui se suffit [...], c'est donc tout le contraire d'un mot. »⁷⁵

Et Jakobson vint : la métaphore paradigmatique

Le problème de la sémiotique, appliqué à la métaphore, apparaît nettement à travers l'œuvre de Roman Jakobson. Ayant joué un rôle de tout premier plan au sein du « formalisme » russe, à travers le cercle de linguistique de Moscou, l'autre grand foyer de réflexion avec l'Opoïaz de Saint-Petersbourg, ayant joué un rôle non moins important dans la fondation du cercle linguistique de Prague, avec Troubetzkoy, puis dans la naissance du structuralisme, pendant la Seconde Guerre mondiale, en se liant avec Claude Lévi-Strauss, l'auteur de « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie » a contribué de façon décisive à une compréhension de la métaphore que je serais tenté de qualifier de post-moderne mais qui se révèle essentiellement, à l'analyse, malgré un degré de scientificité accru, une actualisation de la conception rhétorique traditionnelle, parée des atours de la linguistique structurale. Dans cet article de 1956 en effet, qui connut un retentissement énorme,

74 U. Eco, *op. cit.*, p. 141, 59.

75 Ch. Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », art. cit., p. 87.

qui fut traduit en français en 1963, Jakobson propose de comprendre le couple métonymie / métaphore sur le modèle de l'opposition saussurienne entre syntagme et paradigme.

Il faut revenir sur cette superposition de notions, car elle a eu d'énormes conséquences. Dans « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », Jakobson commence par observer les troubles du langage des aphasiques, tels qu'ils ont été décrits, notamment, par Goldstein mais aussi tels qu'ils ont commencé à être théorisés, au XIX^e siècle, par Jackson. Or, on peut déjà douter qu'il applique à son propre cas toutes les recommandations qu'il formule à la fin de la première partie de son article, notamment la dernière, celle d'une connaissance directe des cas d'aphasie, dans la mesure où lui aussi « réinterprète » des « observations déjà faites », et ce alors qu'il présente l'ensemble de ses recommandations comme une condition pour obtenir des résultats sérieux.⁷⁶ Ensuite, si les deux grandes familles d'aphasies relevées semblent relativement convaincantes, dans l'ensemble, à savoir « le trouble de la similarité » et « le trouble de la contiguïté », il faut indiquer que c'est en vertu de *différentes* oppositions qui les séparent : ce n'est pas seulement une forte coordination ou subordination des termes entre eux, ou le recours à la périphrase, pour le premier type d'aphasie, et une parataxe appuyée, des « tas de mots », voire un simple mot qui surnage, pour le second. C'est aussi en vertu d'oppositions qui ne recoupent pas bien les précédentes : Jakobson signale par exemple que, dans le premier cas, « le principal agent subordonnant de la phrase, à savoir le sujet, tend à être omis » là où, dans le second cas, « le sujet, “mot noyau” » est « le moins destructible ». L'« agrammatisme », placé dans la seconde catégorie, celle des « troubles de la contiguïté », semble donc dans les faits traverser le schéma bipolaire : n'est-ce pas un trouble syntagmatique aussi que d'omettre le sujet ? Mais là n'est pas le plus troublant. C'est également en vertu d'oppositions qui n'ont pas grand chose à voir avec les précédentes, et d'oppositions parfois discutables, que Jakobson parvient à présenter ces deux grands types d'aphasies : le linguiste superpose aux distinctions entre les opérations de sélection (ou de substitution) et de combinaison (ou de « contexture »), entre « une relation interne » au code et « une relation externe » au message (ou au contexte), autrement dit entre le paradigme et le syntagme, une distinction entre des figures, entre la métaphore et la métonymie.⁷⁷ Or, qu'il y a-t-il de *réellement commun* entre la contiguïté spatiale du trope et le phénomène de renvoi au contexte tel qu'il se manifeste avec les pronoms, par exemple, ou le souci de charpenter le discours avec divers « chaînons de connexion de la communication » ? En quoi cette dimension « syntagmatique », ce renvoi au contexte, sont-ils plus présents dans la métonymie que dans la métaphore ? Quant aux exemples, ils ne convainquent pas davantage : comment évoquer la « nature métaphorique » d'une identification lorsqu'un malade désigne un microscope comme une longue-vue, ou quand il nomme « feu » la « lumière du gaz » ? Jakobson, qui s'appuie pour cela sur des intuitions de Jackson, relève que ce dernier a raison de parler d'« expressions quasi métaphoriques » puisque, « par opposition aux métaphores rhétoriques ou poétiques, elles ne présentent aucun transfert de sens », mais il ne prend pas pour autant la moindre distance avec l'idée qu'il y aurait là des « similitudes » et une « nature métaphorique », il les inclut dans les troubles de la contiguïté, qui n'affecteraient donc pas, ou pas autant, la fonction « métaphorique », la sélection en fonction de la « similarité ». Pourtant, la distance ne me paraît pas bien grande avec d'autres cas évoqués comme métonymiques, comme le fait d'employer « mort » pour évoquer la couleur « noir » ou « ciel » pour dire « Dieu ». Et plus largement, s'il y a, de toute évidence, trouble de la *sélection*, dans ces derniers cas « métonymiques », faut-il évoquer pour autant un trouble de la similarité ? Au

76 R. Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », art. cit., p. 44-45.

77 *Ibid.*, p. 48-60.

contraire, le malade qui remplace un signe verbal par un signe pictural me semble témoigner encore, lui aussi, d'une certaine faculté à substituer, d'autant plus grande même qu'il n'arrive pas à nommer. Bien sûr, s'il parvient à substituer, c'est sans grande souplesse ou, comme cet autre aphasique qui remplace « gens non mariés » par « célibataires », sans grande précision, mais il me semble que tous ces exemples indiquent bien le problème, la confusion introduite par la superposition de notions qui ne se recourent pas si bien.

Jakobson jouerait donc avec les mots. Sous le terme de « contiguïté », il entend des choses différentes, tantôt la continuité phonique ou spatiale du syntagme, qui unit les mots selon l'opération de combinaison, tantôt la continuité spatiale qui unit les mots dans la métonymie, mais sur le plan des référents cette fois, et non plus des « signifiants », selon une opération de sélection, de franche substitution d'un signe par un autre. Il en va de même pour la « similarité » : sous ce terme, il entend à la fois la très vague « ressemblance » de mots qui peuvent occuper la même position dans la phrase, qui peuvent même être des antonymes, comme il le signale lui-même, avec « hutte » et « palais », et la notion de ressemblance qu'on emploie généralement pour désigner ce qui unit deux mots dans une métaphore. L'auteur de l'article n'ignore pas ce risque de la confusion : il s'en explique même dans la cinquième partie consacrée aux « pôles métaphorique et métonymique ».⁷⁸ Analysant les réponses données, dans « un test psychologique bien connu », au stimulus « hutte », il analyse la réponse « est une pauvre petite maison » : « il y a une double connexion avec le sujet *hutte* », « d'une part une contiguïté positionnelle (à savoir syntaxique), d'autre part une similarité sémantique. » L'exemple est intéressant car ce cas de description, de définition, correspond de très près au cas de la métaphore *in praesentia*, où il y a aussi « similarité sémantique » et « contiguïté positionnelle » (la forme *in absentia* pouvant être définie par ailleurs comme « similarité positionnelle »). Autrement dit, percevant un risque de simplification abusive dans le choix de ses termes, trop ambigus, Jakobson choisit de ne pas invalider son modèle (« contiguïté » contre « similarité ») mais de le complexifier, en introduisant une seconde distinction, deux types de contiguïté et de similarité : il souligne lui-même la possibilité d'une « similarité positionnelle », dans le cas de la réponse « *palais* » au stimulus « *hutte* » (ou pour les réponses présentées comme « les métaphores *antre* et *terrier* »), et la possibilité d'une « contiguïté sémantique », dans le cas des « réponses métonymiques au même stimulus, telles que *chaume*, *paille* ou *pauvreté* ». De la sorte, en effet, le modèle est nettement moins gênant – si ce n'est que la « contiguïté » intervient plus au niveau du référent que du signifié, dans la métonymie, l'indistinction trahissant ici l'influence saussurienne. Jakobson précise alors qu'« en manipulant ces deux types de connexion (similarité et contiguïté) dans leurs deux aspects (positionnel et sémantique) », « un individu révèle son style personnel, ses goûts et préférences verbales ». Il ajoute même qu'« à chaque niveau du langage – morphologique, lexical, syntaxique, et phraséologique – l'une ou l'autre de ces deux relations (similarité et contiguïté) peut apparaître – et chacune dans l'un ou l'autre de ses deux aspects » : ainsi « une gamme impressionnante de configurations possibles est créée ». Seulement, tout le reste de l'article se situe en deçà d'un tel programme. Ce qui apparaît volontiers comme un correctif n'est pour ainsi dit pas pris en compte par ailleurs, ou presque pas : Jakobson ne s'intéresse qu'aux cas où les deux « aspects » se recourent.

Un autre indice du trouble est apporté une page plus haut, au début de cette nouvelle section de l'article. Après avoir présenté les deux grandes espèces de troubles du langage comme antinomiques, après avoir indiqué leur opposition, le plus souvent terme à terme, Jakobson nuance

78 *Ibid.*, p. 62.

soudain son propos : « les variétés d'aphasie sont nombreuses et diverses, mais toutes oscillent entre les deux types polaires que nous venons de décrire ». Puis d'ajouter, ce qui correspond bien davantage à ce qui précède : « Toute forme de trouble aphasique consiste en quelque altération, plus ou moins grave, soit de la faculté de sélection et de substitution, soit de celle de combinaison et de contexture. »⁷⁹ La même hésitation se lit dans le paragraphe qui suit, qui illustre le titre de la section « les pôles métaphorique et métonymique » : le « développement d'un discours » peut se faire selon un « procès métaphorique » ou « métonymique », ceux-ci trouvant « leur expression la plus condensée, l'un dans la métaphore, l'autre dans la métonymie ». Et de conclure en notant : « Dans le comportement verbal normal, les deux procédés sont continuellement à l'œuvre, mais une observation attentive montre que, sous l'influence des modèles culturels, de la personnalité et du style, tantôt l'un tantôt l'autre procédé a la préférence », cette dernière affirmation résumant le mieux la position de Jakobson mais dissimulant son caractère largement arbitraire, subjectif, qui apparaît mieux quand on se souvient que l'auteur ne cesse de souligner lui-même, dans son article, le caractère prospectif d'une telle conviction, faute d'une étude vraiment méthodique, le fait par exemple que « le problème central des deux procédés primaires attend toujours d'être étudié systématiquement ».⁸⁰ Quoi qu'il en soit, nous voyons bien ici comment l'idée d'une oscillation entre deux « pôles » permet d'entretenir la confusion : l'auteur laisse entendre avec cette métaphore que les faits pourraient se répartir entre eux comme la limaille de fer entre deux aimants, qu'ils pourraient dessiner un arc où tout un dégradé de possibilités apparaîtrait, autrement dit il laisse ouverte la question d'une possible double influence ou d'un continuum mais, dans les faits, il témoigne de sa préférence pour le modèle d'une alternative tranchée, d'une attraction qui prendrait le pas sur une autre influence. La régularité avec laquelle Nicolas Ruwet, le traducteur de Jakobson, utilise la tournure alternative « soit... soit... » ou « tantôt... tantôt... » est éloquente. Nous pouvons lire, par exemple, peu après que l'idée d'une oscillation a été énoncée, que s'il existe une « structure bipolaire du langage (ou d'autres systèmes sémiologiques) », on peut parler « dans le cas de l'aphasie » d'une « fixation à l'un de ces pôles à l'exclusion de l'autre ». Puis, juste après, alors qu'une « étude comparative systématique » est demandée, « le maintien de l'un ou l'autre de ces pôles dans les deux types d'aphasie doit être mis en rapport avec la prédominance du même pôle dans certains styles, habitudes personnelles, modes courantes, etc. » : « la dichotomie que nous étudions ici s'avère d'une signification et d'une portée primordiale pour comprendre le comportement verbal et le comportement humain en général ». Et de conclure peu après, sur la base d'une « étude de Anatole Kamegulov, qui a analysé le style d'Uspensky », qu'elle confirme l'« hypothèse théorique » formulée plus haut, autrement dit qu'une *tendance* métonymique pourrait être opposée, elle aussi, à une *tendance* métaphorique.⁸¹

C'est là, évidemment, le point qui nous intéresse le plus. L'article s'achève d'ailleurs sur un très net désir de réhabiliter la métonymie qui rappelle l'esprit de *Rhétorique générale* ou de « La rhétorique restreinte » même s'il s'agit, pour Genette, non plus de rétablir « deux pôles » mais de défendre une conception encore plus « multipolaire ». S'étonnant de la « négligence » qui conduit à ignorer « le problème des deux pôles », Jakobson indique en effet qu'elle touche surtout la métonymie, ne proposant pour expliquer le privilège de la métaphore que deux hypothèses : cela tiendrait d'abord à l'outil, au fonctionnement même de la métaphore, plus apte au métalangage que

79 *Ibid.*, p. 61.

80 *Ibid.*, p. 63, note 1 notamment.

81 *Ibid.*, p. 63-65.

l'autre figure, et cela viendrait ensuite de l'objet d'étude, la poésie ayant davantage été étudiée que la prose, qui serait plus métonymique. Sans discuter encore le second argument, on peut noter, avec le premier, que l'auteur approche d'une cause réelle de la « négligence » dont souffre la métonymie mais qu'il passe à côté, faute de reconnaître dans la métaphore une faculté « supérieure », une aptitude spécifique à faire émerger de nouvelles représentations signifiantes, qui n'a rien de commun avec l'autre figure, qui déborde largement d'une compréhension comme trope, faculté qui seule peut suffire à expliquer l'attention privilégiée dont elle a depuis longtemps fait l'objet, et dont l'aptitude au métalangage n'est qu'un versant, que la trace, dans la langue, de cette possibilité de ressaisir un objet de pensée, de le (re)considérer. Faute de cette hypothèse, qui témoigne de la prévalence d'un modèle sémiotique, saussurien, où le niveau du discours, certes réintroduit, n'est pas beaucoup reconnu, Jakobson peut conclure ainsi son article : « La structure bipolaire effective », celle de la contiguïté et de la similarité, « a été artificiellement remplacée, dans ces recherches » centrées sur les tropes poétiques, « par un schème unipolaire amputé, qui, de manière assez frappante, coïncide avec l'une des formes d'aphasie, en l'occurrence, le trouble de la contiguïté. » L'accusation, sous une forme savante, n'en est pas moins d'une violence étonnante : les recherches poétiques centrées sur la métaphore ou sur la rime, sur « le principe de similarité », sont disqualifiées au nom de la psychopathologie. Elles trahiraient un trouble mental, symétrique à celui « métonymique » dont souffrait Uspensky, alors que la reconnaissance pleine et entière de la métonymie témoignerait, elle, d'un bon équilibre psychique. Loin de moi l'idée d'évacuer toute hypothèse d'une personnalité psychique différente selon nos appétences théoriques ou stylistiques. Mais une telle position, ici, n'est évidemment pas tenable, dans la mesure où elle prend pour acquis que la métonymie témoignerait d'une faculté essentielle de l'être humain, sur la foi de bien peu d'indices, et alors que la réévaluation de la métonymie repose sur une confusion avec la fonction syntagmatique, avec la capacité à combiner, à coordonner ou subordonner – qui est loin d'être absente dans la métaphore. Hélas, c'est précisément cette confusion qui va offrir, dans les deux décennies qui vont suivre, la base d'une condamnation de la métaphore, le substrat d'un soupçon larvé mais on ne peut plus insistant. C'est ainsi que Jakobson renoue avec le geste maladroit de Chklovski, au début de « L'art comme procédé », avec cette opposition ambiguë au triomphe de la métaphore reprise par Eikhenbaum en 1925, mais avec une ambiguïté redoublée puisqu'elle se fait cette fois au nom de la prose, au nom d'un « réalisme » généralement honni par les formalistes, et qu'elle se débarrasse ainsi du paradoxe présent en 1917 où c'était surtout l'approche *prosaïque* de la métaphore qui était dénoncé.

Il convient donc de souligner le contresens commis par Jakobson, d'autant que le cœur de son argumentation, où la confusion apparaît le mieux, repose sur des analyses d'œuvres littéraires, picturales et cinématographiques que nous n'avons pas encore observées. L'idée est en effet développée qu'à « la primauté du procédé métaphorique dans les écoles romantiques et symbolistes » correspondrait « la prédominance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire qu'on appelle "réaliste", qui appartient à une période intermédiaire entre le déclin du romantisme et la naissance du symbolisme et qui s'oppose à l'un comme à l'autre. » Suggérant même l'idée d'une alternance dans l'histoire des mouvements littéraires et artistiques, bien éloignée de la subtilité de la « marche du cheval » sur l'échiquier, de l'héritage « d'oncle à neveu » mis en évidence par Chklovski, il indique « la même oscillation » dans « l'histoire de la peinture », avec « l'orientation manifestement métonymique du cubisme, qui transforme l'objet en une série de synecdoques » à laquelle « les peintres surréalistes ont réagi par

une conception visiblement métaphorique ». De même, au cinéma métonymique de Griffith aurait succédé le « nouveau type, métaphorique, de montage » des films de Charlie Chaplin.⁸² On s'étonne d'ailleurs que Jakobson ne mentionne pas vraiment le cinéma soviétique des années 1920 et l'on pense, à travers son texte, à quantité d'autres oppositions, comme celle, devenue cliché, entre les films des Lumières et ceux de Méliès. Je ne compte pas renouveler ici les remarques déjà formulées sur le simplisme de l'opposition entre des courants classiques et/ou réalistes, d'une part, et d'autres baroques, romantiques, symbolistes et/ou surréalistes, d'autre part. De même, j'ai déjà signalé ce qu'une telle opposition devait à une conception extrêmement pauvre de la *mimêsis* et je ne compte pas rappeler que les métaphores sont abondantes, non seulement chez Balzac, mais aussi chez Flaubert, Maupassant et Zola – elles y sont seulement plus discrètes parfois, mieux intégrées, comme chez Gustave Flaubert, exemplairement, mais aussi chez Maupassant, voire chez Zola. On pourrait seulement ajouter, puisque l'argumentation de Jakobson repose essentiellement sur une nature « métonymique » du réalisme, que ces métaphores réalistes, plus discrètes en général que chez Chateaubriand, Hugo, Proust ou Breton, sont précisément moins « stupéfiantes » pour cette raison qu'elles participent d'une esthétique où la narrateur s'efforce d'être un Dieu caché, un créateur invisible, et qu'il ne recourt donc pas à des métaphores où « l'écart » est maximal. Encore une fois, le clivage ne passe donc pas entre les figures mais entre les différents usages des mêmes figures : seulement, ce qui aurait dû sauter aux yeux se perçoit moins, semble-t-il, à partir du moment où sont valorisés les seuls usages « surréalistes » de l'image. Pour exprimer leur idée, les auteurs « réalistes » ne puisent pas dans un domaine de référence lointain, étrange, ni même étranger, en effet. Ils recourent quand ils le peuvent à des comparants découpés dans le milieu même où évoluent leurs personnages : ainsi des métaphores qui *semblent* tirées des rêveries d'Emma, des pensées de Rodolphe, du discours intérieur de Léon. Ainsi du parallèle entre la jeune Bovary séduite dans la mairie de Yonville et les paysans bercés de mots creux par les officiels, pendant les Comices. Il faut alors relever le raisonnement suivi par Jakobson : « Suivant la voie des relations de contiguïté, l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel. Il est friand des détails synecdochiques. Dans la scène du suicide d'Anna Karénine, l'attention artistique de Tolstoï est concentrée sur le sac à main de l'héroïne ». Même si deux exemples authentiques de synecdoques suivent alors, ces lignes témoignent d'un authentique contresens, de la confusion possible entre deux formes de « contiguïté », entre un déplacement « sémantique », pour parler comme le linguiste, et un déplacement *purement géographique*, nullement « tropologique », qui n'affecte pas les signes, du moins pas de la même façon. C'est le même raisonnement qui conduit Jakobson à classer Picasso dans la tendance « métonymique ». De même pour Griffith : « le cinéma, avec sa capacité hautement développée de varier les angles, perspectives et réglages de prises de vue, a rompu avec la tradition du théâtre et employé une gamme sans précédent de gros plan synecdochiques et de montages métonymiques en général. » Plus loin, Kamegulov est cité pour illustrer le « penchant particulier pour la métonymie, spécialement pour la synecdoque », poussé si loin chez Uspensky que « le lecteur est écrasé par la multitude des détails dont on l'accable dans un espace verbal limité, et se trouve incapable de saisir le tout, si bien que le portrait est souvent perdu ».⁸³ Bien loin de « confirmer » l'« hypothèse théorique » de Jakobson, cette dernière citation, qui joue pourtant exactement ce rôle, illustre la méprise : en quoi attirer l'attention sur un détail serait-il un procédé

82 *Ibid.*, p. 62-63.

83 *Ibid.*, p. 63, 65.

métonymique ? C'est encore jouer avec les mots, avec l'idée de contiguïté : la métonymie ou la synecdoque ne se limitent pas à ce seul trait. Ce sont des tropes, des procédés par lesquels le tout, par exemple, est *désigné* à travers la partie. Or, ici, Kamegulov exprime exactement l'idée contraire : le détail dissout la totalité, le portrait « est perdu ».

Évidemment, d'autres exemples sont moins caricaturaux. Quand un auteur cherche à exprimer la personnalité d'un individu à travers un détail significatif, cela peut davantage évoquer la synecdoque ou la métonymie, mais s'agit-il bien de cela, à proprement parler ? *Madame Bovary* est rempli de semblables détails, à commencer par la trop fameuse casquette de Charles enfant, dans l'incipit, « dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile », en continuant par la pièce montée du mariage d'Emma, en passant par la description de la main de la servante récompensée aux Comices, et en finissant, par exemple, par la description de la nature lors de la scène de la « baisade », lors de la promenade à cheval avec Rodolphe. On ne peut pas nier que ces détails ont une valeur réaliste, qu'ils apportent un « effet de réel ». Ils visent bien, en outre, à décrire autre chose à travers un objet, la partie d'un corps ou des éléments du paysage, autrement dit ils jouent doublement le rôle d'indices – un peu à la façon dont, toujours dans *Madame Bovary*, le narrateur décrit la course du fiacre loué par Léon pour nous faire deviner les ébats à l'intérieur, avec Emma, sans nous les donner à voir. Qu'il y ait là un procédé réaliste est fort probable. Cela se comprend d'ailleurs aisément : il permet aux meilleurs auteurs « réalistes » de contourner l'interdit qu'ils se sont eux-mêmes imposé, cet impératif de s'effacer devant la diégèse, limitation comparable à celle du cinéma sans cartons ni voix off qui se trouve contraint de transmettre des idées, comme Christian Metz l'a déjà souligné, à travers une énonciation apparemment impersonnelle. Mais il faut noter que les détails en question ne sont pas de véritables métonymies, d'abord puisqu'ils ne se donnent pas comme de simples signes *mis à la place* d'une autre réalité *clairement désignée*, comme lorsqu'on dit « Passe-moi ton Jakobson » et, ensuite, parce qu'ils ont clairement une valeur symbolique, où la part d'énonciation métaphorique même n'est pas absente – ce qui les différencie alors de l'exemple du fiacre, qui en reste à sa dimension d'indice. La première raison me paraît déjà, à elle seule, valable : la métonymie n'exprime jamais d'idée, elle se contente de désigner quelque chose de façon économe et, parfois, suggestive. À travers cette énonciation indirecte, un début d'idée, à la rigueur, peut se percevoir, une représentation singulière peut s'imposer à l'auditeur ou au lecteur, mais rien de comparable à la métaphore, à cause du sentiment d'évidence qui s'impose avec le lien de contiguïté, qui semble presque « naturel », fondé sur des faits, où la dissemblance ne provoque donc aucune activité poussée d'interprétation. On pourrait dire en quelque sorte que dans la métonymie il n'y a pas de « double sens », comme dans ces détails exemplaires où « la partie » vaut pour elle-même, attire l'attention indépendamment du « tout » dont elle fait partie. C'est là qu'intervient le second argument, le plus décisif à mon sens : le symbole de la casquette est compris parce que celle-ci est comparée à un imbécile, parce qu'elle présente des traits communs avec Charles, comme son mutisme, etc. Il en va de même des mains de Catherine Nicaise Elisabeth Leroux lorsqu'elle reçoit sa médaille pour son « demi-siècle de servitude » : celles-ci ne valent pas seulement comme « témoignage de tant de souffrances subies » mais aussi comme symbole, celui du monde du travail, qui se trouve réactivé et complété par des références discrètes à la religion, qui font de l'humble servante muette à la « rigidité monacale », dévouée à ses maîtres, présentant ses mains entr'ouvertes, l'équivalent du Christ ou d'un saint présentant ses stigmates (même si, par ailleurs, cette « béguine » est également comparée à un animal hébété). Peut-on vraiment dire, dans ces conditions, qu'il y a davantage métonymie que métaphore ou symbole, dans ces détails

exemplaires ?

Il apparaît donc que, pour Jakobson, le simple fait de décrire des détails, de déplacer le regard comme on fait un panoramique, ou comme l'on recadre avec un gros plan, serait métonymique – comme si la métonymie, c'était la simple continuité spatiale, ou l'intégration d'un détail dans un ensemble, indépendamment du sens que cela peut représenter. La présence de nombreux détails exemplaires, symboliques, comme le sac à main dans *Anna Karénine*, semble alors conforter l'hypothèse à ses yeux. C'est ainsi que le réalisme, et par extension la prose, peut passer pour métonymique, en vertu d'une nouvelle opposition, à la toute fin de l'article, entre prose et poésie, comme si la poésie épique, dramatique ou lyrique n'avait pas fourni aux traités de rhétorique quantité de métonymies et de synecdoques. Que l'on songe seulement à « croiser le fer », à « Rodrigue, as-tu du cœur ? » ou à ces « voiles » qui descendent, dans *Les Contemplations*, vers Harfleur. Le premier Fontanier venu permet de noter que la poésie en est pleine, surtout s'il a été écrit avant que le triomphe du roman puis de la linguistique ne vienne renouveler un peu le corpus. On pourrait signaler enfin que le détail n'est pas plus apparenté à la métonymie qu'à la métaphore : on a vu comment Eisenstein discernait dans le gros plan, tel qu'il est pratiqué chez Griffith, un outil majeur pour élaborer des métaphores.

Le contresens de Jakobson, comme l'usage extensif d'une figure de rhétorique, n'est donc pas limité à la métaphore : la métonymie en souffre également. Mais, pour ce qui est de la figure qui nous intéresse, il me semble que le préjudice est plus grand : la « similarité sémantique » et la « similarité positionnelle » n'étant presque pas distinguées dans les faits, la métaphore se trouve coupée de l'opération de combinaison, de la syntaxe, d'où procède l'essentiel de la signification, et rapprochée de l'opération de sélection, beaucoup plus abstraite, qui unit des termes en fonction d'une classe grammaticale, d'une simple position dans la phrase – alors que, comme nous l'avons vu, la métonymie obéit bien davantage à la définition du trope, relève bien davantage de la substitution simple, et que la métaphore, elle, ressemble beaucoup plus à une phrase dont « le sujet tend à être omis » qu'à un sujet sans prédicat. Dans la lecture implicite qu'il propose de la métaphore, l'auteur de « Deux aspects du langage... » néglige donc la nature essentiellement syntagmatique de la métaphore. Il interprète le lien entre les deux fils de la métaphore, les rapports d'analogie, comme un lien de substitution, comme des rapports de *sélection* – ce qu'ils ne sont *surtout pas*, même s'ils reposent par ailleurs, comme tout syntagme, sur une sélection d'éléments « paradigmatiques ». D'où le sentiment, au mieux, que la métaphore est « un paradigme déployé en syntagme », comme l'écrira le groupe μ , en indiquant que « la définition du paradigme est, structurellement, identique à celle de la métaphore ».⁸⁴ On ne peut alors que souscrire à l'analyse de Ricœur pour qui la notion de paradigme est étroitement liée à la sémiotique, pour qui « la métaphore, traitée en discours – l'énoncé métaphorique – est une sorte de syntagme » et qui en conclut qu'on ne peut plus, alors, « mettre le procès métaphorique du côté paradigmatique ».⁸⁵ Davantage qu'un « paradigme déployé en syntagme », c'est tout au plus un paradigme à fonctionnement syntagmatique qu'il faudrait dire, pour la métaphore vive *in absentia* – ce qui n'est pas beaucoup mieux, en fait, car cela revient encore à écraser la métaphore sous la notion de paradigme qui, au moins pour la métaphore, ne paraît avoir aucune valeur. D'ailleurs, si la métaphore déborde de ce schéma qui n'est pas bâti pour elle, ce n'est pas seulement pour sa forme *in absentia*, pas seulement parce qu'elle associe implicitement deux termes par l'intermédiaire d'un verbe comme dans sa forme *in praesentia*.

84 Groupe μ , *Rhétorique générale*, op. cit., p. 116.

85 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 99-100.

Certaines comparaisons suggèrent déjà qu'il faut introduire d'autres syntagmes encore : quand on dit qu'une personne est *bête comme ses pieds*, on veut exprimer qu'elle est bête à la façon dont les pieds sont, eux-mêmes, dépourvus de réflexion, c'est-à-dire qu'on suggère, en vertu d'une vieille perception symbolique du corps humain, que les pieds s'opposent à la tête et – par exemple, si l'on a une forte conscience de la dimension figurée de l'expression – qu'ils n'ont aucune hauteur de vue, qu'ils sont « terre à terre », qu'ils adhèrent aux choses sans aucun recul, peut-être même qu'ils sont aveugles, qu'ils ne voient pas plus loin que le bout de leurs orteils, enfermés qu'ils sont dans leur chaussure. La métaphore est constituée de la sorte d'une foule d'énoncés implicites qui ne s'expriment que partiellement, qu'imparfaitement. Le modèle proportionnel souligne déjà cette « prolifération syntagmatique », pour reprendre une formulation qui m'a été proposée par Francis Ramirez. Dans « A est à B ce que C est à D », il est difficile de dénombrer les propositions : il manque encore un verbe pour bien percevoir qu'il y a là deux subordonnées enchâssées en cascade (A entretient avec B un rapport qui ressemble à celui que C entretient avec D). Mais, si l'on réveille l'image contenue dans une comparaison comme « il est bête comme ses pieds », du moins si l'on tient compte de tout ce qu'évoque à la fois la personnification du pied et la « géographie » symbolique sous-jacente qui oppose le pied et la tête, combien aurons-nous de syntagmes ? Enfin, si l'on se met à analyser une métaphore vive tirée d'un texte bien établi, typiquement un roman, on découvre un foisonnement encore plus grand qui, certes, varie selon les lecteurs, selon l'interprétation que l'on peut faire de l'image, mais qui, dans certains cas, se révèle authentiquement vertigineux, ne serait-ce que parce que la métaphore unit deux fils dont l'un au moins est susceptible de se déployer sur toute la longueur de l'œuvre et dont l'autre peut avoir été ressaisi à maintes reprises et, même sans cela, peut continuer d'irradier, par une cohérence d'ensemble, implicite, qui aurait été maintenue, que ce soit en toute conscience ou non.

Pour toutes ces raisons, il vaut mieux considérer ce modèle issu d'une linguistique sémiotique tout simplement comme inopérant pour la métaphore : Jakobson plaque un schéma à deux dimensions (paradigme et syntagme) sur une structure qui en possède bien davantage. Tout au plus pourrait-on constater que l'effort de réinterpréter ce modèle permet, éventuellement, de souligner la singularité de la figure, sa double dimension « horizontale » écrasée par la linéarité de la phrase, avec ses deux fils comme deux syntagmes implicites qui s'entrecroisent, sous l'effet d'une aiguille faussement paradigmatique, qui sélectionne et combine à la fois : il y a dans la métaphore, en effet, un univers convoqué par l'image qui « troue » le tissu le texte, qui apparaît par intermittence, un fil qui passe par dessus l'autre avant de repasser par dessous.

En revanche, s'il convient d'oublier le paradigme, il s'agit de mettre en évidence les liens de ce modèle, lorsqu'il est appliqué à la métaphore, avec la théorie de la métaphore-ornement, via l'idée réactualisée d'une métaphore-substitution. Mettre la métaphore du côté du paradigme, autrement dit la distinguer de l'opération de combinaison propre au syntagme, c'est lui ôter tout pouvoir de prédiquer, d'innover. C'est généraliser indûment ce qui se présente, effectivement, dans le cas de la métaphore lexicalisée, mais dans celui-là seulement, où l'on a le choix de dire « Bossuet » ou « l'aigle de Meaux » sans que cela change grand chose. C'est donc généraliser dans le mauvais sens, du moins si l'on se préoccupe d'une parole vive, car la métaphore lexicalisée rentre bien, elle, dans la théorie syntagmatique : elle apparaît seulement comme un cas particulier de « syntagme figé », dont l'un des termes peut être omis. Jakobson a raison de rappeler ce fait dont, selon lui, on n'a pas souvent tenu compte, quand on oppose la syntaxe à la sémantique : « la concaténation », la relation syntaxique, syntagmatique, d'enchaînement « implique la substitution », c'est-à-dire la relation

sémantique, paradigmaticque.⁸⁶ Mais, avec la métaphore, c'est l'inverse qu'il conviendrait de préciser : dans son cas, la substitution implique la concaténation, la relation sémantique suppose une relation syntagmatique, d'ordre syntaxique. Nous revoilà donc dans le débat entre langue et parole, entre synchronie et diachronie : il est d'ailleurs significatif que, pour défendre les droits d'une sémantique du mot, dans le paragraphe dont cette citation est extrait, Jakobson se place encore, explicitement, dans un cadre synchronique. Ricœur souligne d'ailleurs, en analysant le même article, la façon dont Jakobson parvient à rapprocher « sélection et substitution », à en faire « les deux faces d'une même opération », avant de rapprocher également la notion de « similarité ». « Le coup de génie » évoqué au début de sa sixième étude, dans *La Métaphore vive*, est donc de pure forme : « la distinction tropologique » entre métaphore et métonymie fournit « le vocabulaire, mais non la clé ; les deux tropes sont réinterprétés à la lumière d'une distinction qui règne au niveau le plus abstrait que l'analyse linguistique puisse concevoir, celui d'identités ou d'unités linguistiques *quelconques* », la combinaison dans un cas, la sélection dans l'autre, ou si l'on préfère la « contiguïté » et la « substitution-similarité ». Comme l'indique élégamment Ricœur, « ce qui fait la force du schéma de Roman Jakobson fait aussi sa faiblesse » : « La force du schéma bipolaire réside dans son caractère d'extrême généralité et d'extrême simplicité », autrement dit dans une pure vue de l'esprit.⁸⁷

Fonction poétique contre fonction référentielle ?

Hélas, ce n'est pas seulement la notion de paradigme qui nuit à la métaphore, dans la théorie linguistique de Jakobson. Son pouvoir de nuisance se trouve démultiplié par le concept, non moins fameux, de fonction poétique, avec lequel elle entre en résonance. Là encore, le père de la linguistique structurale manie des distinctions, voire des oppositions, qui semblent se superposer mais qui ne se superposent pas. En fait, Jakobson fonctionne par approximations mais sans toujours présenter celles-ci comme telles. En l'occurrence, il invite à superposer aux « pôles » syntagmatique et paradigmaticque les deux fonctions référentielle et poétique, telles que les définit l'article « Linguistique et poétique ».

Abordant lui aussi cette question, Ricœur rappelle d'abord que, pour Jakobson lui-même, s'il y a dans la communication des différences de hiérarchie, s'il y a toujours une fonction prédominante dans un message, aucune n'est exclusive. Il indique de même que la notion de fonction poétique ne concerne pas exclusivement le poème comme genre littéraire, puisque des énoncés comme « I like Ike » ou « l'affreux Alfred » illustrent parfaitement la fonction poétique.⁸⁸ Ces précautions sont en effet indispensables si l'on veut user de ces concepts linguistiques. Seulement, faut-il s'y arrêter ? Il me semble que c'est encore bien indulgent. Certes, nous ne rencontrons plus ici le simplisme de « Deux aspects du langage... ». Les notions semblent davantage opérantes. Jakobson ne les présente d'ailleurs pas comme siennes, pour la plupart : il reconnaît une dette aux recherches contemporaines. Mais, si le schéma n'est plus bipolaire, nous retrouvons encore cette hésitation sur la question de savoir s'il y a « oscillation » ou non entre les dominantes, bien qu'atténuée en l'occurrence. Jakobson indique que la prévalence d'une fonction ne signifie pas l'abolition des

86 « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 40.

87 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 222-224, 227.

88 *Ibid.*, p. 280.

autres : très bien. Il précise aussi que, dans les messages poétiques, seule la hiérarchie est altérée : pourquoi pas ? Seulement, s'il y a diversité des fonctions, pourquoi supposer que « la structure verbale d'un message dépend avant tout d'une fonction prédominante » ?⁸⁹ Pourquoi cette hypothèse, non d'une domination totale, certes, mais d'une « prédominance » constante d'une fonction sur les autres, d'une domination en quelque sorte relative mais néanmoins marquée ? Rien ne permet de corroborer cette hypothèse, sinon un vague sentiment statistique. Il souligne d'ailleurs lui-même, au début de son exposé, qu'« il serait difficile de trouver des messages qui rempliraient seulement une seule fonction » et, si certains mots, certains signes sont en effet attribuables en priorité, voire exclusivement, à une fonction, comme « Allo ? », « Tu vois ? », les marques du vocatif, de l'impératif ou de l'émotion du locuteur, il n'en va pas souvent de même de phrases toutes entières. La clef est fournie par « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », tourné plus explicitement contre « la fonction dite “dénotative”, “cognitive”, référentielle ».⁹⁰ Dans « Linguistique et poétique », Jakobson se montre plus prudent : ses cibles sont la critique littéraire, trop peu scientifique, les études littéraires qui n'intègrent pas les apports de la linguistique, voire, sur le plan linguistique lui-même, le « réductionnisme » de Sapir qui évacue « les éléments émotifs de la science du langage ».⁹¹ On perçoit donc moins nettement que l'apport principal de Jakobson consiste dans une défense et illustration de la fonction poétique, telle qu'il la conçoit, *contre* la fonction référentielle – dans une logique qui n'est pas sans rappeler celle des formalistes russes, jusque dans son ambiguïté.

Aussi est-ce sur ce plan de l'opposition entre fonctions poétique et cognitive que le modèle de Jakobson me paraît problématique. Pourquoi, donc, cette insistance à dégager une fonction prédominante au sein de tous les messages, non exclusive certes mais qui chamboulerait néanmoins la hiérarchie des fonctions ? J'y vois pour ma part l'indice d'une hésitation du linguiste, qui perçoit bien le caractère approximatif de ses notions mais ne se résout pas à les abandonner, parce que toute son originalité en la matière vient de cette attaque contre la préséance du référent, parce qu'il a conscience de tenir, comme déjà Chklovski et Eikhenbaum, un champ d'étude particulièrement riche et fécond, mais qu'il souhaite l'utiliser, dans un renversement stratégique assez malvenu, pour contester la primauté du « référentiel » – d'une façon assez curieuse, d'ailleurs, puisque dans « Deux aspects du langage... » il est tenté *in fine* de faire l'inverse, de jouer la métonymie, le syntagmatique, contre la métaphore, le paradigmatique. Quoi qu'il en soit, n'ayant pas le souci d'articuler précisément les deux fonctions référentielle et poétique, il fait le choix de cette étrange « préséance » de l'une sur l'autre, qui a le mérite de présenter une apparence statistique et d'avancer, sans nuire à l'idée d'un « faisceau de fonctions », une idée plutôt contraire. Autrement dit, ce serait une façon d'anticiper la critique, de poser des affirmations radicales et d'empêcher en même temps toute réfutation sérieuse, toute vérification « expérimentale ». C'est en quelque sorte une théorie qui a prévu par avance les moyens de ne pas être pris en faute, en flagrant délit d'approximation. Mais, si les six fonctions relevées par Jakobson n'ont de valeur que « moyenne », « statistique », présentant des messages « plus » poétiques « que » référentiels, ou plus référentiels que poétiques, et selon une prédominance *à la fois* avérée et non exclusive, marquée et non mesurable, autant dire que la description ne tient pas, qu'elle appelle une correction – en l'occurrence, que la définition de la fonction poétique ne vaut pas, qu'elle est éminemment réductrice.

89 R. Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 214.

90 « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », art. cit., p. 28-29.

91 « Linguistique et poétique », art. cit., p. 210-213.

Cette idée d'une hiérarchie des fonctions apparaît aussi dans « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », publié en 1953 : Jakobson signale que l'accent traditionnel « mis par le message sur le référent », appelé ailleurs le contexte, « est loin d'être la seule possibilité » et il pose qu'il « est toujours très important de savoir quelle est la fonction primaire et les fonctions secondaires ». On ne peut que souscrire au principe. Mais est-ce toujours possible ? Est-ce que ça l'est notamment avec un énoncé métaphorique, contenant une métaphore vive, riche ? La fonction cognitive et la fonction poétique y vont complètement de pair. Jakobson parle dans ces situations-là de cas limites : étudiant « la mise en relief du message par lui-même » qui « caractérise la fonction poétique », il évoque par exemple le « cas-frontière » du proverbe, qui constitue « à la fois une unité phraséologique » (c'est-à-dire une assez « haute *unité linguistique codée* » pouvant s'intégrer dans un discours) « et une œuvre poétique » (un « petit *tout poétique* » constituant une fin en soi). Il remarque que, dans ces cas-là, « le langage prosaïque de tous les jours » rencontre la fonction poétique : celle-ci y trouve « nécessairement une place et joue un rôle tangible du point de vue synchronique comme du point de vue diachronique ». La métaphore fait évidemment partie de ces « cas-frontières instructifs ». Le seul malheur, c'est que ces phénomènes restent perçus, précisément, comme des cas limites, comme des exceptions. Ainsi, quand Jakobson fait la remarque, dans ce même paragraphe, que la fonction poétique peut être « la fonction centrale, organisatrice, du message » et, par ailleurs, qu'elle peut apparaître dans le langage prosaïque, il prend soin de souligner que, dans le second cas, « la hiérarchie des fonctions est différente », ce qui apparaît bien comme une façon de sauver son idée d'une prédominance d'une fonction sur les autres, là où il faudrait conclure à son caractère beaucoup trop approximatif, voire erroné.⁹²

Il en va de même dans l'article « Linguistique et poétique », en 1960. On connaît sa définition de la fonction poétique, intéressante sur le fond mais pour le moins confuse, comme projection du « principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison », c'est-à-dire comme marquée par le procédé de la répétition, du parallélisme – celui-ci, qui n'est autre que la « similarité », étant toujours perçu comme paradigmatique au moment même où il s'affirme comme nettement syntagmatique. S'appuyant à plusieurs reprises sur Hopkins, il cite sa conception de « l'art de la prose » : c'est une forme où « les parallélismes sont moins strictement marqués » que dans la poésie, ce « parallélisme continué ». Mais, loin d'en tirer parti pour conclure à un *continuum*, à un affaiblissement du critère, il évoque une étrange « transition » entre « le langage strictement poétique et le langage strictement référentiel », mentionnant d'ailleurs, à partir de là, à propos de cette difficulté à analyser la prose, la dualité métaphore / métonymie, telle qu'il l'a posée dans « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie ». Cette illusion d'un langage transparent, épuré du poétique, vient d'ailleurs après une intéressante discussion des styles « haut » et « bas », dans l'Inde ancienne et le Moyen-Age, où l'*ornatus facilis*, le style bas, apparaît comme « beaucoup plus difficile à analyser linguistiquement » que l'*ornatus difficilis*. Mais, tournant autour de l'idée que tout est forme, tout est figure, Jakobson s'en remet de façon ambiguë à la belle idée de Peirce, selon lequel « on ne peut jamais [se] dépouiller complètement » du vêtement de la langue, même transparent comme il l'est dans la prose, « mais seulement l'échanger contre un autre plus diaphane », avant de conclure, à l'encontre de toutes ces références, à la fiction d'un « langage strictement référentiel », purifié du poétique.⁹³

C'est ici qu'on peut toucher du doigt une certaine ruse perverse de la « raison » dans l'histoire :

92 « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », art. cit., p. 29-31.

93 « Linguistique et poétique », art. cit., p. 220, 243-244.

alors que Jakobson a forgé ses premières armes au sein du formalisme russe, à partir de l'expérience des avant-gardes cubo-futuristes, à travers l'opposition militante de la poésie à la prose, il en vient à théoriser, malgré lui, l'impuissance de la poésie à partir des mêmes matériaux – car on perçoit bien tout ce que cette théorie de la fonction poétique, « auto-référentielle », auto-centrée, comme tournée sur le nombril de sa forme, doit aux slogans futuristes comme « LE MOT DÉPASSE LE SENS ».⁹⁴ Hélas, c'est dépouillés de leur signification initiale que de tels slogans ont pu fournir une telle inspiration : comme Breton, Kroutchenykh se laisse entraîner à des déclarations provocantes, mais ce n'est pas la vacuité du sens que son manifeste défend, c'est surtout l'exigence d'une nouvelle forme qu'il promeut, d'une forme « plus révolutionnaire que le contenu », c'est-à-dire qu'un contenu préconçu, formaté par les préjugés. En théorisant la fonction poétique sur la base idéale d'un pur jeu avec les signifiants, à partir de l'exemple du slogan politique « I like Ike », Jakobson rappelle une vérité mise en évidence par les travaux formalistes mais il achève de débarrasser ceux-ci de toute leur dimension polémique initiale. Il propose ainsi une très nette régression par rapport au modèle d'un Eikhenbaum, qui distinguait les mêmes « ferments » d'expressivité, « transmentaux », de la forme artistique plus aboutie, plus authentiquement expressive, qui se dégage à partir d'eux. Il fait perdre du même coup à l'opposition entre le poétique et le prosaïque une grande part de sa pertinence, qui résidait depuis Chklovski dans la dimension d'obscurcissement, de ralentissement de la forme : l'idée disparaît complètement d'une *complication* du message (comme meilleur accès au référent), d'un *enrayage* des automatismes (que ce soit de perception ou d'intellection), qui peut en effet donner le sentiment d'une moindre fonction référentielle, mais à tort, le plus souvent, dans un premier temps seulement. Quand l'auteur de « Résurrection du mot » s'appuie sur une note du journal de Tolstoï, c'est bien l'art qui permet de « rendre la sensation de la vie », de ne pas faire disparaître « la femme et la peur de la guerre », de maintenir vives la beauté de l'une et l'horreur de l'autre. Autrement dit, pour Chklovski, c'est là où la poésie s'affirme que le réel est le plus haut. Cette idée-là est bel et bien perdue.

En abandonnant toute cette réflexion sur le ralentissement de la forme, Jakobson participe d'un mouvement qui, en revanche, est sensible à d'autres aspects, à la dimension « automatique » de la poésie notamment, à sa part de surgissement inconscient. Il est évident de ce point de vue que les avant-gardes des années 1910 et 1920 y sont pour beaucoup, le surréalisme en particulier qui n'a cessé d'exploiter – dans les discours plus encore que dans les actes – ce filon. Ce caractère du signifiant non seulement « plus révolutionnaire que le contenu » mais agissant aussi d'une façon inconsciente est sensible chez Jakobson, par exemple lorsqu'il mentionne les lois auxquelles des énoncés comme « Jeanne et Marguerite » ou « l'affreux Alfred » se soumettent. Les locuteurs en subissent l'effet inconsciemment. C'est en cela que son étude de la fonction poétique présente d'indéniables mérites. Et, même s'il consacre les plus longs développements au signifiant sonore, il ne manque pas de souligner, plus que les formalistes du début, que le travail phonétique trouve des échos sur le plan sémantique – ou, pour reprendre ses mots, que « l'équivalence des sons » implique ou entraîne nécessairement « l'équivalence sémantique », c'est-à-dire possède un plus large impact sémantique qu'on ne veut bien l'admettre, qu'il suggère parfois des rapprochements de sens. Seulement, un certain flou apparaît ici, qui est fortement préjudiciable : la notion même d'« équivalence sémantique », paraphrasée ci-dessus, l'illustre bien. Elle couvre un spectre très large qui va de la rime grammaticale, où la rime associe des mots de même classe grammaticale, à la métaphore et à la comparaison, en passant par le parallélisme de structure. On sent même que

94 A. Kroutchenykh, « Les nouvelles voies du mot », *Résurrection du mot*, *op cit.*, p. 79 (en capitales dans le texte).

Jakobson est tenté d'appeler métaphoriques cette « poésie de la grammaire » et cette « grammaire de la poésie », qui se révèlent tout de même très « formelles », notamment quand il écrit que « les manuels croient à l'existence de poèmes dépourvus d'images » alors que « la pauvreté en tropes lexicaux est contrebalancée par des somptueux tropes et figures grammaticaux », mais il ne franchit pas ce dernier pas. Quoi qu'il en soit, il apparaît donc bien que le linguiste, en réagissant à une réduction, celle du langage à sa « fonction référentielle », trahit une tentation inverse, celle de réduire la fonction poétique à une dimension strictement auto-référentielle, « auto-suffisante ».

La postérité d'une telle conception, également réductrice, et notamment de cette distinction entre fonctions poétique et référentielle – souvent perçue, non sans raisons, comme une opposition – est énorme. Paul Ricœur mentionne un certain nombre d'héritiers, de Todorov à Cohen et du groupe μ à Le Guern, qui partagent le positivisme de Jakobson. Dans son développement, il s'appuie sur l'opposition entre le descriptif et l'émotionnel, entre le « dénotatif » et le « connotatif », mais il est clair que l'analyse vaut aussi pour le référentiel et le poétique, qu'elle recoupe presque intégralement cette distinction-là aussi.⁹⁵ C'est d'ailleurs de façon significative que Jakobson se penche sur la fonction poétique, dans « Linguistique et poétique », après avoir dénoncé le réductionnisme de Sapir, accusé d'évacuer l'émotif comme, ailleurs, il l'est de privilégier le cognitif au détriment du poétique. Je n'y reviendrai donc pas. Je me contenterai de signaler la façon dont le groupe μ évoque le langage poétique, qui « n'est référentiel que dans la mesure où il n'est pas poétique », en s'appuyant sur la « fonction de substitut » du signe, c'est-à-dire sur sa dimension paradigmatique, pour dénoncer l'obscurité des images, et en concluant sur la parole poétique qui « se disqualifie en tant qu'acte de communication », qui « ne communique rien, ou plutôt [...] ne communique qu'elle-même », voire qu'« avec elle-même ». Dans cette description de la « fermeture » de l'œuvre littéraire, poétique, la dimension référentielle entre donc dans un rapport d'opposition strict, non dialectique, avec le poétique, comme Jakobson ne le fait pas toujours, certes, mais y invite. C'est ainsi que les auteurs de *Rhétorique générale* citent la belle formule d'Étienne Gilson : « Le vers est là pour empêcher le poète de parler ». Seulement, l'interprétation que le groupe μ en propose est très réductrice : l'idée d'« entraves au discours », en l'occurrence à travers la métrique et la prosodie, ne signifie pas forcément qu'il s'agit d'obstacles insurmontables. On peut penser au contraire qu'il s'agit de stimulants, pour aller plus vite à l'essentiel, pour se débarrasser du bavardage. Voltaire, auquel Gilson fait référence juste après, l'illustre bien, qui maîtrise lui aussi, au plus haut point, l'art de parler, mais échoue justement dans la poésie. Il faut reconnaître néanmoins que la phrase citée par le groupe μ est d'une grande ambiguïté : le philosophe, spécialiste de la pensée médiévale, thomiste en particulier, expose dans *Matières et formes* une conception très traditionnelle de l'esthétique, malgré le titre de l'ouvrage. Un peu comme le groupe de Liège, il oppose le beau au vrai, et superpose cette distinction à celle de la poésie et de la prose, à tel point qu'il peut noter que « la poésie use abondamment de l'erreur » mais qu'« il ne faut pas l'y condamner », précisément parce que la vérité n'est pas son domaine.⁹⁶ Heureusement, même si c'est là le fond de sa position, tout n'est pas aussi tranché, et Gilson se montre sensible à d'autres conceptions plus riches. La phrase citée l'illustre, justement, et il n'est pas innocent que ce soit un énoncé équivoque qui ait retenu l'attention du groupe μ . Dans cette phrase, en effet, il y a *aussi* l'idée que la vraie poésie, en s'encombrant d'une complexe « arithmétique verbale », en s'interdisant ainsi de « parler » (pour ne rien dire), se montrera davantage apte à *dire* l'expérience du monde et de la vie. Le philosophe écrit

95 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 285-288.

96 E. Gilson, *Matières et formes*, librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1964, p. 218, 221.

d'ailleurs, plus haut, que ces « contraintes du vers » « ont pour objet de créer un mode d'expression qui ne soit pas celui de la parole ordinaire ». Et d'indiquer, plus loin, que la beauté y est supérieure à la vérité, car incarnée, avant de citer, mais avec quelques réserves, John Middleton Murray : « En dépit de nous-mêmes, nous assimilons ainsi la pensée poétique à la pensée ordinaire » ; pourtant « en poésie l'appréhension et la compréhension sont d'une espèce totalement différente des processus auxquels ces noms nous font penser d'ordinaire », « c'est là un point d'importance capitale ». ⁹⁷ Nous ne sommes donc pas si loin de l'idée de Chklovski, même si elle prend place dans une théorie davantage marquée, par exemple, par celles de Hegel. Toujours est-il que cette ambiguïté est éloquente et que *Rhétorique générale*, marquée par Jakobson, l'écrase, sous couvert de modernisme, sous une compréhension beaucoup plus traditionnelle. Au début du *Traité du signe visuel*, si le groupe μ infléchit un peu sa position, il n'en reste pas moins, très clairement, dans cette tradition jakobsonienne : pour décrire ces « emplois du langage dans lesquels la fonction référentielle cesse d'être primaire », il évoque cette « attention de l'utilisateur » qui « *se détourne* vers le facteur qu'est le message lui-même » (je souligne). Éloquente ambiguïté du verbe, qui conserve l'idée d'une *déviance*, évoquée d'ailleurs juste après, et joue sur les mots : sans refuser complètement l'idée d'un détour du langage pour mieux accéder – parfois – à la référence, elle énonce surtout l'idée contraire d'un refus d'affronter la réalité en face, d'un *divertissement*, que les éternels exemples félins viennent alors illustrer. ⁹⁸

Malgré les déclarations contraires, l'idée apparaît donc bien, chez Jakobson et après lui, d'une opposition entre fonction poétique et fonction référentielle. S'il en fallait un dernier indice, chez le maître lui-même, on pourrait mentionner l'affirmation selon laquelle « la fonction poétique », « qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie des signes et des objets », elle qui se montre « dominante, déterminante » dans l'art du langage, mais qui « ne joue qu'un rôle subsidiaire, accessoire » dans les autres activités verbales. ⁹⁹ Si la conception n'est pas ouvertement décorative, ornementale, les prémisses sont bel et bien là. Jakobson a d'ailleurs l'honnêteté de rapporter un échange avec Maïakovski, qui reprocha au cercle linguistique de Moscou, dès 1919, de chercher à « délimiter le champ des *epitheta ornantia* », « disant que pour lui, dès qu'on était dans le domaine de la poésie, n'importe quel adjectif devenait par le fait même une épithète poétique ». Il a beau, ensuite, déclarer que « la poésie ne consiste pas à ajouter au discours des ornements rhétoriques », le bel apologue qu'il raconte ensuite ne convainc pas :

En Afrique, un missionnaire blâmait ses ouailles de ne pas porter de vêtements. « Et toi-même », dirent les indigènes, en montrant sa figure, « n'es-tu pas, toi aussi, nu quelque part ? » « Bien sûr, mais c'est là mon visage ». « Eh bien », répliquèrent-ils, « chez nous, c'est partout le visage. » Il en va de même en poésie : tout élément linguistique s'y trouve converti en figure du langage poétique. ¹⁰⁰

La concession à Maïakovski est étrange, en effet : si l'on suit le raisonnement, il n'y a pas d'ornement, en poésie, parce que tout y est figure, mais cela ne vaut... que pour la poésie. L'écart n'est plus entre des expressions figurées et d'autres non figurées, mais entre un langage tout entier figuré et un langage tout entier transparent. Y gagne-t-on vraiment ? Ce n'est là qu'une belle façon de dire la même chose, qu'en poésie (ou dans la fonction poétique, la fin de l'article n'est plus très

⁹⁷ *Ibid.*, p. 217, 221, 223.

⁹⁸ Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Seuil, Paris, 1992, p. 9.

⁹⁹ R. Jakobson, « Linguistique et poétique », art. cit., p. 218.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 248.

nette sur ce point) tout est ornement. Là où la prose est nue, ou quasi transparente, d'où la difficulté à l'analyser selon lui, la poésie est toute entière vêtement, selon la logique de la métaphore du vêtement évoquée plus haut, issue de la tradition rhétorique. L'apologue est donc de l'ordre de la dénégation : si tout est figure, pour Jakobson, dans la poésie, rien n'y est comme le visage. La vérité du poétique, c'est le jeu sur le signe – où tout est *converti* en masque et figure – là où, pour la prose, c'est la référence à l'objet.

À cette essence de la poésie, qui serait purement ludique, auto-centrée, ne répond pas seulement la position d'un Chklovski ou celle d'un Eikhenbaum, mais aussi – plus faiblement – celle d'un Ossip Brik. Sur des matériaux très proches de ceux de Jakobson, il conclut son article « Rythme et syntaxe » par des idées apparemment voisines. Il souligne qu'on ne peut traiter « le fond de la langue poétique » comme un « appendice extérieur ». Mais il invite également à se méfier de l'opinion inverse, qui est volontiers celle des « poètes et [des] investigateurs modernes », selon laquelle « la valeur sémantique du complexe rythmique est sinon un [autre] appendice extérieur, du moins une concession inévitable à la mentalité poétique ». Jakobson se garde bien de défendre cette thèse mais il n'en est pourtant pas loin. Lui aussi semble considérer, comme les partisans des deux travers ci-dessus mentionnés, « le complexe rythmique et syntaxique comme composé de deux éléments dont l'un est soumis à l'autre », selon une hiérarchie variable mais constante. On ne peut alors que souscrire à cette conclusion d'Ossip Brik : « aborder le vers à partir de l'image générale du rythme sans réaliser qu'il s'agit non d'un matériau indifférent, mais des éléments de la parole humaine, est une démarche aussi fautive que de croire qu'il s'agit de la langue parlée affublée d'une décoration extérieure. » Cette position n'est pourtant pas exempte d'ambiguïté, elle aussi, lorsqu'il déclare, peu auparavant, que « le vers n'est que le résultat du conflit entre le non-sens et la sémantique quotidienne, c'est une sémantique particulière qui existe de manière indépendante et qui se développe selon ses propres lois. »¹⁰¹ Nous voyons bien, d'ailleurs, avec cette dernière phrase, comment Jakobson a pu développer, sur la base des travaux formalistes, une théorie comme la sienne : face à la présence clairement perçue d'éléments structurants au sein même de la matière verbale, d'éléments inconscients porteurs d'harmonie, la tentation est forte de généraliser tantôt dans le sens d'une action « transrationnelle », d'une puissance de « non-sens » avec laquelle « la sémantique quotidienne » devrait faire, tantôt dans le sens d'une forme invitant à une novation sémantique, porteuse par elle-même d'une signification authentique (mais, dans les faits, forcément limitée). Ossip Brik et, par exemple, André Breton illustreraient ces tendances, Jakobson hésitant entre les deux, se refusant à l'idée d'une puissance de non-sens, mais ne cédant pas non plus à la confiance aveugle dans la puissance du matériau. Dans tous les cas, le malheur est alors de ne pas reconnaître cette influence du matériau comme une donnée brute, livrée par le psychisme, en large partie inconscient, mais destinée à être ressaisie, assumée ou rejetée par une intuition et une volonté créatrices, de façon consciente ou préconsciente. La métaphore illustre bien ce double niveau de la création, cette impulsion première, qui échappe à la préméditation, suivie d'un ressaisissement qui lui donne, quand elle est réussie, son sens plein et entier, qui témoigne d'un possible équilibre entre abandon et maîtrise. Or, si le premier niveau correspond bien à la dimension « auto-suffisante » du transrationnel, le second témoigne d'une capacité *renouvelée* à accéder à une référence. C'est cela que la fonction poétique omet de rappeler, à cause de son objet privilégié d'étude, le signifiant phonique, mais que la métaphore, par exemple, permet de mieux souligner – même si, comme l'indique Ricœur, une piste est néanmoins fournie par Jakobson, mais de façon imprécise, avec sa

101 O. Brik, « Rythme et syntaxe », *Théorie de la littérature*, op. cit., p. 153-155.

réflexion sur « l'ambiguïté » de la poésie, son message « à double sens », et son destinataire, son destinataire et sa référence dédoublés.¹⁰² Il faut donc affirmer, avec la plus grande netteté, que les deux fonctions poétique et « cognitive » ne s'opposent pas et même, dans un certain nombre de cas au moins, ne se hiérarchisent pas – sauf à vouloir défendre une conception exclusivement régressive de la fonction poétique, qui minimiserait délibérément la force de la parole vive, et à promouvoir une conception abstraite de la fonction référentielle, où l'accès à l'idée, à la référence, ne passerait pas par la matière de l'expression.

De quelques attractions structuralistes

À travers Jakobson et la notion de paradigme ou de fonction poétique, c'est donc le système linguistique saussurien, qui coupe la langue de la parole, les signes de leur référent, qui constitue l'une des clefs du soupçon sur la métaphore, notamment quand elle est perçue comme « mensonge » ou comme « aliénation », voire comme « exploitation », comme une figure « charognard » se nourrissant des autres mots : empêchant d'apprécier la métaphore, il la rend monstrueuse, en raison de son modèle même, davantage adapté à la description formelle, abstraite, de l'échange verbal, plus qu'aux vertus concrètes du langage, aux gains quotidiens qui peuvent naître de son usage.

Derrida apporte à ce propos un éclairage intéressant, dans « La Mythologie blanche », en relevant un passage du *Cours de linguistique générale* et en le plaçant dans un contexte non seulement nietzschéen mais également marxiste.¹⁰³ Il rappelle en effet l'analogie que Ferdinand de Saussure établit entre valeur linguistique et valeur monétaire : pour le linguiste genevois, on ne peut établir « un système d'équivalence entre des choses différentes », attribuer une valeur, que dans une linguistique synchronique, comme il en va de la valeur marchande dans l'« économie politique », coupée de la dimension historique. La comparaison est poussée assez loin, chez Ferdinand de Saussure lui-même, et Derrida souligne le lien que l'on peut établir avec la théorie de la métaphore, même si cette analogie est absente du *Cours de linguistique générale* : la langue procède à un *échange* entre des choses *dissemblables* mais que l'on peut *comparer*. Or, s'il en va de même dans le cas de la métaphore, comme le suggère Derrida, ce n'est en réalité que pour la métaphore morte, ou usée, qui seule est susceptible d'un fonctionnement paradigmatique. La comparaison avec l'économie n'en est pas moins très intéressante : ici aussi, la valeur d'usage, cette dimension hélas souvent négligée, est supérieure à la valeur d'échange – valeur d'échange qui n'en est pas moins une autre forme de valeur d'usage, dégradée, et qui, chez Derrida, se confond avec une valeur d'usage, elle aussi souvent négligée, ce qui résume une bonne part de l'ambiguïté de son article.

Ce rapprochement entre le linguistique et l'économique apporte, me semble-t-il, une grande part de la clef du problème. Les structuralistes eux aussi sont marqués par une conception de la langue où domine la valeur d'échange, soulignée comme telle par Ferdinand de Saussure. Le *Cours de linguistique générale* est d'une éloquence incroyable de ce point de vue. Pour faire comprendre la valeur linguistique, il indique d'abord qu'« un mot peut être échangé contre quelque chose de dissemblable : une idée ». En cela, sa valeur n'est pas encore précisée : c'est en quelque sorte le premier niveau de la valeur du mot, c'est une pauvre valeur, une valeur d'usage qui ressemble encore à du troc. Mais, « en outre, il peut être comparé avec quelque chose de même nature : un

102 R. Jakobson, « Linguistique et poétique », art. cit., p. 238-239.

103 J. Derrida, « La Mythologie blanche », *Marges de la philosophie*, op. cit., p. 256-260.

autre mot », et c'est là qu'il acquiert sa véritable valeur dans l'économie de la langue, une seconde valeur, une valeur d'échange. Le propos est net : « Sa valeur n'est pas fixée tant qu'on se borne à constater qu'il peut être "échangé" contre tel ou tel concept, c'est-à-dire qu'il a telle ou telle signification ; il faut encore le comparer avec des valeurs similaires, avec les autres mots qui lui sont opposables. » Au sein du système de la langue, le mot est alors « revêtu, non seulement d'une signification, mais aussi et surtout d'une valeur, et c'est tout autre chose. »¹⁰⁴ La signification est donc présentée comme une valeur d'usage rudimentaire, qui se distinguerait de la véritable valeur, la valeur d'échange.

S'ensuivent un certain nombre d'exemples discutables où des mots sont présentés comme pouvant avoir la même signification, à la façon de *mouton* en français et de *sheep* en anglais, ou à la façon des synonymes, mais pas la même valeur, parce que ces mots ne sont pas toujours susceptibles des mêmes emplois. Ainsi l'anglais distingue le mouton comme animal (*sheep*) et comme viande (*mutton*). Cette distinction entre signification (préalable) et valeur du mot (en contexte) correspond, peu ou prou, à celle entre dénotation et connotation. Mais, si l'observation d'un décalage apparaît très pertinente, pourquoi opposer les deux, pourquoi dénier à cette seconde valeur – la valeur « véritable » – la dénomination de signification ? C'est là que l'observation commence à être biaisée. Dira-t-on, en français, que la morue et le cabillaud sont la même chose, sous prétexte qu'une part importante de leur signification est commune ? Pourquoi décider qu'un mot polysémique, comme « mouton » en français, a le même sens qu'un autre qui ne l'est pas ? Il n'est pas innocent que nous mangions du bœuf et que, dans les champs, nous voyions des vaches et des taureaux, un peu à la façon des Anglais qui élèvent en quelque sorte des moutons sans les manger. De même, si des mots sont compris comme parfaitement synonymes, des nuances apparaissent dès lors qu'ils sont rapprochés et opposés : Saussure a raison, mais ces différences de valeur ne sont rien d'autre que des différences de signification, réactivées ou produites par le contexte. La valeur des synonymes n'est pas la même selon leurs usages, par exemple : associés dans un même groupe nominal, comme « fort et puissant », « lumineux et brillant », ils n'ont pas celle qui peut apparaître quand ils sont rapportés à des personnes ou à des choses différentes, ou distingués explicitement, comme dans « fort mais rarement puissant », « lumineux mais pas brillant ». Autrement dit, s'il faut souligner que la signification n'est pas seulement ce qui est codé d'avance, hors système, comme le fait Saussure, il est tendancieux de présenter cette valeur « ajoutée » comme produite par l'échange au sein du paradigme, comme « émanant du système » : elle provient aussi et surtout des rapports au sein du syntagme. C'est d'ailleurs le sens du schéma proposé avant l'analogie monétaire, qui souligne le lien horizontal entre des signes linguistiques faisant système.¹⁰⁵ Mais, en évoquant la valeur d'échange, en ne s'intéressant qu'au système abstrait de la langue, Saussure gomme cette dimension, la relativise, attire l'attention sur la dimension paradigmatique. C'est d'ailleurs le défaut aussi de la notion de connotation, qui ramène au signe linguistique ce qui est produit, en grande part, hors de lui.¹⁰⁶ C'est ainsi que cette *valeur* du mot *en contexte* est ramenée à la seule valeur différentielle, à ce qui distingue le mot de son synonyme, au sein de la langue.

L'intuition de Derrida, qui rapproche implicitement ce développement de la théorie marxiste de la valeur, me semble donc très juste. Elle se justifie d'ailleurs par une précision de Ferdinand de

104 F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., partie II, chap. 4, p. 160.

105 *Ibid.*, p. 159-162.

106 Voir par exemple C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 109-111, 115-121.

Saussure effectuée dans la première partie de son *Cours*, pour fonder son système linguistique, et notamment cette fameuse séparation entre synchronie et diachronie. Remarquant que « la plupart des autres sciences ignorent cette dualité radicale », que « l'intervention du facteur temps est propre à créer à la linguistique des difficultés particulières et qu'elle place [la science des linguistes] devant deux routes absolument divergentes », il choisit de ne pas prendre modèle sur l'astronomie, la géologie, le droit ou la science politique, mais sur les sciences économiques où cette dualité « s'impose déjà impérieusement » : « l'économie politique et l'histoire économique constituent deux disciplines nettement séparées au sein d'une même science ». Et ce n'est pas un hasard s'il choisit cette analogie pour la linguistique : c'est que, en linguistique statique « comme en économie politique, on est en face de la notion de *valeur* ».¹⁰⁷ Même si la phrase suivante semble sujette à caution, le *Cours* n'étant pas écrit par Ferdinand de Saussure lui-même (elle compare l'échange entre un signifié et un signifiant à celui d'un travail contre un salaire), il apparaît clairement que, ce qui fonde l'analogie entre les deux « sciences », c'est l'existence d'un système d'équivalence entre des choses différentes mais « comparables », susceptibles d'être échangées. C'est donc cette notion de valeur, opposée à la signification et définie par analogie avec la valeur d'échange monétaire, qui fonde la division centrale entre diachronie et synchronie.

Cette valeur se comprend enfin à travers la notion d'identité, qui se trouve définie dans la deuxième partie, juste avant le chapitre où l'analogie monétaire se trouve longuement développée. Le caractère négatif, insuffisant, abstrait, de la notion de valeur, quand elle est fondée sur l'échange, y apparaît de façon saisissante. Pour décrire ce « mécanisme linguistique » qui repose « tout entier » sur la capacité à échanger des choses semblables par leur position mais qui n'ont rien de commun quant à leur matérialité, à leur valeur intrinsèque, Ferdinand de Saussure choisit deux métaphores, celle de l'express « Genève-Paris 8 h. 45 du soir » qui nous paraît être le même chaque jour alors que, peut-être, « locomotive, wagons, personnel, tout est différent », et celui d'une rue « démolie, puis rebâtie » dont nous disons encore que c'est la même, « alors que matériellement il ne subsiste peut-être rien de l'ancienne. » Et d'ajouter qu'on peut donc « reconstruire une rue de fond en comble sans qu'elle cesse d'être la même » parce qu'elle conserve une utilité pratique, autrement dit parce qu'on peut l'emprunter sans égard pour son histoire, pour ses anciens habitants, pour tout le reste. Telle est donc l'« *identité* synchronique », linguistique, qui se confond avec la notion de « valeur » et s'oppose à l'« entité matérielle », selon Ferdinand de Saussure. Il ne s'agit pas ici de contester la pertinence du trait relevé par le linguiste, ni le fait que, pour vivre, nous sommes parfois obligés de négliger ainsi l'histoire de ce qui nous entoure. Mais nous ne pouvons manquer de percevoir tout ce qu'une telle « valeur » possède de puissance réifiante, aliénante. La métaphore de la rue « démolie » puis reconstruite « à l'identique » évoque par contraste tout ce que la poésie refuse, de tout son être : que l'on songe à Baudelaire et aux chamboulements haussmanniens, ou à Chklovski et à la peur de la guerre, à la sensation vive de la femme, que l'habitude peut faire disparaître. Voilà qui me semble terriblement éloquent : nous touchons du doigt ici ce que les concepts liés à la langue ont de *réellement antinomiques* avec la parole vive. C'est une valeur abstraite, desséchée, qui se trouve ici promue. Et c'est évidemment la limite de ce passage : ce qui est évident avec l'argent, avec la « pièce de cinq francs » prise en exemple par Saussure, à savoir qu'il ne sert qu'à l'échange – du moins quand la face sensible de la pièce, trop effacée, n'est pas regardée... – n'est plus qu'une *possibilité* pour le mot et, plus encore, pour le train, la rue ou la métaphore. Pour en rester au mot, précisément parce qu'il a une histoire, il vaut bien davantage : même en synchronie, certains sont

107 F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., partie I, chapitre 3, p. 114-115.

plus aptes que d'autres à saisir le réel, à agir dessus, à cerner des émotions, des idées ou des sentiments. Dira-t-on que c'est, précisément, une valeur « émanant du système » et non du mot lui-même ? Si l'on veut, mais cela reste une abstraction : ce n'est pas seulement du système tel qu'il est codifié dans le dictionnaire qu'il tire ses traits parfois les plus pertinents, c'est aussi et surtout de ses usages passés, des intentions de signification qu'il a portées par exemple, qui échappent aux seules valeurs différentielles de la langue. Comme le signale Catherine Détrie, aujourd'hui « nul ne s'oppose vraiment à l'idée que le sens textuel n'est pas donné d'emblée mais se construit dans / par le cotexte et le contexte, et qu'il n'est pas définitif », mais « il n'en va pas encore de même pour ce qui est du sens lexical ». Or « le processus de production est identique : le sens lexical procède d'une situation concrète extralinguistique (les conditions matérielles de son apparition dans le discours), et linguistique (son positionnement au sein du discours), d'une visée référentielle spécifique, celle du locuteur, autant de médiations qui dénoncent l'inadéquation du signe saussurien pour décrire le fonctionnement pratique du mot en discours. »¹⁰⁸ Si le modèle de la « pièce de cinq francs » n'est pas bon pour le mot, c'est évidemment pire encore pour la métaphore : comment une linguistique fondée sur la langue, sur le mot déjà codé ou dont les virtualités de significations sont déjà prévues par le système, coupée à la fois de l'histoire et de la parole, pourrait être sensible à la *valeur d'usage* de l'image qui, à la différence de « l'usager » d'une pièce de monnaie, n'est pas le moins du monde indifférente à la matérialité de l'idée, à son véhicule, au chemin qu'elle emprunte ? Avec elle, l'incompatibilité éclate au grand jour.

Je ne crois pas utile de pousser plus loin l'intuition de Jacques Derrida. Mais je tiens pour acquis qu'un certain tour d'esprit, trop sensible à la valeur d'échange des choses, au sens qu'elle possède dans une économie marchande, a pu nuire à la considération des métaphores, du moins quand elles ne sont pas mortes, complètement lexicalisées. Nous avons bien affaire ici, avec Ferdinand de Saussure, à un système radicalement opposé à celui de Victor Chklovski, et pour ainsi dire présenté en toute connaissance de cause comme tel. C'est ainsi qu'une métaphore peut être considérée comme paradigmatique, comme simple échange de signes, ou définie comme « poétique », comme signe opaque, perdant sur tous les tableaux à la fois, celui de la valeur d'usage, puisqu'elle se détourne du référent, et celui de l'échange avec autrui, puisqu'elle complique inutilement la communication, qu'elle constitue un choix étonnant sur l'axe de la sélection. C'est bien de cette façon que l'axe paradigmatique est concerné, chez Jakobson par exemple : malgré son souci de réintroduire une certaine valeur d'usage du signe, une authentique valeur poétique, tout son modèle théorique le pousse à privilégier la valeur d'échange. L'idée même d'une fonction poétique auto-référentielle, s'occupant essentiellement de la matérialité du signe, peut se comprendre comme témoignant d'une faible préoccupation pour cette valeur d'échange des mots contre des idées ou des référents, qui se trouve mieux incarnée par la fonction référentielle, tournée vers l'objet. De ce point de vue, la fréquente confusion entre cette dernière fonction et la fonction de communication, qui les englobe toutes en théorie, peut se comprendre comme un acte manqué, comme le révélateur d'une tendance effectivement à l'œuvre chez Jakobson, déjà bien perceptible chez lui. Il faut donc se tourner vers une fonction poétique mieux comprise, comme Ricœur en a décelé les prémisses chez le maître de la linguistique structuraliste, en a élaboré les contours dans sa septième étude, qui permettrait à la fonction référentielle de sortir du stéréotype, d'accéder à une référence rénovée, et en même temps de réconcilier *par le haut* valeur d'échange et valeur d'usage.

De façon générale, l'influence de la linguistique saussurienne sur le structuralisme est désormais

108 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 119.

un lieu commun. Je ne m'attacherai donc pas à le souligner davantage. De nombreux auteurs ont déjà indiqué, chez Lévi-Strauss par exemple, le déplacement « de l'attention aux termes des relations » aux « relations elles-mêmes entre ces termes, indépendamment de leur contenu ». ¹⁰⁹ C'est le fameux coup de force « structuraliste » que d'avoir importé une méthode linguistique, d'inspiration saussurienne mais aussi « formaliste », dans les sciences sociales, coup de force qui repose déjà sur une généralisation audacieuse, dès le départ, puisqu'elle s'appuie essentiellement sur les acquis de la phonologie. Jakobson lui-même, en faisant de la métaphore une simple relation-type, fonctionnant par ailleurs de façon « bipolaire » avec la métonymie, s'émancipe de toute réflexion sur le contenu des différents termes de la figure, sur la signification impliquée par la mise en relation de ces termes. Or, pour la métaphore, cette démarche-là est catastrophique : elle ne s'appuie que sur l'idée de substitution, déjà discutable, et vide la figure de tout ce qui en fait le sel, la tension entre ses éléments – tension toujours changeante, suivant la nature des termes, de l'ensemble des termes, et pas seulement les deux qui en constituent le noyau éventuel. On s'éloigne ainsi des débats qui agitaient les avant-gardes des années 1910 et 1920 en U.R.S.S., par exemple, ou du moins des réponses les plus justes qui ont pu être apportées à l'occasion, concernant le montage et le gros plan notamment : contrairement à la façon dont on mentionne parfois l'expérience de Koulechov, l'effet final n'est pas produit par le miracle du seul montage, pour ne citer que cet exemple. La signification qui en résulte est *permise* par les différents plans : ceux-ci la construisent également, comme Eisenstein l'a souligné à plusieurs reprises.

Les objections formulées par Ricœur, dans « Structure et herméneutique », apparaissent donc parfaitement justifiées. Nous pouvons noter, concernant la métaphore, la même généralisation abusive que celle qu'il relève dans *L'Anthropologie structurale* de Claude Lévi-Strauss puis dans *La Pensée sauvage*. ¹¹⁰ Le problème des limites du modèle structural se pose avec la même acuité chez Jakobson, la considération des « conditions de validité » étant parfois insuffisante, là aussi, dans une démarche qui n'est rien d'autre, notons-le, chez Lévi-Strauss d'abord, qu'une métaphore mal maîtrisée, qu'un abandon progressif à une analogie partiellement opérante mais qui finit par apparaître fautive, étant poussée trop loin – exactement comme chez Jakobson qui, ayant observé des similitudes entre certaines notions de linguistique, de rhétorique, d'histoire littéraire et certains cas de psychopathologie, pense pouvoir établir un signe égal entre des oppositions binaires qui traverseraient ces disciplines. Cette évacuation relative de la signification consciente, cette prévalence de la structure sur le sujet historique, nous savons que Ricœur l'a qualifiée d'ébauche de philosophie, de « kantisme sans sujet transcendantal », voire de « formalisme absolu ». Dès 1951, Claude Lefort a lui aussi décelé un « scientisme sous-jacent » dans le projet de Lévi-Strauss, « les traces d'un idéalisme kantien qui sous le terme d'inconscient signifie pour l'essentiel la conscience transcendantale au sens kantien ». ¹¹¹ François Dosse rappelle à ce propos que Lévi-Strauss, répondant à Ricœur dans la revue *Esprit*, s'est reconnu dans l'idée d'un « kantisme sans sujet transcendantal », suivant la logique d'un malentendu significatif, probablement délibéré : ne voulant retenir que l'idée de transcendance du sujet, évidemment refusée, l'anthropologue présente une fin de non recevoir à la critique concernant les conditions d'apparition des catégories structurales, étrangement *a priori*. ¹¹² On peut penser qu'il en va de même de Jakobson, de tout le « projet » structuraliste : malgré les précautions oratoires de Ricœur, ce n'est pas seulement la « philosophie

109 F. Dosse, *Histoire du structuralisme*, tome I, *op. cit.*, p. 40.

110 P. Ricœur, « Structure et herméneutique », *Lectures 2*, le Seuil, collection Points, Paris, 1999, p. 352-363, 372-378.

111 F. Dosse, *Histoire du structuralisme*, tome I, *op. cit.*, p. 48-49.

112 F. Dosse, *Paul Ricœur, le sens d'une vie*, éditions La Découverte, Paris, 2001, p. 352.

structuraliste » mais la « science structuraliste » elle-même qui est en cause, en tant qu'elle porte constamment la trace de cette philosophie, qu'elle n'est pas seulement couronnée par elle mais aussi informée par elle. L'obstination à séparer synchronie et diachronie, langue et parole, en est la meilleure preuve, pour le domaine qui nous intéresse : elle produit toute une série d'analyses où la présence du sujet historique devient indétectable – et, quand il parvient néanmoins à pointer le bout de son nez, il apparaît aussitôt défiguré, à l'image de la métaphore ou, pour ce qui concerne le propos de Ricœur, du mythe. Il est d'ailleurs frappant de noter que, tout ce que le philosophe dit du mythe, on peut le dire aussi de la métaphore : si, en synchronie, elle peut être lue comme code, mais alors « ne fournit qu'une sorte de squelette », cela n'est plus vrai en diachronie où s'impose une « surdétermination des contenus » et, si on la lit comme structure, on écrase sa dimension d'événement, on perd son inscription dans une tradition (qui permet de percevoir l'intention de sens), on perd son invitation à reprendre un sens ancien, celui de l'auteur, dans un sens nouveau, celui de l'herméneute.¹¹³ Aussi peut-on lire le structuralisme, dans ses tendances les plus marquées, comme une machine de guerre dirigée, sinon contre la parole vive, du moins contre ce qui la fonde ou permet d'en rendre compte.

Ferdinand de Saussure n'est évidemment pas la seule attraction à laquelle les structuralistes ont cédé. Il me semble qu'une autre influence a joué un grand rôle, qu'elle vienne de Jakobson, de Troubetzkoy ou de Lévi-Strauss : celle que pouvait représenter la théorie marxiste de l'infrastructure et des superstructures. Sans qu'il soit possible de présenter, de façon unifiée, le rapport des structuralistes à cette question, il apparaît nettement que ses partisans ont été marqués par l'idée de « superstructures », c'est-à-dire de structures, qu'elles soient sociales, culturelles ou autres, puissamment déterminées par une infrastructure, la plupart du temps économique – avec l'idée, souvent, d'y répondre ou de la corriger. Mais, s'il s'agissait pour certains de la contester, ou du moins de réagir à son défaut le plus apparent, cette fameuse conception trop « mécanique » de la « base matérielle » qui conduit à négliger l'action « en retour » des autres structures, il s'agissait probablement, pour d'autres, d'une influence plus diffuse, sans que la question d'une articulation se pose nettement. Aussi, la plupart du temps, semble-t-il y avoir adhésion et rejet à la fois. De ce point de vue, l'ambition de Lévi-Strauss est éloquente, jusque dans ses ambiguïtés : distinguer une structure anthropologique permanente ne semble pas avoir été perçu comme une négation de la théorie « marxiste » mais comme une relativisation de sa portée, grâce la mise en relief d'invariants. François Dosse fournit là aussi de précieuses indications : Lévi-Strauss avoue clairement une passion pour Marx – c'est l'une de ses « trois maîtresses » – et reconnaît, dans *La Pensée sauvage*, un lien entre structuralisme et superstructure, d'une façon très fidèle à l'orthodoxie marxiste : « Nous n'entendons nullement insinuer que des transformations idéologiques engendrent des transformations sociales. L'ordre inverse est seul vrai. »¹¹⁴ Mais, dans les faits, on peut dire qu'il cesse d'être marxiste, il cède à l'influence de Lowie, de Boas, des anthropologues héritiers de l'école historique allemande, « tenants du relativisme culturel », qui se détournent eux aussi de l'histoire et s'intéressent à la nature inconsciente des phénomènes culturels, aux lois inconscientes du langage.¹¹⁵ Ricœur qui étudie la question dans « Structure et herméneutique », quand il se penche sur les « ébauches de philosophie » du structuralisme philosophique, parvient également à la conclusion qu'il y a chez Lévi-Strauss, un marxisme... introuvable : si l'anthropologue déclare qu'il souhaite

113 P. Ricœur, « Structure et herméneutique », art. cit., p. 365-366, 372-374.

114 Cl. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, Paris, 1966, chap. IV, p. 155.

115 F. Dosse, *Histoire du structuralisme*, tome I, op. cit., p. 30-32.

contribuer à une « théorie des superstructures », où la langue jouerait le rôle de médiateur entre l'infrastructure et les superstructures, « entre *praxis* et pratiques », il n'en va pas de même dans les faits.¹¹⁶ Il semblerait plutôt qu'elle joue le rôle d'une authentique infrastructure, déterminante « en dernière instance », à égalité ou non avec la *praxis*, permettant ainsi de faire l'économie de celle-là, dans la description comme dans l'explication des phénomènes. La dénégation relevée par Ricœur dans *La Pensée sauvage*, qui répète la première dénégation, rencontrée vingt pages plus tôt, est déjà assez éloquente : si Levis-Strauss observe avec raison que « le marxisme – sinon Marx lui-même – a trop souvent raisonné comme si les pratiques découlaient immédiatement de la *praxis* », il n'ose remettre en cause frontalement le dogme de l'infrastructure, et trouve une solution intermédiaire qui cache mal – et de façon peu satisfaisante, sur le plan théorique – son désir d'en finir avec le primat d'une certaine infrastructure. Telle est bien la façon dont on peut comprendre, à la fin du livre, cette « téléologie inconsciente qui, bien qu'historique, échappe complètement à l'histoire humaine : celle dont la linguistique et la psychanalyse nous dévoilent certains aspects. » Cette nouvelle « infrastructure », c'est la langue : « La linguistique nous met en présence d'un être dialectique et totalisant, mais extérieur (ou inférieur) à la conscience et à la volonté. Totalisation non réflexive, la langue est une raison humaine qui a ses raisons, et que l'homme ne connaît pas. »¹¹⁷ De même, si Jakobson a quitté l'U.R.S.S. très tôt, si ses rapports au marxisme sont également complexes, ils n'en sont pas moins apparents. Au début de « Linguistique et poétique » par exemple, refusant « une grammaire normative », il se défend d'une politique du *laissez-faire*, d'une conception libérale du langage qui, comme « toute culture verbale », « implique des entreprises normatives, des programmes, des plans », même si ce dernier point apparaît clairement comme une concession. Puis il précise que « la poétique historique, tout comme l'histoire du langage, si elle se veut compréhensive, doit être conçue comme une superstructure, bâtie sur une série de descriptions synchroniques successives. »¹¹⁸ La langue joue donc clairement le rôle d'infrastructure ici : elle détermine même l'histoire, d'une façon curieuse puisque l'inverse ne semble pas vrai, du moins « en dernière instance ».

Aussi le structuralisme n'est-il pas né de la seule rencontre entre l'anthropologie et la linguistique sémiotique. La fascination pour le modèle théorique de l'infrastructure et des superstructures, lui-même inspiré par la mécanique newtonienne, semble avoir joué un rôle important qui, pour être extérieur à la théorie de Marx – celui-ci n'emploie ces termes qu'une fois, dans une préface – n'en est pas moins essentiel au marxisme. Aussi la langue a-t-elle pu jouer le rôle d'infrastructure, et en particulier d'infrastructure inconsciente, comme cela apparaît dans *Anthropologie structurale* puis, plus nettement encore, dans *La Pensée sauvage*. C'est de cette façon que Saussure a pu constituer une référence commode : il fournissait un modèle d'une grande séduction, d'une grande rigueur apparente, un modèle scientifique, anhistorique et abstrait qui permettait de mettre entre parenthèses diverses questions, celle du sujet notamment, et celle de la diachronie – problématique en linguistique et qui, sous l'étiquette d'histoire littéraire, avait été combattue, entre autres, par les formalistes en quête d'autonomie. Cela était d'autant plus aisé que la théorie de l'infrastructure présentait les mêmes « avantages », les mêmes travers que le modèle saussurien : négligeant l'action du sujet conscient, de même que les forces antagonistes qui s'opposent dans la lutte des classes, qui compliquent considérablement l'analyse historique, elle se contente en général de mentionner,

116 P. Ricœur, « Structure et herméneutique », art. cit., p. 376-377.

117 Cl. Levi-Strauss, *La Pensée sauvage*, op. cit., chap. IV, p. 173-174, et chap. IX, p. 333-334.

118 R. Jakobson, « Linguistique et poétique », art. cit., p. 212.

comme l'a relevé Castoriadis, la « base matérielle » économique et/ou technique pour tout expliquer, « en dernière instance ». Aussi, à la différence d'une linguistique d'inspiration bakhtinienne par exemple, le mot n'est pas perçu dans sa polyphonie, dans sa « *pluriaccentuation* sociale » ou autre, dans un rapport d'homologie avec un sujet diversement déterminé, susceptible de faire « dialoguer » les significations : la « *dialectique interne* du signe » n'est pas reconnue.¹¹⁹

Les conséquences de cette conjonction ne sont pas moindres : les différents modèles théoriques, du plus évident au moins apparent, se confortent les uns les autres, encore renforcés par l'influence évidente de la psychanalyse qui, elle aussi, peut faire porter un soupçon sur l'action consciente du sujet. Voilà qui donne le sentiment accru d'une « révolution copernicienne » en marche, pour reprendre l'expression assumée par Claude Lévi-Strauss.¹²⁰ Le sujet peut être renversé de son piédestal, en linguistique et en anthropologie comme ce fut le cas chez Marx et Freud. Dans « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », Jakobson s'en prend par exemple à la notion d'idiolecte, sous prétexte que « le discours individuel » n'est pas « la seule réalité », que « tout discours individuel suppose un échange ». Comment ne pas voir ici la revendication d'une évacuation de l'individualité, de la singularité, voire du « style » du champ de la linguistique ? L'auteur de l'article conclut : « l'idiolecte [la notion d'idiolecte] n'est donc, en fin de compte, qu'une fiction, quelque peu perverse » car « la propriété privée, en matière de langage, ça n'existe pas : tout est socialisé. »¹²¹ On voit, ici encore, comment le binarisme de Jakobson peut frapper. Ne peut-on penser quelque chose qui ne serait ni « propriété » privée ni « propriété » collective ? Chacun d'entre nous « possède » des mots même s'il les partage avec d'autres en même temps : ceux dont il use spontanément, qui sont à sa disposition, qu'il comprend et maîtrise. Où est la fiction là-dedans, sans parler de la perversité ? Toute notion non opérante dans un domaine donné n'est pas une fiction. Le fait même que Jakobson n'emploie jamais le mot d'idiolecte, comme il s'en vante, mais qu'il soit contraint de le faire pour répondre à son « vieil ami Hockett » ne constitue en rien une objection. Cela pourrait même confirmer la pertinence de la notion : *idiolecte* est un mot qui ne fait pas partie de l'idiolecte de Jakobson. Autrement dit, on peut considérer qu'il y a un usage individuel possible d'une « propriété collective », selon qu'elle nous agrée, nous indiffère ou qu'on la refuse, et nous la marquons ainsi de notre sceau, de même qu'il y a un usage collectif de mots forgés à l'origine par des individus, mots qui ne cessent d'être marqués par la diversité de leurs usages – et c'est précisément là le point aveugle de la linguistique structurale, ce que tout son système a pris soin d'occulter, en systématisant d'autres faits importants, comme la détermination du sujet, de la parole, par la structure de la langue. Bakhtine, pourtant soucieux lui aussi de souligner la dimension sociale du langage, en 1929, n'avait pas eu besoin de contester cette nature du mot, « pont jeté entre moi et les autres » : même s'il dénonce lui aussi « le subjectivisme individualiste », s'il promeut « l'interaction du locuteur et de l'auditeur », et s'il va probablement trop loin en soulignant par moments la détermination complète de la langue par « la situation sociale », il ne conteste pas que « tout mot comporte *deux faces* », qu'il n'« appartient pas complètement » au locuteur mais qu'« il lui en revient néanmoins une bonne moitié ».¹²²

Cette détermination du sujet par la langue est assez bien résumée par la fameuse phrase de l'« Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », écrite en 1950 : « les symboles sont plus réels que ce qu'ils symbolisent, le signifiant précède et détermine le signifié », qu'il faut replacer dans le cadre

119 M. Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, op. cit., p. 44.

120 Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1974, p. 95.

121 R. Jakobson, « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », art. cit., p. 32-33.

122 M. Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, op. cit., p. 123-124.

d'une hésitation sur la question de savoir si le système symbolique de l'inconscient est « inné » ou « acquis », la seconde solution que Levi-Strauss semble préférer, celle de « l'hérédité d'un inconscient acquis », ne lui apparaissant finalement « pas moins redoutable » que la première. C'est ainsi qu'intervient la fameuse profession de foi sur la *réalité supérieure* des symboles, où le langage apparaît comme « une réalité autonome ».¹²³ On sait ce que doit à la phonologie cette idée d'un langage réduit à sa part de structure inconsciente : les relations entre les termes, entre les phonèmes, y priment sur le sens, et ne tiennent pas compte, là non plus, de la conscience du locuteur – pour un Français, on pourrait d'ailleurs signaler l'influence adjuvante du surréalisme. On indique moins souvent, en revanche, le lien paradoxal avec le marxisme, même s'il est frappant de noter que Levi-Strauss suggère l'existence d'une « base » linguistique aux différentes structures et réclame par ailleurs la même « autonomie » pour les structures linguistiques, sociales ou anthropologiques que les formalistes pour la littérature. Mais il est encore moins souvent noté, me semble-t-il, l'influence de *l'économisme*, comme agissant à la fois chez Saussure et dans le marxisme. Elle est pourtant sensible quand Levi-Strauss cite le manifeste de Troubetzkoy, dans *Anthropologie structurale* : les principaux mérites de la phonologie, déclare-t-il, sont d'abord d'être passée « de l'étude des phénomènes linguistiques *conscients* à celle de leur infrastructure *inconsciente* » et ensuite d'avoir refusé « de traiter les *termes* comme des entités indépendantes, prenant au contraire comme base de son analyse les *relations* entre les termes », introduisant ainsi la notion de système.¹²⁴ Or, sur quel modèle se fonde cette prévalence des relations, cette existence *collective* des « entités », sinon celui d'une « infrastructure » économique, si possible socialisée ? Dans sa postface aux chapitres III et IV, l'anthropologue présente d'ailleurs ainsi la « révolution copernicienne » réalisée par la linguistique moderne : il est désormais possible d'« interpréter la société, dans son ensemble, en fonction d'une théorie de la communication », et ce « à trois niveaux : car les règles de la parenté et du mariage servent à assurer la communication des femmes entre les groupes, *comme les règles économiques servent à assurer la communication des biens et des services*, et les règles linguistiques, la communication des messages » (je souligne). Et d'appuyer encore l'idée, aussitôt après : « ces trois formes de communication sont, en même temps, des formes d'échange ».¹²⁵ On voit ainsi comment le modèle des structures de parenté et de mariage n'est pas seulement celui de la langue mais aussi celui de l'échange marchand de biens et de services : une activité essentielle du structuralisme consiste en effet à décrire, dans les champs qui sont les siens, ces codes qui permettent d'échanger des choses différentes comme si elles étaient équivalentes – ce qui ne peut manquer de faire penser à la loi de l'offre et de la demande, à la valeur d'échange qui prime sur celle d'usage. Tel pourrait bien être le problème du structuralisme d'ailleurs : pour élargir le propos de Ricœur tout en en conservant la lettre et l'esprit, cette « science objective des échanges » semble trouver sa « zone de validité optimale » dans les secteurs d'activité humaine présentant une forte homologie avec l'échange marchand.¹²⁶ Le problème de Levi-Strauss, quand il se met à élargir son propos, mais aussi celui de Jakobson et d'autres quand ils appliquent à la métaphore une conception saussurienne du signe, c'est précisément de penser tout autre chose que la langue, l'art notamment, à partir d'un modèle d'échange particulier, où les relations possèdent une valeur indépendamment des contenus mis en jeu.

123 Cl. Levi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 2002, coll. Quadrige, p. XXXII.

124 Cl. Levi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, p. 40.

125 *Ibid.*, p. 95-96.

126 P. Ricœur, « Structure et herméneutique », art. cit., p. 359, 362, 372-373.

En suivant le fil de cette conception des formes et des structures, une dernière « attraction » se dégage alors, particulièrement favorable pour cette compréhension abstraite de la langue : celle qu'a pu constituer la théorie de l'information. Là aussi, le code précède le message, il en est indépendant. Après Lefebvre, Merleau-Ponty et Ricœur, et dans le prolongement du travail de François Dosse, Céline Lafontaine a relevé dans *L'Empire cybernétique* les points de convergence qui existent entre le modèle phonologique de Jakobson, qui a inspiré Levi-Strauss, et les théories de Wiener, qui se trouve cité dans la fameuse « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », pour ne pas mentionner d'autres auteurs comme Bateson.¹²⁷ On sait l'espoir paradoxal que Levi-Strauss place dans la cybernétique, dans *La Pensée sauvage* par exemple. Dans « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », Roman Jakobson fait lui aussi l'éloge des « ingénieurs des communications » et des concepts introduits par eux, notamment de code et de message, pouvant avantageusement remplacer les notions traditionnelles, par exemple de langue et de parole, ces nouveaux concepts étant « beaucoup plus clairs, beaucoup moins ambigus, beaucoup plus opérationnels » pour formuler « la même dichotomie ». Le rôle que les mathématiques sont invitées à jouer, rappelé par le linguiste comme par l'anthropologue, est un indice très sûr du scientisme que l'on peut trouver à la base du projet structuraliste. Jakobson évoque ainsi « ces concepts bien définis, mesurables et analysables » de la « théorie de la communication » (je souligne).¹²⁸ On connaît mieux encore la passion du linguiste pour les oppositions binaires, dont les douze « traits de sonorités », dans « Phonologie et phonétique » constituent l'illustration exemplaire, et l'on a vu où ce goût l'a conduit dans « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie » : si les oppositions binaires semblent véritables, entières, en phonologie, soumises au principe de non-contradiction, il n'en va pas de même dans cet article. L'opposition entre contiguïté et similarité ne l'est pas, par exemple, là où *en théorie* c'était le cas de syntagme et paradigme. Fonction poétique et fonction cognitive n'obéissent pas davantage au principe de non-contradiction. La métaphore, dans tous ces cas, indique parfaitement le problème, qui se trouve traversée par toutes ces distinctions. Aussi, séduits par la cybernétique et la théorie de l'information, Jakobson espère-t-il voir ses différents travaux, depuis l'époque du cercle linguistique de Moscou, confirmés, et Levi-Strauss pense-t-il ses travaux sur les structures de la parenté à cette lumière : l'idée s'impose d'un code supérieur, déterminant puissamment le message, dominant le sujet et ne pouvant être atteint. Comme le linguiste le souligne dans son article « Linguistique et théorie de la communication », « le mot-clé de la communication, c'est la notion de possibilités préconçues » ; or, « la linguistique dit la même chose. Dans aucune des deux disciplines il n'y a eu le moindre doute sur le rôle fondamental joué par les opérations de sélection dans les activités verbales. » La métaphore, qui ne peut alors constituer qu'un scandale, est néanmoins mentionnée ensuite : refusant d'y voir une « déviation », il souligne que « ce sont des procédés réguliers, relevant de certaines variétés stylistiques qui sont des sous-codes du code total ». Réintégrant la figure dans le code, il souligne qu'elle est « douée de sens » et « peut être soumise à une épreuve de vérité » puisque « l'affirmation : "Pierre est un vieux renard" pourrait s'attirer la réplique : "Ce n'est pas vrai ; Pierre n'est pas un renard mais un cochon, c'est Jean qui est un renard." »¹²⁹ On voit alors à quel prix la métaphore est « régulière » : c'est dans la mesure où elle est usée, lexicalisée, où elle n'est pas neuve, où la liberté, l'originalité du sujet est

127 Céline Lafontaine, *L'Empire cybernétique, des machines à penser à la pensée machine*, le Seuil, Paris, 2004, p. 93-100.

128 R. Jakobson, « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », art. cit., p. 31-32.

129 R. Jakobson, « Linguistique et théorie de la communication », *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 90-91, 98.