

L'Imagination, la Science et autres sources de soupçon

Ce n'est pas une histoire de la métaphore qui vient d'être proposée. Ce n'est pas même une histoire de sa théorisation. La périodisation aurait été tout autre s'il avait été question d'établir une histoire de la figure d'analogie. Les ruptures esthétiques n'ont pas été beaucoup étudiées par exemple dans le panorama qui précède et, même quand il en tient compte, ce n'est presque jamais cette succession que les différents chapitres soulignent. Il manquerait également, s'il s'était agi de bâtir une authentique histoire de sa théorisation, d'autres ruptures essentielles : il manquerait notamment une véritable prise en compte des aspects positifs de cet héritage théorique. C'est donc bien à une généalogie du soupçon que je me suis consacré. Une histoire de la notion serait à écrire en suivant davantage les aventures de la proportionnalité par exemple. Elle se préoccuperait davantage de faire apparaître comment la notion d'image a pu corriger ou contrebalancer parfois celle de substitution, de « transport » métaphorique, ou comment la théorie du symbole a pu nourrir la théorie et la pratique artistique, lui apporter une certaine richesse en même temps qu'une ambiguïté certaine. De même, il faudrait voir comment la métaphore a pu être pratiquée *malgré tout*, et abondamment, à l'âge classique, pendant la montée du rationalisme, sur quels schémas théoriques cette pratique a pu s'appuyer : si la figure d'analogie n'a pas pâti immédiatement ni massivement du rationalisme par exemple, mais si les métaphores y étaient généralement plus prudentes, moins « excentriques », c'est bien qu'elles s'appuyaient sur une théorie qui ne les liaient pas si étroitement, si nécessairement, à l'imagination, mais aussi au concept, à l'idée – théorie qui, d'ailleurs, doit probablement au baroque italien et espagnol davantage qu'on ne l'imagine volontiers et qui, à travers eux, plonge plus haut encore, comme le souligne le titre de l'ouvrage de Tesauro, le *Cannocchiale aristotelico*.⁴²³

On ne peut à ce propos que tomber d'accord avec Nanine Charbonnel lorsqu'elle déplore que l'imagination soit « un [relatif] *impensé* de notre culture ». ⁴²⁴ C'est parce qu'une telle réflexion, plus riche, plus nuancée, court trop souterrainement dans la culture occidentale que la théorie *rationaliste* de l'imagination « en liberté », telle qu'on l'associe aujourd'hui au romantisme, a pu nuire à la métaphore, en laissant croire que celle-ci lui doit la part essentielle de son être. Même l'article de Starobinski « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », cité par Charbonnel, déçoit. Après une passionnante introduction qui cite Kant, Dilthey, Jaspers, le concept ne bénéficie

423 Comme le souligne Yves Hersant, c'est à travers la longue-vue de Galilée que Tesauro souhaite observer Aristote quand il écrit sa *Lunette aristotélicienne* (Y. Hersant, *La métaphore baroque*, op. cit., p. 12-13).

424 N. Charbonnel, *La tâche aveugle*, tome I, *Les Aventures de la métaphore*, op. cit., p. 170.

pas d'une authentique réhabilitation critique. Pourtant, l'auteur montre bien que l'imagination a souffert, mais dans des proportions variables, de son lien à la sensation, à la vie du corps, mais aussi que cela a permis voire préparé la reconnaissance de l'imagination comme principe de la pensée, comme l'une de ses principales sources de fécondité.⁴²⁵ Le lien n'était pas forcément faux. Posait problème, avant tout, la hiérarchie entre le corps et l'esprit : l'imagination, apparaissant intermédiaire, ne pouvait être que concernée. Une fois admise l'hypothèse d'un certain monisme, ou du moins que l'esprit est lui aussi déterminé par la vie du corps, qu'il n'est pas « pur », l'imagination redevient une puissance certes ambiguë mais pas plus diabolique qu'angélique. Hélas, Starobinski ne réalise pas ce renversement : dès les premières lignes, on perçoit qu'il ne reconnaît pas vraiment l'imagination comme un possible soubassement continu et, comme on l'a déjà signalé, il lit trop le XIX^e siècle, à la fin de son article, à travers le prisme des surréalistes, de l'idéalisme à la fois réel et supposé des symbolistes, des romantiques. Malgré l'ambiguïté dont l'imagination se pare effectivement dans ces mouvements, il faut pourtant souligner qu'il y a là la reconnaissance d'un pouvoir authentique, même si cette reconnaissance est parfois aliénée, souvent encombrée de contradictions.⁴²⁶ Or, sous la plume de Starobinski, l'échec d'un redressement de l'imagination comme l'Autre de la Raison, comme puissance digne d'être traitée à égalité avec l'entendement, apparaît un peu trop comme une fatalité. Tous deux n'apparaissent plus comme des puissances ambivalentes, avec leurs mérites et leurs limites : l'ambition de l'imagination de participer à la connaissance semble mourir en même temps que celle « d'un grand réalisme magique ».

Une certaine ambiguïté subsiste aussi sous la plume de Nanine Charbonnel lorsqu'elle évoque la « doctrine de l'Imagination » liée au « romantisme d'Iéna (Novalis, Wilhelm Schlegel) », au « post-kantisme de Schelling » et à Coleridge : quand elle se penche sur l'apport du romantisme en la matière, sur « l'invention d'une faculté », elle a beau attribuer une majuscule à l'Imagination, on reste perplexe quand elle précise qu'il faut comprendre cette *invention* « au sens le plus ordinaire du terme ». On perçoit bien davantage que l'idée d'une simple création, conceptuelle en l'occurrence, d'un infléchissement productif : c'est une création « de toutes pièces », sans fondement, qui est ici dénoncée. Elle a pourtant raison de rappeler qu'« on a trop tendance en France à ne voir dans le romantisme que le chantre de l'*infini* de l'Imagination », alors que cette *doctrine* romantique « fait d'elle une nouvelle Raison ». Et, certes, c'est surtout l'« idéalisme magique » appelé de ses vœux par Novalis qu'elle dénonce, ainsi que les ambiguïtés de Coleridge et la tentation de porter « au crédit de l'« idéalisme » les lois établies depuis deux siècles par les « matérialistes » » : il s'agit pour elle de trouver chez eux des précurseurs à Bachelard, Durand ou Jung.⁴²⁷ Mais, derrière la charge bienvenue, on perçoit le désir de porter plus loin le balancier : Nanine Charbonnel ne reconnaît aux romantiques allemands que le mérite d'avoir ouvert une voie *littérairement* féconde. Tentée d'inclure Freud dans sa réprobation, elle refuse de déceler le moindre progrès dans ces pouvoirs reconnus – même si c'est avec quelques excès – à l'imagination. Elle y voit même une régression, d'autant plus dangereuse qu'elle s'habille de prétentions philosophiques et scientifiques. Jamais n'est reconnue à cette « invention d'une faculté » le mérite de souligner les limites de la Raison. Qu'un lien existe entre les romantiques allemands, Freud et Bachelard ne fait aucun doute pourtant mais le danger est apparent qui consiste à rapprocher trop rapidement tous ces auteurs : les scrupules intellectuels du psychanalyste viennois, pour pris en défaut qu'ils puissent être parfois, me semblent tenir à bonne

425 J. Starobinski, *La Relation critique*, op. cit., p. 205-207, 210-212, 219-220.

426 *Ibid.*, p. 220-222.

427 N. Charbonnel, op. cit., p. 159-180. C'est elle qui souligne.

distance cette foi en l'imagination. Il est d'ailleurs significatif que Freud, parfois tenté par un certain scientisme, comme Bachelard, tienne mieux que lui à distance cette double tentation de la Science et de l'Imagination, semblant corriger l'une par l'autre là où l'auteur de *La Formation de l'esprit scientifique* délaisse finalement la première pour s'abandonner, dans ses ouvrages ultérieurs, aux délices de la seconde, aux plaisirs de l'imaginaire initialement dénoncé.

L'ambiguïté du propos est d'autant plus remarquable chez Nanine Charbonnel que son projet est également de dénoncer le soupçon qui vise la métaphore. On perçoit bien ici la profondeur du problème, combien le jugement porté sur la figure d'analogie est solidaire de tout un pan de la culture occidentale. L'auteur des *Aventures de la métaphore* veut en quelque sorte « sauver » la métaphore du symbole, de l'allégorie médiévale, de la tradition théologique, dans son premier chapitre, puis de l'image, de l'Imaginaire, de la tradition romantique de « l'idéalisme magique », dans le deuxième, sans parler de la psychanalyse et autres « main-mises » dénoncées dans le troisième, comme celle de la philologie, de l'herméneutique. Il s'agit à chaque fois de rendre la figure d'analogie à la rhétorique mais, hélas, Nanine Charbonnel n'effectue presque jamais cette « défense » de la métaphore sur la base d'un examen serré des innombrables confusions qu'elle relève, elle ne distingue pas souvent la part de l'erreur et de la bonne intuition. Le problème est réglé, le plus souvent, par des jugements péremptaires, certes éclairés, mais reposant surtout sur des arguments d'autorité. *In fine*, la valeur probante de la démonstration est faible : il apparaît beaucoup trop facile de tracer des frontières étanches entre symbole et métaphore par exemple, chez Augustin ou ses continuateurs, pour dégager celle-ci des interprétations allégoriques médiévales.⁴²⁸ Le problème, c'est justement que la métaphore est, dès l'Antiquité grecque, pensée sur un mode quasi-symbolique et en outre qu'elle est souvent requise par un tel mode de pensée, qu'elle sert à élaborer des symboles. C'est aussi que l'allégorie, sous ses différentes formes, est à la fois métaphorique et symbolique. C'est enfin – par exemple quand on s' imagine qu'une réalité peut être la *figura* d'une autre – qu'on considère les événements relatés comme un texte métaphorique dont Dieu est l'auteur. Même si l'être de la métaphore ne nous apparaît plus concerné aujourd'hui par ces compromissions, sa conception l'a bel et bien été, et de plein fouet.

Au terme du parcours proposé dans ma généalogie du soupçon, nous pouvons donc conforter la thèse de Ricœur : le « péché originel » de la métaphore est bien dans la théorie de la substitution et plus précisément, comme j'ai proposé de le noter, dans le modèle « sémiotique » avant l'heure d'Aristote, celui du « troisième type », dont on peut dire qu'il est presque « symbolique », ce qui explique les innombrables confusions relevées par Nanine Charbonnel. C'est à partir de cette conception de la métaphore-mot, qui s'insère dans une théorisation rhétorique, que les méprises se sont additionnées, ou plutôt que la méprise initiale s'est nourrie d'apports divers qui l'ont presque constamment renforcée.

Je ne souhaite pas répéter ici les péripéties de cette théorie substitutive mais seulement souligner combien le soupçon est ancien et multiforme. Nanine Charbonnel en donne quelques exemples : elle cite Paul-Louis Courier qui, en voie d'être condamné, en 1824, incrimine la métaphore au nom des fautes de raisonnement commises à travers elle. Elle mentionne aussi Michel de Certeau qui se désole en 1980 que la langue conserve à travers les tropes « les ruses, déplacements, ellipses, etc. », que la raison scientifique a éliminés des discours opératoires pour constituer des sens « propres », et elle rappelle qu'Augustin établit déjà au V^e siècle un rapprochement entre mensonge et métaphore, pour mieux les distinguer, certes, mais en révélant en même temps une sorte de parenté

428 *Ibid.*, p. 55-72 notamment.

entre eux, puisque la métaphore et la parabole semblent elles aussi nous tromper, et que c'est en leur nom, et plus précisément encore au nom d'un *mysterium*, qu'il lèvera l'accusation de mensonge contre certains personnages de la Bible.⁴²⁹ De même, S. M. Eisenstein tente de dissuader toute critique à l'encontre de la figure d'analogie en citant « la position du pédant » tenue par un personnage dans une nouvelle de Ludwig Tieck de 1822, « Le Tableau » : « Dès que l'homme compare une chose à une autre, il se met à mentir », annonce d'emblée cet individu qui s'empporte ensuite contre le « bavardage », « l'absurdité de la poésie » qui n'appelle pas les choses par leur nom, avant de conclure : « Ô, s'il m'était donné un pouvoir sur le langage, comme je vous le nettoierais, comme je vous le balayerais !... » Puis de se reprendre : « Oh, damnation ! Balayer ! Dans ce monde de perpétuel mensonge, on ne peut s'empêcher d'énoncer des absurdités ! »⁴³⁰ Aussi retrouvons-nous, sous la plume de ce romantique allemand, la même condamnation que celle formulée par Bouhours, au XVII^e siècle, témoignant à la fois de l'ancienneté et de la vivacité de ce débat toujours renaissant autour de l'accusation de mensonge.

Pourtant, sur ce substrat à la fois « théologique » et « rationaliste », sur ce débat entre ceux qui croient en l'image, en l'imagination, et ceux qui n'y croient pas, mais qui trop souvent, les uns comme les autres, s'appuient sur une conception « rhétorique » de la métaphore, sont venues se greffer d'autres considérations. J'ai souligné en particulier l'impact énorme de l'axe Freud-Breton-Jakobson-Lacan, qui a constitué et constitue encore aujourd'hui une barrière de taille pour mieux appréhender la métaphore. Il faudrait d'ailleurs parler plus exactement d'un axe où prennent place Freud, tel qu'il est relu notamment par Lacan, Breton relisant Reverdy et Jakobson relisant le formalisme russe. Dans ces différents gauchissements, à la fin, c'est toujours la rhétorique traditionnelle qui gagne ou, pour mieux dire, la conception substitutive, comme on a pu le voir avec la néo-rhétorique structuraliste : à chaque fois, les avancées d'un Freud, d'un Reverdy, d'un Chklovski ou d'un Eikhenbaum, qu'il ne s'agit évidemment pas de comparer mais qui constituaient des apports ou des redécouvertes notables, sont recouvertes par une compréhension stéréotypée ; les automatismes de compréhension subjuguent la nouveauté. À cet égard, c'est bien à une histoire de la métaphore du point de vue des vaincus que j'ai souhaité contribuer, histoire dont le destin de l'analogie de proportion offre une bonne image : malgré les hommages convenus, c'est toujours avec une certaine condescendance ou négligence qu'on la traite, entre autres parce qu'elle n'offre pas la garantie de rigueur mathématique qu'elle semble présenter dans un premier temps. C'est pourtant, et de loin, un meilleur modèle mais c'est la pauvreté du schéma « tropique » qui prend le dessus, peut-être justement en raison de sa pauvreté, qui apparaît alors comme une meilleure « simplification ».

Le soupçon a semblé reculer néanmoins, ces deux ou trois dernières décennies, notamment depuis l'ouvrage de Lakoff et Johnson *Les Métaphores dans la vie quotidienne* qui souligne leur omniprésence et leur efficace. La puissance heuristique de la métaphore est bien davantage reconnue, y compris dans la science : en témoignent par exemple les travaux d'Evelyn Fox Keller.⁴³¹ Dans le domaine français, l'ouvrage de Catherine Détrie me semble illustrer cette reconnaissance pleine et entière de la figure d'analogie, dans une optique qui prolonge heureusement celle de Ricœur et démontre qu'il n'y a nul besoin de « croire au Ciel » pour être sensible à ses pouvoirs. Il serait pourtant erroné de penser la métaphore tirée d'affaire. Si j'ai arrêté la généalogie du soupçon

429 *Ibid.*, p. 23, 56 et 246-247.

430 S. M. Eisenstein, fin de « Dickens, Griffith et nous », *Cahiers du cinéma* de janvier-février 1972, p. 36.

431 Cf. Evelyn Fox Keller, *Le Rôle des métaphores dans les progrès de la biologie*, *op. cit.*, mais aussi *Expliquer la vie [Making sense of life]*, *Modèles, métaphores et machines en biologie du développement*, trad. Stéphane Schmitt, Gallimard, Paris, 2004 (publication aux presses universitaires de Harvard en 2002).

avec la rhétorique structuraliste, c'est avant tout parce qu'il me semble trop tôt pour distinguer avec netteté ses formes ultérieures, ses mutations les plus récentes – le travail de Détrie indique bien néanmoins, au sein de la linguistique française, notamment à travers l'œuvre de François Rastier et de Georges Kleiber, comment les ruptures les plus profitables n'empêchent pas une certaine continuité. Malgré d'apparents progrès, il est aisé de constater que les germes du soupçon sont toujours vivaces : l'avant-propos de *Dérives de la métaphore*, actes de colloque réunis en 2008, indique clairement comment la définition de la métaphore comme trope, comme bouleversement du lexique, continue d'informer les représentations. Même s'il faut faire la part du genre, évidemment, qui se prête à ces simplifications, Denis Jamet conserve l'idée de « transport » et donc, à travers elle, la théorie de la substitution : c'est ainsi qu'il propose de considérer la métaphore soit « comme dérivation créatrice », soit « comme déviation potentielle », soit « comme dérapage »... Malgré la concession offerte d'un « rôle moteur dans la création », nous ne sommes pas loin de l'idée d'un glissement vers la faute, tantôt en puissance, tantôt en acte.⁴³² Pour autant, nombre d'interventions de ce colloque qui s'est tenu à Lyon en 2006 témoignent d'une grande prudence face à cette question, et Denis Jamet lui-même concède *in fine*, en conclusion de son article « Les dérives potentielles de la métaphore : essai de typologie », que la métaphore n'est pas directement concernée : « la métaphore n'est ni bonne, ni mauvaise en elle-même ». Reste que le handicap apparaît bien qui consiste à rester dans une conception de la métaphore comme déplacement, transfert, et donc « dérive » : le premier réflexe est bel et bien de considérer, comme l'auteur de l'article le fait, que « la métaphore se révèle, par sa nature même, potentiellement dangereuse ».⁴³³

Pour introduire le très riche numéro 54 de la revue *Langages*, J. Molino, F. Soublin et J. Tamine relevaient l'observation ironique de Watkins selon lequel l'« industrie métaphorique » se développait rapidement aux États-Unis, à la suite de l'article « Metaphor » de Max Black qui lui avait donné son essor. Et les auteurs français de « s'interroger sur les raisons de cet enthousiasme à peu près universel : s'agit-il d'une protestation contre les positivismes et les structuralismes en linguistique et sciences humaines ? »⁴³⁴ Plus de trente après, nous ne pouvons que conforter l'hypothèse : si une nouvelle « querelle de la métaphore » est apparue après-guerre, disons pendant les Trente Glorieuses, c'est bien en raison d'un soupçon insistant. Et, si l'énoncé du soupçon a changé aujourd'hui, il est toujours vivace : la nécessité de « protester contre les positivismes » est toujours actuelle.

Sans vouloir accabler Nanine Charbonnel, nous pouvons relever chez elle, par exemple, la même tentation résurgente, non pas de donner du crédit à l'analogie universelle, qu'elle dénonce dans *La Tâche aveugle*, mais de croire en un sens ou plutôt en un mot *propre*. Dans son article « Dérives philosophiques de la théorie de la métaphore : Ricœur et Derrida sur de mauvais radeaux », et malgré des réserves qui me semblent parfois justifiées sur les deux auteurs incriminés, elle leur oppose finalement une compréhension de la métaphore « comme le fait de transférer, de déplacer une dénomination, dans le discours (et non dans la langue), et *cum virtute*, c'est-à-dire pour produire un effet » : l'essence de la figure serait « dans une certaine façon, tout à fait irréductible, de “faire-comme-si”, de “prendre-pour” ». S'appuyant sur un des passages les moins convaincants de Ricœur, où celui-ci conteste la thèse de Derrida et définit la métaphore vive comme « le contraste d'un sens littéral qui, en position de prédicat, offense la pertinence sémantique » (alors que nous avons vu des

432 Denis Jamet, « avant-propos », *Dérives de la métaphore*, actes du colloque des 19, 20 et 21 octobre 2006 à Lyon 3, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 9, 12, 14.

433 Denis Jamet, « Les dérives potentielles de la métaphore : essai de typologie », *ibid.*, p. 205, 220.

434 J. Molino, F. Soublin et J. Tamine, « Présentation : problèmes de la métaphore », art. cit., p. 5

cas de métaphores « diégétiques », discrètes, qui n'offensent rien du tout), Charbonnel indique que « la Métaphore fait comme si on identifiait deux entités que tout le monde sait être hétérogènes ».⁴³⁵ Aussi renoue-t-elle avec l'idée du « mensonge qui ne trompe personne » : la structure de la métaphore est bien celle de l'illusion (le « faire-comme-si », le « prendre-pour » sont clairs), illusion qui est celle d'une fausse identité – la métaphore rapproche des mots, pour elle, et non pas des choses, des objets de pensée ou des référents dans le même temps, qui apparaissent ainsi immuables. Elle marque alors une rupture nette entre métaphore et catachrèse, dans la plus pure tradition rhétorique, du moins en ce qu'elle a de préjudiciable, non parce que la catachrèse peut être métonymique, comme Fontanier le fait remarquer judicieusement, mais parce qu'elle doit être « entendue comme le support à l'extension du sens (par exemple, le pied de la table) », autrement dit parce qu'il s'agirait d'une figure morte dès sa naissance, de pure commodité, et en fait parce qu'elle ne renvoie à aucun mot disposant d'un *sens propre* – car tel est bien le sens ultime, le seul possible, de la distinction. C'est ainsi qu'elle prétend contester Nietzsche et, partant, Derrida, alors que la catachrèse n'est pas forcément morte, comme l'indiquent bien « une idée claire » ou « une métaphore vive », alors qu'il existe par ailleurs un dégradé subtil entre métaphores mortes et vives, ou si l'on préfère des réveils inopinés de prétendues métaphores « mortes », alors qu'il existe une structuration à notre insu de notre pensée et de notre discours par des métaphores « profondes », comme Lakoff et Johnson l'ont établi.

Cette « naïveté ontologique » de Charbonnel, pour reprendre les mots de Ricœur employés à propos de Coleridge mais qui, paradoxalement, pourraient s'appliquer aussi bien à elle, ne concerne pas seulement la catachrèse : elle est solidaire de sa conception de la métaphore. L'absence prétendue de « deux entités » dans « le pied de la chaise » est évidemment un leurre : seul le mot manque, nullement la chose. Or, d'une certaine façon, il en va toujours de même dans la métaphore vive : ce n'est pas parce que deux mots existent que la chose préexiste toujours à sa nomination. Dans les deux cas, en fait, en nommant la chose, on la fait exister davantage : cela se perçoit bien à travers les concepts métaphoriques, comme celui de « métaphore vive ». Le réel est mouvant, la conscience que nous en avons est toujours incomplète, médiatisée, et la figure d'analogie permet justement de reconfigurer sa perception et sa compréhension. C'est pourquoi « l'extension du sens » se produit aussi quand nous avons déjà un mot avec un sens propre. Le cas de la catachrèse métaphorique, si on l'appréhende du côté de sa naissance, permet de voir, mieux encore qu'avec les tropes habituels, le fonctionnement de la métaphore, notamment le fait qu'elle ne nécessite nullement la présence préalable d'un terme propre, de deux mots, mais seulement de deux choses, ou mieux encore de deux objets de pensée, susceptibles d'être modifiés par l'acte même de les saisir. Comme on l'a déjà signalé, la catachrèse constitue la preuve qu'il faut arracher la métaphore à la théorie du mot, et c'est justement parce que nous n'avons pas besoin de deux mots précis mais de deux séries d'objets de pensée que la métaphore est possible au cinéma.

Il est donc d'une singulière pauvreté de balayer Nietzsche ou Derrida d'un revers de main au motif qu'il confondraient « la Métaphore [vive] et la Métaphore morte, c'est-à-dire la catachrèse », ce dont Ricœur aurait fait une « bonne critique ».⁴³⁶ Même si ce dernier est de toute évidence gêné par la problématique nietzschéenne qu'il perçoit chez Derrida, il n'écrase pas ainsi toute la problématique concernée, qui consiste précisément à lire les métaphores usées comme témoignant

435 N. Charbonnel, « Dérives philosophiques de la théorie de la métaphore : Ricœur et Derrida sur de mauvais radeaux », art. cit., p. 258.

436 *Ibid.*, p. 255-259.

d'une certaine vitalité paradoxale. Certes, il ne parle pour ainsi dire pas du *Livre du philosophe*, jamais frontalement.⁴³⁷ Il est même probable que sa position soit, en l'occurrence, un peu fragile, comme nous le verrons plus loin, mais jamais il ne prétend que l'un ou l'autre des deux auteurs incriminés tente d'« assimiler métaphore morte et métaphore vive » (je souligne) : il se contente d'établir une frontière un peu trop étanche entre métaphore vive et métaphore morte, de rabattre par moments sur la seconde les cas de métaphores usées, lexicalisées. En fait, c'est bien Charbonnel qui se montre la plus ambiguë sur la question : plus encore que Ricœur, elle esquivé le problème posé par l'efficacité des métaphores usées, en posant comme à son habitude une frontière étanche entre deux notions – et en commettant, pour le coup, une confusion entre deux autres, catachrèse et métaphore morte.

Si l'on veut remonter à l'origine de la méprise, il me semble d'ailleurs qu'Aristote offre une grande commodité, encore une fois, et il n'est pas innocent que Charbonnel se revendique davantage de Quintilien, où l'écho du Stagirite se fait sentir mais affaibli. Dans son article publié en 2008, elle promeut en effet une distinction entre le « voir *de même que* » et le « voir *en tant que* » qui n'est qu'une nouvelle distinction entre une bonne et une mauvaise métaphore, parfois appliquée, chez d'autres, respectivement à la comparaison et à la métaphore. C'est là que nous retrouvons Turbayne. Dans le premier cas, qui est le « bon », la figure est appréhendée sur le mode du « faire-comme-si », dans le second, elle leurre l'esprit qui tente de « prendre-au-propre la métaphore », travers qui est souvent lié, chez elle, à la figure sensible, à la compréhension comme image – travers dans lequel Ricœur tomberait par moments, confondant les deux approches. Or, cette représentation s'appuie clairement sur le modèle aristotélicien d'une saisie d'un genre commun à deux espèces, qu'on la considère comme possible ou impossible pour la métaphore (ce qui varie même chez Aristote, on l'a vu, de la *Rhétorique* aux *Seconds Analytiques* par exemple) : l'erreur du « *en tant que* » aggrave ainsi, pour Charbonnel, l'oubli de ce qui constitue l'essence de la métaphore, « le *faire-comme-si* » ; dans ces cas-là, on « [fait] *comme si* il y avait ontologiquement du “comme”, comme-si il y avait du “comme” générique entre deux réalités dont on sait fort bien qu'elles ne sont pas d'un genre unique ». ⁴³⁸ Les choses sont claires ici : l'être de la métaphore est trompeur. En temps normal, on ne s'y laisse pas prendre mais, dans certains cas, la puissance du faux, du « comme-si », est pleinement actualisée. L'erreur est alors de croire à un genre commun, quand seul le concept serait capable d'y donner accès. Et c'est là, précisément, selon Nanine Charbonnel, l'erreur commune à Ricœur et à Derrida : ce dernier en particulier « ne tient aucun compte d'une distinction entre le propre-approprié à une classe qu'est le concept, et le propre-non figuré ». Mais qu'est-ce que ce « propre-approprié à une classe », sinon l'illusion d'une nature immuable des choses, d'un genre qui préexisterait à la saisie des phénomènes ? L'auteur de *La Tâche aveugle* ne fait ici que redécouvrir le soupçon d'Aristote sur les métaphores « trop poétiques » de Platon, qui conclut trop vite à un genre commun sous le prétexte d'une ressemblance, sans la fructueuse hésitation du Stagirite sur la métaphore « qui instruit par le genre » ou « par analogie », sans la proximité constatée entre la métaphore et le concept, en suivant finalement la seule pente du trope, de ce « mot pour un autre » qui ne renvoie même plus, comme dans la *Poétique*, à une *chose* vue à travers l'expérience d'une autre.

Cependant, le travers ne touche pas que le travail, finalement très néo-rhétoricien, de Nanine

437 Quand il en cite un extrait dans *La Métaphore vive*, c'est pour introduire à la thèse de Derrida (*op. cit.*, p. 364).

438 N. Charbonnel, « Dérives philosophiques de la théorie de la métaphore : Ricœur et Derrida sur de mauvais radeaux », art. cit., p. 260-261

Charbonnel. Le modèle du trope est prégnant jusque chez Lakoff et Johnson par exemple : on a déjà observé comment, dans le troisième chapitre où ils se penchent sur le rôle de « masquage » du concept métaphorique, ils reproduisent somme toute le modèle rhétorique traditionnel, ils présupposent peu ou prou l'existence d'un concept « zéro » à la fois révélé et partiellement masqué par la métaphore.⁴³⁹ Le vocabulaire est éloquent : qu'est-ce qu'une « pensée littérale », par exemple, qui existerait à côté d'un « concept métaphorique » ? Et par ailleurs qu'est-ce que cette hypothèse envisagée pour être rejetée qu'« un concept en [soit] réellement un autre, au lieu d'être seulement compris en fonction d'un autre » ? À plusieurs moments, les auteurs semblent ainsi supposer l'existence d'une « réalité » conceptuelle indépendante de l'expérience.⁴⁴⁰ Or, « la communication, la discussion » et même « le temps » ne sont pas des concepts qui existent par eux-mêmes. Ils peuvent être saisis d'une façon plus ou moins adéquate, mais jamais absolue, jamais hors d'une expérience et d'une visée particulières – comme Lakoff et Johnson le montrent bien par ailleurs, malgré leurs ambiguïtés. On a déjà observé avec Henri Poincaré qu'« il n'y a pas de temps absolu » par exemple. La confusion semble bien résider, pour la métaphore, dans l'identification trompeuse du sujet concerné, du « comparé », à ce qui est visé par le discours, par la figure lorsqu'elle est vive, à savoir une référence précise, une compréhension qui peut être nouvelle de ce comparé, qui ne préexiste pas à la dialectique des comparés et des comparants mais qui naît au contraire de cette saisie neuve. L'existence d'une double série introduit du jeu, suscite autant qu'elle révèle un second dédoublement, entre le comparé tel qu'il est compris par la langue et ce qui émerge de la confrontation, qui était pressenti par l'intuition de l'auteur, que ce soit une nouvelle compréhension du comparé (comme chez Chklovski) ou un concept neuf qui réunirait les deux notions, qui imposerait de reconsidérer *aussi* le comparant (comme parfois dans les sciences ou en philosophie), ou encore toutes sortes de cas intermédiaires.

Le piège ne réside donc pas seulement dans l'analogie universelle, dans l'idéalisme magique, dans une certaine compréhension de l'image et de l'imaginaire : si « un filet » se tresse « auquel nous sommes encore pris », comme l'indique Charbonnel, je ne crois pas que ce soit uniquement ou même prioritairement de ce côté-là qu'il faille le chercher, comme y invite l'auteur de *La Tâche aveugle* lorsqu'elle se penche sur Novalis et Coleridge.⁴⁴¹ Un certain rationalisme, particulièrement sensible dans l'approche scientifique, pèse lourdement aussi, ce qui n'empêche pas les deux tendances de se mêler, comme le note parfois Nanine Charbonnel mais sans vraiment incriminer la seconde. Jacques Bouveresse souligne bien par exemple, dans *Prodiges et vertiges de l'analogie*, combien il faut se méfier des deux. Malgré les apparences, et malgré le sous-titre « De l'abus des belles-lettres dans la pensée », ce n'est pas le moins du monde la métaphore qui est incriminée chez lui :

Les théoriciens qui ont réfléchi sur l'usage de la métaphore ont attiré l'attention sur le fait qu'il existe, dans les sciences elles-mêmes, une espèce très importante de métaphores, qui sont « constitutives de la théorie », et non pas seulement heuristiques, pédagogiques ou exégétiques. Les métaphores de cette sorte servent à formuler des assertions théoriques pour lesquelles il n'existe pas, au moins pour l'instant, de paraphrase littérale.⁴⁴²

Même s'il prend ensuite l'exemple des « praticiens de la psychologie cognitive qui utilisent la

439 Voir *supra*, p. 203-208.

440 G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, op. cit., p. 22-23.

441 N. Charbonnel, *Les Aventures de la métaphore*, I, op. cit., p. 167.

442 J. Bouveresse, *Prodiges et vertiges de l'analogie*, éditions Raisons d'agir, Paris, 1999, p. 36.

métaphore de l'ordinateur », qui « comptent sur le fait que le progrès de la recherche permettra d'en savoir plus sur cette question », Bouveresse cite le principe suivant de Richard Boyd :

On ne doit employer une métaphore dans la science que lorsqu'il y a de bons indices qui prouvent l'existence d'une similitude ou d'une analogie importante entre ses sujets premiers et ses sujets seconds. On doit chercher à en découvrir davantage sur les similitudes ou analogies pertinentes, en considérant toujours la possibilité qu'il n'y ait pas de similitudes ou analogies importantes, ou, au lieu de cela, qu'il y ait des similitudes tout à fait distinctes pour lesquelles une terminologie distincte devrait être introduite.

C'est somme toute, pour changer de domaine, et pour préciser les rapports entre Science et Imagination, le principe adopté par Sigmund Freud dans l'immense partie de son œuvre – même s'il se soucie un peu moins que Boyd d'« effacer » ensuite la métaphore de sa théorie, si l'hypothèse reste toujours très lisible dans sa thèse.

Ce n'est donc pas tant l'influence de la psychanalyse elle-même qu'il convient d'incriminer, dans le gauchissement de la théorie de la métaphore, après les doctrines de l'analogie et autres « imaginismes », que son mésusage, exactement comme ces philosophes pointés par Bouveresse qui mésusent du théorème de Gödel : si la doctrine d'un « langage » de l'inconscient est condamnable chez Lacan, ce n'est pas seulement pour tous les défauts déjà relevés, c'est aussi parce qu'elle n'est pas dénuée d'intuitions intéressantes, et qu'elle a donc considérablement compliqué la voie d'une exploration minutieuse de ce que le langage et la métaphore doivent *réellement* à l'inconscient. Aussi, il ne convient pas d'en revenir à une conception antique ou classique de la rhétorique, il s'agit au contraire de condamner la conception purement formelle qui est issue des travaux de Jakobson et Lacan, où toute intention, tout procès signifiant propres au sujet sont évacués, en montrant comment ils radicalisent une formalisation *déjà* existante. Il importe par exemple de noter que la théorisation inspirée de la « métaphore du troisième type » n'est pas si étrangère que cela à une compréhension des figures de rhétorique comme processus psychiques primaires, comme Estève, Henry, Lyotard, Metz et surtout Eco l'ont observé à leur façon. Même si la métaphore change radicalement de nature dès lors qu'elle est assumée par une conscience – ou, du moins, si elle est susceptible d'effectuer ce changement – elle n'en prend pas moins racine dans l'inconscient : voilà ce que des auteurs comme Charbonnel sont tentés de refuser aujourd'hui. Il faut donc rappeler que Lacan a raison et tort à la fois de discerner dans l'inconscient des mécanismes métaphoriques : il explicite une idée autour de laquelle tourne Freud, il possède même le mérite, d'une certaine façon, de la formuler mais, en l'énonçant comme il le fait, il la rend fautive, il lui ôte toute l'ambivalence qui la caractérise chez ce dernier. C'est en cela que le structuralisme a joué un rôle capital dans le soupçon sur la métaphore au XX^e siècle, dont je doute fort que nous soyons complètement débarrassés : les néo-rhétoriciens ont changé quelque chose à la nature de la figure d'analogie en la plongeant dans l'inconscient ou, du moins, en la rendant compatible dans la plupart des cas avec une approche psychanalytique ; ils ont mal traité une bonne intuition et, au passage, pour améliorer la compatibilité, ils ont coupé la métaphore de l'expérience commune, ils l'ont rendue abstraite. C'est pourquoi, même si l'approche structurale est relativement passée de mode, je lui ai accordée une telle importance. Il ne convient pas d'ignorer son œuvre : elle informe en profondeur certains concepts et certaines problématiques d'aujourd'hui, ne serait-ce qu'à travers la dénégation dont celles-ci peuvent faire l'objet, comme on le voit ici pour la psychanalyse.

Métaphore scientifique et métaphore littéraire : pour un rapprochement

On peut donc noter, par exemple avec les cas respectifs de Freud et de Lacan, que l'usage de la métaphore en philosophie, dans les sciences humaines, dont nous entretient Bouveresse à travers l'affaire Sokal et Bricmont, n'est pas différent de l'usage heuristique, entendu au sens large, évoqué plus haut, quand l'image est « constitutive de la théorie ». À la façon de Michele dans *Palombella rossa*, il faut désormais rappeler que *les métaphores sont importantes* : c'est précisément parce qu'elles ont le pouvoir de modeler les perceptions, les représentations, qu'il ne faut pas en user à la légère. Hélas, une stratégie de défense consiste alors, comme *Prodiges et vertiges de l'analogie* le dénonce, à revendiquer un « droit à la métaphore » qui dévalue *ipso facto* la figure d'analogie, d'autant plus pour nous que ce droit reposerait sur une nature différente de la « métaphore poétique ». Jacques Bouveresse entend ainsi dénoncer l'usage par Régis Debray du théorème de Gödel ou la défense de Julia Kristeva qui revendique une réflexion « plus proche de la métaphore poétique que de la modélisation ». Par moment, l'auteur lui-même du petit essai semble tenté de distinguer « métaphore scientifique » et « métaphore poétique » ou, plus exactement, il fait remarquer que « le concept d'isomorphisme » abusivement revendiqué par certains des auteurs visés est « nettement plus technique et plus précis que celui de métaphore ». Seulement, il ajoute aussitôt que « l'isomorphisme est justement ce qui est supposé être préservé dans la transposition que Maxwell appelle une métaphore scientifique », ce qui est bien une façon d'accorder que la métaphore n'interdit pas la rigueur. Et de conclure que, ce qui est en cause, ce n'est pas la métaphore, mais l'« équivoque », la « confusion caractérisée ».⁴⁴³

Il me semble d'ailleurs que la précision concernant Maxwell, cet « isomorphisme » justement « préservé » dans la métaphore scientifique, pourrait s'étendre à toutes les figures d'analogie. Si certaines métaphores nous semblent meilleures que d'autres, en littérature ou au cinéma, c'est bien pour la même raison, en vertu du même principe d'une homologie plus ou moins poussée : là aussi, la bonne image est celle où « chaque terme dans son usage métaphorique conserve toutes les relations formelles qu'il pouvait avoir dans son usage original avec les autres termes du système », comme l'a écrit Maxwell, cité par Bouveresse. En effet, ce qui est décrit ici n'est rien d'autre que la métaphore par analogie comprise, comme je le propose, non pas forcément « à quatre termes », mais éventuellement à six, huit, dix termes... Et il me semble que c'est faute de cette compréhension-là que le concept de métaphore paraît moins précis à Bouveresse que celui d'isomorphisme, parce que, précisément, il existe plusieurs conceptions de la figure d'analogie, dont la « substitutive ».

Pour achever de rapprocher métaphore littéraire et métaphore scientifique, il reste seulement à préciser que la correspondance terme à terme, telle qu'elle est formulée par le physicien écossais lorsqu'il évoque la conservation de « toutes les relations formelles », est forcément une illusion : c'est l'idéal d'une correspondance parfaite, qui permettra de subsumer les deux espèces sous une nouvelle catégorie, de nommer un nouveau genre. Si l'on recourt à la métaphore, c'est précisément parce que l'on ne connaît pas « toutes les relations » entretenues par l'objet étudié, et qu'on pense pouvoir les appréhender à travers une série d'autres relations dont on sait bien par avance qu'on ne pourra pas les étendre à l'infini – sinon, on ne parlerait pas de métaphore, on dirait que l'on a reconnu *exactement le même phénomène* sous un nom différent, plus encore peut-être que dans le cas de l'éclair et de l'étincelle, où la foudre reste attachée à des phénomènes climatiques, par

443 *Ibid.*, p. 67-70.

exemple, où l'homologie n'est pas totale. Si l'on a la conscience du *même*, c'est toujours en isolant certains traits au sein du réel. C'est ainsi qu'on dira peut-être qu'éclair et étincelle sont « le même phénomène », ou du moins des phénomènes voisins, notamment parce qu'il existe dans notre vocabulaire l'expression « décharge électrique », mais qu'on peinera à dire qu'il s'agit à proprement parler de *la même chose*, surtout si l'on a une expérience personnelle forte de chacun de deux phénomènes, où l'un est dangereux et l'autre ne l'est guère, par exemple.

Évidemment, une fois cette précision faite, on peut accorder qu'il y a quelques différences entre les métaphores scientifiques et littéraires. Il y a de bonnes raisons pour lesquelles la science ne goûte pas les « métaphores éloignées », les rapprochements « entre des objets fort distants », mais il convient de ne pas s'exagérer l'importance d'une telle distinction, qui me semble surtout faire office aujourd'hui d'idée reçue. La « confusion caractérisée », l'équivocité *complète* n'est jamais recommandée en poésie non plus, et il est significatif, encore une fois, que les surréalistes n'aient jamais appliqué à la lettre leur programme, pour ne citer que cet exemple. On pourrait d'ailleurs noter que l'esthétique classique recommande les métaphores prudentes pour les mêmes raisons que les savants, dans la même optique de clarté des conceptions et des communications. Et, à l'inverse, nous pourrions reconnaître chez certains savants une grande *hardiesse* dans les rapprochements, comme chez Newton ou Einstein, ou encore dans la théorie des cordes, qui s'éloigne tant de l'expérience commune. N'avons-nous pas là les mêmes avantages et les mêmes inconvénients que dans les esthétiques « baroques » ? N'est-ce pas d'ailleurs pour mimer l'effet produit par ces grands savants que certains auteurs, de Lacan à ceux évoqués par Bouveresse, en imposent par des rapprochements trop audacieux, hasardeux ?

Qu'on me pardonne d'insister sur ce point, sur les rapports de la métaphore à la science, mais je crois le problème d'importance. Il se pourrait bien, en particulier, que le malheur de la littérature, de la peinture ou du cinéma vienne de ce qu'ils ne jouissent pas de l'autorité apportée par la vérification expérimentale. Pour beaucoup, en effet, la véracité d'une loi scientifique est établie par le fait qu'on peut « l'observer », qu'elle permet de « prédire » des phénomènes, selon le fameux exemple du retour de la comète de Halley. Mais, ce qui devrait nous interroger, les grands savants méprisent généralement ce besoin. Françoise Balibar fait remarquer, dans un bel ouvrage de vulgarisation scientifique et philosophique, que Galilée s'est vanté d'avoir compris le mouvement uniforme avant d'avoir procédé à l'expérience de la chute d'une pierre du haut d'une tour, qu'il n'en avait pas eu besoin pour comprendre le phénomène, et que Einstein s'est félicité d'un comportement voisin à l'occasion de l'éclipse de 1919, de n'avoir pas eu besoin non plus de constater « si elle allait confirmer la déviation de la lumière dans le champ gravitationnel du Soleil », à la différence de Max Planck.⁴⁴⁴ Cela s'explique aisément : la rigueur du raisonnement leur suffit. Françoise Balibar appelle cela, « selon la terminologie introduite par E. Mach », une « expérience par la pensée » et fait remarquer que ce « mode de “raisonnement expérimental” [a été] délaissé par la physique du XVIII^e et du XIX^e siècle » puis a été repris par Einstein qui en « fera abondamment usage », suggérant ainsi que la source des plus grandes découvertes du XX^e réside là. Pour elle, il s'agit évidemment de montrer l'importance d'une approche philosophique conjuguée à l'approche scientifique. Mais on peut relever aussi que cette rigueur de Galilée et Einstein, c'est souvent celle d'une simplification mathématique dont l'intuition leur a été fournie par une analogie.

En effet, dans son *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* de 1632, Galilée fait remarquer que le vol d'un papillon est le même, et le tracé d'un stylo sur une feuille identique, dans

444 F. Balibar, *Galilée, Newton lus par Einstein, Espace et relativité*, PUF, Paris, 1984, coll. Philosophies, p. 46.

la cabine d'un navire, que celui-ci soit à l'arrêt ou qu'il se dirige d'un mouvement régulier de Venise vers Alexandrie, sur une mer étale.⁴⁴⁵ Si la remarque, apparemment de bon sens, est d'une telle portée, c'est qu'il en va de même pour la Terre et ses habitants : nous faisons partie du même « référentiel » qu'elle, nous ne percevons donc pas le mouvement de notre nef cosmique. Or, sans parler de la nature métaphorique du raisonnement, n'y a-t-il pas quelque chose de « baroque » dans cette analogie, dans cette comparaison entre l'espace et la mer, du moins telle que je la restitue en parlant de « nef cosmique », en soulignant davantage ses aspérités que Galilée ne l'a fait, par une prudence bien compréhensible qui pourtant ne l'a pas servi jusqu'au bout ? Nous pouvons dans tous les cas percevoir que « l'isomorphisme », poussé assez loin par Galilée, n'est pas complet : il n'y a pas de réelle inertie du navire sur Terre, notamment à cause du frottement de l'air et de l'eau. On pourrait même formuler cela sous la forme « A sans D » proposée par Aristote : la Terre est une nef cosmique naviguant sans air et sans vent (sans la résistance de l'air, de l'eau, sans une force sans cesse renouvelée transmise par les rames ou s'appliquant sur les voiles). On le voit, l'analogie de proportion ne conduit pas à l'absurdité visuelle évoquée par Umberto Eco. Nulle défiguration onirique ici : le raisonnement maîtrise sans peine l'incohérence apparente. Tout cela reste logique. Seule l'idée d'un bateau sans mer et sans vent, citée hors contexte, pourrait reproduire l'impression donnée par l'exemple de la « coupe sans vin » d'Arès, et susciter en l'occurrence une imagerie fantastique, celle d'un navire dans le ciel. Mais l'absence d'une mer, dans l'espace, pour porter le vaisseau Terre, est précisément impliquée par la comparaison : le navire sur la mer étale est une bonne approximation, grâce à la poussée d'Archimède qui compense la pesanteur, de l'inertie de notre planète, d'un mouvement uniforme qui n'est compliqué par l'intervention d'aucune autre force. D'ailleurs, c'est parce que Galilée perçoit les limites de l'analogie qu'il évoque un mouvement « comme nul » : on notera l'outil de comparaison.⁴⁴⁶ Et ces approximations permettent précisément de formuler une loi – celle du mouvement uniforme – tout en ouvrant la voie aux avancées ultérieures : on sait l'importance accordée par le savant florentin au mouvement circulaire (autour de la Terre, autour du Soleil), au détriment de la trajectoire elliptique « observée » par Kepler ou du « mouvement rectiligne uniforme » dégagé par la suite ; en pensant la chute des corps sur le modèle de l'inertie, il néglige notamment le rôle de la masse et de l'accélération relevé ensuite par Newton, etc. Pour autant l'idée n'en est pas moins révolutionnaire, fondatrice de la science moderne, et elle est exprimée précisément à travers une fiction littéraire. Françoise Balibar, qui souligne tout cela dans ses chapitres I et II, indique d'ailleurs que si le principe d'inertie n'apparaît pas explicitement dans le *Dialogue*, ni dans les travaux ultérieurs de Galilée, il est clairement formulé par une image : le mouvement uniforme « est imprimé de façon indélébile ».⁴⁴⁷

Mais dira-t-on que nous nous trouvons ici à la préhistoire de la science moderne, de la mécanique ? Il faudrait alors citer Newton qui, après Copernic faisant de la Terre « un globe semblable aux autres planètes », découvre que « la force qui meut les étoiles et la pesanteur sont de même nature ». Nous avons déjà observé combien son coup de génie a été non seulement de poursuivre le même mouvement, de comparer les mondes sublunaire et supralunaire, mais aussi d'oser formuler l'hypothèse d'une attraction universelle, qui semblait bien peu scientifique à son époque. Pensons, pour comprendre la gêne, à la théorie des attractions chez Fourier ou même à l'astrologie, qui suppose une action des astres sur les hommes, hypothèse qui, pourtant, concernant

445 G. Galilei, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, op. cit., p. 298-299, 316-317.

446 Ibid., p. 229.

447 F. Balibar, *Galilée, Newton lus par Einstein, Espace et relativité*, op. cit., p. 34.

la Lune, n'a rien de farfelu, comme on le sait avec le phénomène des marées. De même, il faudrait mentionner Einstein qui compare l'espace absolu de Newton à une boîte vide susceptible de contenir des « grains de riz, ou des cerises » mais qui, dans l'optique rationaliste, leur préexisterait : il élabore ainsi un nouveau concept d'espace comme boîte « toujours pleine », n'existant que par les objets qui s'y trouvent, nouvelle version de la cabine de bateau de Galilée qui lui permet ensuite d'*imaginer* « une immense boîte de la forme d'une chambre » non soumise à la gravitation mais recréant ses effets par une accélération constante.⁴⁴⁸ Dans son chapitre III, Françoise Balibar souligne même à quel point l'imagination ici est métaphorique mais se développe, chez Einstein, dans un cadre différent, beaucoup plus « futuriste » : « il s'agit en somme de reproduire l'expérience de la tour de Pise dans un ascenseur accéléré, mais dégagé de toute attraction gravitationnelle ! » L'analogie ne repose plus en effet sur une expérience que tout le monde pourrait réaliser, comme celle du bateau ou celle de la pierre lâchée du haut d'un mât ou d'une tour, puisque nous sommes « dans une vaste région de l'espace si éloignée de tout qu'aucun effet de gravitation ne puisse s'y produire », mais elle ne s'en inspire pas moins des moyens de transport moderne : l'auteur de l'essai a en effet souligné précédemment que l'image privilégiée, à l'époque de Galilée, était celle du « navire voguant sur les flots par temps calme », à l'époque d'Einstein celle « d'un train roulant à vitesse uniforme », pour expliquer la relativité « galiléenne » du moins, que l'on pourrait remplacer par celle d'une voiture ou d'un « avion en régime stabilisé », et que, « dans les livres récents traitant de la relativité, on trouve souvent cité le mouvement d'une fusée, loin de la Terre et de toute autre planète », ce qui n'est pas sans raison.⁴⁴⁹ De même, on a relevé l'exemple de l'ascenseur. Comment ne pas voir ici la dette d'Einstein aux innovations de son temps et, plus profondément, la nature essentiellement métaphorique de cette « idée la plus heureuse » qu'il a eue, de son propre aveu, « de sa vie », à savoir de rapprocher non plus seulement gravitation et attraction céleste, comme Newton, mais gravitation et inertie, cette idée qu'il n'y aurait là qu'une « affaire de point de vue », comme chez Galilée ? Que dire sinon qu'il y a dans l'intuition d'Einstein – dans cette idée que certaines portions de l'espace seraient comme des ascenseurs uniformément accélérés, ou plutôt que nous pourrions être dans un tel ascenseur sans le savoir – quelque chose de « stupéfiant », de presque futuriste à la lettre ?

Je n'insiste pas davantage sur cette puissance de l'analogie telle qu'elle s'« observe » dans les sciences physiques, sinon pour rappeler cette différence avec les arts – bien plus maigre, en réalité, qu'on ne se le représente d'ordinaire. Si la métaphore ne s'apprécie pas toujours, même en sciences, elle y « produit des résultats », dont le moindre n'est pas que tout le monde est obligé de « reconnaître » que les corps célestes sont, eux aussi, *comme attirés*, même si on ne sait pas pourquoi. En général, d'ailleurs, c'est la simplification mathématique qui en impose, le fait par exemple que les *Principia* de Newton permettent d'unifier les équations de Galilée et de Kepler, autant sinon plus que le raisonnement qui sous-tend cette simplification, raisonnement analogique pour une part, par exemple lorsqu'on se formule que les planètes vont d'autant plus vite sur leur trajectoire elliptique que leur position se rapproche de celle du Soleil « exactement de la même façon » que la pierre subit une accélération dans sa chute vers la surface de la Terre. La comparaison s'accompagne d'une formalisation mathématique qui la « traduit » dans un langage « adulte », que l'on peut donc accepter et écouter, comme l'astronome turc du début du *Petit Prince* lorsqu'il décide de s'habiller à l'occidentale, mais qui lui fait perdre sa dimension de paradoxe, si

448 *Ibid.*, p. 39, 89, 104-105, 113-115.

449 *Ibid.*, p. 25.

belle chez Galilée. Et tant pis si, ce faisant, l'intuition disparaît – intuition qui n'est pas seulement un échafaudage mais aussi une fondation – d'où probablement la relative stérilité des recherches ultérieures, jusqu'à Einstein, comparée aux progrès phénoménaux accomplis aux XVI^e et XVII^e siècles. Pour sa part, la métaphore littéraire ou cinématographique ne bénéficie jamais que de l'autorité de chaque lecteur ou spectateur, éventuellement additionnée à d'autres : la lutte n'est pas égale, même si la métaphore scientifique passe davantage inaperçue, ou peut-être à cause de cela. Bien sûr, nous n'avons rien à regretter ici, l'absence de formalisation est tout autant un atout qu'un handicap, mais il y a là, me semble-t-il, la cause d'un divorce toujours d'actualité entre métaphore scientifique et métaphore poétique.

N'est-ce pas d'ailleurs le même soupçon qui s'exprime, chez Lakoff et Johnson par exemple, lorsqu'ils évoquent « le domaine de ce qu'on appelle la pensée ou le langage figurés, poétiques, colorés, ou imaginatifs », où l'expression déborderait en quelque sorte de la « pensée littérale » ? De fondation, structuration, la métaphore redeviendrait postiche, décoration. On n'y échappe pas : même chez les auteurs les mieux disposés à l'égard de la figure, un soupçon persiste, lié à la survivance de la notion d'écart rhétorique. C'est ainsi que des Tesauro, Baudelaire, Chklovski ou Breton, voire des Lacan, ont échoué à réhabiliter la métaphore vraiment, durablement, convenablement, faute d'une rupture avec la conception substitutive et ses divers avatars. Et, en même temps, un certain bon sens survit, qui permet de reconnaître le pouvoir de la métaphore y compris lorsqu'on dispose d'outils théoriques inadéquats. La leçon vaut aussi pour la théorie de la figure d'analogie : le réel résiste, dans une large mesure. Le pouvoir modelant de « l'image » possède des limites, ne se déploie souverainement que dans la conscience humaine. Comme le dit Keller, « le langage ne construit pas la réalité à lui tout seul. La productivité de la métaphore [...] requiert la coopération du matériau disponible ».⁴⁵⁰ C'est ainsi que des Hobbes, des Bachelard ou des Genette ne cessent eux-mêmes d'écrire et de penser avec la figure d'analogie, y compris lorsqu'ils la condamnent, comme Genette qui dénonce le coup d'État permanent de la métaphore selon la logique d'une sorte de royauté effective : ils ne parviennent jamais à la bannir tout à fait. L'entreprise est tellement vouée à l'échec que leurs promoteurs eux-mêmes semblent s'arrêter avant d'en formuler vraiment le projet : « La rhétorique restreinte » s'achève par une dénégation, on l'a vu, et le groupe μ n'est pas souvent aussi explicite qu'au début de son chapitre sur les « métalogismes » où, d'ailleurs, la charge est encore un peu indirecte, ne serait-ce qu'à travers cette nouvelle catégorisation proposée.

D'ailleurs, même Evelyn Fox Keller semble parfois reculer devant la conception qu'elle a exposée dans la préface du *Rôle des métaphores dans les progrès de la biologie*. De façon générale, on peut regretter qu'elle s'attache plus à montrer les limites des métaphores adoptées par les différents courants de la biologie du développement, au cours du XX^e siècle, qu'à dégager la fertilité sur le plan scientifique de ces mêmes métaphores, pourtant régulièrement affirmée : même si elle relève, par exemple, la façon dont la théorie de « l'action génique » et/ou de « l'information génétique » a pu déboucher sur la découverte de l'ADN, elle n'articule jamais clairement les deux et suggère surtout que l'efficacité de ces métaphores se situe sur le plan institutionnel. À la lire, on a parfois l'impression que ce ne sont pas vraiment grâce à ces métaphores que les progrès se font, mais plutôt malgré elles : l'auteur souligne surtout *de fait* le rôle « masquant », « occultant » des métaphores adoptées tour à tour, et beaucoup moins leur dimension réellement structurante, voire positive, dans l'appréhension de l'objet d'étude. C'est évidemment lié au propos de Keller qui défend

450 E. F. Keller, *Le Rôle des métaphores dans les progrès de la biologie*, op. cit., p. 14.

en quelque sorte l'embryologie contre le triomphe de la génétique, celle-ci écrasant les problématiques et les faits essentiels portés par celle-là. Seulement, la métaphore est surtout étudiée à travers cette discipline qui émerge au début du XX^e siècle, en quelque sorte comme instrument de pouvoir au service de la génétique. Aussi les qualités concrètes reconnues à la métaphore sont-elles surtout liées, par exemple dans *Expliquer la vie*, aux nécessaires tâtonnements dans les sciences : « Parvenir à comprendre ce qui n'est pas encore connu constitue donc nécessairement une activité changeante et temporaire, un tâtonnement dans l'obscurité ; et, pour cela, l'imprécision et la souplesse du langage figuré est indispensable ».⁴⁵¹ L'idée de tâtonnement me semble très belle, très juste, surtout quand on a conscience, comme c'est le cas de Keller, du fait que le réel n'est pas donné, qu'il est à saisir, qu'il est lui-même « mouvant ». Mais ce sont d'étranges propriétés qui sont alors convoquées pour cerner les pouvoirs de la métaphore : « l'imprécision » revient souvent, comme « l'ambiguïté », et nous avons ici une description de la métaphore *mobile* qui n'est pas sans évoquer le premier sens du mot *metaphora* en grec, rappelé par Denis Jamet, qui renvoie aux phases de la Lune. Or, où y a-t-il imprécision ou ambiguïté quand on dit que les planètes se déplacent plus vite, lorsqu'elles se trouvent plus près du foyer de l'ellipse où se trouve le Soleil, *de la même façon* que la pierre chute de façon sans cesse accélérée quand elle s'approche du sol ? Il y a paradoxe. Il y a relative indétermination. Mais il n'y a pas ces deux caractères qui peuvent aisément passer pour des défauts – et qui constituent des traits *possibles* de la figure.

Hélas, pour Evelyn Fox Keller, c'est là que réside, sur le plan cognitif, le principal mérite de la figure d'analogie. Celle-ci offre finalement une sorte de pis-aller : nous pouvons utiliser « avec profit l'imprécision de la métaphore et d'autres tropes linguistiques, pas tant comme un moyen de nous guider vers une description plus précise et plus littérale des phénomènes, mais plutôt comme le moyen de procurer une satisfaction explicative quand il n'y en a pas d'autre de disponible. » Autrement dit, la métaphore n'est bonne que comme catachrèse et, qui plus est, provisoire, destinée à disparaître : quand « le gène acquit un référent concret, à savoir une région spécifique dans une molécule d'ADN à double brin », « la représentation antérieure de l'action génique, qui reposait alors sur l'incertitude même de la définition du gène classique », disparut et, « pour combler le vide », « une nouvelle figure de style fut par conséquent introduite : le programme génétique. » C'est ainsi, par ce biais discret, que Keller réintroduit la distinction entre sens littéral et sens métaphorique, pourtant combattu dans la préface du *Rôle des métaphores* et encore quelques lignes plus haut, en citant Gadamer à travers Mary Hesse. En effet, à la question « quand l'imprécision est-elle productive et quand est-elle contre-productive ? », elle répond désormais, dans une note : « l'imprécision est productive en l'absence de tout sens littéral, et elle cesse de l'être soit quand le sens littéral est manifestement en conflit avec les significations implicites (comme cela s'est produit avec l'“action génique” une fois que l'on s'est mis d'accord sur la nature chimique du matériel génétique), soit lorsque deux ou plusieurs sens littéraux ont été établis (comme c'est le cas aujourd'hui pour le gène). »⁴⁵² La citation est cruelle, l'ouvrage témoigne d'une richesse bien plus grande, mais ce passage révèle la difficulté bien réelle à penser le pouvoir heuristique de la métaphore, qui ne s'arrête pas aux premiers tâtonnements. Logiquement, Keller conclut ainsi son chapitre IV en proposant un « indice » pour identifier « une bonne métaphore », pour mesurer « son succès » : c'est « l'incertitude qu'il nous est permis d'avoir au sujet de la proximité des référents ». Le propos est clair : il ne s'agit pas là d'un défaut. Le critère de « qualité » d'une métaphore, c'est la

451 E. F. Keller, *Expliquer la vie*, op. cit., p. 136.

452 *Ibid.*, p. 138-139, 345.

méconnaissance de son objet. En l'occurrence, c'est le concept métaphorique de « programme génétique », dont les dangers ont été maintes fois soulignés et le sont encore dans le chapitre qui suit, qui est valorisé ici comme bonne incertitude, « bonne confusion » en quelque sorte. L'auteur souligne « sa remarquable productivité » qui, « loin de révéler une défaillance dans la méthodologie scientifique proprement dite », « a servi à combler le vide explicatif » laissé par la notion d'action génique et à « assurer un cadre aux hypothèses dont les générations précédentes de biologistes moléculaires avaient besoin ».⁴⁵³ S'il ne s'agit pas de contester ces points, il faut souligner que, du point de vue même de Keller, contrairement à ce que laisse entendre le titre du chapitre V, « la métaphore cybernétique » n'est pas si bien « apprivoisée » par ses partisans que cela.

L'ambiguïté du propos est donc remarquable : au moment même où Keller reconnaît le pouvoir de la métaphore, elle définit l'action de celle-ci d'une façon terriblement réductrice, comme « bonne imprécision ». Elle tombe ainsi dans le défaut qu'elle a elle-même dénoncé au début de sa deuxième partie, celui de considérer que, « lorsqu'un message n'est pas littéral », il est « moins que littéral », « qu'au mieux le langage métaphorique offre une heuristique provisoirement utile dont il faut se dispenser aussitôt que possible ». Autrement dit, la réticence que l'on perçoit chez elle à reconnaître des mérites aux théories génétiques, à cause de leurs nombreux effets « secondaires », mais le choix de concentrer malgré tout son attention dessus et d'y étudier l'action des métaphores, aboutit à réintroduire dans la théorie de la figure d'analogie précisément ce qu'elle avait l'intention d'en exclure. C'est ainsi que nous n'y retrouvons plus la netteté de la préface au *Rôle des métaphores dans les progrès de la biologie* : « la distinction classique entre sens littéral et sens métaphorique n'est guère plus soutenable dans le langage scientifique que dans le langage ordinaire ».⁴⁵⁴ On ne peut que reconnaître dans cette hésitation l'effet de l'illusion rétrospective, contre laquelle Keller tente de lutter maladroitement avec cette idée d'une « bonne » imprécision : les métaphores ne nous apparaissent jamais avec netteté, en sciences ou en philosophie, que lorsque nous n'en partageons plus les termes. Celles qui continuent de fonder notre discours, notre perception et notre compréhension du réel nous échappent presque toujours et, quand ce n'est pas le cas, nous hésitons à les faire sentir, à cause de l'objectivisme ambiant, de l'idée qu'en science toute subjectivité est à bannir.

Pour en finir avec cette défiance vis-à-vis de la métaphore, il faut rappeler une autre source de soupçon, non plus théorique mais esthétique en effet, même si la distinction entre les deux est un peu artificielle. L'invisibilité dont jouit la métaphore n'est pas propre aux écrits scientifiques en effet : on l'observe aussi dans certaines esthétiques, et cette quasi-invisibilité conduit à identifier la figure aux esthétiques où elle est la plus apparente, voire la plus « excentrique ». Ce n'est pas seulement Baudelaire ou Breton qui sont alors concernés, mais également Chateaubriand, Nerval ou Hugo, ainsi que Eisenstein, Gance ou Epstein, que l'on oppose trop facilement à Flaubert, Maupassant ou Rossellini. De Jakobson à Deleuze, en passant par Bazin et Genette, l'opposition entre des courants « réalistes » et « symbolistes », « classiques » et « baroques » ou « romantiques », a fait florès, alors qu'il convient de souligner qu'il s'agit surtout de métaphores mieux fondues dans la diégèse, pour les différentes formes de « réalisme », de métaphores déjà admises mais néanmoins ravivées, pour le classicisme, et qu'il ne convient donc pas, surtout pas, de les percevoir comme absence de métaphores. De ce point de vue, les esthétiques « baroque », « symboliste », « surréaliste » ont joué un rôle évident : le choix de la métaphore abondante voire

453 *Ibid.*, p. 166.

454 E. F. Keller, *op. cit.*, p. 11.

audacieuse, liée dans l'Antiquité à l'esthétique « asiatic », ne peut manquer, dès que l'une des figures n'est pas comprise, dès que sa nécessité n'est pas pleinement ressentie, de susciter des réactions à la monsieur Prudhomme. Celles-ci viennent alors s'ajouter au soupçon lié à la théorie substitutive, puis rhétorique, le renforcer, le nourrir, et s'en nourrir en retour, d'autant plus efficacement que certaines de ces métaphores peuvent toujours être effectivement conçues par les auteurs eux-mêmes, sinon sur le modèle des *kennigar* présentés par Borges, du moins sur celui d'un pauvre ornement rhétorique, ou d'un « stupéfiant image » à l'effet « automatique », et donc constituer une image mal ressentie, mal intégrée au discours. C'est ainsi que Jean-Marie Gleize, par exemple, revendique « le droit à une certaine naïveté » qui lui permet de définir un « “réalisme” poétique » comme « méfiance envers l'image, les images », malgré toutes les objections qu'il perçoit bien. En dépit de ses nombreuses métaphores et comparaisons, Ponge serait du côté de « la poésie à la lettre » par exemple, tout simplement parce qu'il ne serait pas adepte « d'une religion de l'analogie (ou du “signe ascendant”) », qu'il serait plutôt du côté de « la méfiance systématique et raisonnée envers le “magma analogique” ». ⁴⁵⁵ Le surréalisme joue ici un rôle capital, semblable à celui qu'il joue chez Genette : le prétexte d'un « abus du “stupéfiant image” », bien réel parfois, sert à réactiver l'utopie d'un langage « propre », tout aussi effectif mais uniquement comme pratique littéraire ou artistique, toujours de l'ordre de l'utopie.

Ère du soupçon et pari de l'interprétation

Quant à ce projet d'écrire ou de filmer « sans images », tel qu'il a pu s'exprimer après-guerre, il convient d'en souligner le lien avec « l'ère du soupçon » décrite par Nathalie Sarraute. ⁴⁵⁶ Dans son petit essai, publié en 1950 dans *Les Temps modernes*, le soupçon est en effet généralisé : à l'égard des personnages, d'abord, mais plus largement à l'égard de l'imagination de l'auteur et de tout ce qui s'ensuit. C'est à peu de choses près la foi dans la fiction qui est morte, selon l'auteur de *Tropismes*. On ne croit plus aux personnages, à leurs caractères, à leur psychologie, on n'a plus confiance dans la capacité de l'écrivain à recréer le réel, ou à créer un autre réel, et l'écrivain, de son côté, n'a plus confiance dans l'imagination du lecteur, qui est conduit, très vite, à « typifier », comme l'auteur d'ailleurs s'il ne se surveille pas, lui non plus. Aussi le lecteur préférerait-il le « document vécu », le récit à la première personne qui crée une apparence d'authenticité. Et « L'ère du soupçon » de s'achever sur le constat que le soupçon s'étend au cinéma, ce qu'on ne saurait contester. Nous n'avons pas ici, comme chez Bazin ou chez Deleuze, l'idée d'un « interdit » de la métaphore, mais l'idée n'en est pas loin : cela fait partie, de toute évidence, de ce qui est pointé par l'écrivain. Comment pourrait-il en être autrement ? Le propos de Sarraute est précisément de faire l'état des lieux de la création à l'heure du prétendu triomphe de Marx et de Freud et, si le sujet commence à être radicalement questionné, s'il n'y a plus de foi en l'auteur, en la fiction, voire en la possibilité de transmettre quelque chose à quelqu'un d'autre, comment la métaphore serait-elle possible ? Le constat proposé par l'article est donc loin d'être inintéressant et touche évidemment la figure d'analogie. Seulement, la réponse déçoit, elle est largement en deçà du constat, ou du moins de sa pointe la plus radicale : elle se contente par exemple d'en appeler à un renouvellement des formes, à une « découverte de la nouveauté », alors que c'est la littérature elle-même, l'art qui est visé, et pas

455 J.-M. Gleize, *A noir*, Seuil, Paris, 1992, p. 15-16.

456 N. Sarraute, « L'ère du soupçon », *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Folio, Paris, 1956, p. 59-79.

seulement l'art d'avant Joyce et Kafka. Dans une logique qui n'est pas étrangère au genre du manifeste, on peut distinguer ici des effets de « mode » littéraire, d'une part, qui débouchent sur la nécessité d'inventer une nouvelle esthétique adaptée à l'époque, et ce qu'on pourrait appeler le constat d'une mutation anthropologique d'autre part, qui nous invite à prendre la mesure du discrédit pour y répondre, ce qui constitue un tout autre enjeu. Or, on peut constater que Nathalie Sarraute passe d'un problème à l'autre sans bien trancher, qu'elle prend acte du soupçon, dans une large mesure, qu'elle l'accepte, mais qu'elle compose par moments avec lui. Il y a donc un choix à faire, soit en adoptant l'une des deux options, soit en reformulant le soupçon, comme nous y invite l'auteur par cette hésitation. En effet, faut-il vraiment prendre acte du soupçon, *tel qu'il est ici formulé* ?

En fait, il me semble que nous sommes avec ce débat-là au même point que Ricœur quand il diagnostique un conflit des interprétations dans la culture contemporaine, à la seule petite différence que le problème se présente désormais sur le plan artistique.⁴⁵⁷ Ce que « L'ère du soupçon » constate, au tout début de l'essai, c'est que l'Auteur est mort, et pas seulement la foi dans les personnages et dans l'intrigue, qu'il est mort exactement comme Dieu : on ne peut plus faire comme avant, comme si l'on « croyait » encore aux personnages, en leur « vie ». Ce qui est contesté, c'est précisément la « doctrine » de l'incarnation littéraire : le doute serait désormais radical quant aux capacités de l'écrivain à donner la vie à des êtres de papier, à se faire démiurge. Je ne compte pas reprendre ici une discussion déjà ancienne – le problème est-il si neuf que cela, d'ailleurs ? l'agnosticisme ou l'athéisme artistique n'est-il pas beaucoup plus vieux encore ? a-t-on jamais cru en l'auteur, en ses personnages, en l'histoire, comme on a cru en Dieu, en Jésus ou en la Passion ? – mais seulement indiquer que nous faisons tous, me semble-t-il, quand nous lisons un roman ou regardons un film, un pari qui ressemble à celui de Pascal, mais appliqué à la chose littéraire ou cinématographique. Notre foi n'est pas naïve, notre doute est réveillé régulièrement, mais nous continuons encore à croire, dans une mesure qui reste à cerner, qui varie notamment en fonction du talent de l'auteur. Autrement dit, dans le domaine artistique, nous serions depuis longtemps entrés dans une ère du pari, inconfortable, faisant alterner moments d'enthousiasme et de doute, mais où la croyance n'exclut pas le soupçon, où elle en tire même toutes les conséquences. On peut se passer de l'hypothèse de Dieu et ne pas parvenir à se passer de l'autre hypothèse, celle d'une « incarnation » littéraire : cela ne pose pas de grandes difficultés dans la mesure où les deux ne reposent pas sur les mêmes bases. La seconde repose par exemple sur une certaine capacité d'empathie. Or, le soupçon sur celui-ci n'a aucune raison d'être radical : Nietzsche, Marx ou Freud n'ont rien écrit qui aille là contre. Nous avons simplement affaire à une énorme difficulté de la culture commune – un énorme retard, peut-être – à concevoir cette capacité à se penser comme un autre, ou à penser autrui comme un autre soi-même.

Nous voyons bien qu'il en va de même pour la métaphore. On ne peut pas davantage « croire » en la métaphore que « douter » d'elle radicalement : une sorte de pari est nécessaire, là aussi. La théorie de la métaphore souffre également qu'on adopte un modèle « inspiré » à la Breton ou que l'on revienne à un schéma rhétorique classique, qui ne croit pas en elle, qu'il soit compliqué ou non par la psychanalyse, par le marxisme, autrement dit que le soupçon s'exerce à la façon structuraliste ou simplement rationaliste. C'est pourquoi je plaide pour ne pas balayer d'un revers de main le problème posé par Jakobson, Lacan et consorts, par l'ère du soupçon qui s'est ouverte pour la métaphore également. La figure d'analogie ne pouvait être qu'ébranlée par ce « cataclysme » des

457 Cf. notamment : P. Ricœur, *De l'interprétation, op. cit.*, livre I, chap. II.

« herméneutiques du soupçon », elle qui nécessite l'hypothèse d'un sujet *un minimum conscient*, une « foi » dans la fiction proposée, ou encore la capacité d'un interlocuteur à suppléer les manques de l'énonciation métaphorique. On le voit exemplairement chez le groupe μ , pour qui la métaphore voudrait nous faire croire que le chat est un dieu, ou le cou d'une jeune fille celui d'un cygne. Même si le procès n'a pas toujours été instruit correctement, il est impossible de revenir à la calme certitude de la tradition rhétorique : poser le problème comme le faisait Quintilien ou Charles Bally ne résoudra pas le problème *du sens dans le processus métaphorique*, de son « mensonge flagrant ». Il faut se prononcer, comme le font Paul Ricœur ou Catherine Détrie, sur la création de sens, et reconnaître comme nécessaires l'activité d'un sujet, le rôle d'une intention (plus ou moins bien) perçue, la présence en creux dans le discours d'une expérience que l'on cherche à partager, etc.

Pour appréhender ce problème de la « croyance » d'une façon dépassionnée, nous pouvons utiliser la notion de « mise en phase » de Roger Odin, du moins pour ce qui concerne le problème de la croyance en une fiction. Il existe en effet différents degrés de cette croyance, comme il existe presque toujours un risque de « déphasage » quand nous sommes spectateurs : le fait de connaître déjà tel acteur, ou de ne pas apprécier le jeu d'un comédien, à un moment ou à un autre, peut nous faire « sortir » du film, de même qu'un problème de raccord de lumière ou de posture, ou qu'un petit problème de scénario, etc. Tout cela fait que nous n'y « croyons » pas, que cela ne « marche » pas. Mais, la plupart du temps, ces problèmes sont mineurs et n'empêchent pas un retour à la « mise en phase », cela n'interdit pas ce que j'appellerais un régime de croyance mixte : nous voyons les défauts mais nous réintégrons bien vite le giron du film ; nous croyons à certains aspects du long-métrage mais nous refusons de croire à d'autres.⁴⁵⁸ Voilà qui indique bien comment se pose, de fait, le problème de la « croyance » pour la fiction : nous y retrouvons la « foi raisonnable » dont parle Paul Ricœur. Dans d'autres cas, néanmoins, le déphasage est plus sévère : le scénariste ou le réalisateur a omis par exemple une réaction des personnages qui nous aurait paru naturelle et dont l'absence, dans la « démonstration » du film, dans le propos qu'il développe, lui nuit considérablement. Je pense par exemple à *38 témoins* de Lucas Belvaux où l'existence du téléphone semble avoir disparu la nuit du meurtre, où aucun témoin n'a pensé à joindre la police, comme si le crime avait été commis dans un compartiment de train avant l'apparition du téléphone portable. Cette absence d'un appel téléphonique a fait naître chez moi le doute à l'égard du film, a fait surgir à mes yeux la subjectivité de l'auteur, le besoin qu'il avait pour son histoire de disposer de coupables ordinaires, de *pécheurs*, dont l'un serait moins condamnable, puisqu'il a des scrupules, ce qui permet à l'humanité ordinaire de paraître encore plus coupable, de lui jeter la pierre. Du coup, le débat de *38 témoins* s'en trouve extraordinairement simplifié, ou compliqué, si l'on veut : il cherche à susciter chez nous un dilemme factice en opposant la lâcheté ordinaire au courage exceptionnel, quasi miraculeux, de celui qui serait descendu pour intervenir, courage attendu du protagoniste mais qui n'advient pas, ou trop tardivement. Privé du secours du téléphone, qui aurait permis aux personnages d'intervenir sans prendre de risque, et aux spectateurs de faire le partage entre les vrais salauds et les autres, peut-être lâches mais pas complètement insensibles, le film nous inflige ainsi deux seuls profils, qui finissent par apparaître également improbables : celui du saint, qui ne surgira pas, et celui d'une humanité presque tout entière engluée dans le péché le plus noir.

Avec ce type d'expérience, que nous connaissons tous, où le retour à la « mise en phase » est rendu très périlleux, il me semble que l'on voit bien ce qui fait qu'un film « prend » ou non. Il n'y a nul besoin d'en appeler à une quelconque incarnation mystérieuse, à une participation mystique à

458 R. Odin, *De la fiction*, op. cit., p. 36, 42-44.

travers le corps de l'œuvre. Le miracle des meilleurs films est « seulement » de donner l'impression d'avoir anticipé sur toutes nos réactions, d'avoir en quelque sorte intégré toutes les pensées, les émotions qu'un spectateur peut éprouver en réaction à ce qui lui est proposé. C'est évidemment une illusion, mais certaines œuvres s'en approchent suffisamment pour que le soupçon ne soit plus de mise. On peut relever par ailleurs, sans aller jusqu'à cet idéal-là, un autre rapport à l'œuvre de fiction : il arrive fréquemment que le spectateur ou le lecteur, bien que constatant quelques menus défauts dans le film ou le roman, ou percevant la subjectivité du réalisateur, du scénariste ou du romancier par quelque choix fort, ne lui en tienne pas grief et s'identifie à l'auteur. Le régime de croyance est mixte, de nouveau : le lecteur ou le spectateur participe à l'œuvre en quelque sorte, et comble les manques éventuels, délibérés ou non. Il ne se trouve pas « en deçà » du soupçon, comme le spectateur naïf ou le lecteur admiratif, mais « au-delà », du côté de l'auteur d'une certaine façon, dont il « rejoue » l'œuvre pour lui-même, comme un choix possible parmi d'autres. Tant que le propos global du film ne lui semble pas faux, il adhère, et on peut noter que cette adhésion ou ce refus d'adhérer est lié à une expérience du monde, à un jugement préalable sur celui-ci, selon lequel, par exemple, pour *38 témoins*, les hommes ne sont pas tous aussi veules que cela. Dans le cas du film de Belvaux, on ne croit donc plus au film parce que l'on croit à autre chose, en l'occurrence que le personnage principal ou l'un de ses voisins, s'ils avaient réellement existé, aurait trouvé une solution intermédiaire entre descendre pour sauver la victime et se boucher les oreilles.

Sans m'attarder davantage sur la question de la fiction, on peut remarquer qu'il en va de même avec la figure d'analogie : la croyance en elle, dans la fiction qu'elle nous présente, n'est jamais absolue. La métaphore repose sur une « foi raisonnable » elle aussi, une « foi post-critique » : ce qu'elle nous présente, la fiction du comparant, n'est pas vrai absolument, mais relativement à un sujet, non seulement à un thème, à une série de comparés, mais aussi à un propos, à une visée particulière sur ce thème, issue d'une subjectivité. La signification ne tombe pas du ciel mais d'une expérience partagée avec l'auteur, là aussi. Et, comme dans une œuvre de fiction, si le point de vue n'est pas partagé, pas le moins du monde s'entend, il n'y a pas d'adhésion possible. En revanche, dans la mesure où notre intuition réussit à dégager l'implicite de la métaphore, où nous parvenons à partager le jugement impliqué ou l'expérience véhiculée, une certaine « véhémence ontologique » est possible, pour reprendre l'expression de *La Métaphore vive*, qui nous permet de « croire » authentiquement en une vérité, toute relative, de la figure d'analogie.

Dans *Les Gens de Dublin* de John Huston, par exemple, c'est bien cette « participation » à une signification qui fait que la perception des bougies au premier plan, au moment où Mary Jane joue du piano, peut nous apparaître comme métaphorique : l'idée de mort, présente dès l'apparition du titre anglais, *The Dead*, se trouve ici « fixée ». L'idée peut s'imposer, à certains spectateurs du moins, d'une veillée funèbre et le fait que Mary Jane soit associée aux bougies, au second plan, au terme d'un travelling derrière le piano qui les fait émerger, dans un cadrage qui se révèle de plus en plus serré au fil des plans, à mesure que la composition réapparaît, ce fait-là suggère en quelque sorte qu'elle est déjà morte mais qu'elle l'ignore encore. S'il en était besoin, le long-métrage confirme l'idée : plus tard dans la soirée, Gabriel complimente dans son discours la professeur de piano, à égalité avec les deux tantes, dont l'une très âgée a été encensée éhontément un peu plus tôt, notamment par Teddy, le fils alcoolique. L'orateur lui-même fait l'éloge de son chant alors que le talent de la vieille tante n'est plus et que l'on pense à sa mort prochaine – le personnage principal, devenu narrateur à la fin, le confie d'ailleurs. Les trois femmes sont dépeintes dans son discours comme les trois Grâces et la plus jeune comme la plus vieille en sont flattées, sans en ressentir le

ridicule comme Gabriel. La métaphore funèbre n'est alors qu'une façon d'indiquer le caractère factice de cette fête, de cette vie pâle qui est laissée aux femmes, dont le destin de la plus jeune semble être de reproduire celui de la plus âgée qui a gâché son talent dans le chœur de l'église et qui, désormais, n'a plus le droit d'y chanter. Seulement, avant que la métaphore soit ainsi exposée, « paraphrasée », et justifiée, en quelque sorte « prouvée », elle relève bien d'une croyance : raisonnable ou pas, elle est comprise par le spectateur comme une certaine vérité, celle de la « mort avant l'heure » de Mary Jane, qui repose par exemple sur la conviction que la condition féminine n'était pas assez évoluée au début du XX^e siècle à Dublin, et sa beauté vient du fait que le morceau de piano est réellement émouvant, que la femme exerce un métier, qu'elle n'est *précisément* pas morte, mais peut-être un peu ridicule seulement dans son enthousiasme d'enfant sage.

Le problème de la métaphore est particulièrement sensible si l'on compare ce type d'analyse avec celles proposées par Eco et Searle. Malgré la richesse de leurs analyses, ils se privent de l'essentiel, à cause de leur conception de la rigueur scientifique qui leur interdit de proposer une interprétation « trop » subjective. Nous avons déjà relevé, avec Catherine Détrie, que Umberto Eco accordait la priorité à « l'intention interprétative du lecteur » au détriment de celle de l'auteur, la seconde apparaissant toujours un peu mystérieuse, inatteignable, et la première « plus facile à reconstituer *a posteriori* ». ⁴⁵⁹ C'est pourquoi le sémiologue italien est obligé de conclure, comme nous l'avons vu pour Searle, à une sorte de caractère insaisissable de la métaphore. Chez le philosophe américain, d'ailleurs, la résistance de la métaphore à la paraphrase exhaustive n'est pas loin d'apparaître, finalement, comme une sorte d'illusion : les figures d'analogie « donnent l'impression » d'y être « intrinsèquement rebelles ». Si cette résistance est partiellement fondée, note-t-il, c'est en cela que la paraphrase ne reproduit pas « le contenu sémantique qui est intervenu dans la compréhension de l'énonciation *par le locuteur* » (je souligne). ⁴⁶⁰ Mais de quelle nature est cette « compréhension » subjective ? Cela reste une sorte de mystère dans *Sens et expression*. De là à penser que la métaphore tient à une couleur, un affect, une « image associée », comme chez Cohen ou Le Guern, il n'y a qu'un petit pas. Même si le philosophe ne le franchit pas, il est significatif qu'il s'arrête là. La démarche se révèle donc inadéquate pour saisir la métaphore, comme l'indique bien la conclusion décevante : « l'auditeur doit découvrir ce que le locuteur veut dire ». C'est que, chez Searle comme chez Eco, et malgré la différence des approches, la théorie souffre de ne pouvoir *attester aisément* les significations les plus riches apportées par la métaphore. À cause d'une conception réductrice de l'objectivité, qui dissuade de pousser trop avant l'analyse ou qui l'oriente du côté de la seule subjectivité de l'interprète, à cause de modèles qui ont renoncé à l'ampleur du modèle aristotélicien, celui de la proportionnalité, et à cause de l'impact des métaphores usuelles, qui reste le plus prégnant, autres facteurs qui n'invitent pas à développer l'analyse, à cause aussi des métaphores « oniriques » dont le rôle vient s'ajouter, chez Eco par exemple, aux difficultés précédentes, la figure d'analogie apparaît étrangement marquée par la subjectivité du locuteur : cette marque n'est pas loin, sur le mot « figuré », d'être une tâche, un défaut rédhibitoire. On perçoit ainsi chez Searle et Eco ce qu'on trouve à un niveau supérieur chez nos structuralistes, à chaque fois que l'image est soupçonnée de « défiguration » par exemple : la subjectivité du lecteur ou de l'auditeur ne retrouve pas vraiment celle de l'auteur et ne « communique » pas avec elle, comme si c'était par nature impossible, voire une illusion, ou du moins comme si cela ne pouvait constituer qu'une erreur méthodologique, alors que nous disposons d'une base pourtant objective, bien qu'implicite, celle

459 Cf. *supra*, p. 751.

460 J. R. Searle, *Sens et Expression*, *op. cit.*, p. 163.

d'une double série d'objets de pensée, posée par un discours et articulée précisément en son sein. C'est ainsi que le soupçon continue d'être alimenté, que la métaphore, rarement considérée comme un objet de foi, certes, reste fondamentalement pensée comme un vrai mystère.

En disant cela, je ne cherche pas à minimiser le problème. Pour reprendre l'exemple des *Gens de Dublin*, comment attester la signification de la métaphore en effet ? Certes, les références à la mort semblent suffisantes et permettent, sinon d'attester la métaphore avec certitude, du moins de soutenir l'hypothèse avec vraisemblance et de construire une interprétation. Mais il manque déjà l'évidence d'une comparaison explicite ou d'une métaphore *in absentia* traditionnelle : nous faisons le pari d'une métaphore – assez aisément, certes, mais cela reste un pari. Ensuite, se pose le problème suivant, comme dans « Juliette est le soleil », exemple devant lequel Searle capitula : comment sélectionner avec certitude l'ampleur des significations convoquées ? Ce n'est pas seulement le problème du contexte qui surgit alors : pour John Huston comme pour Shakespeare, on peut le retrouver, à la différence de la « coupe d'Arès ». Le problème, c'est que la métaphore des *Gens de Dublin* signifie pour moi la « mort avant l'heure » de Mary Jane et que, pour d'autres, la « veillée funèbre » aura probablement un autre sens, un sens *légèrement différent*, s'appuyant sur d'autres aspects du film, s'articulant autrement avec lui, mais en déployant la même idée d'existence pâle, de soirée peut-être charmante mais factice, en révélant finalement les mêmes potentialités, le même noyau de sens du moins, le même sentiment d'existences dont les promesses ont été incomplètement accomplies. C'est là d'ailleurs qu'il est délicat de faire la part des choses entre métaphore implicite et métaphore potentielle : si je tiens pour certaines la présence d'un comparaison mortuaire et la possibilité d'en identifier le noyau de sens, en revanche les contours de sa signification exacte restent nécessairement indécis. Si je rends compte de la figure d'une façon qui apparaît trop subjective à l'auditeur ou au lecteur, il est tenté d'y voir non pas peut-être une métaphore projetée mais du moins une signification projetée. La métaphore me paraît implicite en effet mais, dans la mesure où une partie de sa signification est incomplètement réalisée, on peut parler d'une signification pour partie implicite (pour son noyau de sens), pour partie potentielle (pour l'idée d'une « mort avant l'heure » de Mary Jane par exemple), avec un risque inhérent, alors, de surinterpréter – mais qu'il faut assumer, avec une énorme prudence, sans quoi nous nous condamnerions à ne jamais interpréter les métaphores. C'est pourquoi le problème posé par les métaphores hors contexte se pose encore, somme toute, mais d'une certaine façon paradoxale, quand nous disposons du contexte. Certes, celui-ci nous permet de mieux sélectionner les traits du mot contenus dans la langue, et d'apporter en outre ce que Ruwet et Eco appellent les composants « encyclopédiques », ces significations qui ne sont pas contenues dans la définition « dictionnaire » du mot (comme l'éventuelle « souplesse » de l'arbre et/ou de la jeune fille). Mais le contexte ne permet presque jamais, en particulier pour les métaphores les plus riches, de déterminer avec une complète certitude l'éventail des significations et leur architecture, précisément parce que la métaphore est souvent conçue comme ouverte, non pas à toutes les interprétations, mais à certaines, parce qu'elle délimite au sein du discours un espace plus ou moins hiérarchisé de significations possibles qu'il convient à chaque lecteur ou spectateur d'actualiser ou non, en suivant des itinéraires différents, en poussant l'interprétation dans telle direction ou dans telle autre.

Autrement dit, on ne peut pas prétendre clore l'interprétation des métaphores, surtout les plus riches, mais seulement cerner le cœur de leur propos ainsi qu'une assez large partie de l'éventail de leurs significations les plus probables, du moins quand elles font l'objet d'une élaboration précise. Pour expliquer cette marge d'incertitude, on pourrait convoquer l'idée de Gadamer d'une « structure

préalable » du savoir, en quelque sorte « projective », telle qu'elle est développée dans *Vérité et Méthode* à travers la réhabilitation partielle du « préjugé », qu'il faut comprendre comme jugement provisoire, comme précompréhension sujette à révision – la notion étant prolongée par celle d'adaptation du sens du texte à la situation concrète qui se présente à l'interprète, confortant ainsi l'idée d'un lecteur impliqué à plusieurs niveaux dans le sens appréhendé.⁴⁶¹ L'objectivité ne doit donc pas être fermement opposée à la subjectivité, puisqu'il n'y a de connaissance d'un objet qu'historique, dans et par la visée d'un sujet, puisque la compréhension est toujours le fruit d'une expérience singulière. Dans de nombreux cas, le problème est évidemment redoublé par le fait qu'il s'agit d'une connaissance au second degré, de comprendre quelque chose qui a déjà fait l'objet d'une interprétation. Pour la métaphore en l'occurrence, il s'agit d'interpréter une relation entre deux séries d'objets de pensée telle qu'elle a déjà été pensée par un autre, où une expérience a déjà fait l'objet d'une interprétation par un auteur à travers une seconde expérience. Pour autant, la compréhension préalable ne doit évidemment pas constituer le dernier mot, comme l'indique bien l'analyse par Gadamer de la notion de préjugé ou d'autorité : c'est à titre d'hypothèse que cette projection peut et doit se pratiquer quand on formule une métaphore – et qu'il s'agit d'interpréter le réel – ou quand on la lit – et qu'on interprète alors la métaphore en même temps que le réel. Après la « projection » d'un sens doit intervenir l'analyse de celui-ci, qui peut contester ou corriger la visée première, refuser ou préciser l'hypothèse.

Même si ce n'est pas toujours une condition nécessaire, et même si cette condition n'est pas suffisante pour garantir l'interprétation, la métaphore repose donc, dans des proportions variables, sur une expérience partagée : sa compréhension ne se déploie qu'à partir de données préalables qui n'apparaissent pas explicitement comme pré-requises. C'est ainsi qu'au compte-rendu que l'on peut faire du mécanisme d'interprétation d'une image, déjà assez détaillé chez Eco et Searle qui mentionnent par exemple le « va-et-vient » de l'interprétation, comme déjà Cicéron ou Max Black, il faut ajouter le rôle de l'expérience de chacun, le rôle de ses représentations, de ses réflexions, de ses sentiments, qui lui permettent *ou non* de discerner la métaphore et/ou sa signification, d'en élaborer une compréhension plus ou moins fine, plus ou moins pénétrante et/ou personnelle, selon la foi plus ou moins grande que l'interprète lui aura accordée, sa plus ou moins grande « écoute ». C'est cette nécessaire dimension-là qui fait échouer la tentative de formaliser le mécanisme de l'interprétation métaphorique : ce n'est pas un quelconque « mensonge », fût-il flagrant, ou « court-circuit » lié à l'inconscient, même s'il peut jouer un rôle par ailleurs ; c'est le fait que nous baignons dans des représentations qui irriguent notre expérience d'une œuvre ou d'une figure de rhétorique, que celle-ci s'en nourrit au moment de sa création comme dans l'interprétation que nous en faisons. Si je peux interpréter la métaphore que je perçois dans *Les Gens de Dublin*, par exemple, c'est parce que je présuppose que la vie n'est pas seulement faite pour jouer un air de piano en cercle fermé, aussi magnifique soit ce morceau et aussi plaisant le cercle puisse-t-il être – et c'est parce que je suppose que le réalisateur partage une conviction de cet ordre. Cela ne veut pas dire pour autant que j'ai apporté une idée qui n'était pas dans le long-métrage : l'intuition personnelle m'a permis de trouver des éléments dans l'œuvre que je ne m'attendais pas à y trouver, dont je n'avais pas l'idée, qui répondent positivement à mon interprétation, qui la structurent et la relancent, qui imposent une méditation qui n'aurait pas eu lieu autrement. C'est un dialogue qui s'instaure.

Nous retrouvons donc ici, outre le modèle de la dialectique socratique cher à Gadamer, le

461 H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, trad. P. Fruchon, J. Grondin et Gilbert Merlio, Le Seuil, Paris, 1996, partie II, deuxième section, chapitres 1 et 2.

« cercle » du croire et du comprendre dont parle également Paul Ricœur : le croire fonde, dans une certaine mesure, le comprendre, il le détermine autant qu'il est déterminé par lui. C'est pourquoi l'image très judicieuse de Chaïm Perelman quand il compare la métaphore à un échafaudage qui disparaît, notamment en science, et alors qu'il a compris la métaphore comme proportionnalité, avec deux « thèmes » et deux « phores » par exemple, présente quelques inconvénients. Certes, l'auteur de *L'Empire rhétorique* reste nuancé et indique bien que parfois l'échafaudage ne disparaît pas. Mais il défend alors une position assez proche de celle observée plus haut, sous la plume de Evelyn Fox Keller : c'est faute d'une meilleure connaissance que la métaphore est maintenue. Quand la science progresse, la métaphore est « dépassée » alors que, « dans les domaines où le recours à des méthodes empiriques est impossible, l'analogie reste inéliminable », notamment dans la religion, l'éthique et la métaphysique.⁴⁶² Or, s'il est certain que la métaphore n'agit pas à la façon d'une « infrastructure » déterminant tout « en dernière instance », qu'il est souvent possible de la corriger ou de l'abandonner, en science comme ailleurs, du moins quand nous en avons pleinement conscience, il n'en est pas moins apparent que certaines métaphores *insistent*, même quand on prétend les avoir abandonnées au terme d'un raisonnement serré : elles ne sont pas seulement l'outil qui permet d'appréhender le réel mais aussi – parfois – l'espace mental dans lequel nos propres coordonnées s'inscrivent, dans lequel nous baignons en très large part si ce n'est en totalité, comme l'histoire de la mécanique le montre clairement, notamment avec la prégnance depuis plusieurs siècles d'une conception géométrique de l'espace physique. Et ce n'est pas parce que les termes figurés ont disparu, ou plutôt parce que leur sens est défini et que la métaphore paraît morte, qu'ils n'agissent plus. La résurgence même chez les meilleurs auteurs du problème de l'« écart » rhétorique l'illustre bien, comme en psychanalyse les problèmes liés à la « personnalité » psychique de l'inconscient, ou en science l'idée d'une « information » génétique. Donc, si l'on peut dire à la rigueur que la métaphore est un échafaudage, non seulement en science mais aussi au cinéma et en littérature, dans la mesure où la chaîne du comparant y reste parfois totalement cachée, où elle n'apparaît plus, comme dans les figures complètement fondues, il faut rappeler que cette chaîne ne joue pas seulement le rôle d'un appareillage provisoire mais aussi, assez souvent, celui d'une fondation, d'une structure – et la tendance de l'architecture contemporaine à dissimuler la structure des bâtiments ne plaide pas contre moi. La métaphore n'est pas pour autant un cadre totalitaire, une force invisible qui nous enserrerait, comme la langue chez Roland Barthes : c'est, si l'on préfère, l'air que nous respirons, un air que nous pouvons parfois changer sans pour autant aller sur une autre planète. C'est encore, pour reprendre cette fois l'idée de Lakoff et Johnson, un sixième sens qui, comme les autres, s'impose à nous mais peut être développé ou non, utilisé de façon privilégiée ou pas.

Faute d'une telle compréhension, à la fois herméneutique et enrichie par la meilleure part du rationalisme (ou vice-versa), faute de percevoir la figure comme fondation susceptible d'être retravaillée, comme croyance ouverte à la critique, la métaphore court le risque d'être encore suspectée. Moins qu'avec d'autres objets d'étude, et par excellence peut-être avec elle, on ne peut en effet attester la figure d'analogie ou sa signification de façon « objective ». C'est le problème de l'implicite, qui triomphe dans la métaphore vive, qui élève la difficulté à un très haut niveau dans son cas. Or, une certaine conception de la scientificité veut un garant du sens : c'est bien cela qui pose problème chez Eco, Searle et les autres. Comme il n'existe pas ou, plutôt, comme on ne peut produire ce(s) garant(s) avec certitude, c'est-à-dire à la façon d'un témoin devant un tribunal, le

462 Ch. Perelman, *L'Empire rhétorique*, op. cit., p. 146.

procès de la signification doit être rejoué à chaque fois, et la tentation est grande de rejeter la richesse de la figure, quand elle est seulement entr'aperçue, du côté de l'illusion. Pour le dire autrement, il ne s'agit pas pour nous, en contestant les dérives « structurales », en rappelant l'importance du sujet dans la « production » de sens métaphorique, de rétablir une conception de l'Auteur en majesté, d'en faire l'ultime garant du sens. C'est d'ailleurs là que « l'inconscient » trouve sa place, aussi bien dans son sens plein et fort, celui des « processus primaires » étudiés par la psychanalyse, que dans le sens de ce qui est « non pleinement conscient », où l'on trouve différents phénomènes très intéressants comme les « mots d'esprit », œuvre de l'inconscient et du fameux système « conscient-préconscient », mais aussi cette intuition qui permet à l'auteur de dire plus et mieux que ce qu'il croit penser, que ce qu'il serait capable d'énoncer lui-même explicitement, en suscitant et orchestrant dans son œuvre des significations qui le dépassent. Dans ce dernier cas, nous ne sommes plus vraiment dans l'inconscient, même élargi au préconscient, mais dans une forme de conscience paradoxale, connaissant ses limites et en jouant, qui lui permet de les dépasser, de donner forme au nouveau, à ce qui se fait jour de meilleur en soi, à ce qui n'est pas encore vraiment connu mais pas inconnu pour autant. Or, pour rendre compte de tels phénomènes, et en particulier de la métaphore, il faut redonner toute sa place au sujet créateur, à un sujet élargi, forcément problématique dans le cadre de l'objectivisme ambiant, mais dont la perspective est rendue nécessaire.

Il y aurait donc une façon de dépasser le conflit des herméneutiques, celles du soupçon et les autres, instauratrices. Pour ma part, si je ne peux partager tous les termes du développement de Ricœur sur la « “vérité” des symboles », sur la foi en un « langage *plein* », un « langage *lié* », dont l'auteur ne cache pas qu'il est solidaire de l'« attente d'une nouvelle Parole », je partage sans réserves la façon dont le débat est posé, dans le deuxième chapitre de son ouvrage sur Freud, *De l'interprétation*. Ce qui est remarquable d'ailleurs, c'est que, contrairement à Gilbert Durand, Ricœur commence par la *récolle*ction du sens pour finir par « l'école du soupçon » – sans pour autant impliquer dans cet ordre un *nécessaire* progrès, qui coïnciderait avec la chronologie.⁴⁶³ C'est là que l'on touche du doigt le « prosélytisme » de Durand et la volonté de Ricœur de dépasser les maîtres du soupçon *sans les rejeter*. Cette tension-là est admirable qui consiste à maintenir à la fois le projet de « dépasser » et de « conserver », sans en occulter la difficulté et peut-être l'impossibilité. Face aux maîtres du soupçon, il s'agit pour l'auteur du *Conflit des interprétations* d'« assimiler le sens positif » de leur entreprise. Il le montre lui-même avec Freud mais aussi avec Marx et Nietzsche : il s'agit à chaque fois, chez les deux premiers au moins, d'une « extension de la conscience », d'offrir une plus grande liberté, malgré les apparences contraires. Ricœur s'attache ainsi à mettre au jour chez eux un noyau de foi raisonnable, entreprise qu'il reprend et développe en particulier, pour Freud, à la fin de son livre *De l'interprétation*, dans l'avant-dernier chapitre, d'une façon assez convaincante. Au lieu de stigmatiser les contradictions du fondateur de la psychanalyse – inévitables contradictions de tout grand inventeur ou découvreur – il s'efforce de restituer leur cohérence, d'en dégager le projet. C'est aussi ce qu'il tente ailleurs, avec d'autres « maîtres du soupçon », comme Levi-Strauss. La chute de son article « Structure et herméneutique » est de ce point de vue, elle aussi, admirable : sans se prononcer forcément sur la tentative elle-même de « réconcilier » structuralisme et herméneutique, nous pouvons être convaincus par la façon dont l'auteur ramène le premier à une pensée métaphorique et/ou « symbolique » qui s'ignorerait, non pour avoir raison de lui mais pour l'inviter à mieux se connaître, et donc à mieux maîtriser son

463 P. Ricœur, *De l'interprétation*, op. cit., p. 38-46.

projet et ses moyens, à travers ses propres fondations. Le tour de force est brillant, et judicieux, qui consiste à discerner dans l'« analyse structurale » un « transfert de sens », une « donation indirecte de sens qui institue le champ sémantique, à partir duquel peuvent être discernées des homologues structurales ». Certes, l'article évoque surtout les « métaphores » relevées par Levi-Strauss comme « l'analogie entre manger et épouser, entre le jeûne et la chasteté », mais l'on pense aussi au langage qui joue, comme on le sait, comme l'article l'a beaucoup rappelé, un rôle central dans le structuralisme, voire celui de métaphore première. Bien sûr, le modèle est alors celui de la Langue, bien plus que celui d'une Parole, mais le phénomène n'en est pas moins frappant et, quand il s'agit des « métaphores » culturelles relevées par l'anthropologue, nous nous rapprochons bien davantage d'un phénomène de parole – même si, comme le relève le philosophe, « la formalisation » rabat la similitude sur de « simples » homologues et procède à un « appauvrissement sémantique » par la recherche d'un « plus petit commun dénominateur » formel, la « *conjonction par complémentarité* ». ⁴⁶⁴ Dans une jolie provocation, Ricœur rappelle *in fine* son idée principale, mais en référence cette fois à Augustin et Denys : « ce qui est premier, c'est la translation, le transfert du visible à l'invisible par le truchement d'une image empruntée aux réalités sensibles, ce qui est premier, c'est la constitution sémantique en forme de “semblable-dissemblable”, à la racine des symboles ou des figuratifs. » Évidemment, précise-t-il alors, d'une façon qui ne m'apparaît pas nécessaire tellement cela devrait aller de soi, et comme s'il s'agissait d'une concession au structuralisme, il ne s'agit pas non plus de s'en remettre aveuglement au pouvoir des symboles ou des analogies : c'est à travers « le relais d'une économie, d'un ordre », d'un langage, que les « symboles » prennent leur sens plein et entier.

C'est donc bien cette part de foi fondatrice contenue dans la métaphore que distingue ici Paul Ricœur – foi pas toujours très « raisonnable » d'ailleurs, très « post-critique », du moins quand il s'agit de la métaphore linguistique première dans le structuralisme – mais hélas en distinguant mal figure d'analogie et symbole. Pour défendre l'analogique et le symbolique, il indique alors ce qui menace ce « transfert de sens », cette « donation indirecte de sens » : c'est « l'empâtement dans l'imaginatif », le trop de matière en quelque sorte, ou à l'inverse « l'évaporation dans l'allégorisme », l'abstraction, quand la dimension concrète apparaît insuffisante ; mais l'« équivocité » n'est pas toujours incontrôlée ou réduite à néant, précise-t-il : la signification des figures n'a jamais lieu qu'à travers « des ensembles qui limitent et articulent leurs significations ». Autrement dit, même si la réconciliation avec l'herméneutique n'est peut-être pas ici des plus convaincantes, à cause des contradictions propres à l'anthropologie structurale, nous retrouvons l'idée que le croire et le comprendre peuvent marcher main dans la main, pour autant du moins que l'on reconnaisse, au fondement même de la raison, la présence de cette part de croyance – qui ne peut être éclairée par la pensée que si on l'identifie, ce qui précisément n'est pas le cas avec Levi-Strauss.

Cette sagesse-là n'est pas neuve et, si elle est souvent formulée dans des termes qui doivent beaucoup à la religion, elle n'a rien qui soit lié nécessairement à l'existence d'un Dieu, tel du moins qu'il apparaît dans les religions révélées. Cette idée-là est au fondement de la pensée de Castoriadis, par exemple : aussi l'auteur de *L'Institution imaginaire de la société* rappelle-t-il constamment le rôle fondamental de l'imaginaire, dont le caractère social-historique, auto-institué, doit être sans cesse rappelé parce que cet imaginaire s'exerce partout, jusque dans la constitution des sociétés et dans la science. On retrouve aussi ce débat entre « croyance » et connaissance chez Deleuze, qui fait de « la croyance à ce monde », qui ne va plus de soi et qui exige un pari, le fait moderne par

464 P. Ricœur, « Structure et herméneutique », art. cit., respectivement p. 384, 380-381.

excellence, celui qui irrigue le nouveau cinéma. Plus largement, on peut rappeler, comme le fait l'auteur de *L'Image-temps*, que c'est là « un grand tournant de la philosophie, de Pascal à Nietzsche : remplacer le modèle du savoir par la croyance », et un tournant qui eut lieu « chez des auteurs dont les uns sont encore pieux, mais dont les autres opèrent [aux XVIII^e et XIX^e siècles] une conversion athée. »⁴⁶⁵ Or, il n'est pas innocent que ce tournant s'opère, précisément, au moment où la croyance religieuse ne va plus de soi, comme s'il s'agissait de sa dernière part, peut-être de la meilleure, qu'il s'agissait de sauver, d'un noyau d'humanité là contenu, là aliéné, qu'il s'agissait de rendre à l'homme. Il est logique en tout cas que la métaphore n'échappe pas à ce tournant : elle révèle par excellence que notre savoir est fondé sur une terre meuble, que c'est un édifice aux pieds d'argile. C'est cette puissance et cette fragilité à la fois qu'il semble si difficile d'appréhender, d'attribuer à l'homme. Il est frappant de noter par exemple, dans la vie quotidienne, dans l'art, dans la philosophie ou dans la science, à quel point les métaphores employées renseignent autant sur leur auteur que sur leur objet. Et c'est précisément ce fait-là, cette part nécessaire de « croyance », aussi limitée soit-elle, au fondement de notre connaissance, qui oppose Ricœur et Levi-Strauss : nous avons déjà observé que l'auteur d'*Anthropologie structurale* s'est reconnu dans l'idée d'un « kantisme sans sujet transcendantal ». Croyant formuler ainsi une exigence supérieure d'objectivité, il revendique surtout une illusion : que la structure puisse être « absolue », ne possède pas des « conditions de pertinences » déterminées en l'occurrence par une conception linguistique particulière. Il s'agit évidemment, dans son optique, d'une défiance vis-à-vis d'un certain idéalisme, qu'il soit marxiste ou chrétien, mais il apparaît qu'il n'échappe pas ainsi à la critique qu'il formule : évacuant la subjectivité de son modèle théorique, il ne l'en exprime que mieux.

Jean Laplanche me semble formuler une objection plus stimulante quand il propose de considérer la psychanalyse comme une « anti-herméneutique ». S'appuyant sur le fait que la discipline freudienne est avant tout une méthode, il note qu'elle est « constamment définie comme *analytique*, associative-dissociative », la « libre association » et les « libres idées incidentes » « n'étant que la voie utilisée pour dissocier tout sens proposé. » Il y aurait chez elle un véritable « refus de la synthèse », dont Laplanche note qu'il est non seulement « une règle quasi morale chez Freud » mais aussi et surtout « une abstention méthodologique ».⁴⁶⁶ Le propos me semble extrêmement pertinent dans l'ensemble : Laplanche note l'absence, « dans l'objet visé », dans l'inconscient, « de tout sens synthétique » ; d'une part il n'existe « aucun synthèse dans le “ça” » et d'autre part l'analyste doit se refuser à « proposer une quelconque “psychosynthèse” au patient ». Mais y a-t-il vraiment absence totale de synthèse ? Cela veut-il dire que l'analyste ne doit pas s'en formuler une pour lui-même ? Laplanche est tenté de le prétendre, sous prétexte que Freud ne reconnaît que « des constructions partielles et provisoires », et encore, tardivement, et que l'essentiel serait ailleurs, que l'interprétation ferait « fi de toute recherche de sens, de toute compréhension ». En fait, très vite, malgré la position tranchée qu'il suggère au début, malgré l'importance de l'œuvre de « déliaison », de « détraduction », Laplanche ne s'oppose plus à l'idée d'une synthèse ou d'une traduction, mais plutôt à celle d'une synthèse *unifiante, totalisante, définitive*, à celle d'un code *universel*, d'un code *préexistant* : « ce n'est certes pas dire qu'il ne se produit pas de synthèse, mais celle-ci est purement spontanée et surtout individuelle », « il n'existe pas de codes préétablis pour une retraduction ». Et ce n'est plus tant Ricœur, alors, qui est visé, que la vulgate psychanalytique à

465 G. Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 223-224.

466 J. Laplanche, « La Psychanalyse comme anti-herméneutique », dans Jean-Michel Salankis, François Rastier et Ruth Scheeps, *Herméneutique : texte, sciences* (actes du colloque de Cerisy de 1994), PUF, Paris, 1997, p. 150, 156

laquelle de trop nombreux psychanalystes ont contribué, et jusqu'à Freud lui-même, cédant peu à peu à la tentation de développer une « symbolique », de reconnaître des liaisons fixes entre symbole et symbolisé, ou découvrant une « typicité », des « scénario[s] quasi universel[s] », allant des « rêves typiques » aux « grands schèmes » dont le « complexe de castration » et « la grande mythologie des deux grands instincts ».⁴⁶⁷ Et Jean Laplanche de conclure sa charge, dans la première partie, d'une phrase aux accents encore un peu lacaniens : la « maxime profonde » de la psychanalyse, de sa méthode en particulier, « est que là où l'on suit la voie de la synthèse, on fait taire l'inconscient. » Puis de souligner à la toute fin le glissement opéré dans son intervention : « Bas les pattes, dans la cure, à l'herméneutique, à *notre* herméneutique ! »

Qu'en tirer pour nous, pour la métaphore ? Il me semble que le conflit des interprétations est assez bien illustré par ce conflit entre analyse et synthèse. Mais il me semble aussi que l'on discerne aisément avec cet exemple que l'opposition, pour réelle qu'elle soit, peut être dépassée ou nuancée. C'est d'abord que la psychanalyse ne s'interdit pas toute synthèse : l'intervention de Laplanche et Leclaire, au colloque de Bonneval, ou les cours publiés sous le titre *Problématiques* l'indiquent suffisamment. Je ne reviens pas, en outre, sur ces synthèses partielles et provisoires auxquelles l'analyste peut amener. Tout cela souligne bien que la synthèse n'est pas interdite : l'essentiel est seulement de ne jamais arrêter l'analyse. Or, il me semble que le propos de Ricœur, pour l'essentiel, n'est pas très différent : la foi raisonnable n'interdit pas la critique, le doute, l'interrogation sur les fondements. C'est même la critique qui assigne à la « foi post-critique » la place résiduelle qui peut lui être accordée. Quand l'auteur reprend l'analogie entre névrose et religion, à la toute fin de son ouvrage sur Freud, ce n'est nullement pour la réduire mais au contraire pour continuer de l'explorer, pour proposer d'autres interprétations à partir des mêmes données.⁴⁶⁸ D'un autre côté, il faut reconnaître que Jean Laplanche n'a pas tort non plus : s'il formule cette idée d'une anti-herméneutique, c'est qu'il y a une volonté bien réelle de réconciliation chez Ricœur, parfaitement assumée à travers les symboles de la foi, qui ne peut qu'apparaître suspecte aux yeux d'un psychanalyste. Le souci de ne pas dépasser sans conserver s'exprime hautement mais la tentation de la synthèse réconciliatrice se fait parfois sentir aussi. Dans *De l'interprétation*, dans les deux derniers chapitres, avant que les symboles de la foi n'imposent à la toute fin du chapitre IV leur problématique propre, la référence à Hegel et le rôle que l'auteur assigne au symbole en général sont symptomatiques. Le propos de Ricœur n'est pourtant pas éloigné du tout de celui de Laplanche : c'est bien la parole vive de l'homme, de l'analysé, que tous deux cherchent à défendre. Quand le co-auteur du *Dictionnaire de la psychanalyse* dénonce les clefs et les schémas déjà tracés dont se contentent certains analystes, c'est bien pour libérer la puissance d'événement du discours du patient, de son propre symbolisme, de la même façon que Ricœur cherche à restituer la plénitude de la signification d'*Œdipe-Roi*, entachée par une attention trop exclusive à l'énigme de la naissance, au Sphinx en quelque sorte, au détriment du drame de la conscience de soi.⁴⁶⁹ Et quand Laplanche rappelle dans *Problématiques* que l'inconscient n'est pas premier mais second, c'est qu'il se soucie lui aussi de réinscrire l'individu dans une histoire qui le dépasse, dont il recolle comme il peut les restes, témoignant d'une préoccupation très proche de celle de Ricœur. Autrement dit, le conflit entre analyse et synthèse me semble à la fois très juste, comme témoignant de deux *tentations* opposées, et aisément dépassable, dans la mesure où il relève pour partie de malentendus, où le

467 *Ibid.*, p. 151-153.

468 P. Ricœur, *De l'interprétation*, op. cit., p. 555-575.

469 *Ibid.*, p. 537-541.

meilleur des deux auteurs n'est pas là, où tous les deux témoignent en fait d'un même souci de poursuivre l'analyse, d'une synthèse prudente, qui ne s'impose pas, qui ne supprime pas.

Il ne s'agit donc pas de réconcilier réellement, à mon tour, les deux auteurs, mais de constater qu'il existe un espace assez large où les deux se rejoignent, où, mieux encore, ils peuvent dialoguer. Jean Laplanche est tenté de forcer le propos dans un sens, de minimiser le rôle de la synthèse, notamment parce qu'il écarte l'interprétation de la culture qui préoccupe Ricœur et qu'il se concentre sur la cure, mais aussi parce qu'il ne distingue pas assez entre différentes synthèses. De même, il y a une « tentation de la synthèse » chez Ricœur, notamment à travers le symbole culturel qui l'aide à penser les symboles de la foi. C'est même là qu'on peut déceler, parfois, une certaine ambiguïté chez lui : l'indistinction dans laquelle il maintient métaphore et symbole me paraît très significative. Malgré les nombreux passages possibles de l'une à l'autre, malgré le fait que certains symboles vivants, en art notamment, *sont* des métaphores, il y a précisément quelque chose de plus synthétique dans le symbole, au sens que dénonce Laplanche, de plus réconciliateur, de plus « unifiant », et c'est bien ce qui intéresse Ricœur. N'avons-nous pas remarqué combien la métaphore souffrait, chez Hegel déjà, de se trouver comme coincée entre symbole et concept ? Certes, ce n'est plus le cas, loin de là, chez l'auteur de *La Métaphore vive*, mais il reste une sorte d'affinité entre le symbole et les herméneutiques instauratrices, par exemple quand il est question chez lui des « symboles prospectifs », du symbole qui n'est plus seulement « un vestige », une « symbolique sédimentée », « usuelle » et « usée », mais qui constitue aussi une « aurore de sens ».⁴⁷⁰ Nulle naïveté ici pourtant : s'il s'agit de « prendre le symbole à son moment créateur », à sa « naissance », quand « il est lui-même interprétation d'un fond légendaire antérieur », comme le mythe d'Édipe chez Sophocle, c'est bien parce qu'il est le fruit d'une énonciation particulière, que la parole y est vive, que le code y est limité au strict minimum, qu'il retrouve une nécessité par une nouvelle saisie créatrice. Seulement, le fait de continuer à parler de symbole – pour cette pièce de théâtre par exemple – ne peut que nous interroger. Il ne s'agit pas de reprocher à Ricœur d'avoir écrit sur la métaphore après *De l'interprétation*, mais de s'étonner que les deux formes d'« images » ne soient pas distinguées, de même qu'elles ne le seront pas vraiment, dans *La Métaphore vive*, et que le modèle de la métaphore, dans ce dernier ouvrage, tend insensiblement, progressivement, à redevenir *in absentia* dans les deux dernières études, à mesure qu'apparaît la problématique ontologique. Autrement dit, même si le propos de Ricœur sur le symbole me paraît toujours judicieux, on perçoit une volonté d'en renforcer l'autorité au moyen de la métaphore. Même si le rôle de la convention est minime dans le « symbole prospectif », puisqu'elle est créée ou ressaisie par une conscience créatrice, peut-on dire qu'elle n'en joue aucun ? Le fait même de parler de symbole suggère une continuité plus grande avec le fonds imaginaire antérieur que dans la métaphore recrée : dans ces cas de « reprise » métaphorique, qu'il y ait profonde réinvention ou non, la création n'est jamais interprétée que comme le produit d'un jugement individuel alors que le symbole de la foi, par exemple, fonctionne tout autrement, suppose la continuité d'un mystère, d'une question adressée à l'homme à travers lui. De reprise en reprise par des auteurs différents, la convention acquiert une nécessité plus grande que dans la métaphore, elle court le risque d'être « naturalisée ». Ricœur lui-même souligne que sa « méthode de pensée » ne permet pas « de résoudre dans le fond la question du symbolisme religieux », qu'on ne peut pas « rejoindre par un élargissement progressif de la pensée réflexive l'origine radicale de ce symbolisme », que « cette articulation, *dans une philosophie de la réflexion*, entre les figures de l'esprit et les symboles du sacré » est « fragile »

470 P. Ricœur, *De l'interprétation*, op. cit., p. 526-527.

mais, ce faisant, il continue à faire bénéficier le symbole de traits qui appartiennent tantôt à ce qu'il y a de métaphorique en lui et tantôt à ce qu'il y a de spécifiquement symbolique.⁴⁷¹ Ce faisant, d'ailleurs, il s'inscrit dans une tradition allemande qui semble partir de Kant, Goethe et Schiller et dont Gadamer lui-même indique qu'elle doit être révisée, étant trop marquée par « son lien à l'esthétique du génie et de l'*Erlebris* ». ⁴⁷² Aussi Ricœur ne distingue-t-il pas nettement différentes formes de « croyance », ne propose-t-il pas expressément la conclusion qui s'impose, selon moi, à savoir qu'il y a là, dans l'interprétation du symbole, un pari plus grand que dans l'interprétation métaphorique.

Cela apparaît clairement avec l'analyse d'*Œdipe-Roi* : ce qui est manqué par l'analyse psychanalytique, le second drame, celui de la reconnaissance, est nommé « le côté de l'esprit ». L'ambiguïté est apparente dans ce paragraphe : l'esprit en question, c'est à la fois le conscient et l'Esprit. Ricœur souligne par ailleurs le pouvoir du symbole « de déguiser et de dévoiler ». Certes, le déguisement en question est avant tout celui de l'inconscient, mais il y a un autre « déguisement » impliqué dans le symbole, bien manifesté à travers l'idée de « dévoilement » : ce qui est *caché* dans le symbole, ce n'est pas seulement la « matière du désir », mais aussi « un autre sens spirituel » qui apparaît à travers la sublimation. Je n'entends pas contester ici cette hypothèse, qui me semble très juste, mais seulement faire observer que ce « dévoilement » qui fait de l'œuvre d'art « un symbole prospectif de la synthèse personnelle et de l'avenir de l'homme » implique deux sortes de « déguisement » non « régressifs », conjoint deux types de significations qui ne sont pas nécessairement liées : d'une part le sens impliqué, dégagé par l'interprétation, à laquelle toute œuvre « appelle », et d'autre part le sens « caché » dans certains symboles (notamment religieux), dont la nature est *parfois* différente, même si ces derniers doivent eux aussi faire l'objet d'une interprétation.⁴⁷³ Le premier, que l'on aperçoit bien dans la métaphore, n'a rien de « dissimulé » : il relève seulement de l'implicite, avec toute la difficulté afférente à son interprétation, bien entendu. Le second, en revanche, est bel et bien « caché », d'où l'insistance de Ricœur sur cette idée de déguisement et de révélation : il nécessite une participation supérieure de l'interprète, c'est la dimension « épiphanique » du symbole qui est concernée. Le choix du mythe d'*Œdipe* joue alors un rôle délicat : il masque la distinction, précisément parce que l'interprétation proposée de ce « symbole » repose sur une analogie avec la vie psychique de l'individu, proposée par Freud et poursuivie par Ricœur, qui l'élargit à la part consciente de l'homme, à sa vie spirituelle, sans que l'image de l'humaine condition proposée, de façon convaincante, par *De l'interprétation*, n'implique *nécessairement* une « participation » de type mystique. C'est pourtant bien cela qui est concerné, comme l'indique la suite du chapitre, consacré aux symboles de la foi, où la « surdétermination » du symbole, qui est parfois une indétermination relative, « fonde la possibilité de[s] deux herméneutiques », fait la richesse et l'ambiguïté du symbolisme religieux : Ricœur reconnaît que « le “symbole donne à penser”, mais [qu']il est aussi la naissance de l'idole ; c'est pourquoi la critique de l'idole reste la condition de la conquête du symbole. »⁴⁷⁴ Nous avons donc là un type de problème spécifique au symbolisme, notamment religieux, qui ne se pose pas de la même façon, ni avec la même acuité, avec la métaphore. Chez elle aussi, nous pouvons rencontrer une dimension prospective, une « synthèse personnelle », mais le rôle moindre qu'y joue la tradition fait que le risque de « naissance de l'idole » y est moins élevé.

471 *Ibid.*, p. 547, 551.

472 H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, *op. cit.*, p. 92-98.

473 P. Ricœur, *De l'interprétation*, *op. cit.*, p. 539-540, 542-544.

474 *Ibid.*, p. 566-567.

Aussi Jean Laplanche apparaît-il plus sensible que l'herméneute – qui pourtant l'est déjà beaucoup – à ce « refus de la synthèse » chez Freud, même si Ricœur montre bien, lui aussi, par ses analyses finales, que le fondateur de la psychanalyse propose également des synthèses qui arrêtent l'analyse, comme pour le principe de réalité. Or, cette volonté de ne proposer que des synthèses « partielles et provisoires », qui relancent constamment l'analyse, ne s'exprime pas seulement dans la cure. On la retrouve fréquemment dans les écrits du fondateur de la psychanalyse, comme Ricœur le souligne à sa façon en poursuivant l'analogie entre religion et névrose, et elle est précisément liée, chez lui, à la métaphore – qui empêche d'autant mieux la synthèse « fusionnante », « purificatrice », qu'elle conserve, bien visible, l'intuition qui a présidé à sa formation. En effet, ce n'est pas seulement, pas vraiment dans les « associations libres », inconscientes, qu'on identifie le mieux ce goût pour la figure d'analogie : c'est surtout dans le choix quasi constant de concepts métaphoriques, ce souci de maintenir une tension qui constitue le cœur de la métaphore vive et qui s'exprime partout chez l'auteur de *L'Interprétation du rêve*, comme on l'a déjà signalé. Cette possibilité offerte par la figure d'analogie, j'aimerais l'appeler une « dialectique négative » : ce souci au sein de la synthèse de préserver le plus possible les droits de l'analyse, de privilégier le moment du négatif, de ne pas proposer une synthèse qui réconcilie abstraitement, faussement, mais au contraire qui permette de relancer l'interprétation, qui privilégie le dialogue, le décentrement de l'attention, cela me semble correspondre au génie de la métaphore. Bien sûr, toutes les figures d'analogie, même vives, ne fonctionnent pas ainsi. Mais c'est ainsi que Freud l'utilise, le plus souvent. C'est aussi sur ce modèle-là que fonctionne la métaphore « centrale » de *2001, L'Odyssée de l'espace*, par exemple, ou la métaphore finale d'*Acte de printemps*, et cela me semble au cœur de l'esthétique métaphorique de S. M. Eisenstein, sur laquelle nous allons nous pencher sous peu. Mais, comme la métaphore repose sur l'analyse plus ou moins consciente d'une expérience à l'aide d'une autre expérience, qui peut déboucher alors sur une synthèse « réconciliatrice », et en même temps comme elle s'appuie sur une synthèse *a priori* qui ne fait pas toujours l'objet d'une analyse poussée, elle donne aussi lieu à de tout autres pratiques, par exemple à ces métaphores « échafaudages » parfois prônées dans la science ou à ces métaphores déjà admises par l'usage, réactivées mais peu interrogées, que l'on trouve par exemple dans l'esthétique classique.

C'est ainsi que la figure d'analogie est susceptible de relever, comme le symbole, aussi bien d'une herméneutique du soupçon que d'une herméneutique instauratrice, selon que la ressemblance à l'œuvre dans la métaphore apparaisse surévaluée par l'auteur qui la propose ou au contraire justifiée, selon aussi que la part de dissemblance soit négligée par l'interprète – et déclenche alors un soupçon mal fondé – ou au contraire bien prise en compte – et débouche sur une dialectique tantôt « positive », de type conceptuel, si la métaphore y invite, tantôt « négative ». C'est évidemment dans ces deux derniers cas qu'une « foi raisonnable » est possible. La métaphore ramène ainsi à de plus justes proportions le conflit des interprétations : nous percevons constamment, avec elle, à quel point toute interprétation repose sur une « donation de sens ».

C'est même dans cette perspective-là que les adeptes de l'image dissemblable peuvent apparaître comme les dépositaires d'une sagesse méconnue, dans la mesure où la métaphore est encore trop souvent aujourd'hui considérée selon l'unique critère de la ressemblance. Je ne pense pas seulement à Aristote, pseudo-Denys ou Reverdy, mais aussi à Mlle de Gournay qui, au début du XVII^e siècle, louait cet « art de discerner une conformité dans les contraires », cet « entendement de l'écrivain » qui semble par l'entremise de la métaphore « transformer ses sujets en sa propre nature, souple,

volubile, applicable à toutes choses ».⁴⁷⁵ En citant ces propos, Jean Rousset précise qu'il s'agissait pour elle de distinguer la métaphore et la comparaison « simple », basée sur une similitude aisément observable, d'une forme plus haute, à la manière somme toute de l'auteur de *La Hiérarchie céleste*. Mais il convient alors de souligner, comme pour pseudo-Denys d'une certaine façon, que l'éloge de la dissemblance se fait toujours sur fond de ressemblance, en l'occurrence que « la fille d'alliance de Montaigne » exprime en même temps la double exigence d'éloignement et de justesse, exactement comme Reverdy. Louant dans *Les Advis* « l'usage fréquent et généreux de telles figures », qui « vont à l'infini » chez MM. Du Perron et Bertaut, « soit en quantité, soit en mérite », elle s'enthousiasme ainsi : « un œil humain peut-il viser de si loin et si juste ensemble ? » Et de préciser : « disons de si loin, puisque ces métaphores sont si fort écartées du sujet », c'est-à-dire, évidemment, éloignées du thème, mais précisément pas de la question, du « problème » envisagé. Et, pour faire l'éloge de l'expression « un fleuve de flambeaux », elle parle précisément d'une « conception » dont ses censeurs sont incapables : « ils ne peuvent enfin avaler une eau, représentée par le feu son contraire » ; puis elle reprend la métaphore de l'archer : « la parfaite excellence d'une métaphore consiste à tirer du plus loin qu'elle peut, pourvu qu'elle frappe au blanc ».⁴⁷⁶ Le paradoxe est souligné à l'envi, puisqu'elle affirme à la fois l'existence d'une similitude, d'une « conformité » entre les deux objets de pensée et qu'elle continue à les nommer des « contraires ». Même si l'analyse qu'elle propose ne le manifeste pas plus clairement, c'est donc bien de l'aptitude à dialectiser les termes que parle Mlle de Gournay, d'une capacité à voir une ressemblance là où elle n'existe pas encore, aptitude qui, « pour bâtir sur une telle base », exige « assez d'assurance et de jugement ». Pour l'auteur des *Advis*, le tort n'est d'ailleurs pas d'ignorer la dissemblance mais de ne voir qu'elle : les censeurs malherbiens « ne savent pas discerner » par où les choses dissemblantes « sont égales ». Aussi faut-il noter que Mlle de Gournay, évoquant dans un autre texte la capacité de l'écrivain à « transformer ses sujets en sa propre nature, souple, volubile, applicable à toutes choses », ne s'en tient pas à cette faculté baroque, où l'on peut reconnaître la « connaissance préalable » de son objet, la nécessaire « projection » d'une subjectivité qui lui permet de réduire la distance entre les choses. L'« entendement de l'écrivain » ne cesse pas de s'exercer ici, bien au contraire : il corrige l'éventuel préjugé ; « semblant par son entremise transformer les sujets », il ne s'abandonne pas à ces apparences mouvantes, il les dompte et, « parce qu'il y a mille occasion de broncher », de tomber, en observant les « deux objets » unis par la métaphore et « éloignés d'une infinie distance », « il se trouve une insigne gloire et un très-grand mérite à fournir la carrière nettement. »⁴⁷⁷ N'est-ce pas dire merveilleusement, au moment où le rationalisme n'a pas encore fait ses ravages, dans un texte où le modèle n'est clairement pas substitutif, que l'objet envisagé par la métaphore s'enrichit du regard que l'on porte sur lui ? Ce *Traité de la métaphore*, comme l'auteur l'appelle plus loin, débute d'ailleurs par une déclaration qui n'aurait pas déplu à Gadamer :

Quiconque croit qu'il faille guère moins de suffisance à la parfaite lecture d'un bon Poème qu'à la composition ou à la traduction, il se trompe : la maîtresse partie de l'âme, qui est le jugement, étant aussi pleinement employée à l'examen des choses qu'à leur fabrique.⁴⁷⁸

475 Cité par Jean Rousset dans *L'Intérieur et l'extérieur*, op. cit., p. 63-64.

476 Marie de Gournay, *Les Advis ou les Présents de la Demoiselle de Gournay*, 3^e édition augmentée, revue et corrigée, chez Jean Du Bray, Paris, 1641, p. 753-754, 756-757.

477 *Ibid.*, p. 279-280.

478 *Ibid.*, p. 268.

N'est-ce pas dire qu'il existe un art d'interpréter, non moins délicat que l'art d'écrire ?

Quant à cette nécessité de tenir ensemble l'exigence d'éloignement et de justesse, de dissemblance et de ressemblance, j'aimerais souligner que le problème se pose d'une façon similaire avec pseudo-Denys l'Aréopagite. Dans *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Didi-Huberman donne parfois le sentiment de pousser le paradoxe plus loin encore que le théologien grec. En témoigne son exemple du ver de terre pour symboliser le Christ ou la Théarchie, qui est le plus extrême de *La Hiérarchie céleste* : la volonté très pascalienne d'humilier la raison ne débouche généralement pas, chez pseudo-Denys, sur de telles images.⁴⁷⁹ Sans rien ôter aux analyses de Didi-Huberman, à la possibilité de lire dans le domaine du figural un pendant artistique au paradoxe théologique du Verbe incarné, de l'invisible rendu visible, d'une immanence pointant vers une transcendance, il faut rappeler que l'image dissemblable n'est jamais *totale*ment dissemblable chez l'auteur grec, jamais *radicalement* autre. Autrement dit, il faut se garder d'une lecture de la métaphore, de l'image, que je serais tenté de qualifier de « surréaliste » ou, si l'on préfère, qui serait à la fois mystique et influencée par les processus primaires de Freud. Le feu, la roue, les animaux des quatre évangélistes et même le voile coloré, le vent ou les pierres multicolores témoignent d'une intention, trahissent une visée. *La Hiérarchie céleste* n'indique-t-elle pas, par exemple, comment il faut comprendre « la forme du bœuf » ? Celle-ci manifeste que les esprits célestes « sont puissants, dans la force de l'âge, qu'ils ouvrent des sillons intellectuels pour recevoir les pluies célestes et fécondantes », et que leurs cornes figurent « leur invincible vertu protectrice ». ⁴⁸⁰ Le chapitre XV tout entier *explique* les figures dissemblables : même dans les cas les plus extrêmes, un reste de similitude se maintient – comme Didi-Huberman l'indique lui-même, pour le ver de terre, mais au terme de son développement. Pseudo-Denys ne donne-t-il pas, à plusieurs reprises, aux expressions « figurations dissemblables » et « images déraisonnables » le synonyme de « similitudes dissemblables », particulièrement éloquent ? Et, même lorsqu'il se penche sur l'exemple du ver de terre et qu'il évoque les « saintes figures sans ressemblance », ces « véritables négations », ces « images sans ressemblance et déraisonnables », il prend soin d'évoquer ces « similitudes empreintes d'altérité ». Il s'agit bien, à chaque fois, de « similitudes » prises « sur le mode de la dissemblance ». ⁴⁸¹

C'est pourquoi, même dans le cas des fleurs-stigmates, je ne crois pas nécessaire de congédier l'interprétation métaphorique, comme le propose Didi-Huberman pour la fresque *Noli me tangere* de Fra Angelico : même si les *signa translata* en question débordent « la simple métaphore », ils n'en relèvent pas moins *aussi* d'une telle interprétation, d'une possible compréhension métaphorique, comme le souligne indirectement l'auteur de l'essai en évoquant ce « pont » jeté « entre deux ordres de pensée tout à fait hétérogènes (mais théologiquement articulables) : un champ printanier d'une part, et d'autre part le corps du Christ « orné » de ses plaies, de ses *stigmata* » et en convoquant plus loin Hugues de Saint-Victor. ⁴⁸² Un jugement de type prédicatif est loin d'être « interdit d'emblée » ici, même si l'on est autorisé, évidemment, à ne pas l'y réduire. Comment comprendre alors ces réserves de Didi-Huberman ? Ce qui fait obstacle, là encore, à la reconnaissance pleine et entière de la métaphore, il me semble que c'est d'abord, paradoxalement, la conception traditionnelle de la figure *in absentia* comme « relation univoque d'attribution », puisqu'on y lit encore l'idée d'un attribution-substitution d'un terme à un autre, là où toute une tradition souligne que son

479 G. Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1995, p. 85-88.

480 Pseudo-Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste*, XV, 8, *op. cit.*, p. 185.

481 *Ibid.*, II, 4-5, p. 81-83, 85, et XV, 8, p. 188.

482 G. Didi-Huberman, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 39-40.

interprétation repose sur un « va-et-vient ». C'est aussi, ensuite, la prévalence d'un schéma freudien, où la « valeur de déplacement, de passage, d'association » est valorisée en quelque sorte contre celui d'une authentique analogie, où le « travail de la *figurabilité* » rend l'image « inapte – ou plutôt insensible – à la stricte pensée logique » et suggère à l'auteur que l'image tirerait « de cette insensibilité même toute sa force signifiante ».⁴⁸³ Étonnante ruse de la raison, donc, qui invite encore à écarter la métaphore au moment même où la figure d'analogie est perçue comme prédication, où la puissance de l'image dissemblable est reconnue et où l'idée d'un verbe incarné est explorée. Finalement, comme on le perçoit avec la référence freudienne, c'est encore le problème du garant du sens, éternellement introuvable, qui semble se poser ici. Comme Didi-Huberman le relève lui-même à propos de la peinture, il est décidément « bien difficile de faire l'histoire des regards, parce que les regards ne sont jamais strictement attestés ou couchés en archives », et c'est pourquoi il est nécessaire d'« imaginer », de « s'involuer » en l'occurrence dans le paradoxe des ressemblances qui jaillissent des « dissemblances picturales ».⁴⁸⁴ Le problème se pose donc pour la métaphore d'une façon similaire à celui de la pensée au sein de la peinture : image dans l'image, elle court le risque de n'être pas perçue. Confrontés à la figure d'analogie, nous pourrions presque dire, à la façon de Daniel Arasse, qu'*on n'y voit rien* alors que, bien souvent, l'essentiel est sous nos yeux, que ce sont nos préventions qui nous les ferment. Nous n'y voyons rien, dans bien des cas, à la façon des auteurs critiqués par Mlle de Gournay et pseudo-Denys, parce que nous ne croyons plus, ou pas assez, à la métaphore.

Autrement dit, il y a une sorte d'invisibilité théorique de la métaphore, malgré sa surexposition actuelle : les deux éléments centraux de sa compréhension traditionnelle, le « transfert » et la ressemblance, empêchent – tels qu'ils sont généralement compris – de placer au premier plan la question centrale de la ressemblance paradoxale, jouant souvent l'un contre l'autre mais se retrouvant dans leur inaptitude commune à penser la dialectique des deux séries d'objets de pensée. Le scientisme et la théologie ne s'opposent pas vraiment de ce point de vue, le premier semble même avoir pris le relai de la seconde : pour eux, la « ressemblance », l'adéquation n'est jamais suffisante dans la métaphore ; si l'on préfère, l'écart par rapport au sujet est toujours trop grand et par rapport au sensible toujours trop faible. Cela se perçoit même chez pseudo-Denys, où les meilleures images restent déraisonnables, et exemplairement chez Thomas d'Aquin. La métaphore souffre ainsi du même « obstacle épistémologique » que celui évoqué par Philippe Dubois pour la photographie (même s'il ne se pose évidemment pas dans les mêmes termes) : celui de « la ressemblance entre l'image et son référent »⁴⁸⁵ – obstacle démultiplié, pour la métaphore, par le caractère inadéquat de la notion de substitution, et en même temps dissimulé par celle-ci. De ce point de vue, on pourrait dire que la métaphore a souffert de n'avoir pas fait l'objet d'un canon excommuniant ceux qui la pratiquaient ou d'un concile précisant à quelles conditions on pouvait l'employer, à la différence des comédiens et de l'image peinte, à cause précisément de cette distance creusée entre les deux séries d'objets, de cet « écart » au sein de la ressemblance. Condamner ceux qui jouent la comédie, cela représente paradoxalement une belle victoire pour le théâtre : c'est

483 On trouve dans « Puissances de la figure », plus explicitement encore, une compréhension de la *translatio*, de la métaphore médiévale, en termes de déplacement freudien : G. Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, op. cit., p. 210-214. Même si le « travail de la figure » ne s'y réduit pas à celui du déplacement, l'idée de « détour » est complétée par celle de défiguration, d'altération qui, certes, possède une valeur mystique mais pâtit d'un rapprochement trop exclusif avec la psychanalyse.

484 G. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, op. cit., p. 19.

485 Ph. Dubois, *L'Acte photographique*, op. cit., p. 64.

reconnaître son pouvoir, même si « l'incarnation » du comédien se trouve alors rabattue sur la « *mimèsis* diabolique ». La métaphore, elle, n'a pas eu le droit à un soupçon si radical : la dissemblance saute trop aux yeux. Quant à définir une ressemblance qui ne soit pas une imitation mais une incarnation, comme ce fut le cas pour la peinture et autres « icônes », c'est une plus belle conquête encore, mais cela ne pouvait pas davantage bénéficier à la métaphore, celle-ci n'étant pas assez matérielle, n'offrant précisément aucune « incarnation » susceptible d'apparaître comme véritable à travers les doubles objets de pensée – ou alors dans le miracle de l'immaculé concept qui, aussitôt, n'est plus perçu comme métaphorique. C'est ainsi que, sur l'échiquier où s'affrontent ceux qui croient au Ciel et ceux qui croient à la Science, du Moyen-Âge à aujourd'hui, la métaphore donne le sentiment de perdre à tous les coups, se trouve prise entre deux feux apparemment différents mais finalement convergents : elle est toujours trop matérielle, ressemblante d'une façon trop indéterminée. Même la théorie des quatre sens, qui laissait une place non négligeable à la métaphore, contribue aujourd'hui par son discrédit à faire disparaître la richesse des problématiques de l'image dissemblante. C'est pourquoi il convient d'introduire le déplacement freudien avec une grande prudence : faisant courir le risque de renouveler la compréhension de la métaphore comme « transfert », son apport est très ambigu et n'aide pas souvent à percevoir la dialectique propre de la figure. Visant probablement chez Didi-Huberman à contre-balancer la conceptualisation inspirée de la théologie romaine et médiévale, cette référence émousse, du point de vue de la métaphore, la pointe la plus fine de cette recherche et invite à placer une fois de plus à l'arrière-plan cet autre travail de la figure – seulement ébauché, certes, puisqu'il exige une participation de l'interprète, mais bien réel – d'analyse et de synthèse.