

Métaphore et rhétorique pour une déconnexion partielle

À l'issue de ce panorama forcément succinct, on peut constater combien la place de la métaphore dans les traités de rhétorique, parfois centrale, d'autres fois beaucoup plus marginale, est problématique. Les contours reconnus des phénomènes métaphoriques sont eux-mêmes extrêmement mouvants : les connexions sont parfois établies entre la métaphore et ses figures voisines, la comparaison, l'allégorie, la catachrèse, l'antonomase, etc., mais pas toujours, loin de là. Certaines nouvelles rhétoriques ont même compliqué les choses en établissant de nouvelles liaisons, par exemple entre métaphore et synecdoque – radicalisant ce qui s'esquissait chez Lamy, Dumarsais ou Fontanier, on l'a vu, pour l'antonomase.

On peut se poser alors la question de la liaison entre métaphore et rhétorique. Est-elle nécessaire ? Présenter la métaphore comme une figure de style, qu'on en fasse la reine ou pas, suffit à l'associer à toute une tradition qui est, en partie, discutable. C'est d'ailleurs cette liaison obligée, presque ce cliché, qui semble à l'origine du discrédit qu'on a pu faire porter sur elle : tantôt à cause de l'image dégradée qu'on pouvait avoir de la rhétorique, tantôt au contraire pour tenter de « sauver » cette dernière du déclin, par une saignée en l'occurrence, ou par une refondation d'autant plus difficile qu'elle se présente en même temps comme une restauration.

Mais comment imaginer une étude de la métaphore « hors de la rhétorique », non dans le sens d'une exclusion de celle-ci, mais d'une saisie hors de ses problématiques obligées, dans un mouvement partiel de déconnexion ?

D'abord, il faut souligner qu'Aristote lui-même a évoqué la métaphore dans deux ouvrages distincts, dans deux contextes très différents, dans *Rhétorique* donc, mais aussi dans *Poétique*, ce qui indique assez qu'elle ressortit à des pratiques, à des champs d'analyse différents (sans compter que le champ de pratiques couvert par la rhétorique est lui-même très fluctuant, et parfois très large).

Ensuite il faut rappeler, plus largement, comme le font par exemple Paul Ricœur ou Catherine Détrie au début de leurs ouvrages, que la rhétorique est née à une époque très précise, en Sicile, aux alentours de 460 avant J.-C., de la chute d'une tyrannie, et que sa forme la plus prestigieuse, celle inventée par Aristote cent trente ans plus tard, naît d'une sorte de compromis entre les exigences contraires de la philosophie et de la sophistique.⁸⁷ Aussi, comme tout compromis, peut-on lui trouver des vertus et des vices, selon que l'on considère qu'elle permet d'introduire des arguments rationnels dans la controverse, ou que l'on s'arrête au fait qu'elle compose avec la sophistique, qu'elle s'autorise elle aussi des arguments plus spécieux, qu'elle ne cherche pas seulement à convaincre mais aussi à séduire. Cette tension a traversé toute son histoire : Athénée définissait la rhétorique comme l'art de tromper. Enfin, la rhétorique est associée à tout un ensemble de traditions, notamment scolaires, qu'il n'est pas dans notre intention d'étudier ici. Quoi qu'il en soit, la notion de rhétorique a une histoire lourde : elle n'a pas cette innocence, *cette unité perçue intuitivement* que la métaphore semble avoir *malgré tout* conservée. Quand on parle de rhétorique, personne

87 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 13-18 et p. 51-59, et Catherine Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, Honoré Champion, Paris, 2001, p. 27-37.

n'entend exactement la même chose : les contenus et les définitions varient énormément. Pour certains, ce sera un art de bien dire ; pour d'autres une pratique de persuasion, détachée de la morale et de la philosophie, à des fins exclusivement pratiques (c'est ainsi que Guy Achard présente la *Rhétorique à Herennius* dans son introduction par exemple) ; pour d'autres encore, cela semble désigner l'organisation même du discours (avec cette idée que tout est rhétorique, que nous en faisons sans le savoir), etc. Il n'en va pas de même pour la métaphore : tout le monde s'entend sur un certain nombre d'exemples, à défaut de définitions, et non seulement sur ce noyau de cas mais aussi sur le lien entre métaphore et comparaison, par exemple, même quand on pointe la différence entre ces deux figures. C'est pourquoi j'ai pris le parti, très largement, de cette « déconnexion ». ⁸⁸

Si la métaphore a résisté à l'érosion de la rhétorique, c'est probablement parce qu'elle est d'une nature plus solide, plus essentielle : elle entretient des liens étroits avec des modes de pensée, comme peu de figures en entretiennent. On voit la différence qu'il peut exister entre la métonymie, l'anaphore ou l'hyperbole, d'une part, et la métaphore ou l'ironie, d'autre part : sans métaphore, pas de raisonnement analogique ; sans raisonnement analogique, pas de métaphore. De même, l'ironie et l'antiphrase entretiennent des liens étroits avec certaines formes de raisonnement, comme en témoigne le fameux chapitre « De l'esclavage des nègres », dans *L'Esprit des lois*. ⁸⁹ Ce n'est pas un simple jeu de massacre auquel se livre Montesquieu dans ce texte : à travers ses énoncés ironiques, à l'antiphrase soigneusement dosée, il propose un véritable raisonnement par l'absurde. En explorant l'hypothèse selon laquelle les Européens auraient eu le droit de réduire les Noirs en esclavage, il est contraint de recourir à toutes sortes d'arguments spécieux et aboutit à des conclusions intenable : ce ne sont pas des hommes ; l'injustice qu'ils subissent n'est pas grande, puisque nos rois ne s'en préoccupent pas. C'est ainsi qu'il démontre, ironiquement, par l'absurde (dans les deux sens du terme), en nous ayant mis sous les yeux la réalité du racisme et de l'esclavage, que les Européens ne respectent pas les lois chrétiennes (« on commencerait à croire que nous ne sommes pas nous-mêmes chrétiens ») et – au passage – que les monarques ne font « entre eux » que des traités inutiles, négligeant d'établir et de faire respecter une sorte de déclaration des droits humains (« ne serait-il pas venu dans la tête des princes d'Europe, qui font entre eux tant de conventions inutiles, d'en faire une générale en faveur de la miséricorde et de la pitié ? »). Cet exemple souligne donc à quel point l'ironie peut constituer le support d'une pensée : les préjugés esclavagistes ne sont pas simplement tournés en dérision par Montesquieu, mais comme démontés de l'intérieur. L'ironie permet cela, en effet : en mimant le discours d'autrui, en lui donnant une forme adaptée, on peut en révéler la logique, en souligner les présupposés et les contradictions.

La métaphore possède un grand pouvoir, elle aussi, peut-être plus grand encore : elle permet de penser le réel. La meilleure preuve en est le recours fréquent qu'y ont les philosophes, de Platon à Nietzsche ou Derrida, de l'allégorie de la caverne au complexe d'Œdipe. Les savants l'utilisent aussi. En biologie, par exemple, l'image de l'arbre du vivant remplace à la toute fin du XVIII^e siècle celle de l'échelle pour penser les relations entre les êtres vivants existant ou ayant existé. C'est un progrès énorme : on perçoit non seulement les liens entre les êtres, mais aussi leur histoire. La théorie de l'évolution n'est pas loin : la métaphore de l'arbre en a jeté les bases, avec ses branches

88 Mais, si l'on y tient, on peut aussi considérer que la métaphore entretient un lien avec une rhétorique informelle, celle dont parlent ceux qui affirment que l'on fait tous de la rhétorique sans le savoir (ou qui évoquent une rhétorique visuelle par exemple).

89 Montesquieu, *De L'esprit des lois*, livre XV, chapitre 5, dans *Œuvres complètes*, Le Seuil, Paris, 1964, coll. L'Intégrale, p. 620.

qui permettent de dépasser le débat traditionnel entre l'idée de continuité et de discontinuité entre les espèces. Darwin reconnaît lui-même sa dette : « On a quelquefois représenté sous la figure d'un grand arbre les affinités de tous les êtres de la même classe, et je crois que cette image est très juste sous bien des rapports. Les rameaux et les bourgeons représentent les espèces existantes ; les branches produites pendant les années précédentes représentent la longue succession des espèces éteintes. [...] ».⁹⁰ Mais dans cette image il reste encore l'idée d'une hiérarchie. Il existerait un sommet de l'évolution : l'homme. Pour gommer toute téléologie, tout anthropocentrisme, et ne plus confondre diachronie et synchronie (l'arbre semble présenter des espèces vivant actuellement comme appartenant à des moments différents de l'évolution), les savants optent parfois pour une nouvelle métaphore : le buisson du vivant. Tous les animaux actuels sont ainsi au sommet de « l'arbre », qui part dans tous les sens. Le documentaire *Espèces d'espèces*, qui expose brièvement cette histoire de la taxinomie, est tout entier bâti sur ce progrès *métaphorique* de la classification des espèces, de la représentation de la grande famille du vivant.⁹¹ Nous sommes désormais bien loin de la rhétorique. Ce film qui plaide pour une image sphérique du buisson, représentée en trois dimensions, souligne à quel point le choix de la bonne métaphore est un enjeu non seulement pédagogique mais aussi scientifique.

1.2. La métaphore et autres notions voisines

« L'allégorie est une figure très efficace pour la transmission des concepts », nous dit également Marc Bonhomme. « Traduisant la pensée en images, elle possède une grande vertu explicative, comme le montre la Carte du Tendre exposée dans *Clélie* (1654) de Mlle de Scudéry. Concrétisées par une allégorie géographique, les étapes de l'amour précieux y ressortent avec un relief accru ».⁹² L'exemple est intéressant, en effet : comme on le voit aussi avec l'allégorie de la caverne, ce genre littéraire entretient des liens étroits avec les concepts. Mais on peut aller plus loin : comme la métaphore de l'arbre du vivant (ou du buisson), l'allégorie ne possède pas une simple vertu explicative, elle sert aussi à *formuler l'idée*, à rendre sensible par l'intuition ce qui serait difficilement transmissible par les concepts *déjà existants*. En cela, elle utilise le pouvoir de la métaphore, dont on vient de voir le statut de figure de la pensée, d'outil intellectuel. Il est donc temps de préciser les liens de la métaphore avec les notions voisines de symbole et concept. Beaucoup confondent en effet la métaphore avec le premier et l'opposent au second, alors que le concept – par exemple – ne lui est pas étranger. C'est dire si ces rapports sont beaucoup plus importants que ceux généralement relevés avec la métonymie ou la synecdoque.

La métaphore, le symbole et le concept

Métaphore et symbole

D'où peut venir la confusion fréquente entre symbole et métaphore, pour commencer ? Le genre

90 Charles Darwin, *L'Origine des espèces*, résumé du chapitre IV (dernier paragraphe).

91 Denis Van Waerebeke, *Espèces d'espèces*, production Ex Nihilo / Arte / France 5, 2008.

92 Marc Bonhomme, *Les figures clés du discours*, Seuil, Paris, 1998, coll. Mémo, p. 74.

de l'allégorie, qui utilise les deux, qui fonctionne – à des degrés divers – sur un mode symbolique et métaphorique, nous fournit une première piste. La métaphore peut exprimer l'invisible, comme le symbole et le concept, et elle possède en commun avec le symbole de présenter un aspect très concret, souvent visuel. Mais il faut invoquer en outre une certaine « dualité » commune aux deux procédés. C'est là le point décisif, qui embrouille considérablement le débat : le symbole possède deux « faces », comme nous le rappelle son étymologie maintes fois convoquée, un peu à la façon dont la métaphore présente un comparant et un comparé. Ce rapprochement de deux parties distinctes joue un grand rôle, dès que l'on se penche sur la métaphore *in absentia* : exactement comme le symbole, celle-ci semble posséder une face visible et une autre cachée. Or, c'est précisément ce qui fait problème dans l'allégorie : la métaphore usée, possédant un comparé abstrait, peut finir par fonctionner sur un mode symbolique.

Il importe alors de distinguer fermement la métaphore et son faux ami. Le symbole est un objet, une chose qui renvoie par convention à un signifié extérieur : la rose rouge à la passion, la tourterelle à la fidélité en amour, l'aigle à César, etc. C'est un signe qui possède souvent une dimension visuelle ou matérielle forte (cela peut être une image, un objet). On peut dire par ailleurs que la métaphore rapproche une chose d'une autre chose, dans un contexte donné ; de ce rapprochement naît une signification. La dualité de la métaphore est donc d'une nature différente de celle du symbole : le symbole est un signe, alors que la métaphore réunit deux signes (ou, mieux encore, organise un double ensemble de signes). En outre, le symbole possède parfois une matérialité, une existence objective que la métaphore ne connaît pas : celle-ci ne peut être un objet. Elle n'existe que dans un discours.

On peut ajouter que l'interprétation du rapprochement est un acte intuitif dans la métaphore. Le lien existant entre les deux objets de pensée repose évidemment sur des conventions culturelles, comme toute représentation, mais le choix de l'association n'est pas fondé sur un lien de convention pré-établi, il est individuel, alors que le lien apparaît de pure convention dans le symbole, il est fixé et accepté par une communauté. Nous aurons néanmoins à nuancer cette distinction, qui repose davantage sur l'idée dominante du symbole que sur l'ensemble de ses usages.

On pourrait dire enfin que le symbole se contente de représenter, alors que la métaphore porte généralement un discours. Néanmoins, là encore, les choses se compliquent. Le symbole porte parfois un discours comme la métaphore, et même souvent dans les faits, mais toujours teinté de mystère ; c'est un « discours », sinon indicible, du moins fortement polysémique. Le discours de la métaphore aussi est difficilement dicible, mais des auteurs comme Gilbert Durand voire Paul Ricœur soulignent une différence de nature : la signification de la métaphore n'est pas indicible *a priori* alors que le symbole renverrait à de l'ineffable (dans certains cas au moins). Cette distinction est évidemment liée à leur structure, à leur façon de signifier : le discours de la métaphore est appelé par l'événement de son énonciation, par le fait d'asserter que ceci est (comme) cela dans un contexte donné. Alors que le symbole, quand il produit du discours, le fait d'une tout autre façon : il réveille les figures qui le constituent, mais d'une façon non codifiée, très personnelle, en partie détachée du contexte de leur énonciation mais aussi du contexte qui leur a donné naissance. C'est probablement le paradoxe du symbole : il s'y exprime une relation très intime à l'archétype, à un fonds ancien et commun. Aussi le sens du symbole est-il infiniment ouvert. Le symbole de la croix, par exemple, ne se contente pas de représenter le Christ ou la religion chrétienne, de rappeler la Passion. Une certaine rêverie ou méditation peut réveiller en lui un symbolisme solaire, permis par l'analogie entre les pans de bois et les rayons du soleil, elle repose également sur l'analogie entre la

forme de la croix et le corps du Christ ouvrant les bras, qui rappelle le Christ en gloire des portails romans, le symbole associant ainsi la mort à la vie éternelle, de multiple façons.⁹³

En fait, pour démêler l'écheveau des rapports entre métaphore et symbole, il faut introduire encore quelques précisions, et notamment l'idée qu'il existe des symboles vivants et d'autres morts, comme le suggère l'exemple de la croix : le même symbole peut être muet pour quelqu'un et irradier pour un autre. C'est pourquoi la motivation du signe, dans le symbole, semble parfois purement conventionnelle, ne pas relever d'une intuition individuelle : on l'étudie généralement une fois qu'il est constitué, admis par une communauté, coupé de ce qui lui a donné naissance et qui peut le réveiller. Cette idée-là permet d'ailleurs de rendre un peu mieux compte des distinctions traditionnelles entre divers usages du mot symbole.

Il est convenu en effet de distinguer plusieurs sens dans la notion de symbole. Gilbert Durand par exemple, pour répondre à cette confusion, établit une différence entre trois catégories de signes « indirects », qui correspondent à trois catégories de relations symboliques (même si la dernière seulement, pour lui, mérite d'être appelée symbole).⁹⁴ Il s'agit d'abord du « signe arbitraire » (le signal, le mot, le sigle, le symbole mathématique), ensuite du « signe allégorique » (quand il s'agit de « traduire » une idée difficile à saisir : le glaive, la balance) et enfin du « symbole » proprement dit (quand le signifié n'est plus du tout « présentable », qu'il est ineffable).

La première catégorie, « le signe arbitraire », inclut aussi bien le symbole mathématique que les mots, le signe astrologique de Vénus que la tête de mort sur du cyanure de potassium. Selon Gilbert Durand, ce type de signe peut être choisi arbitrairement parce qu'il n'obéit qu'à un impératif d'économie mentale. Il prend l'exemple du nom de la ville de Lyon : on peut ignorer la motivation du signe (son étymologie en l'occurrence), il n'en fonctionne pas moins parfaitement.

Si l'utilité de cette catégorie semble indiscutable, les exemples donnés suscitent une interrogation : la plupart sont assez puissamment motivés. Bien que toujours « arbitraires », ils sont rares à l'être complètement : si l'idée n'est jamais désignée de façon nécessaire et suffisante, le choix du signifiant ne semble pas aléatoire non plus. Y a-t-il d'ailleurs des signes *parfaitement arbitraires* ? Le « disque rouge barré de blanc » donné en exemple figure assez bien l'idée d'interdiction justement : s'il ne fait pas surgir l'idée d'« agent de police menaçant », il renvoie à l'idée de barrière. Même la lettre grecque ou romaine qui renvoie à une variable dans une équation mathématique n'est pas entièrement arbitraire : elle renvoie *précisément* à l'idée de *variable*, d'*inconnue*, la population anonyme des lettres figurant la population encore indistincte des nombres. Autre exemple, soufflé par G. Durand, celui d'une ville qui serait désignée par un nombre. Or il se trouve que cela n'existe pas. Et si cela existait, cela indiquerait nécessairement un ordre, et cet ordre serait encore une signification – de même que la numérotation des rues aux États-Unis est une convention permettant de les situer plus aisément dans l'espace. Autrement dit, il est assez improbable qu'il puisse exister un signe où aucune intention, aucune motivation, quelle qu'elle soit, n'ait présidé au choix du signifiant. Comme le reconnaît l'auteur, cette idée d'arbitraire est surtout « théorique ». Pour ne pas cantonner l'étude de l'imaginaire à quelques symboles finalement assez rares, il est donc important de souligner ce point : il n'y a probablement pas de signe *totale*

93 Pour attester cela, on peut rappeler que le supplice utilisé par les Romains ne comportait pas de croix comme nous nous la représentons aujourd'hui, mais une potence en forme de tau. La dimension symbolique du montant vertical se prolongeant au-delà de la traverse horizontale est assez évidente : elle favorise les analogies avec le soleil et le corps humain et renvoie à l'idée de transcendance.

94 Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, PUF, Paris, 1976, introduction (« Le vocabulaire du symbolisme »), p. 7-19.

arbitraire. En revanche, parce que cette intention n'est pas suffisante – et parfois même imperceptible – une convention est toujours nécessaire, en effet, d'autant plus que la motivation du signe peut être un obstacle : l'exemple du langage le montre bien, la supériorité de l'alphabet sur l'écriture hiéroglyphique vient précisément de là. Mais notre alphabet lui-même n'en est pas moins motivé, à l'origine...⁹⁵

Autrement dit, il importe surtout de souligner l'équivocité de la notion d'arbitraire avancée par Gilbert Durand pour distinguer cette première catégorie. Même s'il entend par « signe arbitraire » que ces signes ne sont pas vraiment motivés, à la différence des symboles authentiques, il y a dans ce mot une idée péjorative, avec laquelle il ne faudrait pas jouer : celle d'un lien « injustifié », d'une convention « absurde ». Or, tout signe peut-être possède une motivation, plus ou moins forte. Pour le dire autrement, il semble y avoir du symbolique dans tous les signes, à des degrés divers (ou à des degrés divers de conscience, de souvenir). Le lien de ces remarques avec notre sujet ne semble peut-être pas évident. Il est pourtant utile de montrer, pour une contribution à l'étude de l'imaginaire, que même les symboles les plus apparemment arbitraires ne sont pas immotivés, possèdent une nécessité, même s'il peuvent avoir besoin de mettre cette motivation entre parenthèses : cela ne manque pas de nous rappeler le phénomène d'usure, de lexicalisation de la métaphore, où l'accès à une référence première est parfois suspendu. Nous y voyons un premier indice de l'existence de symboles plus ou moins vifs, et parfois complètement « morts » ou usés, « conventionnels » en l'occurrence. L'usage répété du symbole avec une signification appauvrie, stéréotypée, peut en effet avoir ce résultat. Autrement dit, comme pour la métaphore, certains symboles se contentent de désigner là où d'autres proposent un discours : certains deviennent des signes simples là où d'autres sont des signes complexes. La différence n'est donc perceptible que pour les « figures » vives : si la métaphore « morte » devient elle aussi un signe, la métaphore vivante, elle, n'en est pas un, fût-il complexe comme dans les symboles les plus vivants. C'est un réseau de signes.

Paul Ricœur nous fournit sur ce point un éclairage précieux. Exposant la notion de symbolique chez Ernst Cassirer, « fonction générale de médiation par le moyen de laquelle l'esprit, la conscience, construit tous ses univers de perception et de discours », il propose de la rebaptiser par le vocable « de signe ou de fonction signifiante ».⁹⁶ Son projet, similaire à celui de G. Durand, est de distinguer « les expressions univoques et les expressions multivoques », pour mettre en valeur « ce groupe de signes dont la texture intentionnelle appelle une lecture d'un autre sens dans le sens premier, littéral, immédiat. » Aussi Ricœur définit-il le symbole par le fait de « désigner un sens indirect dans et par un sens direct ». Il précise qu'il existe dans le signe en général un « couple de facteurs » qui produisent sa signification : c'est à la fois une « dualité de structure » (entre signifiant et signifié, pour reprendre les termes de Saussure : un mot *exprime* une idée) et une « dualité intentionnelle » (entre le signe et la chose ou l'objet désigné : un mot *désigne* quelque chose). Or, dans le symbole, une autre dualité « s'ajoute et se superpose » à ce couple de facteurs, à cette double dualité précédente : c'est une « relation du sens au sens ». Le premier sens renvoie à un autre

95 Il suffit de se pencher sur l'origine des lettres grecques pour commencer à le retrouver : « aleph » signifiant taureau en phénicien, « bêt » maison, etc.

96 Paul Ricœur, *De l'interprétation*, Seuil, Paris, 1965, p. 20-23. Il s'interroge notamment sur les termes de « formes symboliques » chez Cassirer, dans *Philosophie des formes symboliques*, et en particulier sur la nécessité de nommer « symbolique » ce « commun dénominateur de toutes les manières d'objectiver, de donner sens à la réalité », cette « universelle médiation de l'esprit entre nous et le réel ». Ne contestant nullement le travail de Cassirer, Ricœur rappelle que cette notion veut souligner « la non-immédiateté de notre appréhension de la réalité ». Il lui semble seulement qu'elle écrase la distinction entre le symbole comme simple médiation et le symbole « plein », comme signe très particulier.

sens (ou à plusieurs autres sens). Il est alors plus facile de cerner les rapports entre la métaphore vive et ce signe particulier qu'est le symbole (ce que Ricœur ne fait pas, du moins explicitement, il ne traitera de la métaphore qu'après) : la métaphore vive ne se limite pas à ce redoublement du signe, à cette double « dualité intentionnelle » qui caractérise le symbole (le mot ou l'objet « rose » renvoie à une fleur bien précise, puis à l'amour). Chez elle, il y a encore une dualité de plus : deux signes au moins *sont donnés*, implicitement ou non, et constituent la base de l'expression et de la désignation. On pourrait dire que, dans la métaphore, il y a une triple dualité intentionnelle, puisqu'on rapproche deux signes pour exprimer encore autre chose. C'est sur cette dialectique-là – ouverte dans la métaphore et, sinon inconnue des symboles, du moins fermée chez eux – que se fonde la signification.

Nous pouvons alors revenir aux autres acceptions du terme symbole : Gilbert Durand distingue les « signes allégoriques » qui représentent une abstraction, un concept, où l'idée est « difficile à saisir ou à exprimer simplement », et les symboles authentiques où « le signifié n'est *plus du tout présentable* », où « le signe ne peut se référer qu'à un *sens* non à une chose sensible » : la nécessité se fait ainsi sentir de recourir à l'imagination symbolique. Il propose comme exemples de « signes allégoriques » l'allégorie de la Justice et ses emblèmes, les tables de la loi, le glaive et la balance, ou les « simples “exemples” moraux » de la Bible (le Bon Samaritain, Lazare et le Mauvais Riche) et comme exemples de symboles authentiques le mythe eschatologique du *Phédon*, les paraboles de l'évangile « qui sont de véritables exemples symboliques du Royaume ».

Ces deux catégories ne convainquent pas, sauf si l'on s'arrête à certains critères et qu'on ne retient qu'une partie des exemples donnés : un sens courant de « symbolique » est en effet synonyme d'« allégorique », et l'allégorie est bien ce « signe complexe » à interpréter, à « traduire », dont parle l'auteur ; c'est cette « multiplicité de signes », dirait-on plutôt, qui compose le symbole littéraire ou pictural, sous forme de récit ou de tableau. G. Durand convoque d'ailleurs nombre de définitions soulignant l'incomplétude du signifié dans le symbole, celle-ci de Lalande par exemple : « tout signe concret évoquant, par un rapport naturel, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir », ou cette autre de Jung : c'est « la meilleure figure possible d'une chose relativement inconnue que l'on ne saurait donc tout d'abord désigner d'une façon plus claire ou plus caractéristique ». L'allégorie semble donc à la fois proche et lointaine, puisqu'elle recourt à l'image pour rendre sensible quelque chose de difficilement saisissable, qu'elle présente une sorte de mystère, comme le symbole, mais qu'elle épuise et consume le signifiant, qu'elle finit par s'imposer comme « traduction ». C'est pourquoi G. Durand ajoute que « le propre du symbole c'est d'être, en plus du caractère centrifuge de la figure allégorique par rapport à la sensation, centripète. Le symbole est, comme l'allégorie, reconduction du sensible, du figuré au figuré, mais en plus il est par la nature même du signifié inaccessible, *épiphany*, c'est-à-dire apparition, par et dans le signifiant, de l'indicible ». Il précise encore plus loin : « l'image symbolique est *transfiguration* d'une représentation concrète par un sens à jamais abstrait. Le symbole est donc une représentation qui fait *apparaître* un sens secret, il est l'épiphany d'un mystère. » Tout cela semble correct, et même merveilleusement dit pour ce qui concerne le symbole « plein », perçu comme vivant d'une vie intense. Il faut seulement distinguer plusieurs niveaux d'analyse : d'une part le développement ou non du « signifiant » sous forme de récit, de « tableau », et d'autre part la qualité, la richesse, la vivacité ou non des signes, qu'ils soient « allégoriques » ou proprement « symboliques ». En effet, G. Durand évoque les symboles « complexes » des allégories, mais réserve certaines paraboles pour la catégorie des symboles, pour les formes qui lui semblent irradier, témoigner d'une vie propre,

transcendante. Et, inversement, il place les emblèmes dans les signes allégoriques, parce qu'ils relèvent d'un symbolisme usé, en négligeant de mentionner la richesse d'autres symboles, s'ils sont réveillés, comme celui de la croix ou de la rose, par exemple, qui n'ont pourtant pas *a priori* la forme du mythe ou d'une parabole (ils apparaissent comme un simple objet, une simple chose).

Il faut donc ajuster la façon dont G. Durand délimite les deux catégories. La seconde, celle des allégories, intermédiaire entre les signes arbitraires et les symboles, semble répondre à la nécessité de trouver un ensemble où rejeter les « signes » les plus désolants, pour se dispenser de devoir les ranger avec les symboles. Outre le flou sur la notion d'arbitraire, surtout s'il est « théorique », qui sert pourtant à distinguer le symbole proprement dit du signe « au sens strict » et de l'allégorie, la frontière semble bien mouvante entre la « réalité signifiée difficilement présentable » des allégories et des emblèmes et le signifié « plus du tout présentable » du symbole. L'auteur de *L'Imagination symbolique* est plus intéressant quand il souligne le glissement d'une catégorie à l'autre, mais que penser de la façon dont il l'orchestre, de ces signes qui perdraient progressivement leur « arbitraire théorique » dans l'allégorie puis complètement avec le symbole, aboutissant ainsi à « l'imagination symbolique proprement dite » ? Il faut prendre les choses à l'envers : partir du symbole plein, vivant, et voir comment il dégénère dans le symbole plus convenu, comment il s'oublie dans le signe, mais aussi comment il peut être réveillé par une rêverie, une méditation sur son objet. Pour ma part, donc, je discernerais du symbolisme partout, y compris chez certains « signes au sens strict », mais surtout dans les emblèmes et autres « signes allégoriques ». En fait, si Gilbert Durand place la Vérité et la Justice dans l'allégorie, et l'au-delà de la mort décrit dans *Le Phédon* du côté du symbole, c'est que les premières idées sont supposées dicibles par lui, et que le mythe de la destinée des âmes est supposé viser une réalité authentique mais ineffable, parce que transcendante. Pour moi, si l'on veut conserver à la notion de symbole son efficace, hors de toute perspective religieuse ou mystique, on est obligé de la déconnecter de tout terrain d'exercice *a priori*, et notamment de la définition selon laquelle elle renvoie à ce qui n'est pas *du tout* représentable. Reste l'expérience proposée par certains symboles, qui correspond bien à celle de la révélation. Mais je propose de considérer cela comme un effet de son fonctionnement, et non comme la conséquence obligée d'une vérité transcendante qui nous serait livrée par l'intermédiaire du seul symbole. C'est plutôt l'interprétation du symbole qui fait la différence, il n'y a pas objectivement de symbole plat d'un côté et de symbole « épiphanique » de l'autre : comme le symbole de la rose le montre, vif pour certains, s'il repose par exemple sur la texture et la forme de son bouton, qui peut éveiller diverses correspondances (que l'on songe à l'idée de « chair » parfois associée aux pétales, de carnation, ou le terme de calice, par exemple), et pauvre ou usé pour d'autres, s'ils n'y voient qu'un symbole consacré par « le langage des fleurs », tel qu'il peut être consigné dans un petit dictionnaire à cet usage.

Quelques dernières remarques nous sont apportées par G. Durand et P. Ricœur. Le premier souligne à juste titre que la moitié cachée du symbole, « cette part d'invisible et d'indicible qui en fait un monde de représentations indirectes, de signes allégoriques à jamais inadéquats, constitue une espèce logique bien à part » : il est différent en effet du « simple signe » où « le signifié est limité », mais aussi de la métaphore, avec ses deux pôles qui sont donnés. Aussi les deux parts du symbole sont-elles incroyablement ouvertes : aussi bien le signifiant (le « sacré », par exemple, peut être symbolisé par « n'importe quoi », selon Durand) que le signifié (jusqu'à l'antinomie parfois, comme pour le feu qui renvoie à des idées contraires, comme la vie et la mort, la pureté, la sexualité ou l'enfer). C'est la « flexibilité » du symbole : « l'impérialisme » du signifiant comme du signifié,

qui rassemblent et agglutinent les idées et les images les plus disparates, « possèdent le caractère commun de la *redondance* » ; c'est par répétition, par approximations que le symbole se construit, selon l'auteur de *L'imagination symbolique*, et qu'il comble « l'inadéquation fondamentale » des deux faces. Les symboles qui portent sur un même thème s'éclairent, se renforcent mutuellement. Ils existent par ce système.

Tout cela est extrêmement intéressant et souligne ce qui est commun à la métaphore et au symbole, quand ils sont riches, vivants : c'est d'abord le caractère presque inépuisable de leur signification. Cela semble lié au fait que l'interprétation est toujours à reprendre : comme la métaphore, le symbole « n'est jamais *expliqué* une fois pour toutes », relève Durand chez H. Corbin ; son sens « *n'est jamais donné* hors du processus », indique-t-il dans son tableau conclusif. Par ailleurs, tous deux possèdent un caractère « systématique » : les métaphores comme les symboles forment système, même si – tous les deux aussi – ils apparaissent parfois isolément (la métaphore présente souvent un nœud, et le symbole une « incarnation » particulière) ; la métaphore est souvent filée, comme le symbole est irrigué par l'imaginaire collectif. D'ailleurs, pour Ricœur aussi le symbole se caractérise par une « surdétermination du sens », propose un « travail peut-être interminable de l'interprétation » et appartient « au discours intégral ». Ne pourrait-on pas dire également ce qui suit de la métaphore : « L'énigme ne bloque pas l'intelligence, mais la provoque ; il y a quelque chose à développer, à désimpliquer dans le symbole ; c'est précisément le double sens, la visée intentionnelle du sens second dans et par le sens premier, qui suscite l'intelligence » ?⁹⁷

En fait, une grande part du problème vient, comme pour les métaphores, des exemples pris hors contexte. C'est une réserve que je formulerai à ce qui précède : les deux parts du symbole ne sont « infiniment ouvertes » qu'*in abstracto*. La flexibilité du symbole a ses limites. Pour chaque symbole rencontré, à chaque occurrence, la polysémie est tout de même plus limitée. Déjà, en général, seul le signifié est ouvert, puisque le « signifiant » est donné. Le sacré n'est pas symbolisé à tout moment par « n'importe quoi », même si certains lieux, certaines œuvres peuvent susciter cette impression (typiquement une cathédrale, ou *Stalker* de Tarkovski, qui ont d'ailleurs en commun de proposer un cheminement dans l'espace qui est aussi un itinéraire symbolique). Et, si l'on prend la question par l'autre bout, le feu symbolise rarement tout à la fois : dans un contexte politique ou guerrier donné, par exemple, le feu possèdera plutôt le sens de « feu purificateur » que celui de « feu sexuel » ou de « feu démoniaque et infernal », pour reprendre les sens relevés par G. Durand. C'est également cette considération hors contexte qui permet de classer le glaive comme très conventionnel : il a probablement été plus vivant jadis. Il en va de même du vin : le symbole a, semble-t-il, beaucoup évolué, et possédé jadis une force bien plus importante qu'aujourd'hui. Que l'on songe à la phrase du Christ : « ceci est mon sang », ou à la parabole des vigneronniers homicides avec l'image de Dieu comme « maître de la vigne », entre autres innombrables exemples dans le Nouveau Testament. On voit ici combien le vin c'est la vie, mais d'une façon plus intense qu'actuellement : le vin, c'est le sang qui nous est donné par Dieu. Le culte de Bacchus y est peut-être pour quelque chose. On devine le même symbolisme dans la métaphore « la coupe d'Arès » ou « la coupe sans vin », un peu mystérieuse de nos jours, à tel point qu'Umberto Eco se moque de la dernière tournure, à la suite d'un développement pourtant très inspiré.⁹⁸ Si la coupe d'Arès est dite « sans vin », c'est probablement pour que le lecteur trouve la réponse à l'énigme, qu'il postule une

97 Paul Ricœur, *De l'interprétation*, op. cit., p. 28-29.

98 Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, op. cit., p. 153-154.

analogie entre sang et vin (le sang est à Arès ce que le vin est à Dionysos, dirait Aristote). Là réside probablement la clef de l'analogie : c'est une analogie à six termes donc, s'ajoutant au « bouclier de Dionysos » et à la « coupe d'Arès », et une analogie probablement moins mystérieuse que de nos jours (d'où, peut-être, la faible explication d'Aristote). Quoi qu'il en soit, dans cette expression fameuse, donnée en exemple pour la métaphore par analogie, on devine l'idée qu'Arès boit du sang. L'intuition est même confirmée, à mes yeux, par la phrase d'Eschyle : « Il s'abreuve du sang des hommes ». On sait plus largement qu'Arès avait cette image d'un dieu brutal, « buveur de sang ». On peut donc supposer que la liturgie chrétienne garde la trace d'un tel symbolisme, ou d'un symbolisme voisin, mais que le symbole d'origine se serait perdu en partie, au fil des siècles, avec la métaphore et les dieux qui le sous-tendaient.

Il nous reste alors à souligner deux points d'une extrême importance : les échanges qui existent entre métaphore et symbole (on vient de voir que le symbolisme du vin reposait sur une analogie) et la différence entre symbole naissant, en cours de formation, et symbole institué. C'est la dernière petite réserve que je ferais au modèle proposé par Durand pour le symbole : le symbole ne se constitue pas seulement par la redondance, la répétition. Cela, c'est plutôt ce qui fait son « institutionnalisation », ce qui explique que la convention se forge collectivement. Ce qui le constitue, c'est bien davantage une expressivité particulière de l'image symbolique, une « figurativité » qui trahit une intention de signification. En effet, même si les symboles sont des signes d'une nature très particulière, même si leur signification est parfois largement intuitive, ils n'en sont pas moins construits. Gilbert Durand semble vouloir parler de cela aussi, sous l'idée de « redondance », mais le terme me semble alors mal choisi : dans l'institution des symboles, l'analogie joue un rôle important. Durand le reconnaît lorsqu'il parle de « copie », par exemple, ou de parabole, mais l'analogie n'est pas la redondance, même quand le dissemblable est négligé au profit du semblable.

Ce travail de création du symbole est souvent occulté, justement. La fréquence d'emploi de ces symboles *déjà là* provoque ainsi quelque gêne lorsqu'on est confronté à un symbole neuf, *en cours de constitution*. On est tenté de le rabattre du côté de l'énigme ou de l'allégorie, dont il est très proche, en effet, mais dont il se distingue. Les symboles ne se rencontrent pourtant pas toujours comme déjà constitués : le cinéma et la littérature nous donnent de nombreux exemples de symboles qui ne pré-existent pas, véritablement inventés.

Dans *Le Pas suspendu de la cigogne* par exemple, Théo Angelopoulos construit une sorte d'allégorie autour du thème des frontières, des peuples et des familles qui se trouvent séparés par la folie des hommes. C'est le fleuve qui illustre le plus évidemment cette idée : au moment du mariage, le film attribue de toute évidence une dimension symbolique au cours d'eau qui sépare à la fois le village et les familles. Le pope organise un mariage alors que les époux sont séparés. Le caractère relativement improbable de la scène et le symbolisme du mariage ne laissent aucun doute : la séquence s'organise clairement autour de l'idée de combat des hommes pour rétablir l'unité. Ensuite, c'est une métaphore plus originale qui consolide cette idée. Les ouvriers chargés de rétablir le fonctionnement des lignes téléphoniques [télégraphiques ?] apparaissent comme un autre symbole des tentatives des hommes pour surmonter les frontières qu'ils ont créées. C'est un plan-séquence qui crée cette idée dans le film, en mettant magistralement en scène le rétablissement des lignes : la caméra suit d'abord longuement un personnage qui marche le long de la route où s'activent les employés qui s'en chargent, et cadre l'image de telle sorte que les employés sortent régulièrement du champ pour rejoindre le haut des poteaux puis l'appareil monte avec lui au premier étage d'une

maison et, le suivant toujours alors qu'il s'approche d'une fenêtre, il dévoile alors la partie manquante des premières images, le haut des poteaux téléphoniques [télégraphiques ?]. La caméra s'arrête, les employés apparaissent enfin au centre de l'image, en pleine activité. Cette unité retrouvée, construite par la mise en scène qui fragmente et rassemble, est d'une singulière beauté. Même si la signification n'est peut-être pas d'une originalité folle, le symbole frappe, et ne peut manquer d'être perçu grâce à la mise en scène qui redouble le symbolisme des fils tendus entre les poteaux, de ces individus qui travaillent à relier les hommes. Reliant pour sa part le haut et le bas, par un long détour, la caméra souligne l'effort de ces hommes et achève d'attribuer à ces employés une fonction symbolique, générale. Un objet, le poteau et ses fils, outil de communication dont la dimension plus ou moins symbolique est déjà patente, est ainsi érigé par la mise en scène, par l'attention dont il fait l'objet, en un symbole plus complexe, dont la signification, relativement indéfinie, mais multiple et ample (quelle est la nature de ce lien vertical, par exemple ? faut-il l'interpréter selon une grille sociale et politique, ou spirituelle ?), dont la signification, donc, est non seulement élaborée par des analogies mais aussi par d'autres symboles, tels la barque, le bateau, les trains, etc. (objets-symboles d'ailleurs fréquents chez Angelopoulos).

La littérature recourt de la même façon à des symboles et à des métaphores. Dans *Baleine*, de Paul Gadenne, le narrateur emmène une amie voir une baleine échouée. La description de l'animal donne lieu à un véritable feu d'artifice métaphorique et symbolique : les métaphores sont innombrables en effet, depuis le « lait épanché », les fleurs ou le marbre auxquels sa peau est comparée jusqu'au Christ, à l'arche de Noé et à Moïse, en passant par « une poupe d'avion », « un laboratoire écroulé » ou une « pyramide surgie du sable », tout cela pour évoquer « la Bête ».⁹⁹ Les images convoquent parfois des symboles, bibliques notamment (à commencer par celui de la baleine) ou des références littéraires (*Hamlet*, *L'Idiot*, *L'Odyssée*...) mais, finalement, c'est bien un symbole original qui apparaît, plus qu'une allégorie : l'animal monstrueux est un monde, dont l'opacité est bel et bien propre au symbole. Les métaphores et les références déployées pour le lecteur contribuent à en faire l'image même de la Terre, du monde d'après-guerre – c'est l'idée la plus probable – mais débordent cette signification, ne peuvent s'y réduire sans perte – on pense aussi à l'Homme, à l'humanité en général – sans pour autant verser dans une lecture allégorique seconde, cachée, comme pour les fables de La Fontaine. L'incroyable épaisseur du « signe » ainsi constitué donne même le sentiment que le symbole cherche à rivaliser avec le monstre marin, avec sa matérialité provocante, avec le choc de son spectacle à la fois repoussant et fascinant. Le narrateur ne nous confie-t-il pas d'ailleurs, au début, que la baleine « fuyait l'éloquence et défiait terriblement les mots » ?¹⁰⁰

Cet exemple de la baleine montre bien que l'on peut parler de symbole neuf et de symbole institué. Dans le cas de ces symboles qui n'existent pas *a priori*, que le texte ou le film s'efforce de constituer, le lien de convention n'existe pas encore, c'est à l'artiste de créer un lien entre les « deux faces » du symbole. Aussi l'effet produit est-il un peu différent pour le lecteur ou le spectateur. Celui-ci ne reconnaît pas le « signe ». Le symbole s'impose donc à travers une portion de texte ou de film beaucoup plus importante que pour les autres déjà institués. Et pour créer ce lien de convention, il utilise des métaphores, ou des symboles déjà connus. Il n'en reste pas moins une grande différence avec la métaphore, qui elle aussi peut être filée explicitement : le symbole reste ici *un* objet, qui se charge de nombreuses significations, parfois confuses ou contradictoires : c'est

99 Paul Gadenne, *Baleine*, Actes Sud, Paris, 1993, coll. Babel, p. 19-28.

100 *Ibid.*, p. 20.

quelque chose qui s'impose dans l'œuvre par son rayonnement mystérieux. On perçoit le symbole beaucoup plus facilement que la métaphore, par exemple, mais on l'interprète beaucoup plus difficilement.

Le symbole neuf est donc une représentation d'une grande complexité. De nombreux signes sont en fait appelés en renfort pour le bâtir. Il existe toujours quelque chose d'un peu allégorique dans le symbole en cours d'élaboration, mais la différence est double. La première réside encore dans l'unicité du symbole : même quand l'idée de Liberté est présentée sous les traits d'un unique personnage, par exemple, *l'allégorie se décompose* en plusieurs symboles, son interprétation se fait élément par élément, alors que le symbole impose son unité de façon inébranlable, comme un tout organique. C'est probablement l'origine de la seconde différence : le symbole présente un degré d'évidence plus grand *et en même temps* impose un sentiment de mystère plus important. Le sentiment d'évidence que cherche à produire le symbole vient en effet de la liaison entre ses « deux faces », perçue comme *nécessaire*, là où, dans l'allégorie, elle se présente comme traduction à accomplir. Quant au mystère, il provient de la face matérielle du symbole, de son image qui impose sa présence d'une façon accrue, sans que ce « débordement » soit perçu comme une richesse étrangère à la signification, comme cela se produit dans certaines allégories. On pourrait donc, à la rigueur, considérer le symbole neuf comme une sorte d'allégorie particulière, particulièrement réussie, qui se présenterait comme révélation d'un mystère. Le symbole institué (mais pas forcément usé encore, celui qui a acquis son caractère conventionnel, qui est reconnu) serait alors cette allégorie mais « abrégée », coupée d'une partie de son contexte qui l'irriguait, et gardant cette absence comme un secret, comme une clef réservés aux initiés – le symbole gagnant encore ainsi en mystère. On trouve cela chez Tertullien, me semble-t-il, lorsqu'il s'insurge qu'on discute la figure de l'agneau, rapportée au fils de Dieu : « Eh ! n'était-il pas celui qui, tel une brebis à la tonte, n'allait pas ouvrir la bouche, brûlant d'accomplir la figure de son sang rédempteur ? »¹⁰¹ L'image de l'agneau peine à s'imposer, Tertullien lui-même la présente comme une comparaison, et pourtant il veut voir dans ce symbole *une vérité* : le Christ offre généreusement son sang aux hommes, comme le mouton sa laine. Son sacrifice est une promesse inscrite dans l'image du mouton. Nous ne sommes plus dans la seule métaphore ou la seule allégorie. D'ailleurs, pour défendre le symbole du mouton, Tertullien est obligé de l'expliquer, de développer l'image, de compléter un discours qui pouvait paraître insuffisamment éloquent, autrement dit de ré-instituer le symbole.

Le symbole *en cours d'institution* n'est donc pas un signe : comme la métaphore vive, comme l'allégorie, c'est plutôt un réseau de signes.¹⁰² Mais, à la différence des figures précédentes, le symbole *institué* n'est plus perçu comme réseau (probablement parce que le réseau est encore plus complexe, et toujours différent d'un symbole à l'autre, reposant sur un réseau de symboles institués ou de métaphores, ou encore sur un ensemble qui inclut les deux, dans « une architecture du sens au sens » terriblement compliquée, pour reprendre l'expression de Ricœur). Le symbole, effet du réseau créé, est alors perçu comme signe. C'est pourquoi l'interprétation du symbole est si complexe, si polysémique parfois, encore plus ouverte que celle de la métaphore : le symbole

101 Tertullien, *Contre Marcion*, 4, 40, cité par E. Auerbach, *Figura*, trad. Par M. A. Bernier, Belin, Paris, 1993, coll. L'extrême contemporain, p. 36.

102 Même si son unité *matérielle* s'impose parfois d'emblée, au cinéma surtout. Le symbole que constitue le monolithe noir de 2001, *L'Odyssée de l'espace* de Kubrick n'est pas d'un bloc, par exemple. Comme l'arbre à la fin du *Sacrifice* de Tarkovski, qui s'impose lui aussi comme un symbole neuf à la présence affirmée, il condense plusieurs signes. Tous deux ne sont d'ailleurs compris comme symboles qu'à partir du moment où l'on perçoit d'autres signes se superposant à leur image de monolithe noir ou d'arbre.

apparaît comme le souvenir à demi effacé d'une allégorie parfois confuse, qui réussit pourtant à imposer comme « naturelle » une nouvelle signification au signe.

On comprend mieux alors cette dernière source de confusion entre symbole et métaphore : le fait qu'ils ont souvent recours l'un à l'autre. Les symboles sont nombreux en effet à base de métaphores comme les métaphores sont nombreuses à base de symboles.

Nous avons déjà observé l'exemple de la croix chrétienne. À la base, on peut y déceler des métonymies, encore perceptibles aujourd'hui : le lien entre la croix et le crucifié est évident, de même qu'entre l'instrument du supplice et la mort elle-même, voire la Passion. Mais cela ne devient symbole au sens fort que si la désignation du Christ, de la Passion ou du christianisme se double d'autres significations (sinon, nous n'aurions que l'un de ces « signes arbitraires » dont parle G. Durand), que si un lien est établi entre le projet de Jésus et cette mort infamante, si l'on introduit l'idée de sacrifice par exemple, ou le paradoxe d'un fils de dieu qui meurt, qui est ridiculisé, etc. Enfin, la plénitude du symbole est reconnue si l'on tient compte de la dimension métaphorique, qui explique *une autre partie* de son succès, et qui interagit avec les significations précédentes : la croix peut faire penser au corps de l'homme (rappel de l'humanité de Jésus) ou aux rayons du soleil (cet homme est l'Homme, l'incarnation de la Parole, on pense au Christ en gloire).

Les exemples de ce type sont nombreux : la plupart des symboles vivants sont métaphoriques, à tel point qu'on pourrait être tenté de généraliser. La rose évoque des analogies, comme la colombe, l'aigle, la balance, etc. Nous nous garderons pourtant de trancher la question dans ce sens. Beaucoup de symboles se contentent par exemple d'utiliser une simple synecdoque, comme la tour Eiffel pour désigner Paris. D'autres fois, on devine que la métaphore s'est perdue : dans le symbole de la couronne, on ne perçoit plus aujourd'hui que la métonymie (et, éventuellement, différents symboles associés : l'idée de perfection liée au cercle, notamment).

On peut noter par ailleurs que beaucoup de métaphores reposent sur des symboles. À la fin de *Baleine*, la nouvelle de Gadenne citée plus haut, le personnage d'Odile tente de formuler une idée. Elle souhaite « faire quelque chose » pour l'animal échoué, suppose qu'il est possible de changer « le cours du monde », fait le pari qu'« un seul être pur » pourrait y parvenir, par sa force d'entraînement :

– Eh bien, si chacun de nous essayait de devenir cet être ?... Cela au moins dépend de nous... Nous sommes tout petits, Pierre, c'est vrai ; sans aucun pouvoir, c'est vrai ; mais cela, nous si petits et si impuissants, nous le pouvons. Nous le pouvons reprit-elle. Les plus petits des hommes peuvent faire cela – un petit effort sur eux-mêmes...

Je sentis, à travers l'obscurité, la force de son regard.

– La vraie foi, dit-elle, cela doit ressembler aux atomes : il suffit qu'il y en ait un qui éclate...

Elle s'était tue. Nous continuions à entendre au loin, si égal, ce bruit qui m'étonnait toujours, le grondement de la mer sur les côtes.

– Assurément, dis-je, c'est cela qui changerait le cours du monde.¹⁰³

Mais le caractère stupéfiant de la métaphore ne vient pas ici de la seule comparaison de la foi avec le dynamisme de l'atome. Derrière cette image explicite se cache une autre, qui est construite sur les deux pages qui précèdent : l'espoir en l'être humain est en fait comparé implicitement à l'énergie de la bombe atomique elle-même. Le « bruit qui étonnait toujours » évoque en effet le « grondement sourd » qui suit son explosion. Il n'est identifié par le narrateur comme celui de la

103 Paul Gadenne, *Baleine*, *op. cit.*, p. 32.

mer qu'à la fin de cet extrait, alors qu'il suscitait auparavant d'autres interprétations, comme ici :

Le battant de la fenêtre s'ouvrit sous une poussée de vent, et la chambre s'emplit d'un grondement sourd, qui nous arrivait par-dessus les champs, de plusieurs kilomètres de distance, comme d'un train qui n'aurait cessé de rouler.

Cette phrase notamment, dans l'atmosphère de dérégulation qui précédait, ne peut se comprendre qu'ainsi. Un train ne peut provoquer une telle poussée de vent, ne peut ouvrir les fenêtres. On pense plutôt à un orage. Mais c'est la comparaison « comme d'un train qui n'aurait cessé de rouler » qui est proposée, qui apparaît alors comme une image par défaut, comme une première approximation pour suggérer « l'impensable », l'idée de la bombe, dans le contexte qui est celui de la nouvelle, où toutes sortes de catastrophes contemporaines sont mentionnées à travers les métaphores. Rappelons que la nouvelle est écrite dans l'immédiat après-guerre, en 1947 semble-t-il. Et, quand Odile tente, à son tour, de formuler l'impensable (le narrateur souligne cette difficulté à énoncer l'idée), avec ce bruit en toile de fond, c'est l'image de l'atome qui lui vient.

Gadenne utilise donc ici, de toute évidence, le symbolisme de la bombe atomique. Mais, suggéré sans être nommé, ce symbole de la destruction absolue, voire du mal, est provisoirement mis entre parenthèses. Le symbole n'est pas utilisé explicitement pour bâtir la métaphore : c'est le dynamisme expansif de l'atome ou de la générosité qui est utilisé en premier. Il n'en est pas moins présent à l'esprit : il n'est pas innocent que le symbole du mal, qui utilise l'énergie atomique, soit évoqué juste au moment de décrire le mouvement du bien. C'est ce paradoxe dans l'analogie qui intéresse l'auteur : il permet de mesurer l'étendue de la « reconquête » à accomplir, et en même temps d'exprimer la foi en sa possibilité. L'homme peut défaire ce qu'il a fait. Des actions infinitésimales peuvent provoquer des réactions en chaîne incommensurables. C'est la théorie du battement d'aile de papillon, mais inversée quant à ses conséquences : ce ne sont pas forcément des cataclysmes.

Prenons un dernier exemple, toujours en littérature (pour qu'aucune ambiguïté ne soit possible), où cette fois l'élaboration de la métaphore repose explicitement sur un symbole (où le symbole est le point de départ de la métaphore, et non plus seulement d'un effet supplémentaire, comme dans l'exemple précédent). Il s'agit du début de *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo. Le livre s'ouvre par le titre de la première partie, « En mer », qui est suivi immédiatement, quand on tourne la page, par le titre du premier chapitre : « Le bois de la Saudraie »... Voilà qui produit un gros effet, à la lecture. Que vient faire là ce bois ? De quelle mer est-il question ? Puis, quand le lecteur commence le chapitre, il découvre un bataillon parisien, décimé et terrorisé, fouillant un bois de la Mayenne. La mer apparaît alors nettement comme métaphorique : les hommes de guerre semblent perdus comme des marins en déroute, des rescapés d'une tempête. Mais la mer n'en est pas moins prise *en même temps*, comme la forêt, dans sa valeur « symbolique » : elle apparaît comme le lieu de la nature sauvage, voire le lieu de l'infini, de Dieu et du diable, autrement dit comme ce qui excède l'homme, ce qui se trouve en deçà de lui ou le dépasse, exactement comme la forêt – ce qui rejoint la première interprétation, « métaphorique », mais à un niveau supérieur, existentiel. Les hommes de guerre sont les jouets du destin, dépassés par la grandeur et la petitesse de ce qu'ils accomplissent. Hugo conclut d'ailleurs son premier paragraphe par « Temps des luttes épiques », et poursuit une page plus loin par « Le Bois de la Saudraie était tragique », indiquant que « la guerre civile avait commencé ses crimes » là, et que « la chasse aux hommes » y avait remplacé « la chasse aux oiseaux ». C'est donc les symboles de la mer et de la forêt, leur ressemblance, qui fournissent la

base de la métaphore, qui permettent qu'une analogie soit décelée.

On le voit : si les symboles interviennent parfois dans l'élaboration des métaphores, c'est donc à des niveaux différents (ici, ce sont presque deux symboles qui sont comparés), et de façon différente. On pourrait même dire que la métaphore de la mer ne sert qu'à réveiller le symbolisme de la forêt par un symbolisme commun : les deux lieux sont en marge de la civilisation, l'un au cœur des terres habitées, quand on s'éloigne des rivages, l'autre au large. Ce sont deux déserts, de ces lieux où l'homme est livré à lui-même, à ses démons, des lieux de l'épreuve. Autrement dit, quand elle utilise des symboles, la métaphore y place souvent ce qui s'y trouve déjà : c'est le cas ici, où l'idée de sauvagerie et d'infini est seulement rappelée à la conscience ; mais ce n'est pas toujours le cas : on l'a vu avec *Baleine*, où le symbolisme de la bombe est renversé.

Néanmoins, dans *Quatre-vingt-Treize*, la comparaison se poursuit et déborde alors les symboles initiaux. Après coup, les deux lieux apparaissent aussi comme ceux de la contre-révolution. Ce sont des lieux où l'on peut se cacher : c'est ce qu'ont fait les Vendéens dans le bois de la Saudraie, c'est ce que faisait la mère ahurie et ses enfants au premier chapitre, et c'est ce qu'essaie de faire la corvette du livre II. Dans tout le deuxième chapitre, Hugo souligne en effet le thème de la dissimulation en décrivant le bateau : navire de guerre, il veut se faire passer pour « une corvette de charge », et il quitte Jersey un soir, « par un de ces temps brumeux qui sont commodes pour s'enfuir parce qu'ils sont dangereux pour naviguer » ; le lien est ensuite précisé par le thème commun de la nuit, cadre de l'action pour la corvette, qui rappelle cette « sorte de soir » qu'il y a dans les halliers, où « il ne fait jamais clair ».¹⁰⁴ Voilà qui synthétise donc les deux interprétations précédentes, qui réunit les deux situations : les Vendéens et les paysans terrorisés se cachent dans le jour sombre des bois *exactement* comme la corvette cherche à le faire la nuit, sur la mer, ou dans le brouillard. L'intention métaphorique est nette, et repose sur une analogie poursuivie assez longtemps, indiquée seulement par les titres, mais nourrie par une profonde correspondance qui s'offre même le luxe d'un énorme paradoxe : on peut se cacher sur la mer comme dans un bois, malgré l'absence d'obstacles au regard et d'anfractuosités où se cacher.

Le motif de la forêt ne cesse par ailleurs d'être approfondi pour dire l'originalité de cette guerre : la chasse aux oiseaux évoquée au début, « la Houiche-ba », se faisait justement pendant la nuit. Or, la métaphore de la chasse est filée par Lantenac lorsqu'il transmet son message à Halmalo, de retour en France : « je veux avoir cinq cent mille tueurs embusqués dans les bois. L'armée républicaine est mon gibier. Braconner, c'est guerroyer. Je suis le stratège des broussailles. »¹⁰⁵ C'est là seulement, avec cette métaphore du braconnage pour résumer la stratégie des Chouans, que la connexion s'établit clairement entre l'homme embusqué sur la mer et les hommes des bois. Le livre sur la Vendée achève alors d'expliquer le lien étroit entre les forêts et les hommes : « La Vendée, c'est la révolte-prêtre. Cette révolte vendéenne a eu pour auxiliaire la forêt. Les ténèbres s'entr'aident. » attaque Hugo, dès le début de la troisième partie, avant de définir cette révolte comme la « Guerre des Ignorants, si stupide et si splendide ».¹⁰⁶ Et l'auteur de présenter, à la fin du chapitre suivant, ces « villes » dans les forêts, ces « puits », ces cachettes souterraines qui permettaient aux hommes de se cacher, depuis des temps immémoriaux :

Ressource des bêtes. C'est là que la tyrannie réduit les nations. Depuis deux mille ans, le despotisme sous toutes ses espèces, la conquête, la féodalité, le fanatisme, le fisc, traquait cette misérable Bretagne

104 Victor Hugo, *Quatre-vingt-treize*, LGF, Paris, 2001, coll. Le Livre de Poche Classiques, p. 52-53 et 69-74.

105 *Ibid.*, p. 129.

106 *Ibid.*, p. 267-268.

éperdue ; sorte de battue inexorable qui ne cessait sous une forme que pour recommencer sous l'autre. Les hommes se terraient.

L'épouvante, qui est une sorte de colère, était toute prête dans les âmes, et les tanières étaient toutes prêtes dans les bois, quand la république française éclata. La Bretagne se révolta, se trouvant opprimée par cette délivrance de force. Méprise habituelle aux esclaves.

On notera le glissement, de Lantenac au narrateur : les Bretons ne sont plus braconniers ici, mais gibier (« traqués » au cours d'une « battue »). Les derniers mots achèvent de brosser le portrait des paysans révoltés, selon un schéma qui évoque étonnamment la caverne de Platon. Plongés dans l'obscurité, ces hommes des bois et des terriers ne pouvaient que prendre la proie pour l'ombre. La nuit qui semblait leur profiter devient ainsi l'image des ténèbres où ils sont plongés.

La solidarité est donc bien profonde entre métaphores et symboles. Hugo, en utilisant le symbole de la nuit, des ténèbres, s'appuie sur la métaphore qui le constitue et la réveille ainsi : les Lumières ne sont pas arrivées jusqu'à ces hommes de l'ombre. Il en va probablement de même avec l'image du lion : depuis des siècles, c'est un symbole qui, une fois employé, peut réveiller des analogies. Probablement celles-ci sont-elles d'ailleurs, dès l'origine, à la base du symbole « royal » ou « guerrier » du lion, la métaphore donnant alors un symbole qui, dans certains usages, redevient pour une large part métaphorique.

Il faut noter enfin que, parfois, on ne peut pas savoir ce qui précède l'autre, de la métaphore ou du symbole (ou même si cela a un sens de poser la question) : le corps humain notamment fournit quantité de ces images. Quand on parle du « bras droit » de quelqu'un, de « la tête » d'une organisation, du « cœur » du problème, la métaphore repose-t-elle sur un symbole, ou est-ce l'inverse ? Ce que nous pouvons noter, c'est que ces métaphores reposent sur un imaginaire largement partagé, très enraciné et suggestif (sur des symboles très puissants ?). Nous arrivons ici au niveau du « symbolique » au sens où l'employait Cassirer, ou de ces « métaphores structurantes » dont parlent Lakoff et Johnson : notre expérience du monde est nécessairement médiatisée. Cela n'a peut-être pas grand sens alors de chercher l'origine ultime du langage ou des signes, s'il s'agit d'une métaphore première ou d'un symbole premier. Il faut seulement indiquer qu'il y a là deux façons différentes d'appréhender le monde : dans un cas, le monde est perçu comme mystère, dans l'autre c'est le langage et le monde qui posent problème ensemble.

Pour conclure, que faut-il donc penser des trois sens les plus courants du mot symbole, qui correspondent peu ou prou aux trois types de « signes » exposés par Gilbert Durand ? Même si l'on peut y déceler une gradation intéressante, il faut probablement contester cette tripartition, ou plutôt la réinterpréter comme je l'ai fait plus haut, et s'interroger ainsi sur le premier sens, bien illustré par l'exemple du symbole mathématique, où toute motivation s'est perdue, se souvenir du deuxième, qui correspond à l'exemple de l'emblème, et conserver surtout le troisième, le plus riche, qui correspond au symbole plein de Ricœur (ce dernier ne distinguant d'ailleurs pas vraiment le deuxième et le troisième sens relevés ici) : c'est le symbole « épiphanique ». Pour nous, il y a là quelque chose de comparable à la distinction entre la métaphore vive (irriguée, innervée par un contexte, pleine d'une tension propre à une intuition neuve, « fraîche ») et la métaphore usée, voire morte (métaphore « cliché », coupée du contexte d'origine, voire lexicalisée), les trois acceptions de « symbole » énoncées plus haut correspondant ainsi très exactement à l'idée de symbole « mort » (ou éteint), usé et vif. L'emblème par exemple est souvent un symbole usé, où la fonction de désignation l'emporte sur la capacité à porter du sens, mais il peut se raviver dans certaines occurrences : il possède lui aussi une part d'indicible, sa capacité à irradier n'est pas morte. Quand un empereur utilise le

symbole de l'aigle, ou un seigneur celui du lion, il cherche précisément à susciter une fascination qui va au-delà des analogies convenues, il veut imposer l'idée d'un mystère, d'une correspondance secrète.

Je propose donc de ne pas retenir le premier sens, celui du symbole mathématique, puisque le symbole n'y est plus perçu, de laisser également de côté le sens « trop large » de Cassirer lorsqu'il parle de « symbolique », et de distinguer nettement les deux symboles qui suivent : d'une part, celui qui est proposé (par quelqu'un), qui est en train de s'instituer (ou de se ré-instituer) et que l'on trouve notamment dans les arts, symbole qui ne peut évidemment être perçu sans son contexte (littéraire, pictural, filmique, etc.), puisque le symbolisé y est donné, ou suggéré très fortement, et symbole qui *utilise* des métaphores, ou d'autres symboles (c'est le cas de Gadenne, Hugo, Angelopoulos ou Tarkovski) ; d'autre part, le symbole constitué, répandu, admis, qui repose sur une convention (le lion, la croix, le drapeau, le triangle pour Dieu...), symbole où le rôle du contexte reste important, mais seulement pour éliminer un peu de l'ambiguïté du signe, car le symbolisé reste implicite (pour reprendre un exemple de Hegel, le triangle n'a pas le même sens selon le lieu où il se trouve, sur un mur d'église par exemple ou dans un livre de mathématiques).¹⁰⁷ Cette distinction entre symbole neuf et institué recoupe largement, à mes yeux, celle du symbole vif et usé, mais ne saurait s'y substituer. Elles ne se superposent pas complètement en effet : à la différence de la métaphore, le symbole institué ne s'affaiblit pas forcément quand il est coupé de son contexte d'origine ; au contraire, il rayonne parfois d'autant plus qu'il s'en sépare, qu'il assimile d'autres usages voisins. C'est une grosse différence qui subsiste, liée à la nature des deux figures : là où la métaphore s'affadit, quand elle perd en précision, le symbole s'enrichit parfois, ou du moins renforce sa puissance, acquiert une nouvelle aura. Autrement dit, il possède une existence collective, sa création même est – dans une certaine mesure – œuvre collective : c'est la multiplicité des usages du symbole de la rose, ou des métaphores qui utilisent cette fleur, qui façonne son symbole. En conséquence, l'institution du symbole n'est jamais définitive, jamais complètement achevée ; elle ne cesse pas avec son « institutionnalisation ». Le symbole n'en est pas moins riche parfois, et usé à d'autres moments. Mais chacun des usages où il est pleinement vivant, où il est compris et ressenti, contribue à le ré-inventer un peu, le contexte d'origine se perdant.

Métaphore et concept

La question des rapports avec la métaphore présente moins de difficultés concernant le concept. Comme pour le symbole, il existe des passerelles entre les deux notions : de nombreux concepts viennent de métaphores. C'est plus ou moins avoué, plus ou moins reconnu, apparent, mais indéniable. Nous l'avons vu pour la systématique, cette science de la classification des êtres vivants qu'on appelle aussi taxinomie. Chez Freud aussi, le concept est toujours clairement métaphorique : chez lui, l'origine est même reconnue, exhibée. L'énergie psychique, par exemple, est pensée par analogie avec l'énergie physique, observée en électricité, dont on sait qu'elle est présente dans le corps et qui a fasciné tout le XIX^e siècle : « le rire naît quand un montant d'énergie psychique antérieurement utilisé pour investir certaines voies psychiques est devenu inutilisable, de sorte qu'il

107 Hegel, *Esthétique*, partie II, section I (l'art symbolique), introduction, trad. par S. Jakélévitch, Flammarion, Paris, 1979, coll. Champs, deuxième volume, p. 16.

peut connaître une libre décharge ». ¹⁰⁸ La force de répression de l'appareil psychique, souvent appelée censure, est encore plus clairement métaphorique : elle est constamment pensée par analogie avec les différentes forces de coercition qui peuvent exister dans la société. Les mots même de censure et de répression l'attestent déjà, mais la métaphore, là encore, est explicitement présentée comme telle, par exemple dans *L'interprétation du rêve* : plusieurs exemples sont produits, tirés de la vie sociale, dont précisément « l'écrivain politique » qui « doit redouter la censure ». ¹⁰⁹ On pourrait mentionner encore la référence explicite à Œdipe, ou implicite à Éros et Thanatos (notamment pour la pulsion de mort), ou encore l'idée d'une topique (comme métaphore géographique)...

On sait par ailleurs le rôle que jouent la métaphore et l'allégorie chez Nietzsche et Platon. Chez d'autres, c'est *a priori* moins évident. Néanmoins, même chez Hegel, on trouve quantité de métaphores. Sans même parler de l'*aufhebung* et du problème de sa traduction, on peut relever cette idée d'« unité organique » dans *Esthétique* : pour évoquer l'œuvre d'art accomplie, qui témoigne d'une attention à la fois au tout et aux détails, Hegel compare la poésie au corps humain, qui a un centre mais qui ne néglige aucune partie, pour qui chaque partie est un tout, puis il la compare à chaque être sur Terre, « qui forme dans la réalité un monde en soi ». La métaphore se précise quelques pages plus loin pour décrire cette « unité vivante et organique » de l'œuvre d'art : « ce qui anime le tout doit également être présent dans le particulier, mais cette présence, au lieu d'être marquée et relevée par l'art, doit rester un en-soi intérieur, *semblable à l'âme* qui est présente dans tous les membres, sans leur donner l'apparence d'une existence indépendante ». ¹¹⁰ De même, l'étape romantique apparaît pour Hegel, dans la théorie de l'art, comme le moment où triomphe l'esprit absolu, la subjectivité absolue, c'est-à-dire l'*incarnation* de l'idée dans une forme réalisée objectivement, *dépassée* : c'est donc le *dépassement de la médiation* de cette forme, la suppression de l'opposition entre forme et subjectivité, et la conciliation avec l'Absolu : on voit ici ce que la théorie esthétique doit à la théologie. L'analogie est saisissante avec l'idée d'incarnation de Dieu, du Verbe qui s'est fait chair, et de dépassement de son incarnation avec la mort du Christ, sa résurrection et son ascension au ciel : la Rédemption permet le dépassement de l'étape de la médiation de Jésus, la « fusion » au sein de la Trinité. ¹¹¹ C'est le mouvement même de la dialectique qui semble pensé ici sur le modèle de l'histoire du Christ.

Inutile, je crois, de poursuivre plus longtemps. On pourra noter simplement que, pour définir la métaphore ou le symbole, beaucoup recourent encore à leur étymologie, qui est également métaphorique. Il en va de même pour les notions de tropes, de figures et de concepts... Et si métaphore et métonymie ont été si souvent rapprochées, c'est probablement à cause de leur étymologie même, qui présente quasiment la même idée, la même image. Autrement dit, le concept serait plus dépendant de la métaphore qu'on ne l'imagine parfois, il peinerait même à s'émanciper de la métaphore. ¹¹²

108 Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Gallimard, Paris, 1988, Folio essais, 2001, p. 268-269. Il est à noter que Freud justifie ensuite son choix d'employer une telle métaphore, et qu'il apparaît conscient qu'une seconde métaphore, moins délibérée, peut venir doubler ici la première...

109 S. Freud, *Œuvres complètes*, IV, *L'Interprétation du rêve*, trad. par J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, A. Rauzy et F. Robert, PUF, Paris, 2003, p. 177-178.

110 Hegel, *Esthétique*, partie III, section III, la poésie, chap. 1, II, a, trad. par S. Jankélévitch, Flammarion, Paris, 1979, coll. Champs, quatrième volume, p. 31-37. C'est moi qui souligne.

111 Hegel, *Esthétique*, partie II, section III (l'art romantique), chap. 1, *op. cit.*, volume 2, p. 275-281 notamment.

112 C'est pour quoi, d'ailleurs, il est souvent de bon ton de tourner en dérision le réflexe étymologique : le concept se défend contre la métaphore première. Le procédé n'est pourtant pas toujours idiot : tout dépend de la métaphore relevée – quand l'étymologie est bien métaphorique. On peut, comme Platon dans *Cratyle*, réveiller une mauvaise

Friedrich Nietzsche a tiré de cette origine métaphorique des concepts des conclusions très intéressantes. On sait que pour lui toute pensée est métaphorique mais qu'hélas elle l'ignore :

Qu'est-ce donc que la vérité ? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement haussées, transposées, ornées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple fermes, canonicales et contraignantes : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération, non plus comme pièces de monnaie, mais comme métal.¹¹³

Plus loin, on peut lire cet autre passage qui résume bien sa pensée :

Celui qui cherche de telles vérités [...] part de l'erreur de croire qu'il aurait ces choses immédiatement devant lui, en tant que purs objets. Il oublie donc les métaphores originales de l'intuition en tant que métaphores et les prend pour les choses mêmes.

Ce n'est que par l'oubli de ce monde primitif de métaphores, ce n'est que par le durcissement et le raidissement de ce qui était à l'origine une masse d'images surgissant, en un flot ardent, de la capacité originelle de l'imagination humaine, ce n'est que par la croyance invincible que *ce* soleil, *cette* fenêtre, *cette* table, est une vérité en soi, bref ce n'est que par le fait que l'homme s'oublie en tant que sujet, et ce en tant que *sujet de la création artistique*, qu'il vit avec quelque repos, quelque sécurité et quelque conséquence : s'il pouvait sortir un seul instant des murs du cachot de cette croyance, c'en serait aussitôt fait de sa « conscience de soi ».

Tout ce fameux développement concernant la métaphore est une machine de guerre contre le concept : pour Nietzsche, dans la connaissance traditionnelle, « l'impression est pétrifiée : elle est prise et marquée par les concepts, puis tuée, dépouillée et momifiée et conservée sous forme de concept ».¹¹⁴ L'homme finit par vivre sous « la domination des abstractions ». L'auteur du *Livre du philosophe* développe alors longuement l'idée de cette architecture conceptuelle dans laquelle nous vivons, sorte de toile d'araignée infiniment souple et solide à la fois qui dissout l'intuition (celle qui s'exprime dans la métaphore), et il achève par ce développement :

Cet instinct qui pousse à former des métaphores, cet instinct fondamental de l'homme dont on ne peut faire abstraction un seul instant, car on ferait alors abstraction de l'homme lui-même, cet instinct, du fait qu'à partir de ses productions volatilisées, les concepts, se construit pour lui un monde nouveau, régulier et rigide comme un château fort, n'est en vérité pas soumis et à peine dompté.

Je crois qu'on oublie trop souvent, quand on mentionne la théorie de Nietzsche, de relever cette ambivalence de la métaphore : c'est un instinct fondamental qu'il faut dompter. Cela me fait irrésistiblement penser à cette confidence de Flaubert, vingt ans plus tôt, dans sa correspondance : « Je suis gêné par le sens métaphorique qui décidément me domine trop. Je suis dévoré de comparaisons, comme on l'est de poux, et je ne passe mon temps qu'à les écraser ; mes phrases en

métaphore, ou mal interpréter la métaphore initiale, mais cela permet aussi, parfois, de renouer avec une intuition intéressante.

113 Friedrich Nietzsche, *Le Livre du philosophe*, GF Flammarion, Paris, 1991, p. 123. Sauf mention contraire, toutes les citations qui suivent sont extraites de la troisième partie.

114 *Ibid.*, p. 95.

grouillent. »¹¹⁵

C'est ainsi, pour Nietzsche, que « les métaphores les plus habituelles, celles qui sont usuelles, ont maintenant valeur de vérités », et que l'homme vit continuellement dans le mythe, dans un art qui s'ignore, dans un rêve que l'on prendrait pour la réalité.

Ce développement tout entier me paraît très pertinent. Il reste seulement à lever une ambiguïté que peut susciter l'expression souvent hyperbolique du philosophe : il me semble que ce n'est pas vraiment *tout concept* que dénonce ici Nietzsche, mais plutôt un usage courant du concept, et probablement dominant, voire écrasant, quand le concept oublie sa nature métaphorique. Et comme tous les concepts ne sont pas métaphoriques, on pourrait préciser encore : le mal vient des concepts qui oublient leurs conditions de validité.

Le Livre du philosophe peut une dernière fois nous aider à poser le problème :

Tout mot devient immédiatement concept par le fait qu'il ne doit pas servir justement pour l'expérience originale, unique, absolument individualisée, à laquelle il doit sa naissance, c'est-à-dire comme souvenir, mais qu'il doit servir en même temps pour des expériences innombrables, plus ou moins analogues, c'est-à-dire, à strictement parler, jamais identiques et ne doit donc convenir qu'à des cas différents. Tout concept naît de l'identification du non-identique.¹¹⁶

C'est en effet le propre du concept de réduire les différences, de les subsumer sous une même notion. Mais, contrairement à ce que *semble* laisser croire Friedrich Nietzsche, il est possible d'utiliser le concept avec la claire conscience que l'unité produite est une abstraction, une généralisation *valable d'un certain point de vue seulement*. Le malheur vient de l'oubli que tout concept possède des conditions de validité – et l'on a précisément tendance à les oublier dès qu'on possède un mot pour désigner le concept. Autrement dit, le concept a une vie propre lui aussi, comme la métaphore, comme le symbole : lorsqu'il est forgé par un auteur, il s'inscrit dans un texte, dans un discours qui définit son cadre de pertinence. Son créateur prend généralement soin de le définir assez précisément, soit explicitement, soit implicitement : ne serait-ce que par les exemples donnés, les problèmes abordés, il cerne le contexte dans lequel la notion possède une validité. Mais, une fois bâti, le concept est repris, cité, parfois résumé : il est utilisé dans des contextes où il possède parfois une pertinence toute relative. Et c'est ainsi qu'il s'affaiblit souvent, qu'il s'infléchit, voire qu'il entre en flagrante contradiction avec son sens premier : il suffit de penser à l'évolution des mots « épicurien » et « hédonisme »...

Le danger de l'abstraction peut sembler d'autant plus grand que le mot renvoie déjà à une idée : l'exemple du concept d'« honnêteté », dans *Le Livre du philosophe*, apparaît plus probant aujourd'hui que celui d'« arbre » ou de « mammifère ». Mais c'est probablement lié à l'évolution de nos valeurs morales depuis 1872, qui ont changé plus vite que notre perception de la nature et qui révèlent ainsi davantage leur arbitraire. Car il y a de l'abstraction partout : le découpage du réel correspond toujours à une idée. Au sein des végétaux, l'homme distingue probablement des arbres parce qu'il peut vaguement projeter sur eux des traits qui lui sont propres : le mot « tronc » ne signale-t-il pas un certain anthropomorphisme ? les hommes n'ont-ils pas souvent comparé les branches des arbres à des bras ? De même, en se disant mammifère, l'homme se choisit une parenté plutôt qu'une autre, qui serait fondée sur d'autres critères.

115 Lettre à Louise Colet du 27 décembre 1852, dans G. Flaubert, *Correspondance*, tome II, Gallimard, Paris, 1980, La Pléiade, p. 220.

116 Nietzsche, *Le Livre du philosophe*, *op. cit.*, p. 122.

Néanmoins, et c'est en cela que nous donnons raison à Nietzsche, la métaphore semble mieux outillée, mieux « armée » que le concept pour résister au danger de la falsification. Dans la métaphore, l'idée est toujours médiatisée par une double série d'objets de pensée : elle naît de leur dialogue. Dans le concept, l'idée se présente comme « déjà là » : le chemin qui y mène a été gommé. De ce point de vue, le concept est plus proche du symbole que de la métaphore : il s'offre comme un signe, alors que la métaphore reste un ensemble de signes ; même quand elle s'emploie *in absentia*, rappelons-le, le comparé n'est pas loin dans le texte ou le contexte, il est présent à l'esprit, alors que la définition du concept et son cadre conceptuel sont rarement rappelés. La métaphore ne ressemble complètement au concept qu'une fois « morte », complètement usée, lexicalisée : dans tous les autres cas, sa nature « double » rappelle en permanence au lecteur ou au spectateur qu'elle n'est précisément qu'une *vue de l'esprit*, et elle porte avec elle, grâce aux indices qui permettent de l'interpréter, une bonne part de ses conditions de validité.

Deux auteurs cités par Ricœur permettent de souligner cela : la métaphore permet en effet d'« inclure *autant que possible* d'apparentes dissemblances » et « d'intégrer des phénomènes divers et des perspectives diverses sans sacrifier leur diversité ». ¹¹⁷ C'est ce qui constitue le pouvoir de redescription de la métaphore : elle offre le pouvoir de « briser une catégorisation antérieure », indique-t-il en ajoutant « afin d'établir de nouvelles frontières logiques sur les ruines des précédentes ». Ce second trait nous ramène alors au danger du concept : la métaphore qui s'oublie métaphore, qui s'use, peut se fossiliser et substituer de nouvelles frontières aux anciennes. Mais c'est alors parce qu'elle a commencé à se stéréotyper, à s'émanciper du contexte qui lui a donné vie. Ricœur précise en effet que « la métaphore permet de surprendre ce stade préparatoire à la saisie conceptuelle parce que, dans le procès métaphorique, le mouvement vers le genre est arrêté par la résistance de la différence ». Puis il expose, quelques lignes plus loin, ce qui oppose métaphore et concept : « La métaphore, figure de discours, présente de manière *ouverte*, par le moyen d'un conflit *entre* identité et différence, le procès qui, de manière *couverte*, engendre les aires sémantiques par fusion des différences *dans* l'identité ». ¹¹⁸

Ce rôle de la ressemblance paradoxale, cette façon « ouverte » de signifier, semble ainsi réserver à la métaphore une place entre le symbole et le concept. Comme le symbole vif, en effet, le discours de la métaphore vive est foisonnant : sa polysémie est moindre, mais bien réelle, même si elle ne va que rarement jusqu'à l'ambiguïté franche, jusqu'à la contradiction, comme c'est davantage le cas avec le symbole. Son espace semble intermédiaire entre les correspondances infinies du symbole et la stricte délimitation des concepts : elle joue de la « ressemblance », elle invite à une rêverie ou à une méditation, mais elle n'est pas non plus analogies sans limites ; davantage que le symbole, qui semble parfois posséder en lui-même sa justification, la métaphore est mue, la plupart du temps, par le désir de transmettre une perception ou une idée du monde. C'est ainsi que la métaphore semble bornée, d'un côté par le symbole, de l'autre par le concept, comme deux destins possibles.

En effet, une fois le comparé omis, une fois que la métaphore a perdu son contexte, la direction est double : c'est la face sensible du signe qui peut l'emporter, ou au contraire la nécessité de limiter les significations. En forçant un peu le trait, on pourrait dire qu'il y a deux dangers inverses, qui correspondent aux dangers respectifs du symbole et du concept : quand le signe a carte blanche d'un côté et quand toute matérialité disparaît de l'autre, quand l'abstraction domine. Les correspondances

117 H. Herrschberger, « The Structure of Metaphor », *Kenyon Review*, 1943, p. 434 (c'est moi qui souligne) et D. Berggren, « The Use and abuse of metaphor », I, *The Review of Metaphysics*, vol. 16, n^{os} 2 et 3, décembre 1962-mars 1963, p. 237 (cités par P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 250).

118 P. Ricœur, *ibid.*, p. 251-252.

se déploient en toute liberté ou le noyau de sens prend le pouvoir, élimine toute dissemblance.

On retrouve fréquemment des échos de ce débat dans les écrits de S. M. Eisenstein. Dans « Hors cadre » par exemple (également traduit sous le titre « Le principe du cinéma et la culture japonaise »), le réalisateur d'*Octobre* cherche à cerner les rapports du concept à l'image.¹¹⁹ Il assimile d'abord les concepts aux hiéroglyphes chinois complexes, dits « accouplés », qui combinent deux hiéroglyphes simples, et permettent ainsi de figurer l'« irréprésentable ». Il reconnaît alors dans ces signes complexes le principe même du montage, où l'on combine des plans représentatifs, des « images figuratives, autant que possibles univoques », en « séries » intelligibles, en « contextes pleins de sens ». Puis, annonçant un développement sur les haïkus et les tankas, il présente deux cas de combinaisons de signes : celui de « l'austère assemblage des signes » qui produit la « sèche précision du concept », puis « la même méthode » de combinaison qui « s'épanouit en splendeur de l'effet imagé ». Même si la préférence d'Eisenstein apparaît nettement, cette distinction n'est pas totalement claire si l'on ne tient pas compte de la métaphore insistante de « l'accouplement », de la copulation : dans le premier cas, la rencontre des deux éléments, leur choc ne fait naître qu'un concept sans vie ; dans le second, qui s'applique aux « accouplement verbaux », quelque chose « s'épanouit », fleurit. La phrase suivante poursuit l'idée : le concept, nu jusqu'alors, en aucune façon « orné », s'habille quand il se fait image, « s'enrichit de matière » ; la « formule » devient « forme » achevée. Même si l'idée perd en netteté en reprenant la métaphore de l'ornement, traditionnelle en rhétorique, la phrase souligne bien l'hostilité d'Eisenstein au concept « dépouillé ». Une dernière phrase précise que, *de la même façon*, « la forme primitive de la pensée », la « pensée par images » dont on sait qu'elle n'est en rien inférieure pour lui, « se résorbe à partir d'un certain stade et se transforme en pensée conceptuelle ».¹²⁰ Ce développement n'est pas clair en tous points : l'articulation des deux dernières phrases, notamment, pose problème. Il y a là une symétrie étrange, une « dialectique » peu évidente entre l'idée du concept hiéroglyphique qui devient forme dans le poème et la pensée imagée qui devient conceptuelle : on voit mal en quoi ce qui apparaît comme un chiasme présenterait « exactement » le même mouvement. L'origine du problème est probablement à chercher du côté de l'*Esthétique* de Hegel, dont Eisenstein se sent proche par certains aspects, et dont il s'éloigne en même temps délibérément par d'autres. Probablement faut-il considérer aussi comme délibérément ambivalent ce « saut » de la pensée en images à la pensée par concepts : c'est un progrès si le concept se débarrasse des limitations de la pensée par analogie, c'est une régression s'il abandonne sa matérialité, le dynamisme des énoncés métaphoriques. Quoi qu'il en soit, Eisenstein souligne bien ici l'ambivalence de la notion de concept, dont il évoque peu après « les bords acérés » qui « perdent [...] de leur netteté » en même temps qu'il se fond dans l'image, quand il « s'épanouit de façon incomparable dans son émotionnalité » : sa recherche d'un « cinéma intellectuel » n'est rien d'autre que la quête d'une conceptualité imagée. Malgré les références implicites à Hegel, nous ne sommes décidément pas loin de Nietzsche et de l'idée d'un concept qui ne doit jamais oublier son origine métaphorique.

Cette dimension polémique est d'ailleurs suggérée dès le début de l'article, qui s'amusait de constater qu'il allait parler du « cinéma d'un pays qui ne possède pas de *cinématographie* », autrement dit... du cinéma « japonais » pratiqué par quelques réalisateurs, en U.R.S.S., et de leurs

119 S. M. Eisenstein, « Hors cadre », trad. Luda et Jean Schnitzer, *Cahiers du cinéma* n° 215, septembre 1969, p. 21.

120 Plutôt que « se résorbe jusqu'à un certain stade », on trouve « se concentre jusqu'à un degré donné » dans « Le principe du cinéma et la culture japonaise », autre traduction du même article que l'on trouve dans *Le Film : sa forme, son sens*, adapté du russe et de l'américain sous la direction d'Armand Panigel, Christian Bourgeois, Paris, 1976, p. 34-37.

« hiéroglyphes ». La critique devient patente dans la suite du propos, dans la charge contre une conception étroite du réalisme, conçue par S. M. Eisenstein comme idéologie (le réalisme socialiste n'est pas loin), et dans le débat autour du montage engagé avec Lev Koulechov. Le rôle central dévolu au conflit, qu'il développe alors dans sa théorie du montage, doit être mis en rapport avec le débat « image » contre « concept ». Dans cette apparente digression, Eisenstein reproche à Koulechov de concevoir le montage des plans « brique par brique » : l'idée serait bâtie « en cadres-signes », en plans « comme en briques ».¹²¹ Cette conception est calamiteuse selon S.M. Eisenstein parce qu'elle ne conduit à aucune « croissance dialectique », elle ne peut évoluer qu'en « décadence par excès de raffinement » ou en « étiolement par stagnation du sang ». Or, pour lui, le plan (le cadre) n'est pas une brique, un « wagon » du montage, c'est la « cellule du montage », « son embryon ». Il y a une dialectique entre le plan (le cadre) et le montage : les plans ne sont pas destinés à s'« enchaîner », comme tirés par l'idée, sur le modèle d'une phrase, mais à s'opposer dans un conflit dynamique. S.M. Eisenstein raconte alors qu'il a réussi à convaincre Poudovkine que le montage comme *liaison* était un cas particulier du montage comme *conflit* : dans certains cas, le conflit entre deux billes se résout en un mouvement uniforme de toutes deux dans la même direction ou, pour reprendre la métaphore du réalisateur, « la collision *se dégrade* jusqu'au mouvement régulier des deux billes dans la même direction » (je souligne).¹²² On ne peut que reconnaître ici, dans le débat entre montage par enchaînement et montage par conflit, l'opposition entre le concept abstrait (qui préexiste dans le cadre du « réalisme ») et l'image (où le concept (re)naît à chaque fois) : d'un côté, le choc des deux signes ne produit rien de bien vivant, et la pensée par image peut se dégrader en pensée conceptuelle, de l'autre le choc des éléments produit une splendeur d'effets imagés, l'idée éclot ; pleine de matière elle trouve sa forme achevée.

On le voit, Eisenstein se méfie donc du concept, de la synthèse qui peut s'effectuer dans celui-ci, de son caractère inorganique parfois. Approche logique pour un matérialiste conséquent, qui ne doit pas étonner dans un pays qui professait le matérialisme dialectique. C'est une méfiance naturelle vis-à-vis de « l'idée pure », sans substance, toujours susceptible d'être coupée de l'expérience. L'idée qui pouvait sembler très rhétorique d'une idée « grosse » de matière doit évidemment être placée dans ce contexte-là. Et le réalisateur de citer Lénine comme caution, dans un article postérieur, plus virulent encore : « La critique doit consister à comparer et à opposer un fait donné – non pas avec une abstraction mais avec un autre fait ».¹²³

La métaphore doit-elle ainsi être placée plus haut que le concept ? Non, pas forcément, puisqu'elle peut aider à former un concept vivant, dynamique. Le but, c'est de « détruire en soi-même le donné amorphe et neutre », l'illusion d'un accès direct au réel, pour que « se forme une image dynamique créée et vivante » de la réalité.¹²⁴ Autrement dit, sans parler précisément de la métaphore, Eisenstein énonce ici un principe général qui décrit exactement le travail de *refiguration* de l'artiste authentique. François Albera indique que le cinéaste avait souligné, dans son exemplaire d'*Archaiques et novateurs* de Tynianov, cette phrase : « L'important est que la langue ne se contente pas de transmettre le concept, mais est une voie pour la construction du concept ».¹²⁵ Et il relève l'extrait de « Montage 37 » où S.M. Eisenstein souligne qu'il recherche ce moment où « la généralisation, le concept n'a pas encore réussi à “se dégager” complètement de la matérialité d'un

121 S. M. Eisenstein, « Hors cadre », art. cit., p. 22.

122 *Ibid.*, p. 25.

123 « Allez-y... Servez-vous », extrait d'un cours d'Eisenstein, dans *Le Film : sa forme, son sens*, op. cit., p. 77.

124 S. M. Eisenstein, « De la couleur au cinéma », *Réflexions d'un cinéaste*, éditions du Progrès, Moscou, 1958, p. 150.

125 François Albera, *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*, C.E.R.T.-C.I.R.S., Université Lyon 2, 1973, p. 69.

cas particulier... » En plein réalisme soviétique, cette méfiance vis-à-vis du concept, ou d'un certain concept, se comprend aisément. Son recours fréquent à la métaphore, dans ses textes ou dans ses films, s'explique alors : avec elle, le rapprochement entre deux objets, deux personnes, deux situations ne conduit pas à une identité. Il reste toujours un *paradoxe*. Il ne s'agit pas non plus d'idéaliser la métaphore : Eisenstein lui-même a pu l'utiliser à des fins peu dialectiques, elle n'apporte pas systématiquement des idées nouvelles, elle ne rénove pas toujours la vision. Je pense notamment aux métaphores animales de *La Grève* ou de *La Ligne générale*, qui ne sont pas toujours d'une grande finesse quand il s'agit de caractériser le *lumpen-prolétariat* ou les paysannes aisées qui cancanent. Mais la métaphore n'en préserve pas moins, dans beaucoup de cas, cette tension dont parle fréquemment Eisenstein entre matérialité et généralisation des cas, entre exemple et idée. Nous aurons lieu d'y revenir.

Un exemple magnifique de cet équilibre nous est fourni par *Les Glaneurs et la Glaneuse*, où Agnès Varda présente une collection de cas de glanage, de grappillage, de récupération, qu'elle confronte et réunit sous le terme de glanage, ne serait-ce que dans le titre du film. Le geste est clairement métaphorique, puisqu'il désigne par là d'autres pratiques sociales que celle de « ramasser dans les champs, après la moisson, les épis qui ont échappé aux moissonneurs ». La réalisatrice propose ainsi, implicitement, un élargissement de la notion, favorisant la perception de ce qui unit l'immense majorité des activités, sans pour autant les écraser sous une nouvelle notion qui les résumerait imparfaitement. Nous y reviendrons également.

La proximité entre métaphore et concept n'en apparaît pas moins dans les lois scientifiques. Celles-ci rassemblent en effet une collection de cas similaires dans une même « formule ». Or, c'est souvent par des métaphores et des comparaisons qu'on exprime ces lois, voire qu'on les découvre, exactement comme on l'a vu pour le concept.

Le phénomène de la foudre, par exemple, n'a été compris au milieu du XVIII^e siècle que sur la base d'une analogie avec l'étincelle électrique. La compréhension du phénomène semble d'ailleurs avoir été ralentie par la familiarité que l'on pouvait avoir avec l'événement atmosphérique : c'est la dissemblance qui sautait aux yeux jusqu'alors. Dans un premier temps, l'hypothèse de Benjamin Franklin n'a pas été prise au sérieux. C'est pourtant la ressemblance aperçue avec un autre phénomène électrique qui a permis l'hypothèse d'une nature commune. Seule cette ressemblance *prise au sérieux* a pu faire avancer la connaissance. Le constat a pu être établi alors, avec la fameuse expérience du cerf-volant, qu'il s'agissait d'un seul et même phénomène, mais se produisant à des échelles différentes.¹²⁶

C'est par une autre analogie que la gravitation universelle fut probablement découverte, elle aussi. On peut citer l'histoire de la pomme de Newton en effet, même si elle n'est pas avérée, car elle expose excellemment le mécanisme même de la découverte.¹²⁷ Pour cela, il faut introduire la Lune dans le récit en même temps que le fruit. Newton, qui connaissait les travaux de Galilée sur la pesanteur et de Kepler sur la gravitation, aurait donc vu tomber une pomme. Il se serait interrogé alors sur le satellite de la Terre : pourquoi ne tombe-t-il pas, *lui aussi* ? Et Newton de formuler alors l'hypothèse selon laquelle la Lune est *elle aussi* attirée par la Terre, puisqu'elle ne s'éloigne pas. Le

126 D'ailleurs, quand Freud définit le rire comme une libre décharge d'énergie psychique *qui se fraie une voie* à travers l'inconscient, ne pense-t-il pas à l'éclair, selon la logique d'une image comme *l'éclat* de rire ?

127 Notons tout de même que cette histoire apocryphe est rapportée par William Stukeley, biographe de Newton l'ayant connu, qui la tiendrait du savant lui-même. Son caractère éculé ne doit pas, me semble-t-il, nous la faire rejeter pour autant : le gag récurrent de Gotlib ne témoigne-t-il pas lui-même, paradoxalement, d'une certaine sympathie pour l'anecdote, pour sa puissance explicative, bien qu'émoussée ?

coup de génie de notre savant fut donc de se fier à la comparaison que lui suggéra son intuition, de ne pas appliquer au fruit les seules lois du monde terrestre, et à la Lune celles du monde céleste seulement. En rapprochant les deux forces connues jusqu'alors, celle de la pesanteur pour les corps terrestres, et celle de la gravitation pour les corps célestes, il pouvait ainsi rassembler les différents phénomènes dans une même loi, et éliminer comme variables les différences de masse entre les deux corps ou de distance entre eux et la Terre. Après Kepler, qui notait « Une chose est certaine : du Soleil émane une force qui saisit la planète », Newton pouvait préciser la nature *universelle* de cette force.

L'analogie exposée dans les *Principia* est évidemment moins provocante que celle de la pomme. On connaît le paragraphe ajouté par Newton à sa cinquième définition liminaire, le détour adopté pour faire admettre l'hypothèse d'une gravitation de la Lune : « si un boulet de canon était tiré horizontalement du haut d'une montagne », avec un vitesse de plus en plus élevée, « on augmenterait à volonté le chemin qu'il parcourrait avant de retomber sur la terre, et on diminuerait la courbure de la ligne qu'il décrirait ; en sorte qu'il pourrait ne retomber sur la terre qu'à la distance de 10, de 30, ou de 90 degrés ; ou qu'enfin il pourrait circuler autour, sans y retomber jamais, et même s'en aller en ligne droite à l'infini dans le ciel. »¹²⁸ Il en irait de même pour la Lune, « supposé qu'elle gravite ».

C'est donc une idée reçue que d'opposer science et raisonnement par analogie : tout semble indiquer qu'elle y recourt fréquemment au contraire. La métaphore est un puissant moteur de découvertes : puisque la Lune n'est pas un astre épinglé sur la voûte céleste, pourquoi *cette pomme-là*, sans pédoncule, ne tombe-t-elle pas ? Puisque le satellite de la Terre se meut dans l'espace sans quitter notre planète, n'est-il pas comme un énorme boulet lancé à une vitesse phénoménale, restant soumis à la pesanteur sans tomber ? Puisque l'éclair ressemble beaucoup à une étincelle électrique, n'y a-t-il pas de l'électricité dans *cette étincelle-là* aussi ? Seulement, si la métaphore semble bien à l'origine de nombreuses découvertes, cela apparaît moins évident après coup. On est tenté *rétrospectivement* de ne voir là que diverses variétés d'un même phénomène, diverses applications d'une même loi. Il faut donc insister sur cet effet de perspective : la loi n'apparaît telle que dans un second temps, quand il existe une réduction des différences, au sein d'une équation par exemple, sous la forme des *variables*. Au moment où surgit l'intuition créatrice, la dialectique du semblable et du différent existe bel et bien, et c'est même elle qui constitue le coup de génie, le tour de force scientifique : voir du semblable là où il y a du différent ; mais la métaphore disparaît vite car la visée scientifique en diffère néanmoins essentiellement : très vite, il ne s'agit plus de « voir du semblable » mais de « voir de l'identique dans le différent », de percevoir *le même phénomène* au sein de phénomènes variés. On quitte le poétique, ou le « discours sur » la chose, pour ne s'intéresser qu'à *un* aspect de la chose. On s'abstrait ainsi du réel tout en prétendant dire le réel. La loi scientifique *isole* en effet la part d'identité et *réduit* les différences, les « annule » presque au sein de la formule mathématique ; elle les neutralise, les rend *indifférentes*. Bref, la loi scientifique ne réunit deux choses que dans leur rapport avec un troisième terme abstrait. Elle les traite comme de simples espèces d'un même genre. C'est indéniablement la supériorité de la science, dans une large mesure, mais c'est aussi sa faiblesse, si on ignore les risques de cette abstraction.

C'est probablement la raison pour laquelle la recherche scientifique se trouve dans une impasse, selon un point de vue assez répandu : elle buterait sur l'impossible conciliation entre des théories

128 Isaac Newton, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, tome I, définition V, traduction de Mme la Marquise du Châtelet, éd. Jacques Gabay, Sceaux, 1990, p. 4.

divergentes, comme les modèles corpusculaires et ondulatoires de la lumière, ou ceux de la physique quantique et de la mécanique classique. On pourrait alors supposer qu'elle échoue à produire de nouvelles métaphores, de bonnes métaphores. Il est frappant de noter que les idées d'ondes et de corpuscules, défendues à l'origine par Huygens d'un côté et Newton de l'autre, sont toutes les deux valables quand on pense à la lumière, et sont en même temps contradictoires entre elles, inconciliables. Chacune met simplement mieux en évidence certains phénomènes que d'autres. Au lieu de proposer une nouvelle métaphore, la mécanique quantique invite alors, par exemple, à considérer l'idée d'une « dualité onde-particule ». On considère généralement que cette théorie d'une sophistication extrême, qui bénéficie d'un immense prestige, décrit parfaitement les phénomènes de « l'infiniment petit ». Mais, si elle permet quantité d'applications, elle ne convient pas pour le monde « macroscopique » usuel. Il devient alors possible de se demander si le problème ne vient pas *précisément* de ce qu'elle interdit toute représentation intuitive, toute métaphore. On le voit avec les modèles ondulatoire et corpusculaire, la loi scientifique objectivise une ressemblance, elle a tendance à figer et à dissoudre l'intuition, en faisant disparaître la métaphore de la conscience. Arrivé à un certain niveau d'abstraction, d'éloignement des leçons apparentes de l'expérience, l'esprit peine encore plus à trouver une bonne métaphore, qui dépasserait les précédentes. Unifier alors *sur un plan mathématique seulement* des modèles apparemment contradictoires peut être la source de problèmes : bien que d'une efficacité pratique redoublée, le nouveau modèle risque de rester sans fécondité théorique.

Mais, faute de connaissances suffisantes en physique, laissons de côté ces spéculations. Nous avons quoi qu'il en soit, avec le concept et la métaphore, deux modes de saisie intellectuels distincts, mais très proches. Les rhéteurs, les philosophes ou les historiens ne font pas autre chose que les savants lorsqu'ils rapprochent Darius de Xerxès qui, tous deux, passèrent en Grèce après s'être rendus maîtres de l'Égypte, et mettent ainsi en garde les Grecs contre un troisième roi tenté de prendre l'Égypte.¹²⁹ L'histoire donne régulièrement l'impression que certains faits historiques se répètent, moyennant quelques variations évidemment, les mêmes causes produisant les mêmes effets. On retrouve cela explicitement chez Quintilien, dans le livre V de son *Institution oratoire*, avec Denys imitant Pisistrate : tous deux ont demandé une garde et sont devenus tyrans. On sait aussi combien la comparaison entre les deux révolutions française et soviétique a pu fournir de prétextes à des théories différentes, de Lénine à François Furet en passant par Daniel Guérin par exemple. Louis Janover poursuit cette tradition quand il s'interroge, dans *Surréalisme, ou le surréalisme introuvable*, sur la révolution surréaliste introuvable, quand il utilise notamment la référence à l'histoire de la Révolution française et à Thermidor pour développer l'idée qu'il existe un ensemble de raisons historiques à ce que la mémoire des révolutions soit rapidement falsifiée, en l'occurrence celle du tout premier surréalisme, du temps d'Artaud.¹³⁰ Dans certains de ces exemples, comme dans le cas de Denys imitant Pisistrate, nous avons davantage une métaphore ou une comparaison qu'un concept. Dans les autres, quand l'analogie semble suffisamment établie, quand elle est présentée comme attestée, nous basculons du côté du concept. Mais la frontière est tenue : la garde appelle immanquablement la tyrannie, semblent nous dire Aristote et Quintilien.¹³¹

Il en va de même au cinéma. Dans *Des hommes et des dieux*, Xavier Beauvois propose une

129 Aristote, *Rhétorique*, livre II, chapitre XX, 1393a-b, *op. cit.*, p. 251.

130 Louis Janover, *Surréalisme ou le surréalisme introuvable*, Sens & Tonka, Paris, 2003.

131 L'exemple de Quintilien est en effet repris d'Aristote : *Rhétorique*, trad. de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, L.G.F., Paris, 1991, Le Livre de poche, livre I, chapitre II, 1357b-1358a, p. 90. C'est peut-être un des plus fameux *exempli*, on le retrouve fréquemment.

analogie qui a été remarquée : le combattant intégriste soigné par frère Luc, allongé sur un lit, est filmé en légère plongée, avec ses pieds au premier plan, comme le Christ mort dans le tableau de Mantegna. L'effet est magnifique, qui synthétise plusieurs idées, et tend vers le concept. Il ne faut pas croire le cinéaste en effet lorsqu'il affirme, en réponse à une question portant sur son goût des citations, et notamment sur cette double référence à Mantegna et à la photo de Che Guevara décédé qui s'en inspire : « Ce sont les plus beaux cadrages qui existent, pourquoi faire moins bien ? Et puis ça m'amusait de mettre un islamiste à la place du Christ... »¹³². Le film va évidemment beaucoup plus loin que cette justification ne le laisse entendre : il n'en reste pas à la provocation contenue dans la métaphore de Beauvois, ou au caractère « esthétique » du plan. Ce rapprochement avec Jésus se comprend d'abord comme un écho à la première visite des intégristes : les frères les avaient attendus avec angoisse, convaincus qu'ils seraient exécutés sur le champ, mais les islamistes étaient venus pour emmener le frère médecin soigner des soldats blessés, ou du moins emporter des médicaments, et frère Christian, le prier, est apparu comme le grand vainqueur de la confrontation ; non seulement il est parvenu à faire sortir du monastère le chef intégriste qui voulait garder son arme à la main, mais il les a fait tous repartir bredouilles, refusant de leur accorder ce qu'il aurait refusé à d'autres, et les invitant à faire comme tout le monde, à venir à la consultation s'ils veulent se faire soigner. Le père prier gagne même l'estime de l'islamiste, par sa fermeté, en citant le Coran pour justifier sa position, et il réussit à en recevoir des excuses, lorsqu'il explique qu'ils étaient en train de fêter Noël. L'entretien entre les deux hommes s'achève ainsi par une main tendue qui surprend Christian. Cette reconnaissance de l'altérité des chrétiens par le musulman intégriste prélude à la reconnaissance symétrique, par le film, dans un second temps, de l'altérité des islamistes. La poignée de main du prier n'avait pas été facile, en effet : on l'avait vu hésiter à serrer la main du chef du commando, à tel point qu'on pouvait s'imaginer celui-ci en prendre ombrage, percevoir cette hésitation comme l'aveu d'une reconnaissance non réciproque, ou factice. Lors de la seconde visite des intégristes, qui amènent un blessé, frère Luc ne témoigne aucune chaleur particulière pour le patient, mais aucune animosité non plus. Et c'est avec ce plan « Mantegna », cette comparaison avec le Christ, que le spectateur est invité à changer de point de vue, qu'il perçoit comme possible une reconnaissance croisée. Le choc de cette image vient d'ailleurs de l'impression de voir nous-mêmes le Christ à la place du soldat : la citation impose sa présence à travers le film d'une telle façon que le spectateur subit cela à la façon d'une révélation. Le point de vue du moine est exposé par l'image, de façon transparente. Il s'impose à nous. Cette « vision » semble d'ailleurs trouver un écho à la fin du film lorsque frère Luc couche sa tête sur le corps supplicié du Christ, représenté sur une affiche : on comprend alors à quel point il éprouve une passion toute charnelle pour le fils de Dieu. Cette empathie ponctuelle du film avec le point de vue du moine, au moment du « plan Mantegna », n'ôte rien à la provocation : le Christ n'a que peu à voir avec un Jihadiste. On pourrait presque voir alors un lien entre cette « provocation chrétienne » et la question posée auparavant par Christian, lors de la première visite, au chef du commando : « vous connaissez le Coran ? » Le film semble continuer ainsi, par l'image, un dialogue des religions entamé par le frère prier, mais d'une façon toute « païenne ». Il y a d'ailleurs une sorte d'œcuménisme presque polythéiste, ou athée, dans le titre *Des hommes et des dieux*.

La référence au *Christ mort* apporte beaucoup, en effet : le cadrage de Mantegna humanise le fils de Dieu. C'est d'abord le procédé du raccourci qui désacralise Jésus. Nous sommes loin du Christ en gloire, cadré en contre-plongée, rayonnant. Le choix du sujet est significatif également : le Christ

132 « Bénouville », rencontre avec Xavier Beauvois, *Les Cahiers du cinéma* n° 659, septembre 2010, p. 20.

est mort mais pas ressuscité, c'est le Christ d'avant la Bonne Nouvelle. Enfin, les pieds au premier plan, partie du corps elle-même sans gloire, symbole d'humilité jusque dans la Bible, ne manquent pas d'imposer leur présence. Aussi cette *Lamentation sur le Christ mort*, comme le tableau est parfois appelé, n'est-elle pas exempte d'ambiguïté : elle doit être comprise comme une lamentation sur l'homme, sur l'humanité souffrante toute entière – celle dont Jésus voulait racheter les fautes. La référence picturale n'a donc rien de fortuit dans le film. C'est le devoir du médecin de soigner tout patient, et celui du moine d'éprouver de la compassion – pour toute souffrance, toute Passion. Frère Luc ne fait alors que son devoir, mais un devoir qu'il a choisi. Or, ce pari du croyant sur l'homme, sur sa capacité à devenir meilleur par le don de soi, est précisément celui du film, qui se préoccupe finalement assez peu de Dieu. Le film, en faisant sien ce cadrage, invite le spectateur à partager cette démarche de compassion universelle. Même si le film ne le dit pas, on sait que les moines de Tibhirine voulaient réparer, d'une certaine façon, ce qu'ils avaient pu faire – ou ne pas faire – pendant la guerre d'Algérie. En liant leur destin à celui des habitants d'un village de l'Atlas, les neuf moines témoignent d'un idéal somme toute universel. On ne peut d'ailleurs pas dire qu'ils offrent leur vie, au sens où ils rechercheraient le martyr, puisqu'un doute est toujours possible sur l'issue de la cohabitation, puisqu'un *modus vivendi* semble possible avec les islamistes, comme en témoignent les deux visites du commando. Ce « plan Mantegna » exprime donc cela : la grandeur de celui qui considère autrui, même celui qui nous inspire le plus de répulsion, comme un autre soi-même. L'article « Mourir comme un dieu » des *Cahiers du cinéma* n° 659 semble faire un contresens, à ce propos, lorsqu'il parle « de moines kamikazes » et s'obstine *contre les personnages* à parler de leur conduite suicidaire, de « décision collective de mort réfléchie mais insensée ». ¹³³ C'est ce que nous apprend, entre autres, cette lamentation sur l'intégriste blessé. Si la mort du Christ est un exemple pour eux, ce n'est pas une mort recherchée en tant que telle. Leur décision d'épouser le destin de la population peut apparaître comme politique aussi : l'argument de la famille musulmane semble avoir porté, qui comparait les moines à la branche sur laquelle les oiseaux peuvent se poser – ils font vivre économiquement une communauté en effet – et Christian prend nettement parti contre le pouvoir algérien corrompu, renvoyant dos-à-dos les deux parties en présence dans la guerre civile.

On peut revenir alors à l'importance de la dissemblance dans la ressemblance : même si l'intégriste possède lui aussi une blessure au flanc, même s'il est rejeté lui aussi par le pouvoir, même s'il ressemble à Che Guevara photographié par Freddy Alborta, avec sa barbe et les treillis militaires qui l'entourent, il ne ressemble pas beaucoup au Christ *par ailleurs*. L'énormité du tour de force énonciatif permet précisément à l'idée de ne pas se « fossiliser », l'analogie ne risquant pas d'être prise pour une similitude complète et totale. C'est cette tension qui permet l'émergence du concept : le pari que constitue la main tendue *à tous*, indifféremment, est d'autant plus lisible qu'il est énoncé à propos du plus radicalement *autre*. Pour être comprise pleinement, cette métaphore doit être perçue comme doublement hyperbolique, en effet : au niveau du comparant, puisque le film utilise la figure du Christ pour dire qu'une compassion est possible, comme au niveau du comparé, puisqu'on comprend bien que le Christ n'est pas rapproché de l'islamiste en tant qu'islamiste, mais que celui-ci figure autrui dans sa plus grande généralité, qu'il représente au moment de la comparaison *tout homme en peine*. Ce sont donc deux personnages aux valeurs symboliques opposées qui sont rapprochés : celui qui incarne l'Amour, le pardon, et celui qui représente la haine, le fanatisme (ou, si l'on préfère, l'Autre de l'intégrisme, d'un côté, et l'Autre de l'Occident du XXI^e siècle, du « choc des civilisations », d'un autre côté). Il est évident alors que le

133 *Ibid.*, p. 17.

dialogue entre les deux « symboles », entre les deux référents *appelle* le concept, mais un concept dynamique, tout sauf abstrait, qui pourra dépasser ces deux représentations : comme dans l'image des deux billes proposée par S. M. Eisenstein, le résultat du choc vient de la force des deux éléments rapprochés. Les deux billes ne peuvent pas se suivre sagement ici. Le spectateur est obligé de résoudre le conflit contenu dans la métaphore. Il le fera différemment, selon les références dont il dispose : c'est peut-être le concept de charité, d'amour du prochain, qu'il mettra en avant, ou celui de pari dans l'homme, l'idée d'autrui comme un autre soi-même. Nul doute que le film pourra réveiller d'autres concepts encore. On voit bien que l'amour du prochain, ici, n'est pas celui « du voisin », par exemple, qu'il inclut l'individu le plus lointain *aussi*, avec tout ce que cela comporte de difficulté, de défi. Mais ces concepts ont surtout une valeur pour expliciter, reformuler l'idée. Nul besoin de passer par la notion d'amour du prochain *en Dieu*, par exemple, *ou même de la connaître*, pour comprendre le rapprochement avec le tableau de Mantegna. Dans le plan lui-même, la métaphore conduit directement à l'idée : elle formule *matériellement* le concept, elle en donne au spectateur une perception intuitive. Pour frère Luc, cet homme est comme le Christ.

Tableau comparatif

Il peut être utile de proposer maintenant un bilan sous forme de tableau récapitulatif. Son utilité est avant tout pratique : il doit permettre de préciser les contours des trois notions, de résumer ce qui unit et différencie symboles, métaphores et concepts, indépendamment du fait qu'ils se bâtissent souvent les uns sur les autres, les uns à partir des autres.

Il faut évidemment considérer que ce tableau est valable comme première approximation : faire entrer ces trois notions dans un cadre si étroit ne peut manquer de paraître réducteur. Les développements qui précèdent doivent toujours être préférés à ce tableau, notamment parce qu'on fige ici ce qui est relativement mouvant. On y parlera notamment des notions *une fois créées*, des symboles déjà institués, des métaphores et des concepts déjà forgés : ils sont connus, repris à d'autres, entrés dans l'usage, mais encore perçus comme symboles, métaphores ou concepts. Disons que nous parlerons ici de symboles comme celui de la rose (tel qu'on peut le rencontrer dans un film où il aurait un sens plein, *Val Abraham* par exemple, intermédiaire entre le sens mystique qu'on trouve parfois et le sens pauvre du « langage des fleurs » de tous les jours), nous parlerons de métaphores comme celle du feu de la passion (telle qu'elle peut être précisée dans un poème galant ou précieux, où le feu dévore et consume l'amant, embrase son cœur) et de concepts comme celui de charité (au sens 2 du Robert, celui d'amour du prochain, intermédiaire entre le sens théologique et le sens courant, parfois péjoratif). Il s'agit donc de symboles, métaphores et concepts vivants mais convenus. Insistons également sur le fait qu'il y a simplification dans ce tableau : il s'agit surtout de cerner les rapports de ces trois notions au signe, figuré dans les dessins sous forme de cercle. Dans la réalité, les modèles sont nettement plus compliqués, les cas sont rarement purs, comme le suggère déjà la métaphore du feu de la passion, au symbolisme assez souvent évident. Par ailleurs, les métaphores sont fréquemment filées, de même que les symboles, ou les concepts, qui s'inscrivent souvent dans un réseau.

Voici donc une présentation comparative, selon les critères de la forme extérieure (du « signifiant »), de la signification (du « contenu », du « signifié »), de la structure de la signification (de la « forme intérieure » de la notion) et de la nature du lien entre la forme extérieure et la

signification « produite ». L'intérêt de la confrontation tient notamment à la géométrie variable, d'un critère à l'autre, des rapprochements ainsi rendus possibles, ce qui explique nombre de confusions. On verra également se dégager peu à peu l'idée d'une « progression » entre les trois notions, qui irait du symbole au concept en passant par la métaphore. Quant aux développements qui suivent le tableau, ils doivent aider à en faciliter la compréhension et à mieux cerner son intention.

	Symbole	Métaphore	Concept
Forme extérieure (la « face visible »)	Unité de la face visible, qui est bien délimitée (pour un symbole donné) : c'est une réalité sensible, ou un mot qui la désigne. Cela n'empêche pas qu'il peut y avoir plusieurs « signes », plusieurs symboles pour une même idée (plusieurs symboles du mal, par exemple).	Dualité de la forme (deux objets de pensée nettement distincts, donnés par le texte) qui par ailleurs peut toujours être filée (le « périmètre » de la métaphore n'est jamais donné d'avance). La forme déborde donc doublement le modèle du signe : c'est une double série.	Unique, bien délimitée (un terme pour un concept) : sa forme explicite est toujours linguistique.
Signification (le « contenu »)	Très ouverte (infiniment ?), signification qui semble parfois inépuisable. Elle se compose toujours, en outre, d'une certaine <i>absence</i> (indicible).	Parfois très ouverte, elle semble quelquefois inépuisable, elle aussi. Le contexte limite néanmoins la prolifération des interprétations possibles.	Bien délimitée, elle est unique, et souvent univoque (un concept pour un terme).
Structure de la signification (forme et fonctionnement du signe ou des signes qui composent la notion)	Comme nous avons vraiment là un signe à la place d'un autre, nous rencontrons une triple ou quadruple dualité (définition de Ricœur) : la dualité de structure et la dualité de désignation, propres à tout signe, auxquelles s'ajoute une autre dualité, une « relation du sens au sens ».	Quintuple ou sextuple dualité : la double dualité de structure et de désignation commune à tout signe, redoublée par la présence d'une double série de signes, auxquelles s'ajoute la nouvelle dualité propre à la signification métaphorique (expression et désignation affinées, renouvelées ou recrées)	Comme nous n'avons qu'un seul signe, nous ne rencontrons que la double dualité propre au signe : dualité de structure entre le « signifiant » et le « signifié » (expression), et dualité entre signe et « objet » (référence).
Nature du lien entre la forme extérieure et la signification	→ Lien étroit (non « arbitraire ») : l'accès au « signifié » second (et donc à la référence) se fait <i>dans et par</i> les « signifiant » et « signifié » premiers (le lien est donc motivé).	→ Lien étroit (non « arbitraire ») : l'accès au « signifié » second (et donc à la référence) se fait <i>dans et par</i> les « signifiants » et « signifiés » premiers (le lien est donc motivé).	→ Lien « arbitraire », très lâche (non nécessaire) : l'accès au signifié (et donc à la référence) est complètement indépendant du signifiant.

(suite)	<p>→ Paradoxe d'un lien conventionnel qui semble « naturel » : la signification s'adresse en quelque sorte d'elle-même à l'interprète, elle semble donnée (c'est le côté « mystique » du symbole), mais le lien n'en est pas moins conventionnel, élaboré de longue date sur la base du signe qui apparaît (quand le symbole est déjà institué).</p> <p>Lien souvent <i>analogique</i> (au sens des antiques correspondances). Et, qu'il y ait similitude ou non, le lien est souvent perçu comme ne pouvant être dominé intellectuellement, de l'extérieur.</p>	<p>→ Lien peu conventionnel : l'accès à la signification se construit dans et par l'agencement des signes (les signes sont la seule base de la métaphore) ; même quand la métaphore est usée, il n'est pas nécessaire de connaître le code pour la comprendre.</p> <p>Plus précisément, lien plus ou moins large et paradoxal <i>de ressemblance</i> (dans le sens du raisonnement analogique) : la similitude peut être dominée intellectuellement, de l'extérieur ; elle est construite et à (re)construire.</p>	<p>→ Lien purement conventionnel (fixé initialement par un auteur mais qui possède ensuite une existence collective).</p>
---------	--	--	---

On peut noter pour commencer que symbole et concept ont en commun d'avoir un « signifiant » unique et bien délimité, identifiable aisément ; la métaphore non. Il est d'ailleurs tendancieux, et pour tout dire impossible, de parler de « signifiant » pour la métaphore : celle-ci est double, en effet. Ce n'est pas un signe : ce sont deux « signifiants » au moins qui sont réunis dans la métaphore, et souvent deux séries de signes, même si une partie de cette forme extérieure est fréquemment implicite. Quand on emploie une métaphore *in absentia*, on l'a vu, le comparé est souvent présent dans le contexte (ou, pour parler comme certains linguistes, dans le co-texte) et, sinon, on peut le déduire aisément de ce qui est énoncé explicitement. Il n'y a rien de tel dans le symbole et le concept : on ne rappelle que très rarement la définition d'un mot ou la signification d'un symbole. Tout l'intérêt de leur énonciation disparaîtrait immédiatement, comme si l'on « traduisait » une métaphore. La définition du concept notamment ne joue pas le même rôle que le comparé : le comparé n'est pas la signification de la comparaison mais bel et bien *sa base*. La dualité de la métaphore, qu'elle soit implicite ou explicite, est essentielle à sa structure. Cette figure, de plus, se développe souvent avec d'autres métaphores relais : le cœur de l'image n'est pas toujours identifiable avec sa face « visible » (par exemple, l'idée de *fission* de l'atome, et même de *réaction en chaîne*, n'est jamais énoncée explicitement, dans *Baleine*). À la différence du symbole et du concept, la métaphore déborde donc, doublement, de l'unicité du signe.

Par ailleurs, pour le symbole, cette forme unique n'est pas la contestation de l'idée de G. Durand selon laquelle le symbole est multiple aussi bien sur le plan du signifiant que du signifié : de ce point de vue, Dieu peut être symbolisé de plusieurs façons. Non, c'est simplement le constat qu'un symbole, dans sa matérialité, n'est pas double comme une métaphore, ni multiple. Cela n'empêche pas qu'une même idée puisse être symbolisée de très nombreuses façons, comme elle peut être métaphorisée de diverses manières, d'ailleurs (une forme symbolique peut avoir quantité de « signifiés » et vice-versa).

La deuxième ligne du tableau indique ensuite que le concept a un « signifié » bien délimité, en théorie du moins, et unique, dans un contexte donné : il est unique et univoque. Il possède une entrée dans un dictionnaire, même s'il peut lui arriver de la partager (dans ce cas, même si le mot est identique, ce sont des concepts différents). Ce n'est le cas ni de la métaphore ni du symbole :

tous deux sont extrêmement ouverts à la signification, polysémiques, parfois équivoques. Le symbole est même infiniment ouvert, selon Durand. Et, si la métaphore peut fonctionner comme un concept, ou *devenir* un concept, elle témoigne souvent d'une épaisseur de signification difficilement épuisable, et encore moins « cernable » avec certitude : il peut y avoir une ambiguïté voulue, un paradoxe aux limites incertaines, etc. Dans ce cas, le plus fréquent, la métaphore est vraiment intermédiaire entre symbole et concept. Sa polysémie est réelle mais limitée : elle n'est pas déterminée par une seule « face visible », comme le symbole, mais par la dialectique qui s'instaure entre le comparant et le comparé, et elle se trouve contrôlée également par le contexte, davantage que le symbole.

Évidemment, l'ouverture des « figures » varie aussi selon les occurrences : certains symboles et certaines métaphores sont plus usés que d'autres. Certains usages réveillent l'image quand d'autres se contentent d'exploiter le même potentiel de signification, déjà plus ou moins codé. Mais, globalement, on peut dire qu'il y a à *la fois* une frontière nette entre métaphore et symbole, d'une part, et concept de l'autre, et une certaine progression malgré tout de la polysémie parfois infinie du symbole à la signification strictement découpée du concept – avec une certaine porosité de la frontière néanmoins, dans de rares cas, comme ces concepts où il existe *du jeu*.

La troisième ligne expose la structure de la signification des trois notions. Le concept d'abord, une fois formé, entré dans le dictionnaire, présente la double dualité propre au signe, ces « deux couples de facteurs » dont parle Ricœur dans *De l'interprétation*, et qui composent « l'unité de la signification » : d'une part « la dualité de structure du signe sensible et de la signification qu'il porte » (dualité entre le « signifiant » et le « signifié », au sens de F. de Saussure) et d'autre part « la dualité intentionnelle du signe [...] et de la chose ou de l'objet désigné » (dualité entre le signe formé de ses deux faces et la référence qu'il vise) ; on peut dire ainsi « que les mots, par leur qualité sensible, *expriment* des significations et que, grâce à ces significations, ils *désignent* quelque chose. Le mot signifier couvre ces deux couples de l'expression et de la désignation. »¹³⁴ Le concept correspond parfaitement à ce modèle.

Le symbole présente un ou deux niveaux de plus : à la dualité de structure et de désignation du signe traditionnel s'ajoute une nouvelle dualité, qui « se superpose à la précédente comme relation du sens au sens ; elle présuppose des signes qui ont déjà un sens primaire, littéral, manifeste, et qui par ce sens renvoient à un autre sens. » On peut représenter ce niveau supplémentaire par un redoublement du premier signe, où le signe symbolisant se charge d'une nouvelle intention de signification : d'une nouvelle expression et d'une nouvelle désignation. On voit alors à quel point ce schéma ressemble à celui de la métaphore *in absentia*, telle qu'on la décrit souvent. Le symbole crée en effet un lien avec une autre idée, comme s'il renvoyait à un autre signe, mais en gommant la présence de celui-ci, comme si sa présence – la face sensible de celui-ci – devait rester cachée, secrète. C'est là une différence essentielle avec la métaphore : la signification du symbole reste en effet mystérieuse pour celui qui y est confronté. G. Durand définit d'ailleurs « la “co-naissance” symbolique » par les trois traits suivants : « pensée à jamais indirecte », « présence figurée de la transcendance » et « compréhension épiphanique ».¹³⁵ Dans la métaphore, au contraire, c'est à *la base* qu'il existe une dualité de signes, et cette dualité est ouverte, apparente. Il faut donc introduire un ou deux niveaux de plus encore pour la métaphore : sa signification ne « s'ajoute » pas à *un* signe, *mais à deux*. Tous deux possèdent une dualité de structure et de désignation. Et c'est sur cette

134 Paul Ricœur, *De l'interprétation*, *op. cit.*, p. 22.

135 Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, *op. cit.*, p. 22.

dualité-là, qui fonctionne entre deux expressions et deux désignations distinctes, que s'élabore le niveau supplémentaire de la signification métaphorique : l'ensemble des signes qui constituent la métaphore apporte une nouvelle expression et une nouvelle désignation.

Évidemment, dans les faits, ça peut être encore plus compliqué que ça. La métaphore peut intégrer des symboles par exemple. Dans ce cas, il faut encore imaginer une ou plusieurs dimensions de plus, des dualités supplémentaires... Il faut imaginer, de même, que le symbole ne tire pas toujours sa signification d'une seule et unique idée supplémentaire : on a vu que ses « signifiés » étaient parfois très nombreux. On pourrait donc ajouter sur le schéma une foule de signes agissant, dans l'ombre, derrière le signe symbolisant. C'est d'ailleurs à ce niveau que se passent les phénomènes les plus intéressants : chaque idée éveillée par le symbole peut entrer en résonance ou en conflit avec une autre, augmenter l'équivocité du symbole ou la réduire. Exactement de la même façon, on pourrait représenter, derrière les deux signes fondant la métaphore, une foule d'autres signes, pour figurer la présence de deux séries de signes, des deux « lignes » du comparant et du comparé. C'est ainsi également que la métaphore enrichit sa signification.

Ces trois schémas établis, on peut distinguer comme une progression du symbole au concept, en passant par la métaphore. Le symbole apparaît comme un rapport entre deux signes où la dialectique qui existe dans la métaphore est empêchée. De même, les autres rapports possibles entre deux signes ne semblent pas davantage libres : l'un des deux signes seulement apparaît à la conscience, sur le devant de la scène, l'autre restant dans l'ombre. Bien sûr, il peut y avoir des métaphores qui composent le symbole, mais ce ne sont alors que des éléments, des parties du tout : le symbole en tant que tel, comme totalité, impose une face sensible comme unique accès à une face invisible. Pour reprendre l'expression de G. Durand, l'image symbolique présente un certain « impérialisme du signifiant », auquel répond « l'impérialisme du signifié » qui s'exprime à travers divers symboles. Le symbolisé prend sa revanche mais échoue à nouer des rapports dialectiques. Dans la métaphore, en revanche, comparé et comparant sont à égalité. Ils se présentent tous les deux à l'esprit sur le même plan, même si l'un fait souvent partie de la diégèse et l'autre pas. La dialectique est possible. Même si certaines métaphores n'utilisent pas beaucoup cette possibilité, cette figure semble en être le lieu par excellence, là où elle peut s'exprimer librement. La métaphore expose les contradictions, les révèle en effet, là où le symbole est « réunion des contraires », fusion des contradictions.¹³⁶ Dans le concept enfin, la dialectique a souvent disparu : les contradictions sont résolues, l'unité l'a emporté sur les différences.

Il est donc assez tentant de déceler ici une sorte de progression « historique » qui ne manquerait pas d'ambiguïté, le symbole apparaissant aisément comme un état « primitif » de la pensée, le concept comme un état « scientifique » et la métaphore comme un état intermédiaire, comme une heureuse tension entre les deux, comme le lieu *possible* d'une vraie pensée imagée, d'un équilibre réussi entre raisonnement analogique et rigueur conceptuelle. Dans le symbole, il n'y a pas encore de dialectique en effet, elle est *empêchée*, « occultée » : l'esprit y tâtonne souvent, on pourrait dire qu'il se paie d'images, comme dans le concept il se paie parfois de mots. Dans la métaphore, la dialectique *apparaît* clairement : dans les plus belles métaphores, qui ne se réduisent pas en concept comme en cendres, il y a une dialectique qu'on pourrait dire négative, qui n'est pas arrêtée. Dans le

136 Gilbert Durand, *ibid.*, p. 68. Ce moyen terme entre le symbole, « où subsistent intactes les polarités antagonistes », et le concept, « liquidation statique des contradictions » (p. 71), apparaît d'ailleurs comme ce qui manque dans l'ouvrage de G. Durand. Tout à son projet de contester l'empire des herméneutiques réductrices, comme Ricœur, il renverse le paradigme scientifique mais conserve sa bipolarité.

concept enfin, la dialectique est *achevée*, y compris, parfois, au sens où l'on dit que Napoléon achève la Révolution. Évidemment, tout cela n'a rien de véritablement chronologique : ce schéma n'est qu'une façon de présenter le rapport de ces trois notions à l'idée de dialectique, qui joue un rôle important dans la métaphore comme dans le concept, car la métaphore peut aussi se payer de mots ou d'images, et contribuer à un dépassement factice, par exemple. Le symbole et le concept peuvent n'avoir rien de métaphorique. Et le concept n'est pas toujours figé, « liquidation statique des contradictions » : lorsque l'origine métaphorique est toujours perceptible, par exemple, il possède souvent un certain dynamisme, comme le concept freudien de censure.

Le problème est bien posé par cette citation, proposée par Gilbert Durand pour contester la légitimité des herméneutiques réductrices : « Analyser intellectuellement un symbole, c'est peler un oignon pour en trouver l'oignon. »¹³⁷ Il ne s'agit pas seulement ici, comme de nombreux auteurs l'ont fait pour la métaphore, de défendre la polysémie de l'image, son épaisseur écrasée par certaines « traductions ». Il s'agit de souligner que le symbole est antinomique avec la prétention du concept d'épuiser les significations, et même que le symbole interdit toute interprétation rationnelle, la frappe de vanité. La métaphore proposée est formidable, qui souligne le caractère organique du symbole, le fait que tout est chair chez lui, que le fruit n'est pas davantage à l'intérieur qu'à l'extérieur, qu'il n'y a pas de noyau ou de pépin puisqu'il est lui-même le bulbe, alors que les images utilisées pour les métaphores, si elles sont organiques aussi, sont plutôt florales ou végétales : il y a des racines, de la sève, des ramifications, etc., toute une architecture absente dans le symbole. L'oignon, ici, c'est à la fois le tout et la partie, alors que la métaphore ou le concept forment un tout dont les parties sont clairement distinctes : elles apparaissent dans un cas comme contribuant à former le tout, elle disparaissent dans le second, comme on retire un échafaudage.¹³⁸ Mais, même dans le cas du concept, on peut retrouver la mémoire de sa formation : même s'il est coupé de sa racine, à la différence du symbole, il en garde le souvenir, alors que celui-ci se donne souvent comme un mystère (que le mystère vienne de la terre ou du ciel, qu'il soit oignon ou épiphanie). Et pour cause : l'histoire du concept est théoriquement achevée, celle du symbole se réinvente chaque jour.

On peut expliciter encore, en se penchant sur la quatrième ligne, la nature du lien entre la forme extérieure et la signification des trois notions : le cas du concept apparaît d'emblée à part, puisqu'il n'y a pas expression indirecte chez lui ; la signification n'y est pas « produite » par sa forme mais entièrement « donnée », livrée par un auteur. Du point de vue du rapport entre forme extérieure et signification, il est donc du côté du signe « purement technique » (dans la plupart des cas du moins, si l'on n'envisage pas un concept qui posséderait encore une dimension métaphorique, par exemple, ou un concept en cours d'élaboration). À l'inverse, dans le cas de la métaphore et du symbole, l'accès à la signification se fait indirectement, à travers le signe ou les signes donnés. Paul Ricœur le souligne lorsqu'il dit, par exemple : « L'énigme ne bloque pas l'intelligence, mais la provoque ; il y a quelque chose à développer, à désimpliquer dans le symbole ; c'est précisément le double sens, la visée intentionnelle du sens second dans et par le sens premier, qui suscite l'intelligence ». ¹³⁹ On trouve un mécanisme voisin dans la métaphore, même s'il n'y a pas « double sens » mais plutôt « double signe », même s'il y a une dynamique de la signification différente : dans les deux cas, la

137 Pierre Emmanuel, *Considération de l'extase*. Cité en exergue du chapitre 2 de *L'Imagination symbolique*, *op. cit.*, p. 42.

138 On trouve d'ailleurs cette métaphore de l'échafaudage chez Perelman, dans *L'Empire rhétorique*, Vrin, Paris, 2002, p. 146.

139 P. Ricœur, *De l'interprétation*, *op. cit.*, p. 28.

signification est créée « dans et par » les signifiant(s) et signifié(s) premiers. Souvent, le symbole recourt à l'analogie, comme la métaphore. Mais, une fois ceci noté, il faut souligner que la signification s'impose *également* « de l'extérieur », dans le cas du symbole, même si elle s'appuie pour cela sur le signe donné. Il existe toujours une part de convention *donnée de l'extérieur*, par la culture. Sinon, comment accorder à *un* signe d'autres significations, qui ne font pas partie de sa définition ? Cette part de convention est plus ou moins présente à l'esprit, plus ou moins soulignée par les auteurs. On a vu que Gilbert Durand divisait même les signes « non totalement arbitraires » en deux, pour pouvoir distinguer les « signes allégoriques », symboles usés qui perdent *un peu* de leur arbitraire, des « signes symboliques », symboles vivants qui possèdent « beaucoup moins d'arbitraire, beaucoup moins de “convention” que l'emblème », où il semble que le symbole « ne vaut que par lui-même ». Je dirais pour ma part que le symbole perçu dans toute sa plénitude *naturalise la signification*, dissimule la convention par différents moyens : par une analogie enracinée dans la culture, notamment. Dans le cas de la métaphore, il en va autrement : la signification naît de la forme donnée, des déterminations intérieures à la figure, des rapports tissés entre les signes. Bien sûr, les signes qui la composent peuvent posséder une convention, mais la métaphore en elle-même ne possède rien de similaire : aucune convention n'est nécessairement donnée de l'extérieur. C'est un acte individuel, à la différence du symbole qui possède une dimension collective (il s'est forgé par la répétition). Mais c'est aussi un acte qui demande à être reproduit par l'interlocuteur, pour que la métaphore puisse être interprétée : il ressemble en cela au symbole dont l'interprétation reste toujours particulière *par ailleurs*.

On trouve d'ailleurs la signification des concepts dans les dictionnaires, ou dans des ouvrages spécialisés, même si les définitions peuvent paraître lacunaires parfois, mais il n'existe pas de dictionnaire de métaphores. Ou, pour être plus exact, car il existe des recensions, un tel travail reste confidentiel, et limité le plus souvent à un seul ouvrage : personne ne possède dans sa bibliothèque un dictionnaire des métaphores, à la différence d'un Larousse, d'un Robert, d'un dictionnaire de philosophie ou des symboles. Par ailleurs, si des dictionnaires de symboles existent bel et bien, ils déçoivent souvent, plus qu'une définition de concept, parce qu'ils sont contraints de sélectionner quelques occurrences seulement de ces créations collectives, mais toujours interprétées individuellement, que sont ces signes complexes : on n'y reconnaît jamais tout à fait le symbole que l'on a « compris ». L'ambiguïté est constitutive du symbole. Un dictionnaire des métaphores serait alors encore plus décevant, pour des raisons voisines mais différentes : on peut référencer différents couples comparés-comparants existant mais, si une telle recension systématique était menée à son terme, ce qui n'a pas été fait à ma connaissance, et si cela pourrait présenter un intérêt pour une étude de l'imaginaire collectif, on ne peut prétendre donner le sens de chaque occurrence du même couple. Tous les auteurs qui ont employé la métaphore de la nuit ou du sommeil pour caractériser la mort, par exemple, ne l'ont pas utilisée pour dire la même chose. En revanche, on pourrait y trouver une métaphore comme celle du char de l'État, parce qu'elle est usée. Elle a été utilisée de nombreuses fois pour exprimer la même idée : comme pour un symbole, elle possède alors un noyau de signification important, mais stéréotypé. Les dictionnaires de noms communs font d'ailleurs apparaître des sens figurés : ils ne décrivent pas la signification produite par telle ou telle métaphore vive, l'effet de sens qui résulte de tel ou tel emploi, mais le sens de l'image une fois qu'elle s'est usée. Il est donc extrêmement significatif qu'il existe des dictionnaires pour les concepts et les symboles, mais pas – ou si peu, si marginaux – pour les métaphores vives : c'est par le contexte que l'ambiguïté de la métaphore est limitée, contrôlée, plus que par l'usage répété qui a

institué les symboles, qui les « institutionnalisés ». Là où il y a une place légitime, reconnue, pour le symbole usé mais encore vivant, il n'y en a pas pour la métaphore. La métaphore doit être retrouvée, avec son contexte d'origine, ou réinventée.

C'est encore plus vrai avec le concept. Il peut évoluer, lui aussi, mais c'est encore davantage perçu, dans son cas, comme un dévoilement : le sens contemporain d'épicurien est un contresens sur l'épicurisme. Le même phénomène existe pour les métaphores et les symboles : on peut faire des contresens sur le symbolisme d'un geste dans l'iconographie médiévale ou sur une métaphore latine. C'est donc un nouveau concept, une nouvelle métaphore ou un nouveau symbole qui apparaît en même temps qu'un nouveau sens, et qui doit être présenté comme tel. L'institution scolaire, universitaire, peut alors légitimement défendre ses concepts, en philosophie, ses symboles, en histoire de l'art, ses métaphores, en littérature : la moindre inflexion individuelle, qui peut aboutir à une mutation sémantique si elle est adoptée largement, brouille la bonne communication. Mais le concept est davantage perçu, me semble-t-il, comme devant être préservé de la novation. C'est probablement pourquoi il existe tant de dictionnaires qui définissent des notions et finalement si peu pour les symboles et les métaphores : comme si, dans le cas du symbole ou de la métaphore, la novation ne créait pas de rupture aussi importante que pour le concept. La ré-invention n'apparaît pas vraiment comme un problème, dans leur cas, parce qu'il est dans leur constitution même de faire l'objet d'une interprétation individuelle. Mais bien sûr, si la novation est davantage acceptée les concernant, ce n'est pas forcément avec raison : la frontière entre ré-interprétation et ré-invention est parfois bien ténue.

Métaphores, symboles et concepts à l'œuvre

Avant de nous pencher sur cette question de l'interprétation, étudions maintenant deux films, pour tester la pertinence des distinctions opérées entre les trois notions, mais aussi pour en souligner la complémentarité dans les œuvres davantage que les ressemblances ou les différences sur le plan théorique. Nous pourrions observer ainsi la proximité des notions de symbole, de métaphore et de concept, la façon dont elles se mêlent parfois, sans qu'il soit pour autant question de déceler là une quelconque porosité. Revenons pour commencer sur le film d'Agnès Varda.

***Les Glaneurs et la Glaneuse* : de l'enquête sociale à l'essai poétique**

Ce documentaire possède une beauté toute particulière en effet qui me semble provenir de sa démarche, très originale, consistant à enquêter sur différentes pratiques sociales à travers un mot tombé en désuétude, le glanage. On le voit, cela nous concerne au premier chef : la richesse du film naît précisément des liens établis entre des situations différentes – le glanage de blé, de pommes de terre, le grappillage de raisin, de pommes, etc., et différentes formes de récupération – sans qu'elles soient jamais écrasées sous le poids d'une démonstration ou d'une conceptualisation. Pourtant, c'est bien un concept que forge Agnès Varda, en réunissant toutes ces pratiques, mais ce qui touche dans ce film c'est son attention scrupuleuse au réel : la double ou triple activité du film, de jeu autour du mot « glaner » et d'enquête sociale, voire de jeu avec les images captées au vol de son enquête, loin d'apparaître comme une diversion, ou ne serait-ce qu'une aimable fantaisie, apparaît comme une

façon supérieure d'interroger le réel. Tous ces détours apparents donnent aux *Glaneurs et la Glaneuse* une unité plus grande encore, d'une richesse d'abord insoupçonnée, permise par la métaphore.

La métaphore est partout dans le film, en effet. Après une définition du glanage, donnée en ouverture du film par la consultation d'un Larousse (« ramasser après la moisson »), suivie par une mini-enquête sur cette réalité sociale présentée comme disparue qui occupe la deuxième séquence, la notion subit un premier élargissement : « si le glanage est d'un autre âge, le geste est inchangé dans notre société qui mange à satiété » nous confie la voix off alors que nous voyons des personnes se pencher pour récupérer les restes, après les marchés. « Glaneurs agricoles ou urbains, ils se baissent pour ramasser. Y'a pas de honte, y'a du tracas. », continue-t-elle avant que le rap écrit par la réalisatrice ne soit interprété par de jeunes rappers : « Se baisser mais heureusement pas s'abaisser », entend-on alors. Puis, à la fin de la chanson conçue pour atténuer la violence des images, pour rendre sensible la dignité de ces personnes, la voix off souligne encore l'idée d'un geste commun, que la deuxième séquence avait pris le temps de nous exposer, avec une dame mimant l'activité qu'elle pratiquait enfant, relevant son tablier pour récolter : « À la ville comme à la campagne, hier comme aujourd'hui, c'est toujours le même geste modeste de glaner. » C'est sur cette similitude saisissante que s'opère la transition avec la quatrième séquence, où la réalisatrice souligne que c'était jadis une activité collective et qu'aujourd'hui « chacun glane seul ». Ressemblance dans la dissemblance, dissemblance malgré la ressemblance : nous sommes en terrain connu. Mais Agnès Varda n'en reste pas là : avant de développer le glanage des pommes de terres, qui l'occupera longuement, ou de revenir sur le glanage urbain, comme elle le fera dans la dernière partie du film, elle procède encore à un élargissement de la notion : à partir de différents tableaux, montrés dans le film pour illustrer que l'on glanait jadis en groupes, elle part à la recherche d'une peinture de Jules Breton, reproduite dans le Larousse du début, qui se trouve à Arras. Et là, sans que rien ne l'ait annoncé explicitement, on voit Varda portant une gerbe de blé, juste à côté du tableau enfin trouvé, avec ce commentaire en voix off : « L'autre glaneuse, celle du titre de ce documentaire, c'est moi ». Puis elle laisse tomber littéralement la gerbe de blé, qu'elle tenait de la main gauche, pour prendre sa caméra de la main droite, geste souligné par un nouveau commentaire (« Je laisse volontiers tomber les épis de blé pour prendre la caméra ») : glaneuse des villes, Agnès est moderne elle aussi, mais d'une autre façon. *Les Glaneurs et la Glaneuse* propose alors un montage de plans permis par ces nouvelles petites caméras : celles-ci « sont numériques, fantastiques, elles permettent des effets stroboscopiques, des effets narcissiques, et même des effets hyperréalistiques » explique-t-elle, joignant l'image à la parole. Le film introduit ainsi le genre de l'autoportrait, et notamment un thème qui jouera un rôle important : la vieillesse. Après quelques plans d'elle sur son canapé, sur son visage perdu dans la nuit, la vidéaste filme en gros plan ses cheveux, blancs à la racine, et en très gros plan sa main ridée : « Non, non, ce n'est pas “Ô rage”, non ce n'est pas “ô désespoir”, ce n'est pas “vieillesse ennemie”. Ce serait peut-être même “vieillesse amie” mais tout de même il y a mes cheveux et mes mains qui me disent que c'est bientôt la fin ».

Ainsi s'achève la quatrième séquence (ou la cinquième, si l'on veut). Le film n'a pas commencé depuis six minutes qu'il a déjà tissé des liens entre trois formes de glanage. En fait, nous avons là une sorte d'introduction : une large partie de la suite ne fera que revenir sur ce nœud extrêmement riche, sur cette réunion de différentes pratiques sociales et artistiques, pour préciser ces rapports et en tirer toutes sortes d'effets, de significations. L'objet des *Glaneurs et la Glaneuse* est donc défini.

Il s'agit bien de donner une consistance au concept, à la métaphore de glanage, en l'envisageant de son extension la plus étroite, le ramassage des épis de blé oubliés, à la plus large, qui n'est encore qu'esquissée, la cueillette d'images numériques, qu'elles proviennent des tableaux, des villes ou des champs, quand la réalisatrice se penche sur des gens modestes, rassemble des mots, des images ou des personnes que la société a oubliés.

Le genre de l'autoportrait lui-même et le thème de la vieillesse, qui peuvent sembler à part, indiquent une piste, une analogie supplémentaire que le film n'explicitera jamais, par pudeur, par délicatesse envers les autres glaneurs, mais qui n'est pas étrangère à son propos : la vieillesse comme abandon, comme relégation. Les tableaux comme les personnes montrées jusqu'alors sont d'ailleurs âgées, et la réalisatrice a bien souligné qu'il s'agissait d'une pratique « d'un autre âge » et, qui plus est, maintenant solitaire.

La partie qui suit traite du glanage des pommes de terre, récoltées par des machines qui n'oublie rien, qui ne laissent rien au hasard ou aux pauvres, mais rejetées par d'autres camions en bord de champs, quand elles ont été triées et jugées impropres à la vente, parce que trop grosses ou trop petites. Au cours de cette enquête, l'un des glaneurs informés du passage des camions attire l'attention de la réalisatrice sur certaines d'entre elles : « y'en a qui sont difformes, en forme de cœur ». La réponse fuse aussitôt, enfantine : « Le cœur, le cœur. Le cœur, je l'veux. » Et la voix off d'ajouter, images à l'appui : « J'étais contente. Je les ai aussitôt filmées de près. Et j'ai entrepris cet exercice périlleux : filmer d'une main mon autre main qui glanait des patates en forme de cœur. » C'est ici que l'image de Varda en glaneuse commence à s'imposer nettement dans le film : glaneuse à plusieurs titres, glaneuse d'images numériques, mais aussi glaneuse de cœurs, d'amour. Cette intention est patente dans le film. La vidéaste continue de filmer les pommes de terre en forme de cœur chez elle, son glanage continue par l'image, souligné par le commentaire : « Puis j'en ai ramené à la maison. Je les ai encore regardées, encore filmées ». La musique rap de la troisième séquence réapparaît, introduisant la pensée de la réalisatrice : « une idée m'est passée par la tête : les restos du cœur ». Le doute n'est alors plus permis : le glanage de cœurs est à la fois symbolique, avec le cœur symbole de l'amour, de la générosité, et métaphorique, avec cette idée de glaner l'amour diversement filée dans le film. Agnès Varda donne à ce glanage de cœurs un double sens : à travers ces plans, elle manifeste clairement sa sympathie pour ceux qui vivent par amour, son empathie même pour ceux qui, comme elle, ont le cœur sur la main, ou se retrouvent démunis. Ne dit-elle pas, d'ailleurs, « je *le* veux », quand elle demande *la* pomme de terre ? La forme de cœur prime immédiatement, pour elle, sur la patate. L'intention de la séquence est donc allégorique : le spectateur perçoit peu à peu le désir de réunir dans son film tous ces gens rencontrés, comme dans son sac toutes ces patates, et de faire œuvre utile. C'est ainsi qu'elle invite des bénévoles des Restos du cœur à ramasser des pommes de terre rejetées par dizaines voire centaines de tonnes, et à travers eux c'est encore son portrait qu'elle dessine : comme eux, elle exprime sa générosité à travers la nourriture. Mais, plus encore, à travers cette idée des cœurs rejetés par l'industrie, l'allégorie se précise : la société n'a que faire de l'amour. Ces pommes de terre sont comme les marginaux : jugées inaptes à rapporter de l'argent, elles sont abandonnées sur le bord de la route. La collection de cœurs de la réalisatrice est alors une image de la galerie de portraits de son film. N'a-t-elle pas placé une petite patate en forme de cœur sur le coin de l'image du DVD, pour indiquer que l'on peut revoir telle ou telle personne, dans un autre film, justement intitulé *Deux ans après ?* On devine enfin une dernière signification dans cette image de la pomme de terre en forme de cœur, perceptible dans l'empressement avec lequel elle devient glaneuse de cœurs : Varda se dépeint implicitement comme

souffrant d'amour. On devine que ces cœurs qu'elle ramasse avec avidité et qu'elle filme avec plaisir, même lorsqu'elle est rentrée chez elle, expriment une idée bien précise, et l'on pense aussitôt à Jacques Demy, dont on sait le souvenir très présent dans l'œuvre de la réalisatrice.¹⁴⁰ Que le cœur la représente, elle, ou le symbolise, lui, l'idée de solitude est exprimée clairement. Le glanage d'Agnès n'est donc pas alimentaire, son besoin est autre. Le thème fréquent et explicite de la vieillesse, du temps qui passe, n'en gagne que plus d'épaisseur, de résonance. On découvre d'ailleurs des photos de leur fils Mathieu Demy, dans le documentaire, au détour d'un plan qui filme les affaires de la réalisatrice, de retour du Japon. Cette présence implicite de Jacques est même reconnue par la réalisatrice dans *Deux ans après* où elle raconte comment elle a reproduit *sur elle*, avec les plans sur ses mains ou sur ses cheveux, ce qu'elle avait déjà filmé de Jacques Demy, dans *Jacquot de Nantes*, alors qu'il était atteint par la maladie.¹⁴¹

On voit alors combien cette patate-cœur condense de significations. Le lien est frappant entre cette patate « difforme », que l'on verra vieillir dans le film, et la main flétrie, ridée, de la réalisatrice : le lien est visuel, d'abord, mais il est souligné aussi par le lien que la voix off établit entre le fait de ramasser d'une main ces pommes de terre et de les filmer de l'autre, et le passage ultérieur sur sa main, où elle parlera de filmer l'horreur, et où elle exprimera son projet de filmer d'une main son autre main. Cette patate-cœur, c'est donc bien elle aussi. De façon générale, cette pomme de terre semble incarner à ses yeux la misère, toutes les formes de misère : les maux provoqués par le société, mais aussi la vieillesse, voire la maladie et la misère affective.

Après s'être penchée sur Claude, vivant en caravane séparé de sa femme, puis sur Ghislaine qui profite de l'occasion pour demander au maire de sa commune de pouvoir rester sur le terrain dont il veut chasser les gens du voyage, Agnès Varda s'intéresse à un chef cuisinier : « de façon étonnante, Édouard est aussi un glaneur-né, ou plutôt un grappilleur ». Elle constate que le souci d'économie n'est pas l'apanage des marginaux : plus jeune chef à obtenir deux étoiles au Michelin, proposant un menu à 600 francs à l'époque, en 1999, il veille à ne rien perdre, à réutiliser les lentilles qui restent, les côtes, les arêtes des poissons, les os des viandes, et à cueillir lui-même ses herbes, les vingt bouquets de sarriette par exemple dont il a besoin quotidiennement. Il grappille aussi des fruits, des pommes et du raisin. Le souci n'est pas seulement d'économie : il s'agit d'un art de vivre, d'un lien maintenu avec la nature, qui lui assure également de connaître l'origine et la qualité de ses produits. Cet homme fournit la transition avec les vignes de grands crus de Bourgogne, où les quotas imposent de laisser perdre à même le sol une partie de la récolte et où il est désormais interdit de cueillir le raisin abandonné. Introduit par quelques plans sur *Le Jugement dernier* de Van der Weyden, aux Hospices de Beaune, un vigneron justifie ces pratiques et parle de « mesure de protection de [sa] profession, de [son] capital » : on devine de quel côté de la balance tenue par l'archange Michel penche le plateau où Varda place cet homme. Et le film en vient à un viticulteur solitaire, « depuis la grappe jusqu'à la bouteille [...] le seul maître à bord », qui se révèle être le psychanalyste Jean Laplanche, et qui se présente comme « philosophe de l'analyse », comme ayant placé l'autre « en priorité » dans la constitution du sujet.

On le voit, dans tous ces entretiens et ces portraits, des liens secrets sont tissés entre les individus, entre les situations. Le chef Edouard Loubet, par son exemple, et Jean Laplanche, en citant un poème de Du Bellay, magnifient tous deux le glanage et la grappillage, contribuent à

140 Dans *Les Plages d'Agnès*, par exemple, ou avec *Jacquot de Nantes*, même si le film a été fait du vivant de Jacques Demy, au moment de sa maladie.

141 C'est Philippe Piazzo, dans *Deux ans après*, qui lui en fait prendre conscience : elle l'ignorait alors que c'était une évidence pour son entourage, et elle le reconnaît elle-même désormais comme une évidence.

l'éloge de cette pratique. Laplanche notamment, par son souci de l'autre, entretient des liens avec la cinéaste elle-même, avec le projet de son film, n'était la propriété luxueuse qu'il a héritée de son père, vue du ciel, qui semble créer un écart. Et pourtant... un gros plan sur un détail d'un volet en bois, recadré à deux reprises, attirant attention sur la forme curieuse d'un nœud dans la planche, tombé et bouché par du mastic, indique le goût de la cinéaste pour ces rébus mystérieux qui rappellent les formations de l'inconscient : on pense au test de Rorschach, comme plus loin dans le film, lorsqu'Agnès Varda filmera les traces sur le plafond de sa propre maison. On pense aussi à une tache de vin, comme le film en présente sur la terre des vignobles, ou à la forme ronde de la propriété, avec ses arbres, vue du ciel. On pense aussi à ces marginaux, obligés de bricoler leur logis, de rafistoler plutôt que de changer les objets.

Le film tout entier invite à cette démarche, suscite des analogies. Le bel article de Bernard Benoliel, paru dans *Les Cahiers du cinéma*, le souligne également, qui notait à propos du formatage des pommes de terre : « il en va dans notre société des nourritures comme des corps et des personnes : sont impitoyablement rejetées, gâchées, jugées impropres à la consommation (c'est-à-dire à la vente) celles qui n'ont pas le bon gabarit, le calibrage légal, sont hors quotas ou n'entrent pas dans la norme. Eh oui, les pommes de terre aussi sont des top-models... »¹⁴² À propos de l'anti-philosophie du sujet de Jean Laplanche, le critique indiquait également, en note : « Soit dit en passant, la psychanalyse toute entière n'est-elle pas une science du rebut, née de ce que les autres disciplines considèrent comme inutile et sans valeur ? Tout l'attirail conceptuel (mots d'esprit, lapsus, fantasmes, pulsions, rêves, etc.) ne dessine-t-il pas la cartographie d'un monde aux marges de la conscience ? Freud glaneur ? » L'intention semble confirmée dans *Deux ans après*, où Agnès Varda comme Jean Laplanche disent avoir regretté de n'avoir pas mentionné sur le coup cette idée : « le métier d'analyste [...] on peut penser que c'est une espèce de glanage, c'est pas excessif de dire cela. C'est-à-dire que ce à quoi nous faisons attention c'est ce à quoi personne ne fait attention, c'est ce qui *tombe* du discours », expose le co-auteur du *Dictionnaire de la psychanalyse*. Cet entretien est formidable, il formule admirablement les enjeux du premier film. Laplanche ajoute : « il y a le laissé tomber et il y a le ramassé. Alors, évidemment, le ramassé prend une valeur spéciale pour le psychanalyste, parce que le ramassé, disons ce qui est glané, ce qui est ramassé a plus de valeur pour nous même que ce qui a été récolté. » Il est interrogé alors sur la notion de pauvreté, de manque : « Le psychanalyste aussi est dans une espèce d'état de pauvreté, on pourrait dire dans ce sens qu'il est dans un état de non savoir. Il ne sait pas d'avance ce qu'il va glaner. Donc, c'est aussi ça sa pauvreté. » Varda s'amuse de la réponse : ce n'est pas le patient qui est dans un état de pauvreté, de manque ? « Oui, il manque, il vient demander : "Qu'est-ce que j'ai ? docteur, vous le savez." Mais le docteur qui est là ne sait pas davantage ce qu'il a, et c'est ça qui est merveilleux, c'est-à-dire que les deux sont pauvres, que les deux sont pauvres de savoir, et même le docteur, même s'il sait, s'il croit savoir, il doit abandonner ce qu'il sait pour être complètement accueillant à quelque chose de tout à fait nouveau. » Voilà qui formule admirablement l'utopie esquissée par Varda : une économie paradoxale, proche du don, où la valeur ne naît pas de la demande, où deux pauvres peuvent s'enrichir mutuellement.

Chaque rencontre, chaque visite d'Agnès Varda dans *Les Glaneurs et la Glaneuse* met ainsi en branle notre réflexion, notre imagination, et nous invite à situer nous-mêmes le nouveau cas présenté dans le grand domaine du glanage. En s'éloignant de temps en temps du centre du son sujet, elle y revient par un chemin inattendu : l'allégorie du *Jugement dernier* de Van der Weyden

142 Bernard Benoliel, « La main de l'autre », *Cahiers du cinéma* n° 548, juillet-août 2000, p. 62-63.

l'illustre assez clairement, même si elle n'est pas explicitement rapportée aux personnes du film. Le portrait du couple formé par Jean et Nadine Laplanche semble mystérieux lui aussi, peut-être plus encore : quelque chose intéresse la réalisatrice, qui n'est pas explicité non plus. Néanmoins, le rapprochement avec le couple suivant de cafetiers, que le montage et la cadrage rendent évident, indique une piste : comme Nadine raconte une partie de son histoire avec Jean Laplanche, la cafetière se livre sur les circonstances de la rencontre avec son mari. Elle s'en amuse : c'est un garçon habillé d'une façon pour le moins exotique qui lui a tapé dans l'œil, au bal ! Varda s'intéresse visiblement à la façon dont on cueille son conjoint, même si ce rapprochement n'est jamais formulé explicitement. C'est donc une très grande famille de glaneurs qui se dessine pour le spectateur en alerte.

À chaque visite, d'ailleurs, la réalisatrice prend soin de parler de glanage, et non pas de grappillage, malgré les interlocuteurs, qui hésitent parfois sur les termes à employer, même s'ils reprennent finalement celui de Varda. C'est à la cafetière évoquée plus haut qu'il revient d'expliquer dans le film la différence entre les deux notions, après un client qui proteste n'avoir jamais glané mais reconnaît avoir grappillé : « parce qu'il y a une différence fondamentale entre le glanage et le grappillage, vous savez [...] : on grappille ce qui descend, les fruits qui descendent, et on glane tout ce qui monte ». Mais on sent que la cinéaste résiste : celle-ci veut malgré tout garder le terme de glanage pour l'ensemble des deux activités. La précision donnée n'influe que très marginalement sur *Les Glaneurs et la Glaneuse*. On ne saurait lui donner tort, bien au contraire, la différence semblant superficielle, ne tenant qu'à la nature du produit récolté. Le glanage ainsi élargi au grappillage apparaît comme le bon concept, celui qui réunit des cas vraiment similaires, celui qui découpe correctement la réalité, contre le concept, artificiel, du dictionnaire (qui mentionne surtout le blé), contre le symbolisme aussi des produits de la terre qui s'opposeraient à ceux, aériens, des arbres fruitiers et du ciel. On voit d'ailleurs, juste après, Varda cueillir des figes bien mûres et s'enthousiasmer : « c'est un fruit du ciel, ça ». Puis la cinéaste de préciser, avant de montrer le propriétaire d'un verger qui refuse le grappillage de ses figes : « de toutes façons, la moitié des gens sont chiches, ils n'ont pas envie qu'on glane parce qu'ils n'ont pas envie d'être gentils, c'est tout. » Maître Dessaud, filmé au milieu d'un champ récolté de choux et de tomates, expose alors le droit du glanage, confirmant que c'est une pratique tout à fait légale si elle respecte quelques conditions de bon sens. Puis l'avocat s'en va se promener dans les choux. Varda annonce alors, gros plans à la clef : « et moi, je vais promener ma petite caméra dans des choux de couleur et filmer d'autres végétaux qui me plaisent ». Avant d'ajouter, sur un paysage qui défile : « Pour ce glanage-là, d'images, d'impressions, d'émotions, il n'y a pas de législation ». La question n'est évidemment pas ici de discuter ou de contourner le droit à l'image. La réalisatrice se préoccupe d'introduire une éthique du filmeur : elle suggère l'idée qu'elle est glaneuse en cela qu'elle prend quelque chose qui ne lui appartient pas mais sans nuire à personne.

Ce thème du glanage numérique se trouve conforté par le sens figuré du verbe glaner, que le film nous donne alors : quand on ramasse « des choses de l'esprit », « des faits et gestes, des informations ». Agnès Varda ne fait pas autre chose dans son documentaire : elle ramasse un mot, des actions, des gestes qui caractérisent ce verbe, et des informations y compris juridiques pour mieux le cerner. Mais pour le film, qui vient de développer le thème du grappillage et du glanage agricole, c'est un nouvel élargissement : de retour du Japon, Varda nous dit qu'elle a « glané des souvenirs dans [sa] valise ». Elle précise même : « Pour moi qui n'ai pas beaucoup de mémoire, quand on revient de voyage, c'est ce qu'on a glané qui résume tout le voyage. » On n'est

évidemment pas obligé de la croire quand elle s'accuse de manquer de mémoire : cela peut sembler une petite coquetterie pour justifier son obstination, par exemple à employer un seul mot là où les autres en emploient plusieurs. Cela lui permet dans tous les cas de s'inclure, une fois de plus, dans la famille des démunis, de ceux qui manquent et qui, du coup, ramassent. Le film propose alors, en filmant son retour rue Daguerre, deux comparaisons picturales : les infiltrations d'eau, les moisissures, « je m'y suis habituée, finalement j'aime bien ça, on dirait un paysage ou une toile de peintre abstrait, un Tapiès, un Kokian, un Borderie » et Varda nous cadre alors, avec un vrai cadre doré, moisissures et infiltrations. Puis, à l'issue de cette séquence, elle nous fait part d'une découverte dans un grand magasin de Tokyo : « au dernier étage, voilà, il y avait des Rembrandt, des vrais Rembrandt ». Nous voyons alors plusieurs cartes postales, notamment un autoportrait du maître flamand et un tableau représentant sa femme. Une carte postale présente même un détail du portrait de Saskia. La voix off ajoute, alors que la main de la réalisatrice apparaît en très gros plan sur ces cartes postales elles-mêmes en gros plan : « Saskia, en détail. Et puis... et puis ma main, en détail. C'est-à-dire c'est ça mon projet : filmer d'une main mon autre main. » Nous voyons sa bague de mariage puis la caméra remonte vers le dos de la main gauche, s'approche encore, on voit les plis nombreux, les veines, presque les pores de la peau, puis l'ombre sur la main qui menace d'envahir l'image un moment, pendant que la voix off continue : « Rentrer dans l'horreur. Je trouve ça extraordinaire. J'ai l'impression que je suis une bête. C'est pire. Je suis une bête que je ne connais pas. » Puis la caméra revient vers les doigts, la main se soulève et fait apparaître le portrait de Rembrandt, parfaitement centré mais incliné, avec ses ombres et ses lumières : « Et voilà l'autoportrait de Rembrandt. C'est la même chose en fait. C'est toujours un autoportrait. » Et Varda de partir déjà ailleurs : le plan suivant est l'autoportrait de Maurice Utrillo, exposé dans un petit musée de Sannois, où habite le prochain glaneur. Autoportrait parmi les portraits, celui de Varda au milieu des glaneurs est à sa place comme l'est celui de l'artiste au milieu de ses tableaux.

Mais le lien étroit établi entre les détails du portrait de Saskia et les détails de la main d'Agnès frappe autrement, suggère davantage, surtout qu'un lien est encore établi entre l'artiste peignant son conjoint et se peignant lui-même. La caméra n'a-t-elle pas pris soin de filmer une vieille photo encadrée, accrochée au mur, représentant une fille et un garçon, quand Agnès jetait un coup d'œil au plafond, soulignait sa sympathie pour les ravages du temps qui passe ? Varda n'a-t-elle pas pris soin de cadrer Gérard Philippe à côté du prénom Agnès, filmés en très gros plan, sur la couverture d'un livre ramené du Japon ? N'a-t-elle pas montré une photo de *Jeanne et le garçon formidable*, publiée dans un journal, où l'on voyait Jeanne et ce garçon formidable ressemblant à son père ? N'a-t-elle pas montré, juste après, les deux portraits photo de Mathieu Demy et d'une autre jeune femme à ses côtés, avec une légende japonaise ? Décidément, l'artiste nous laisse ici beaucoup d'indices, semblant composer un portrait de famille. Et, quand elle filme sa main dans le même mouvement que les tableaux de Rembrandt, la démarche est la même que pour les glaneurs : elle montre l'horreur sans la diminuer mais sans la dégrader non plus, elle cherche à la rendre familière sans lui ôter son étrangeté, à lui trouver sa juste place.

Les fuites d'eau jouent de ce point de vue une rôle central, authentiquement poétique, comme l'image de la main gauche et de la main droite : elles constituent des images clefs. D'abord, avec leur bassine qui se remplit goutte à goutte, les fuites d'eau font penser aux infiltrations des habitations de fortune, des sans-logis ou des mal logés. Le rapprochement n'est pourtant pas fait explicitement. Il semblerait indécent sinon. Mais il évoque par ailleurs d'autres thèmes : le thème pictural, notamment, et le thème du temps qui passe, qui s'ajoutent à celui de l'abandon. Établi de la

sorte, discrètement, le rapprochement est à l'image du film : la fantaisie dédramatise sans rien dissimuler, le rapprochement avec l'art magnifie sans tromper, sans leurrer le spectateur. La ressemblance n'annule jamais la dissemblance, jette simplement des ponts, comme cette main droite qui ne veut pas ignorer ce que fait la main gauche. Des solidarités existent au sein du monde, qu'il ne faut pas s'exagérer, mais qui le rendent plus beau, plus riche : c'est ce thème, développé poétiquement ici, qui est exposé littéralement ailleurs, comme lorsqu'on découvre qu'un des meilleurs chefs est celui qui glane et qui grappille, ou que des agriculteurs veillent à ce que les pommes de terre ne soient pas perdues pour tout le monde. L'éloge même du glanage réalisé par le film souligne qu'on peut prendre à autrui sans rien lui retirer, et donc donner sans rien perdre. Cette solidarité, ignorée aujourd'hui, étouffée par notre société, en constitue peut-être, pourtant, le cœur secret, comme le rappelle Jean Laplanche : l'autre ne s'oppose pas au sujet, à sa façon il le constitue même.

Les Glaneurs et la glaneuse propose alors un dernier élargissement, peut-être moins radical qu'avec le glanage de peintures abstraites et d'autoportraits mais bienvenu lui aussi : il introduit un dernier thème, une dernière forme de glanage, la récupération. C'est un peintre de Sannois, Hervé, qui fait cet éloge de « la biffe », qui en exprime la poésie : « Ce qui est bien avec les objets de récupération, c'est qu'ils ont une existence déjà. Ils ont déjà vécu et puis on n'a plus voulu d'eux : ils sont encore bien vivants, il suffit juste de leur redonner une deuxième chance. » La métaphore est d'autant plus saisissante qu'elle semble résumer le propos même du film de Varda : quand Hervé parle de ses objets récupérés, nous pensons à la fois aux fruits et légumes abandonnés, qui risquent de ne pas servir, et aux personnes marginalisées présentées dans le film, dont l'énergie est parfois intacte. Ils ont tous eu une vie antérieure, et n'en continuent pas moins à vivre, à pouvoir rendre service. « J'ai toujours bien aimé le monde des décharges, le monde de la récup, de tout ce qui est un peu rebut de la société », ajoute-t-il, faisant penser à la réalisatrice.

Une vraie poésie émerge, là aussi, du glanage urbain : elle apparaît d'abord à travers les artistes. Après Hervé, la cinéaste rencontre Louis Pons, qui présente son atelier : « Tout ce qu'on voit autour, c'est le dictionnaire, enfin, c'est des choses inutiles. » Et l'on se demande si la cinéaste ne lui a pas soufflé l'idée, tellement cela correspond bien avec son propre projet de réveiller un mot, extrait du Larousse 1900. « Je fais des phrases avec des choses » explique-t-il encore. Mais ses explications sont finalement moins intéressantes que ses œuvres, très riches plastiquement. Sur le plan cinématographique, l'effet le plus intéressant vient du dernier plan de la séquence : il explique comment les essuie-glaces deviennent dans ses œuvres des « affirmations horizontales », et Agnès Varda enchaîne aussitôt par un plan pris en voiture, un horizon plombé qui prend exactement place là où se trouvaient les essuie-glaces précédemment. Les deux lignes de l'horizon et du nuage bas font directement écho à « l'affirmation horizontale » précédente : l'effet est saisissant, surtout si l'on songe qu'on se trouve en voiture, soulignant le travail plastique de Varda en même temps que son travail de monteuse, qui n'est rien d'autre qu'une nouvelle forme de récupération, quand on pioche dans les rushes le plan qui va servir. Elle fait mine alors d'attraper les camions qu'elle double sur la route, avec sa main au premier plan, devant l'objectif, comme si son glanage d'images était aussi matériel que la récupération des peintres. Et, devant son impuissance, réapparaît le thème du temps qui nous échappe, même si c'est pour le congédier : « Je voudrais les attraper. Pour retenir le temps qui passe ? Non, pour jouer. » Une séquence sur la récolte d'une vigne abandonnée s'achève par une « danse » des sécateurs, au son des chants entonnés par la famille Nenon : c'est l'occasion pour Varda d'y ajouter la « danse » de son bouchon d'objectif, filmée par sa caméra oubliée. Rien n'est

perdu dans le film non plus : même les images les plus « ratées » en apparence peuvent être utilisées, et produire un effet improvisé, à la fois comique et poétique, magnifiées par une musique contemporaine aux accents jazz prononcés.

Inutile d'énumérer tous les cas de glanage ou de récupération évoqués dans le film : ils sont nombreux, de la « trouvaille » en brocante au glanage d'huîtres après les grandes marées et les grandes tempêtes. Les portraits également ne manquent pas, des jeunes marginaux de Prades à l'ancien biologiste qui donne des cours d'alphabétisation, en passant par l'homme aux grandes bottes « 100 % récup ». Mais, là encore, le film ne cesse de tisser des liens : très rares sont les cas purement informatifs, où la situation n'en réveille pas d'autres, par d'insensibles échos. Quand Varda se rend chez le propriétaire de vignes Jérôme Noël-Bouton, elle signale qu'il se préoccupe de la santé des glaneurs, mais aussi qu'il est le petit-fils d'Etienne-Jules Marey. Et c'est au tour de l'ancêtre Marey de passer au tamis de la réalisatrice, qui apparaît glaneur à son tour, à travers les propos de l'arrière-petit-fils et les images d'archives : glaneur d'images, notamment, comme Varda, avec son fusil chronophotographique décomposant le vol des oiseaux et autres appareils de prises de vue. La réalisatrice ne cesse pas de glaner, en regardant des photos : elle s'interroge sur « le petit garçon qui porte le melon » oublié par l'histoire, derrière un assistant de Marey, et elle « oublie complètement les prouesses techniques pour se laisser aller au plaisir des yeux », plaisir qui apparaît comme un surplus de la recherche scientifique. C'est l'art cinématographique tout entier qui semble alors glané, derrière les projets scientifiques avortés.

À d'autres moments, *Les Glaneurs et la Glaneuse* s'attache à nouer plus solidement encore des liens déjà établis. Le propriétaire d'une pommeraie explique par exemple : « Ça, c'est une pomme qui a rien pour elle. C'est comme une personne qui est pas belle et pas intelligente. Elle est petite et elle a un coup de soleil. Valeur commerciale zéro. » Et de jeter aussi sec la pomme par terre, plus loin, au lieu de la remettre dans le chariot, manifestant une dureté dont on s'imagine qu'elle pourrait s'appliquer à des humains. Seulement cette séquence sur le grappillage, qui peut faire penser à d'autres séquences agricoles, s'insère dans la dernière partie du film, plutôt consacrée au glanage urbain, aux poubelles et à la récupération. Cela n'étonne pourtant pas, dans le film : le spectateur est habitué à ces va-et-vient entre différentes formes de glanage, qu'il perçoit maintenant comme un tout, même s'il ne les assimile pas totalement. Même si la récupération apparaît un peu à part, peut-être, elle n'est jamais perçue comme étrangère au propos pour autant.

Évidemment, pour faire accepter ces sauts, Varda ménage des transitions : elle revient au glanage des champs par toute une série d'associations. Présentant des « frigos rigolos », des œuvres formées à partir de frigidaires récupérés, elle finit par le « frigo manifestation », où des playmobils scandent « libérez nos camarades ». Grâce à un fondu sonore, elle enchaîne sur une fin de manifestation place Denfert-Rochereau, à côté de chez elle. Cadrant le lion de Belfort, elle fait un raccord avec un lion en pierre, à Arles, et c'est ainsi qu'elle arrive à la pommeraie qui l'intéresse. Cette logique, qui semble du coq-à-l'âne sur le papier, évoque plutôt dans le film les associations libres du rêveur, ou la logique du glaneur, du « biffin », qui s'enthousiasme pour une trouvaille, puis aussitôt après pour une autre, et ne cesse de passer d'un émerveillement à l'autre, sur le trottoir ou sur la toile. Mais cette apparence de bric à brac n'est que de surface : comme dans une conversation décousue entre deux amis, elle a sa logique, et après cette visite à Arles, juste après une petite précision sur le droit de glaner dans les serres, Agnès Varda interroge maître Espié, avocate urbaine, sur le droit de la récupération : « Ces objets n'obéissent pas à la même législation que le glanage. Des *res derelictae*, ce sont des choses qui sont sans maîtres. » Autant que les précisions qui suivent, c'est la poésie de

cette personnification qui frappe. Ces objets abandonnés filmés dans le même temps évoquent alors inmanquablement des sans-logis, ou François, l'homme aux bottes qui se prétendait seigneur de la ville, à Aix-en-Provence. Varda mentionne d'ailleurs peu après une expression qui la frappe, pour désigner les encombrants : « on dit aussi les monstres. » Des patates « difformes » à sa main flétrie, Varda consacre bien son documentaire à toutes sortes de « monstres » au grand cœur.

Cette poésie est constante dans le film. Entre la consultation en plein air de maître Espié et le passage sur les encombrants, la réalisatrice se laisse aller à la rêverie, à partir d'un écran de télé abandonné, présentant un étrange motif noir, vertical, central, mais rayonnant un peu de part et d'autre de cet axe : « Je regardais l'écran magique en pensant que j'avais commencé ce film juste après l'éclipse, vue à la télé, continué pendant le passage à l'an 2000, vu à la télé, et fini le film le 1^{er} mai. » Varda nous montre des images de son poste de télévision, pour les trois événements concernés, entrecoupées par « l'écran magique » sur le trottoir. Au début étrange, le rapprochement se justifie en fait, à chaque fois, par une analogie : la tour Eiffel notamment, avec ses feux d'artifice rayonnant de part et d'autre de son axe vertical, rappelle le motif de l'écran, et l'image d'un bouquet de muguet peut y faire songer aussi, de même que l'éclipse, aperçue à travers un nuage. Ces images glanées, parfois incongrues, ne témoignent pas d'une flânerie inutile, pourtant : comme les objets ramassés par le glaneur au cours d'une promenade, ils expriment un besoin et composent un tableau. La fin des *Glaneurs et la Glaneuse* approfondit notamment ce thème du temps qui fuit : les événements qui passent à la télé et rythment indirectement le tournage du film sont déjà une façon de le faire émerger, d'une façon d'autant plus curieuse qu'ils sont rapprochés d'un télé cassée, en fin de vie. Peu avant cette séquence, arrivant à Arles, la réalisatrice nous montre un homme sur un pont, rêvant, regardant le fleuve couler, de bon matin : « j'avais envie et je n'avais pas envie de lui parler ». Cette rencontre qui n'aura pas lieu est surprenante, inédite : elle introduit clairement une mélancolie dans le film, avec cet homme de dos, le ciel gris sur Arles, les piles subsistant du pont écroulé, et le thème de l'eau qui coule sans s'arrêter. Peut-on manquer de penser au pont Mirabeau d'Apollinaire ? De leurs amours, faut-il que cet homme et Varda se souviennent ? Puis c'est un objet récupéré, une « pendule vide », qui introduit le thème explicitement, dans l'antépénultième séquence du film : « une pendule sans aiguille, cela me convient, on ne voit pas le temps qui passe ». L'objet est filmé longuement, devant une fenêtre. Recadré de plus près, on voit le haut de la tête d'Agnès Varda glisser derrière, passer immobile, comme le temps, et nous regardant. Puis ce sont des patates qui germent et se flétrissent qui sont montrées. La dernière séquence enfin possède une évidente dimension allégorique, même si le film ne la souligne pas : la réalisatrice fait sortir des réserves du musée de Villefranche-sur-Saône un tableau méconnu, *Les Glaneurs fuyant l'orage*, et le filme dehors, signalant son plaisir à le voir à la lumière du jour avec « le vent d'avant l'orage » faisant bouger la toile. Ce dernier plan trouve ainsi une résonance, par la météo et sa situation stratégique dans le film. Et, même s'il peut évoquer une tempête sociale, n'évoque-t-il pas plutôt quelque chose comme le vent de la mort ?

On le voit, la beauté du film tient à sa pudeur : beaucoup de choses sont dites indirectement, sur la pauvreté et les rapports sociaux, sur le couple et la vieillesse, qui n'auraient probablement pas pu être dites autrement. La métaphore permet ce discours respectueux des êtres, de leurs sentiments et de leurs émotions, par la place qu'elle accorde à l'implicite. Elle joue un rôle central dans le film pour une autre raison, déjà mentionnée : elle permet *dans le même temps* de bâtir un nouveau mot, de forger un concept métaphorique, et d'interroger le réel. Comme le dit Bernard Benoliel dans son article :

Et si l'art d'Agnès Varda consistait ici précisément à réactiver un mot et ses valises, autant de situations et de comportement qu'on croyait désuets, en tout cas passé de mode ? Peut-être même sait-elle nommer exactement ce que tous les jours nous voyons sans jamais lui donner de nom, en tout cas le bon. Mieux encore, elle a ce don d'associer, de relier, monter du passé et du présent, montrer la filiation entre un geste ancestral et un geste d'aujourd'hui. C'est de ce rapprochement, de ce lien jamais fait avant elle, de cette faculté d'observation – sociologique ou anthropologique si Varda n'était d'abord cinéaste – que *Les Glaneurs et la Glaneuse* tire son effet le plus direct : comme au temps de la France rurale, le glanage (à l'origine, le ramassage après la moisson) persiste aujourd'hui, sous nos yeux, sauf qu'on l'appelle autrement : on disait plutôt jusque-là faire les poubelles, de même qu'on disait plutôt clochard que glaneur. Cette “trouvaille” de sens, ce sens de l'histoire, ce n'est pas juste une idée, c'est une idée juste.

Alors comme il se doit (ou il se devrait), le cinéma défriche et déchiffre pour nous un monde.¹⁴³

Voilà qui formule exactement le tour de force de la cinéaste, même si l'on sent le critique un peu gêné par la question de savoir si le talent de Varda est lexical ou non. Il n'y a pourtant pas de distinction à faire ici entre l'art de nommer et l'art de monter, d'observer : le talent de Varda est métaphorique, et la métaphore participe de tout cela ; c'est « l'art de percevoir les ressemblances », pour reprendre une citation un peu trop fameuse d'Aristote. La beauté toute particulière de ce documentaire vient en effet de cette attention scrupuleuse au réel, de sa capacité à percevoir les analogies sans écraser les différences. À la fin du film, par exemple, la réalisatrice vient de nous montrer sa « pendule vide » et ses patates flétries, elle nous confie qu'elle « aime filmer des pourritures, des restes, des débris, des moisissures et des déchets ». Mais, pour introduire le portrait des glaneurs de Montparnasse et notamment d'Alain, le vendeur de journaux « nutritionniste », elle a cette phrase : « Mais je n'oublie pas – pas du tout – qu'après les marchés il y en a qui font *leur* marché dans les déchets. » De toute évidence, quand elle évoque ce goût pour les restes, la pourriture, les déchets, Varda veut nous parler d'elle, de la vieillesse et de ses préférences éthiques et esthétiques ; elle nous parle un peu aussi des « biffins », des artistes qui aiment le monde de la récup. Nous percevons bien tous la différence avec les glaneurs urbains et autres grappilleurs de nourriture : l'analogie a ses limites que la cinéaste ne cherche pas à forcer. Extrêmement labile, la notion de glanage possède donc dans le film une extension variable, qui ne pose pas problème. Déplaçant le curseur du sens le plus strict à celui de grappillage puis à l'idée de glanage urbain et de récupération pour finir avec l'idée de glanage numérique et autres glanages d'idées, de situations, de souvenirs, Varda joue avec le terme sans jamais donner le sentiment de jouer avec les mots.¹⁴⁴

Ce sont ces scrupules qui font l'éminente richesse du film, et qui me semblent caractériser le « concept métaphorique », même si nous en avons ici un cas extrême. Le souci de la réalisatrice est bel et bien de forger une notion qui rassemble différentes pratiques, d'en faire l'éloge, et de fournir ainsi des armes pour défendre l'ensemble de ceux qui ont recours au glanage, sans jamais écraser la diversité des cas sous un « concept » trop englobant. Cette résistance naturelle à une généralisation excessive, ce souci du détail, du cas de chacun, et en même temps ce besoin de rassembler, de réunir, semble d'ailleurs politique ici, au sens le plus noble du terme : en composant une grande

143 Bernard Benoliel, « La main de l'autre », art. cit., p. 62.

144 D'ailleurs même son autoportrait, qui semble à certains la partie la plus extérieure au propos du film, entretient des liens intéressants avec les autres situations : Varda livre une clef de plus dans *Deux ans après*, quand elle dit qu'elle a filmé sa vieillesse parce qu'elle voulait « être aussi honnête que les glaneurs qui parlaient d'eux ». Elle tente de faire comme eux, qui vivent leur histoire sans hésiter : il s'agit de quitter la position confortable, en surplomb, de celle qui *se penche* sur les autres.

famille des glaneurs, elle renoue ce que la société a distendu, elle crée une conscience commune, qui n'a rien d'une conscience falsifiée. En jetant des ponts à travers la société, elle rend une dignité aux plus démunis. Et, en se dépeignant comme démunie elle aussi, à sa façon, sans fausse modestie, en pratiquant un art ludique de l'association presque libre, Varda se met à égalité avec les autres glaneurs, débarrassant son geste de tout ce qu'il pourrait avoir de prétendument supérieur, « artiste », le dégageant de tout misérabilisme. Cette démarche, qui témoigne d'un beau sens de la solidarité, de la responsabilité, est poétique en même temps : le réel nous apparaît sous un nouveau jour. Des liens ne cessent d'être tissés, entre les hommes, entre différents phénomènes. Certes, certains rapprochements nous apparaissent parfois plus « réels » que d'autres, plus sur le mode du concept, là où d'autres apparaissent davantage « fictifs », davantage sur le mode de la simple analogie porteuse de sens, mais *Les Glaneurs et la Glaneuse* nous montre justement que la limite entre les deux est extrêmement poreuse. Que valent les séparations entre glaner, grappiller et faire les poubelles pour se nourrir ? Et même, faut-il vraiment distinguer l'activité de « faire les poubelles » selon qu'elle vise à se nourrir le ventre ou à se nourrir l'esprit ? L'avocat dans les choux ne rappelle-t-il pas que tout le monde a le droit de glaner : si l'on glane « par plaisir », c'est aussi qu'on éprouve un besoin. Bref, contrairement à une conception répandue, la poésie apparaît-elle vraiment (comme la métaphore, d'ailleurs) quand le rapprochement cesse de passer pour « réel », fondé en raison, « conceptuel » ? Poésie et métaphore sont-elles vouées à être cantonnées dans l'inutile, le discutable, dans une certaine « vue de l'esprit » ? Il me semble bien que non : la puissance de l'analogie qui s'établit entre le geste de glaner, en ville, après les marchés, et celui de glaner dans les campagnes, après la moisson, en est la meilleure preuve. C'est une « vue de l'esprit » aussi, mais d'une telle force de conviction qu'on lui réserve à tort un statut spécial : la métaphore nous semble basculer du côté du concept. Quand l'idée s'impose au spectateur, quand celui-ci réunit *réellement*, en lui-même, par le biais de *la fiction des mots*, ces deux réalités-là, c'est bien une forme de poésie qui s'impose, une poésie du montage, utile, qui fait œuvre sociale, où la part du concept et de la métaphore sont indémêlables.

2001, l'Odyssée de l'espace : une méditation sur l'homme et la technique

Nous passons à une toute autre esthétique avec *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick. Nous y retrouvons pourtant concepts, métaphores et symboles mais c'est d'une toute autre façon, et dans d'autres proportions, que métaphore et concept y nouent des liens et que des symboles y interviennent. Autant sinon plus que l'idée de concept métaphorique, c'est d'ailleurs le symbole qui s'impose ici à la mémoire du spectateur, notamment avec le fameux monolithe que l'on retrouve en différents points du film. Cet objet énigmatique nous arrêtera donc quelque temps, ainsi que le non moins fameux tournoiement d'os qui se transforme en valse spatiale. Ces deux éléments du film permettent en effet d'interroger efficacement nos trois notions, le monolithe illustrant parfaitement ce que peut être un symbole cinématographique, et l'os-astronef constituant un cas limite de métaphore conceptuelle, n'apparaissant pas de prime abord comme métaphorique, questionnant les frontières entre symbole, métaphore et concept.

Mais, pour commencer, il peut être utile de rappeler la structure du film. *2001* comporte plusieurs parties distinctes, plus ou moins clairement identifiées comme telles. J'en distinguerai quatre, même s'il est possible de n'en compter que trois, notamment en s'appuyant sur les titres

proposés par le réalisateur. Cette division me semble autorisée par Kubrick lui-même, qui signale qu'« il s'agit en un sens de quatre nouvelles », de quatre histoires, « toutes reliées à une idée commune ».¹⁴⁵ La première est nommée par le film « l'aube de l'humanité » (*the dawn of man*). La partie suivante n'est introduite par aucun titre : il s'agit du voyage vers la Lune et de la visite sur celle-ci. La troisième est constituée par le voyage vers Jupiter, elle est intitulée « Mission Jupiter », et un sous-titre indique qu'elle a lieu dix-huit mois plus tard. C'est de loin la plus longue du film : faisant près d'une heure, elle dure davantage que les deux premières réunies. La dernière partie, « Jupiter et au-delà de l'infini », correspond à l'arrivée sur Jupiter (elle est parfois appelée « la porte des étoiles » sur la base du livre d'Arthur C. Clarke).

Le passage on ne peut plus célèbre qui m'intéresse dans le film assure justement la transition entre la première et la deuxième partie : c'est le fameux os tournoyant, rapproché du ballet des vaisseaux spatiaux. Elle relie clairement les deux derniers plans de la première partie et les premiers plans de la deuxième. Voilà d'ailleurs qui peut expliquer l'absence de titre, même si cette absence peut recouvrir quantité d'autres explications, et si elle souligne l'effet de raccourci temporel voulu par le film. La deuxième partie nous apparaît ainsi comme incluse, paradoxalement, dans « l'aube de l'humanité », ce qui n'est pas l'effet le moins intéressant du film. Dans tous les cas, le film nous jetant du passé, de la préhistoire la plus reculée, à une époque future, il faut noter la formidable absence du présent (et de toute l'histoire connue de l'humanité). La deuxième partie en tient *un peu* lieu, en soulignant la banalité de l'avenir proche, la facilité avec laquelle l'homme s'accoutume à de nouvelles inventions – avant la troisième partie où la composante « science-fiction » est un petit peu plus marquée et avant la quatrième nettement fantastique – mais elle introduit précisément un trouble parce que *ce n'est pas* le présent.

Quoi qu'il en soit, il s'agit de cerner le statut de cet os se transformant en vaisseau spatial. Est-ce un simple rapprochement formel, comme on en voit dans certains films ? Est-ce une métaphore ? un symbole ? Commençons par évoquer la réception de cette transition : cette métaphore, ou cette comparaison si l'on préfère, est célèbre mais rarement interprétée, ou alors toujours sous le même angle ; on insiste surtout sur le saisissant raccourci temporel, traitant ainsi, dans les faits, la comparaison comme un rapprochement purement formel, assez artificiel. Le film du vidéaste amateur de *Good Bye Lénine !* illustre bien cette célébrité et cette méprise, de façon comique : le personnage montre avec fierté au principal protagoniste son effet de montage, dans un film qu'il vient de réaliser, où succède à un bouquet de mariée, lancé en l'air, un plan sur... un gâteau d'anniversaire. En fait, il est frappant de constater à quel point le procédé a séduit mais aussi combien son interprétation a pu sembler délicate, combien les spectateurs sont nombreux à avoir reculé devant la tentative d'explication, probablement intimidés par le caractère démonstratif et pour tout dire un peu lourd du procédé, par la solennité de la mise en scène, les ralentis épiques auxquels succèdent à la fois la musique légère de Strauss et la majesté du ballet spatial. Toute cette emphase semble inviter à une interprétation « allégorique », symbolique, avec majuscules. Pourtant, si l'on se débarrasse de ces préventions, il y a dans ce rapprochement des idées toutes simples, et donc quelque chose qui s'apparente de près à la métaphore.

Reprenons, donc. Rétrospectivement, quand on y songe après avoir vu le film dans sa globalité, le rapprochement apparaît d'abord comme une espèce de synthèse, de condensé de l'histoire humaine, malgré ou à cause de cette ellipse : le film se plaçant au tout début de cette histoire puis

145 « Entretien avec Stanley Kubrick » par Renaud Walter, *Stanley Kubrick*, dossier Positif-Rivages, collection dirigée par Gilles Ciment, édition Rivages, Paris, 1987, p. 12.

au-delà de ses développements connus, l'os et les vaisseaux spatiaux semblent alors constituer l'alpha et l'oméga de la technique humaine. En outre, leur rapprochement semble justifié par leur faculté à représenter, à symboliser la capacité d'invention de l'*homo erectus* devenu *sapiens*. Ils apparaissent aisément tous deux comme des symboles de l'ingéniosité humaine, non seulement le vaisseau spatial mais aussi l'os qui sert ici d'outil. Les deux séquences qui précèdent construisent cette idée de technique, introduisent ce thème et le présentent comme central : inspiré par le monolithe, un australopithèque a l'idée de saisir un os dans sa main, de s'en servir comme outil, d'abord pour frapper d'autres os, ensuite pour tuer une bête, enfin pour lutter contre ses congénères. L'*homo habilis* est le premier à se servir d'une pierre taillée, à avoir construit un outil – pierre taillée qui constitue le symbole de l'intelligence humaine, et le premier exemple de technique. Or, c'est précisément un australopithèque, un de ces pré-hommes, avant l'invention de la pierre taillée, que nous voyons – *juste avant*, ce que suggère l'utilisation d'un os pour faire « voler » un autre os, pour frapper et pour découper la viande. Et le monolithe noir est là pour le rappeler, pour le symboliser, lui qui est précisément une pierre taillée, mais une pierre taillée de la plus belle espèce, telle qu'aucun homme préhistorique ne pouvait en tailler, pierre qui pourrait symboliser, entre autres, la technique et son aboutissement. Cette pierre, apparue dans la séquence précédente, un peu comme un rêve, revient d'ailleurs à l'image juste avant que le singe ne se saisisse de l'os, comme si elle apparaissait à sa conscience, vraiment comme si elle l'inspirait. De plus, il y a dans le cas du vaisseau comme de cet outil une dimension verticale sous-jacente qui aide à les constituer en symboles : une dimension ascendante commune, que l'on peut rapprocher du rêve d'ascension de l'homme.

Il vaut ici la peine de rappeler comment l'image de l'os-vaisseau spatial s'impose au spectateur : après que le singe triomphant a reconquis son point d'eau, après qu'il a jeté en l'air son os, un premier plan cadre celui-ci en gros plan, tournoyant, ascendant, puis un second plan lui aussi en panoramique vertical rappelle l'idée de tournoiement, avec cette fois un état stationnaire puis un léger mouvement descendant. C'est alors que Kubrick enchaîne avec quatre plans sur plusieurs vaisseaux ou satellites de forme oblongue : le premier semble d'ailleurs poursuivre le mouvement de descente de l'os avant qu'on comprenne que le module avançait plutôt vers la caméra, avant aussi que la musique n'apparaisse et qu'on perçoive un mouvement de panoramique vers la droite. L'ensemble suggère clairement l'idée d'apesanteur, ou d'envol : la chute semble enrayée, l'homme « vole ». Puis un cinquième plan nous présente un nouveau vaisseau, de taille bien supérieure, circulaire et tournant sur son axe. Le rythme de la valse s'accélère à ce moment-là. C'est alors seulement que l'idée de tournoiement revient à l'esprit pour être rapprochée du mouvement de l'os. Puis, après un sixième plan dans l'espace, nous voyons un stylo « flotter » et tourner, « danser » dans le vaisseau qui conduit le docteur Floyd sur la Lune : l'analogie est frappante avec l'os et les vaisseaux. L'habitable fait songer à celui d'un avion. Une hôtesse aux « chaussures adhésives », qui donnent imparfaitement l'impression de rétablir la pesanteur, intervient pour ranger le stylo du scientifique qui s'est endormi. La séquence est comique : l'homme, non content d'avoir conquis l'espace, semble vouloir conserver l'illusion de la pesanteur, et soumettre les choses à son caprice, poursuivant ainsi un étrange idéal, une idée absurde de la perfection, comme s'il voulait se donner l'impression de défier la pesanteur, de la contrôler, et non pas seulement d'y échapper. Quoi qu'il en soit, ce thème de l'homme qui a vaincu la pesanteur frappe et confère rétroactivement une dimension symbolique à l'os lancé par le singe : cela permet d'y voir l'image de l'homme qui tente de dominer le monde, comme cet hominidé avec son arme, lancée en l'air en signe de victoire.

L'ascension de l'objet dans l'air devient le symbole du progrès futur de l'homme et de son appétit de pouvoir, de domination, en l'occurrence non seulement d'un autre clan de pré-hommes mais aussi de la nature.

L'os et les vaisseaux sont donc perçus légitimement comme des symboles mais, ce qui est notable, c'est *par leur rapprochement* qu'ils apparaissent ainsi. Ces deux symboles de la technique, de l'homme capable de dominer la nature, sont constitués en tant que tels dans le mouvement même de la comparaison (même si cela a été préparé, pour l'os, par toute la première partie, et si cela n'apparaît vraiment comme tel, pour le vaisseau, que plus tard). Mais ils ne constituent pas encore une image très intéressante, ils n'apportent pas encore grand chose, en tant que symboles. Seulement, ce rapprochement donne aussi l'idée, à la fin du film, et en quelque sorte *réciiproquement*, de la vanité de la technique. C'est bien là le signe d'une métaphore, d'une comparaison : la signification circule dans les deux sens. L'idée s'impose au spectateur que, du pré-homme à l'*homo sapiens*, l'évolution n'est pas si nette : la technique apparaît bien vaine, qui conduit l'homme à aller toujours plus loin, mais pas davantage à s'améliorer. Ce sont toujours les mêmes conflits, les mêmes réflexes de survie, toujours le même danger au cœur de l'humanité : jadis le combat entre bandes de singes, aujourd'hui la guerre froide avec les Soviétiques – thème présent dans la deuxième partie du film – et demain le combat avec l'ordinateur. *Rien de nouveau sous le soleil*. On voit alors combien le rapprochement n'était pas artificiel, combien il portait une idée, et donc pourquoi on pouvait parler de métaphore. Comme souvent, la ressemblance formelle joue le rôle de déclencheur, mais la métaphore n'apparaît qu'avec l'idée d'une analogie plus profonde, en l'occurrence entre HAL, qui cherche à prendre le pouvoir et qui n'hésite pas à tuer, et l'os, lui aussi instrument de pouvoir et instrument de mort, qui permet la reconquête du point d'eau mais qui favorise également le meurtre d'un australopithèque rival. Autrement dit, la mise en scène de Kubrick (par le ralenti, par le rapprochement formel, par l'ellipse temporelle, etc.) propose à la fois une « métaphore », une comparaison, mais difficilement perçue comme telle, car au sens mystérieux – une énigme donc – et deux symboles, la métaphore ne prenant son sens plein qu'un peu plus tard. C'est quand le film présente clairement les impasses de la modernité que la première partie peut apparaître comme une sorte d'allégorie, et *2001* plus largement comme une comparaison entre deux étapes de l'humanité. En fait, la saisissante ellipse entre les deux premières parties, visant à provoquer la réflexion, à bâtir une comparaison entre les deux étapes montrées, à suggérer l'existence d'analogies par delà les différences tellement évidentes, constitue aussi un risque : que le spectateur rebrousse chemin, ne pouvant soutenir l'hypothèse d'une comparaison entre deux époques au statut historique si différent, ne pouvant faire fi de la coupure instituée par notre civilisation entre histoire et préhistoire. C'est d'ailleurs l'un des traits marquants de cette figure « centrale » de *2001* : la démarche proposée est très proche de celle qui conduit au concept, si ce n'est que Kubrick, en donnant deux exemples seulement, et tirés des époques les plus éloignées possible, semble chercher *en même temps* à frapper le spectateur. Pour aller vers le concept, davantage d'exemples, et notamment des exemples « intermédiaires », venant d'autres époques historiques, auraient aidé. C'est comme s'il ne cherchait pas vraiment, *in fine*, à théoriser la technique, mais seulement à poser cette question : qui sommes-nous ? avons-nous évolué ? Au moment où nous élaborons de nouveaux outils, et où nous faisons de plus en plus confiance à l'intelligence artificielle, sommes-nous certains d'être différents des hommes d'hier ? d'avoir de meilleurs projets ? Notre histoire, notre vie est-elle tellement différente ? Pourquoi vouons-nous un tel culte à la maîtrise technique, entretenons-nous encore une telle peur d'être pris en défaut quand

nous avons satisfait tellement de besoins ? Tel est bien le sens de *2001* : l'homme de demain, le créateur de HAL, en croyant créer un être différent, plus rationnel, a transmis à la machine ses travers bien humains, son goût du pouvoir, voire son complexe de supériorité, dans tous les cas son angoisse de la solitude et son besoin maladif de maîtrise.

On voit bien ici à quel point la métaphore, comme chez Agnès Varda, aide à problématiser le film : l'homme de demain n'est pas si différent du pré-humain. Cette comparaison est évidemment une façon d'interroger l'homme de 1968 ou d'aujourd'hui, de nous lancer un défi. Et ce problème, il faut le noter, n'est pas transmis par des mots. Kubrick a souligné à plusieurs reprises ce projet d'atteindre les spectateurs « à un niveau plus enfoui de leur personnalité », plus profond que celui que l'on pourrait atteindre avec des mots, en exprimant des idées « de façon verbale ». ¹⁴⁶ Même si l'on peut discuter de la réussite de cet objectif ou de sa formulation qui oppose nettement les mots et les images, on ne peut qu'être frappé par la façon dont le cinéaste travaille sur des concepts – la technique, notamment – et nous propose ainsi une réflexion, presque sans dialogue, en confrontant des situations. Et c'est bien à la métaphore, à la comparaison du début, à l'analogie qui sous-tend tout le film qu'il revient d'organiser cette réflexion. En effet, au conflit entre bandes de pré-humains pour la conquête d'un plan d'eau fait écho, même si c'est en sourdine, le conflit entre Américains et Soviétiques pour la conquête de l'espace : c'est à cela que fait penser le stratagème de laisser croire à une épidémie sur la base lunaire de Clavius. Les Américains cachent la découverte du monolithe aux Soviétiques, espérant en tirer un profit comme, jadis, une tribu a tiré profit de l'os (ou, plus récemment, les Américains de la bombe atomique). De même, à la découverte d'un outil qui peut se transformer en arme fait écho l'ordinateur HAL 9000 et toute la troisième partie, qui révèle où se situe le danger pour l'homme, non pas tant dans telle ou telle fraction de l'humanité (les Soviétiques notamment, ou la tribu ennemie) que dans le désir de posséder, dans la volonté de s'approprier (que ce soit une flaque d'eau ou un monolithe, une découverte scientifique) et dans ses conséquences (une méfiance vis-à-vis de l'humain, que trahit HAL 9000, et qui se retourne contre l'homme), autrement dit : dans l'humain lui-même.

Évidemment, il ne s'agit pas de prétendre que cette métaphore constituerait la seule problématique du film, mais elle en constitue un des nœuds principaux, elle aide à constituer l'une des principales problématiques de *2001*. La quatrième partie sort d'ailleurs, en apparence du moins, de l'interrogation sur la technique, et elle clôt le film par un double mouvement de retour : retour spatial, avec l'arrivée près de la Terre du « fœtus astral », mais aussi retour « vers le passé » qui est celui du personnage – il se voit vieillir à grande vitesse, dans un intérieur au style XVIII^e, avant de « renaître » sous la forme de ce fœtus – et qui n'est pas sans écho avec le début préhistorique, le fœtus incarnant une sorte de préhistoire individuelle. Les images de « big bang » aperçues dans la quatrième partie renforcent encore ce thème, introduisant cette fois l'idée d'une préhistoire cosmique. De plus, la sphère parfaite du placenta fait écho au cercle du film, et elle entretient des rapports étroits avec d'autres sphères dans *2001*, les sphères presque parfaites des astres notamment, et avec d'autres formes circulaires, comme la station spatiale, l'œil de l'ordinateur, la « centrifugeuse » du vaisseau en route vers Jupiter ou l'os qui tourne. Autrement dit, la fin du film présente un mouvement inverse à celui du début, au raccourci temporel et spatial entre les deux premières parties : après avoir tenté de réunir le passé et le futur de façon chronologique, historique (l'histoire de l'humanité, d'abord, qui est aussi celle de la technique), il tente d'effectuer cette réunion de façon « mythique », énigmatique. La structure ternaire suggérée par les trois titres du

146 *Ibid.*, p. 12-13.

film va dans ce sens (surtout le premier et le dernier titres). C'est une autre façon de figurer l'évolution, qui questionne l'idée de progrès et qui remet en cause sa conception linéaire, mécanique : le progrès technologique ne s'accompagnant pas – pas *nécessairement*, du moins – d'un progrès *humain*. On pourrait même déceler là une conception cyclique du temps, l'idée en quelque sorte d'un éternel retour (avec, au moins, la vie après la mort), une conception d'où le surnaturel n'est pas exclu (avec ce fœtus astral, qui regarde la Terre comme un dieu). Le finale, avec la musique d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, conforte cette idée. Quant au mouvement même du film, qui quitte la Terre puis y retourne *in fine*, il suggère cette idée d'un long détour pour revenir au même endroit, surtout avec la référence au voyage d'Ulysse dans le titre qui apporte l'idée de péril et d'errance. Nous ne sommes pas si loin, finalement, de la métaphore de l'os-vaisseau, de la réflexion sur la technique et de son ambivalence : la révolution proposée par le film n'est-elle qu'un tour sur soi-même ? L'homme a-t-il appris quelque chose, comme le suggère cette « résurrection » finale, ou ses progrès ne se sont-ils doublés que d'une longue errance, comme le suggère la fin de la troisième partie ?

Mais revenons à l'os et aux vaisseaux spatiaux du début : sommes-nous bel et bien autorisés à parler de métaphore ? Un trouble subsiste, peut-être d'abord parce que les deux éléments rapprochés le sont avant tout par leur forme, ensuite parce que l'os apparaît vite comme un symbole, et enfin parce que la métaphore, une fois perçue, semble un peu s'effacer devant le concept. L'essentiel pourtant est de percevoir qu'il s'agit là d'un rapprochement signifiant, d'un parallélisme, d'une comparaison si l'on préfère, qui organise très largement la signification du film tout entier et qui ne néglige pas la différence mais la relativise. Le nom alors importe peu, mais ce n'est ni un symbole, ni encore un concept, même si le rapprochement repose sur des symboles et appelle une conceptualisation. Il est difficile aussi de parler d'allégorie, pour la première partie : elle illustre ce qui suit, certes, mais ce qui suit illustre aussi ce qui précède. Chacune des deux parties donne sens à l'autre : aucune n'apparaît vraiment comme la clef. Ce caractère « bijectif » du rapprochement appartient bien à la métaphore ou à la comparaison : on ne le retrouve pas dans le symbole ou l'allégorie. Par ailleurs, l'étrangeté de l'analogie, la façon dont la dissemblance est mise en avant par le film, tient le concept à distance, l'empêche de s'imposer nettement. Autrement dit, nous avons là un cas particulier d'énigme métaphorique : le film construit un rapprochement signifiant dont les deux termes sont donnés, ainsi qu'un motif superficiel (le tournoiement d'un objet oblong), mais dont le spectateur est invité à éclaircir le sens, en trouvant l'ensemble des motifs possibles, pour mieux cerner l'éventail des significations. Il découvre alors que ce rapprochement est la face émergée d'une analogie qui se déploie plus largement, et de façon plus convaincante quand il songe aux autres termes de la comparaison. À vrai dire, même, ce n'est pas seulement le vaisseau spatial qui est comparé à l'os mais toutes les inventions de la deuxième et de la troisième parties. Les astronefs sont tout au plus des outils d'exploration, des moyens de déplacement : c'est avant tout comme inventions qu'ils constituent les « os » du XXI^e siècle, les silex du futur. Le stylo « atomique » qui apparaît peu après fait songer lui aussi à l'os qui tournoie et, s'il ne joue pas un rôle beaucoup plus grand, il ne prépare pas moins que les vaisseaux la comparaison entre *toutes les inventions* futures de l'homme, d'une part, et l'outil découvert par l'australopithèque, d'autre part. Mais, évidemment, c'est l'ordinateur HAL 9000 qui joue le rôle décisif, qui fait songer le plus à l'outil-arme menaçant du début : c'est là que le parallèle prend enfin tout son sens, tout son intérêt. Néanmoins, la comparaison se déploie dans d'autres directions encore. À partir du nœud le plus apparent, l'os-vaisseau, d'autres éléments sont comparés : les différents groupes humains présents

dans le film par exemple, et notamment les deux clans d'australopithèques du début avec les Américains et les Soviétiques. Mais ce qui intéresse dans *2001*, ce n'est pas seulement la permanence du conflit, ou la façon dont l'homme risque finalement d'être dominé par ses outils, mais aussi ce qui a changé : le conflit s'est policé, il continue par d'autres moyens. C'est d'ailleurs ce qui frappe dans la transition entre les deux premières parties : la valse de Strauss est associée à juste titre, dans la mémoire collective, au montage entre l'os et les vaisseaux. La transition ne se fait pas seulement entre un objet qui est jeté et un autre en apesanteur mais aussi entre *Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss, présent lors de la première séquence avec l'os, et *Le Beau Danube bleu* de Johann Strauss : nous passons de l'idée de conquête, d'épopée, à celle d'une simple danse, presque sans enjeu. L'homme a satisfait ses besoins primordiaux : il ne vit plus dans la promiscuité d'autres bêtes, il n'est plus soumis aux tigres. Il a même réussi à dominer la pesanteur, et cette nouvelle conquête est déjà rangée au rang des antiquités, elle ne suscite plus l'étonnement. Seulement, cette évolution n'est pas présentée comme positive : le ton désabusé du docteur Floyd avec ses deux collègues est en décalage avec la situation, il ne semble pas à la hauteur de l'événement quand il évoque le monolithe dans le vaisseau lunaire qui les y conduit. Devant eux, il n'a plus les mêmes propos grandiloquents (« votre découverte, la plus significative, peut-être, de l'histoire de la science »), il rit quand ses deux collègues lui apprennent que la pierre a été « délibérément enterrée » puis il cherche maladroitement à les flatter, pour changer de sujet, quand ils lui apprennent son âge, quatre millions d'années (« j'avoue que ce n'est pas rien, ce que vous avez découvert »). Il ne se comportera pas moins comme l'australopithèque du début quand il découvrira la pierre : il la touchera du doigt (le cadrage soulignera ce détail). Quant au conflit avec les Soviétiques, il frappe lui aussi à travers l'hypocrisie du docteur Floyd : celui-ci paraît très amical avec eux ; l'idée de guerre froide semble loin, au moment où il les rencontre. L'idée de dissimulation ne s'impose vraiment qu'au début de la séquence suivante : on comprend alors que l'homme, s'il ne tape plus sur son voisin, cherche toujours à le dominer. Mais ce n'est que rétrospectivement, à la fin, que le spectateur peut pleinement déceler l'analogie qui traverse le film tout entier : l'évolution de l'homme, qui semblait d'abord si importante, est décidément bien superficielle. Floyd ne cesse de dissimuler pour conserver à son gouvernement l'avantage d'une découverte scientifique (plusieurs plans qui l'associent au drapeau des États-Unis sont dénués d'ambiguïté) comme HAL 9000 cache son jeu aux astronautes qu'il est censé servir et protéger.

Une autre énigme s'offre au spectateur, dans *2001, l'Odyssée de l'espace* : le monolithe noir. Il s'agit clairement, cette fois, d'un symbole. L'énigme n'est plus métaphorique. Mais, pour comprendre ce symbole, pour ressentir tout ce que son apparition suscite, le spectateur n'en a pas moins recours à des métaphores et à d'autres symboles. L'os et les vaisseaux ne lui sont pas totalement étrangers, d'ailleurs : ils permettent *un peu* d'interpréter ce symbole. On a vu, en effet, que le monolithe inspirait l'australopithèque quand il a découvert l'usage de sa main, quand il a inventé l'outil. On peut penser que les vaisseaux spatiaux ne sont que le prolongement de cette découverte, de cette invention, et notamment du rêve d'ascension figuré par l'os tournoyant. Le monolithe apparaît alors, non pas comme le symbole de la technique, mais plutôt celui du savoir, du désir de progrès, de ce qui inspire l'action de l'homme. Mais c'est en même temps ce qui le dépasse, ce qui lui échappe, c'est un symbole à la signification beaucoup plus lâche que l'os ou le vaisseau. On peut noter en effet qu'il n'apparaît jamais familier à l'homme : c'est un mystère, pour les spectateurs comme pour les personnages d'ailleurs, aux trois moments du film où il apparaît. Les australopithèques le craignent d'abord comme un ennemi, ils poussent des cris, tentent de l'intimider

puis ils s'en approchent, ils le touchent, ils tentent de le *connaître* – comme le docteur Floyd, on l'a vu, dans la deuxième partie, qui jouera probablement un rôle dans l'expédition vers Jupiter. La quatrième partie, avec les différentes visions qui s'imposent aux spectateurs, suggère la même idée : nous cherchons la clef des dernières séquences, mais nous ne la trouvons pas. Le mystère du monolithe, insondable, se fond avec celui du film, qui assume ce premier mystère et le redouble. Cette pierre devient ainsi le symbole de l'inconnu mais aussi de l'inconnaissable, ou du moins de ce qui domine l'homme, ce à quoi il aspire et qu'il ne peut (encore ?) comprendre, connaître.

La musique de György Ligeti et les voix qui l'accompagnent, au moment de la première apparition du monolithe, suscitent déjà cette idée de mystère transcendant, d'inconnu, de sacré. On peut noter d'ailleurs que Kubrick évoque souvent, dans ses interviews à propos du film, l'idée d'Intelligence, d'une intelligence supérieure.¹⁴⁷ Cela ne saurait constituer pour autant une preuve, Kubrick semblant contrôler très soigneusement ses propos et multipliant dans ses rares entretiens les déclarations sujettes à caution. En revanche, viennent appuyer cette interprétation des métaphores *possibles*, auxquelles le monolithe *peut* faire penser, si l'on s'attarde un tout petit peu sur lui. Le monolithe, en tant que mégalithe dressé, ressemble par exemple à un menhir, à toutes ces pierres dressées qui peuplent la mémoire des hommes, en Occident mais pas seulement – sans parler de ces autres objets dressés que sont les totems ou les stèles. Cette ressemblance contribue au sentiment de sacré. Immémoriale, la pierre dressée semble là de toute éternité : comme les mégalithes en Occident, comme les pyramides, c'est le témoignage muet d'une autre civilisation, qui nous a précédés. Le monolithe retrouvé sur la Lune était d'ailleurs sous terre, vieux de quatre millions d'années. Puis la pierre rectangulaire est d'une taille très largement supérieure à celle de l'homme, ce qui suggère bien l'idée d'une nature transcendante ; elle en impose, comme les traces gigantesques des civilisations disparues. De plus, le film ne souligne-t-il pas une liaison avec les astres, dès la fin de la première séquence où elle apparaît ? Le Soleil semble se lever sur le monolithe filmé en contre-plongée : l'idée apparaît alors d'un alignement avec le soleil et la Lune, ou d'une intention de pointer en direction des astres et des cieux, qui n'est pas sans rappeler non plus les alignements mégalithiques ou Stonehenge.

En outre, on l'a vu, le monolithe peut évoquer les silex, les pierres taillées des premiers hommes, mais avec une sorte de perfection géométrique qui leur est naturellement étrangère : il est ainsi lié dans le film à l'invention du premier outil, et il apparaît comme une sorte d'idéal à atteindre. La verticalité du monolithe rappelle aussi la verticalité de l'homme, du singe devenant homme, et l'aspiration à s'élever, présente dans le ralenti sur l'os qui tourne et dans le rapprochement avec l'astronef. Il semble donc lié, de plusieurs façons, historiquement ou symboliquement, à une période passée de l'humanité, voire de l'univers – même si, paradoxalement, en bon symbole, il apparaît contradictoire, lié également à l'avenir, à travers la perfection de la taille du monolithe, à travers l'exploration du système solaire, à travers le ciel vers lequel il pointe et d'où peut-être il vient. Enfin, le moment où il surgit pour la première fois, comme en contrepoint au monde hostile, aride, menaçant où vivaient les australopithèques, suggère une sorte de miracle : il y a quelque chose du livre sacré, de la table des dix commandements dans cette pierre dressée, comme envoyée par on ne sait quelle divinité ou on ne sait quel extra-terrestre pour élever les hommes, pour indiquer le ciel aux singes.¹⁴⁸ Il semble d'ailleurs y avoir un lien entre le monolithe et la mort : il

147 « Entretien avec Stanley Kubrick » par exemple, *Stanley Kubrick*, dossier Positif-Rivages, *op. cit.*, p. 11.

148 Kubrick voulait d'ailleurs, à l'origine, placer le monolithe dans les airs. Une photo exposée lors de l'exposition Kubrick, en 2011, à la Cinémathèque française, en témoigne.

apparaît aux australopithèques quand ils sont menacés par les tigres, il revient à la mémoire de l'un d'eux quand il se trouve devant les restes d'un grand animal, et il lui donne ainsi l'idée de tuer avec un os. Sombre, indiquant le ciel, il paraît exprimer la finitude de l'homme, quand l'australopithèque s'en souvient : c'est comme si la peur de la mort l'avait poussé à aller de l'avant, à inventer. Et puis, à la fin du film, c'est la pierre qui semble transformer Bowman, le rescapé de l'expédition, en fœtus astral. De la vie à la mort, et de la mort à la vie, du passé à l'avenir et du ciel à la terre, le monolithe concentre ainsi les contradictions. Mais cela ne doit pas étonner, surtout qu'il y a déjà quelque chose de la dalle funéraire dans les mégalithes, comme dans cette pierre prête à se refermer sur Bowman, quand il se trouve dans son lit, à la fin de sa vie. Il faudrait ajouter encore que la pierre est couleur nuit, c'est-à-dire de la couleur de l'univers, de l'espace quand on sort de l'atmosphère terrestre ou qu'elle n'est plus éclairée. Plusieurs plans du début de la quatrième partie le soulignent, par exemple, qui font se confondre le monolithe, à peine discernable, avec l'espace infini, près de Jupiter. On retrouve la même idée, à la toute fin du film, quand Bowman lève le doigt vers le monolithe et meurt : un travelling avant nous fait pénétrer, en quelque sorte, dans la pierre, et le raccord nous fait apparaître la Lune et la Terre, comme si nous avions affaire à un fragment d'espace, ou à une porte.

Le monolithe n'en est pas moins, jusqu'alors, et encore à ce moment-là, un mur noir, opaque, parfait symbole de l'inconnaissable, de l'incompréhensible : comme tout symbole, mais de façon parfaitement exemplaire ici, c'est *un mur* pour la signification, une boîte noire qui semble à jamais fermée. Il faut rappeler cependant que la pierre joue le rôle d'un objet précis dans la diégèse : même si cette partie de l'intrigue est lacunaire, on devine l'histoire d'extra-terrestres qui ont visité la Terre, qui ont laissé des traces sur la Lune et favorisé une communication, par le rayonnement qui émane du monolithe ou par l'espèce d'alarme qui se déclenche à la fin de la deuxième partie, entre la pierre lunaire et eux, ou entre cette pierre et une autre pierre, près de Jupiter. En fait, c'est à la fin de la troisième partie que *2001, l'Odyssée de l'espace* nous donne l'information la plus précise, en parlant enfin explicitement du monolithe comme d'un vestige extra-terrestre, laissé sur la Lune il y a quatre millions d'années. Mais ce sera tout : Kubrick ne cherche pas à nous donner davantage d'informations concernant cette forme de vie supposée supérieure. On sait d'ailleurs que le réalisateur a supprimé beaucoup de dialogues, d'explications, au moment du montage, ainsi que d'analogies entre la vie du XXI^e s et celle des pré-humains. En fait, la pierre semble davantage intéresser le réalisateur comme symbole, dans la première partie du film au moins, que comme témoignage d'une vie extraterrestre. S'il avait vraiment voulu en faire un objet venu d'ailleurs, une sonde envoyée sur Terre par exemple, ou une sortie d'antenne relais, il lui aurait donné une autre forme, une apparence de dispositif technique. Et, s'il l'avait conçue comme un message adressé aux hommes, s'il avait voulu transmettre cette idée-là avant tout, il l'aurait présentée autrement, là encore, il aurait placé des inscriptions dessus, par exemple. De plus, le caractère irréel du monolithe est renforcé par sa brève apparition aux australopithèques, par sa rapide disparition. Le monolithe ne vole pas, pourtant : il repose sur le sol. On l'imagine autant surgissant du sol que du ciel. Et puis, très vite, il réapparaît comme image mentale, et c'est comme source d'inspiration qu'il joue alors un rôle. Tout cela compte bien plus, pour le spectateur, que les rares informations données ultérieurement. Aussi l'absence de pistes pour expliquer la présence de la pierre, dans cette première partie au moins, de même que son caractère à la fois géométrique et minéral, le contraste qu'elle introduit avec le monde des hommes-singes, tout cela en fait avant tout un symbole. Même si les pré-hommes du film lèvent les yeux vers elle, comme vers une créature venue du ciel, et s'ils en

tirent matière à progrès, les spectateurs ne sont pas amenés à considérer cela comme une vérité objective. C'est subjectivement, pour l'australopithèque, qu'elle semble avoir un rôle, ou alors pour le spectateur, sur le plan énonciatif. De même, quand Bowman lève le doigt vers le monolithe, comme Adam au plafond de la chapelle Sixtine, cela nous apparaît plutôt comme une métaphore. La pierre prend la place de Dieu mais, en même temps, elle ne touche pas le doigt de l'homme. Et si Bowman meurt et renaît, devant le monolithe dressé, nous ne pensons pas spontanément qu'il est comme une nouvelle glaise modelée par une intelligence supérieure : c'est surtout l'idée de sa solitude qui s'impose à l'écran. Malgré la deuxième partie, sur la Lune, la pierre peine donc à exister de façon autonome, sur le plan diégétique, comme une force agissant par elle-même. Cette réticence de Kubrick à délivrer davantage d'informations sur la nature extra-terrestre du monolithe nous impose de prendre avec précaution les références religieuses proposées ici : il me semble que cette dimension sacrée, qui s'impose aisément dans le film, nous convie surtout à percevoir, dans le symbole du monolithe, le mystère du sens de l'univers, l'existence d'un principe secret supérieur, inconnu, sans qu'on ait besoin de l'appeler Dieu, l'Intelligence, ou autrement.

D'ailleurs, la métaphore de l'os-astronef mais aussi celle du stylo-os, de l'ordinateur-os confortent cette lecture, cette idée de symbole. Le monolithe est avant tout le symbole de l'intelligence, de la perfection, de l'idée de progrès qui inspire l'homme, mais aussi le symbole de l'opacité du monde, voire de l'opacité qui réside au cœur du projet de l'homme, du caractère sinon négatif du moins ambivalent de cette aspiration à s'élever – si la pierre noire a pu inspirer l'idée de l'outil, permettre à l'homme de dominer les bêtes fauves, elle ne l'a pas empêché de donner la mort à ses semblables, de créer HAL 9000, etc. La fin du film et son mystère seraient alors une invitation à se replacer dans l'état d'esprit qui *aurait dû* être celui de l'homme face au mystère de l'univers, de l'existence : c'est une invitation à une certaine modestie, à la prudence, à reconnaître que *tout* ne peut être dominé. Face aux succès de l'homme dans sa conquête du monde, dans la domestication de son entourage, face aux incroyables mutations soulignées initialement par la métaphore de l'os-vaisseau, le monolithe est là, régulièrement, pour rappeler la permanence de quelque chose qui lui *résiste*, qui le dépasse. La métaphore et le symbole de *2001* apparaissent ainsi comme deux piliers, deux pivots de la signification du film : le film s'organise en partie autour de leur dialogue. Et ce n'est probablement pas un hasard si c'est à la métaphore qu'il revient d'exprimer et de relativiser l'idée de progrès et au symbole de faire rayonner l'indicible, s'il échoit à la première de formuler ce qui évolue dans le monde, l'idée de maîtrise qui caractérise l'homme bâtisseur et le doute qui peut accompagner cette assurance, et au second l'idée de permanence, de transcendance et de mystère.

1.3. Métaphores projetées, potentielles et réalisées

Les métaphores sont partout dans un film, surtout si on ne se limite pas aux métaphores les plus explicites. Dans *2001* par exemple, ce ne sont pas seulement les vaisseaux qui « valsent », semblables en cela à un os : le stylo du docteur Floyd rentre aussi dans la danse. Les hommes de demain sont comme ceux d'hier, et le monolithe noir peut évoquer un menhir, une pierre taillée, voire une porte, et pourquoi pas une pierre tombale ? Mais quel statut accorder à toutes ces métaphores ? On perçoit bien qu'on ne peut pas les mettre sur un même plan.

Une dernière série de distinctions s'impose donc, après le symbole, la métaphore et le concept, pour cerner cette fois la localisation exacte des métaphores dans les œuvres, leur niveau et leur