

Le démon de l'analogie pensée analogique et correspondances

Le soupçon porté sur la métaphore ne tient pas seulement à la rhétorique ou à la conception de la métaphore-mot qui semble l'avoir précédée. Une autre cause apparaît très tôt : son lien avec la notion d'analogie, avec ce mode de raisonnement capable de susciter des pistes de réflexion mais aussi d'induire en erreur. De toute première importance, cette source de soupçon aurait pu être placée plus haut : elle est liée en profondeur à la pensée métaphorique, on la retrouve à toutes les étapes de son histoire. Mais certaines époques permettent de la discerner mieux que d'autres : quand l'analogie semble tout submerger, surtout pour un regard extérieur, contemporain, quand le monde paraît vibrer lui-même d'une universelle analogie. C'est le cas pour l'Antiquité, la haute Antiquité surtout, et pour le Moyen-Âge, en particulier « l'âge roman ».

La métaphore, les correspondances et les signes

La métaphore entretient en effet des rapports avec la pensée analogique, au sens de raisonnement analogique, d'abord, mais aussi – même si le lien n'est pas aussi étroit – au sens d'une pensée des correspondances, d'une sorte de pensée « magique ». Les deux modes de pensée ne sont évidemment pas étrangers l'un à l'autre : la croyance en des correspondances universelles apparaît comme reposant confusément sur le raisonnement analogique, comme un avatar immaîtrisé de celui-ci, d'où la mauvaise réputation de la pensée analogique, comme si elle était nécessairement et tout le temps en liberté. Il est pourtant évident que la pensée par analogie peut apporter beaucoup, y compris dans les sciences dites « exactes » : elle n'a pas fourni d'excellentes intuitions qu'à Freud ou à Darwin, mais aussi à Newton, à Franklin ou à Einstein. L'idée même d'une relativité *générale* souligne bien la part de raisonnement analogique, d'extrapolation, dans les travaux de ce dernier. On indique souvent que la lumière n'échappe pas aux considérations sur la gravitation des corps (sa trajectoire aussi peut être déviée), qu'il en va du temps comme d'une surface plane dans un espace en trois dimensions (il peut être « courbé », d'où la notion d'espace-temps), etc. Mais l'on pourrait ajouter que la gravitation est comme l'inertie. C'est même, me semble-t-il, le point central. L'idée maîtresse d'Einstein est bien de redoubler le raisonnement de Galilée, d'étendre la notion d'inertie : là où ce dernier faisait observer qu'un corps soumis à un mouvement régulier est comme inerte, du moins si l'on change de point de vue, Einstein propose de considérer qu'un corps soumis à la gravité, à une accélération constante, est comme inerte lui aussi, pour d'autres référentiels. Seulement, cette part de raisonnement analogique est le plus souvent occultée après coup, non seulement par le fait de mettre en avant la découverte plutôt que le processus, mais aussi par le choix de la formalisation mathématique – sans oublier la gêne du scientifique, très souvent conscient du discrédit dont souffre une telle méthode. De même que le concept masque parfois ses origines métaphoriques, de même la loi scientifique rechigne à reconnaître l'échafaudage analogique, dont elle se débarrasse *in fine*. Il est intéressant de noter, à ce propos, qu'il n'en fut pas toujours ainsi. Le goût d'un savant comme Newton pour la théologie et l'alchimie est aujourd'hui connu, ainsi que le caractère poreux de ses différents intérêts, le fait qu'il ne discernait pas réellement de discontinuité entre ses différentes activités. Le cas de la chimie n'est-il pas emblématique, la discipline cherchant depuis le XVIII^e siècle à faire oublier ses origines alchimiques ? Il y a probablement dans l'hermétisme tout un univers de réflexions, d'hypothèses et

d'expériences qui mériterait un inventaire plus scrupuleux, loin de ce rejet sans discernement ni nuance qui fut effectué sous l'influence du mécanisme de Descartes, puis relayé entre autres par le positivisme. Pour l'entr'apercevoir, il suffit de songer que la notion d'attraction elle-même faisait l'objet des plus grandes préventions en 1687, de la part de Christiaan Huygens par exemple, lorsque parurent les *Principia* de Newton : elle était perçue comme une « supposition » venant de l'occultisme.²⁸¹

Mais il ne m'appartient pas de rendre justice à ce continent englouti : là n'est pas mon propos. Au contraire, je veux souligner à quel point l'analogie, à côté de ses nombreux mérites, a pu susciter aussi des défiances légitimes. L'idée est ancienne, par exemple, qu'il existerait des correspondances objectives, « hors de l'esprit ». On la trouve en particulier dans l'Antiquité. Elle est d'ailleurs présente, comme la métaphore du lion, dans l'*Iliade* : au chant XII, alors que les Troyens ont réussi à repousser les Grecs jusqu'à leurs vaisseaux, lors d'une offensive spectaculaire, Polydamas et Hector hésitent à franchir le fossé qui les en sépare encore. Voici ce qu'on peut lire alors :

Un présage leur vient d'apparaître, quand ils brûlaient de franchir [le fossé] : un aigle, volant haut, qui laisse l'armée sur sa gauche. Il porte dans ses serres un serpent rouge, énorme, qui vit, qui palpite encore et qui n'a pas renoncé à la lutte. À l'oiseau qui le tient il porte un coup à la poitrine, près du cou, en se repliant soudain en arrière. L'autre alors le jette loin de lui à terre : saisi par la douleur, il le laisse tomber au milieu de la foule, et, avec un cri, s'envole, lui, dans les souffles du vent. Les Troyens frissonnent à voir à terre, au milieu d'eux, le serpent qui se tord, présage de Zeus porte-égide.²⁸²

Le présage est aussitôt interprété comme une image de l'avenir par Polydamas : l'aigle qui a lâché le serpent « avant d'avoir atteint son aire », qui « n'est pas arrivé à le porter, à le donner à ses petits », lui évoque clairement le camp troyen qui, ivre de sa victoire, ne doit pas s'aventurer trop loin, au risque de perdre le bénéfice de l'offensive. On devine l'idée que les Achéens, actuellement en déroute, pourraient se retourner contre eux s'ils abusaient de leur position, s'ils perdaient toute mesure. Un retournement de situation vient déjà d'avoir lieu, au chapitre XI, où les « prédateurs » grecs se sont retrouvés soudainement la proie des Troyens. Et c'était justement grâce à Zeus, qui a pris le parti d'Hector et lui a parlé par l'intermédiaire d'Iris : dans ce message, il lui était confié qu'il serait à ses côtés, à partir du moment où Agamemnon serait blessé et jusqu'à ce qu'Hector parvienne aux vaisseaux, le soir arrivé. Le lecteur perçoit donc que Polydamas a raison : la protection de Zeus a ses limites. Son interprétation est pourtant contestée par le fils de Priam, qui fait la forte tête et semble refuser les présages : « tu nous invites, toi, à mettre notre foi dans des oiseaux qui volent ailes déployées ! » Dans le débat qui les oppose, Homère n'en donne pas moins raison au premier, puisqu'il a décrit dès le début l'apparition de l'aigle comme un présage, et que le malheur en question finit par arriver, au chapitre XIII : les Troyens connaissent à nouveau la déroute.

Ce qui nous intéresse le plus, ici, ce n'est pas le présage en tant que tel, mais la façon dont il est interprété : pour cela, Polydamas utilise une comparaison. Après avoir rappelé les faits, l'aigle qui n'a pas réussi à nourrir ses petits, à revenir chez lui avec sa proie, il explique : « *de même*, si nous enfonçons la porte et le mur des Achéens, en déployant une force infinie et en faisant céder les Achéens, nous ne reviendrons pas en bon ordre des nefs par le même chemin, mais nous laisserons là des milliers de Troyens, mis en pièces par le bronze des Achéens dans leur défense de leurs nefs.

281 Christiaan Huygens, lettre à Fatio de Duillier du 11 juillet 1687, *Œuvres complètes*, tome 9, Société hollandaise des sciences, éditions Martinus Nijhoff, La Haye, 1901, page 190.

282 Homère, *Iliade*, chant XII, v. 195-210 (Les Belles Lettres, tome 2, p. 175).

Voilà comment parlerait un interprète des dieux ». ²⁸³ De toute évidence, l'analogie est confirmée par Homère lorsqu'il décrit le présage : ce serpent « qui vit, qui palpite encore et qui n'a pas *renoncé à la lutte* » fait clairement penser aux Grecs, défaits mais pas anéantis.

Il y a donc un lien étroit entre le monde enchanté des Anciens et la métaphore. Ce lien ne doit pas surprendre à partir du moment où le monde est rempli de signes, de présages. Utiliser la comparaison est alors un bon moyen pour décrypter l'univers, ce monde – en l'occurrence Zeus – qui nous parle. À partir du moment où tout est énigme, du moins où l'on pense que ce monde s'adresse à nous, qu'il est rempli de messages envoyés par les dieux, interpréter les phénomènes les plus singuliers comme des images apparaît naturel : produire des images, c'est la meilleure façon, et peut-être l'unique, de transmettre un message non verbal. Par images, j'entends ici métaphores et symboles : les unes se mêlent souvent aux autres. L'aigle et le serpent possèdent en effet une dimension symbolique évidente. Ce sont d'ailleurs tous les deux des attributs de Zeus, et ils favorisent en tant que tels la perception du présage, son interprétation comme signe. Mais le symbole, dont la dimension conventionnelle a d'ailleurs besoin, ici, d'être oubliée pour fonctionner, est utilisé au sein d'une métaphore, une sorte d'allégorie en l'occurrence. C'est une énigme à déchiffrer : l'aigle et le serpent ne représentent pas vraiment Zeus, mais plutôt les deux camps belligérants, remplis de héros, de demi-dieux, et tous deux soutenus tour à tour par Zeus. Le symbole joue donc un rôle, mais au sein d'une métaphore. Les dieux s'expriment par allégories, en utilisant incidemment le langage des hommes (l'aigle comme signe de Zeus) mais sans le dire (pour les Grecs, ce signe est vrai, « naturel »).

Si la croyance en des analogies « secrètes », en des correspondances mystérieuses entretient des liens avec la métaphore, c'est donc par la notion d'analogie : nous sommes victorieux des Grecs, comme cet aigle l'est du serpent ; mais le rapace a subi un revers de fortune en quittant son aire et en cherchant à y ramener sa proie ; nous allons donc en connaître un, en nous aventurant si loin de Troie aux hauts remparts.

Le rôle du raisonnement analogique apparaît constamment dans la pensée magique, dans la pensée religieuse primitive : le phénomène de l'orage, de la foudre, étant resté longtemps mystérieux aux hommes, il était tentant de l'interpréter comme colère de la nature, ou colère d'un dieu. La métaphore semble assez « naturelle » en raison des liens qui existent entre les deux expériences, celle de l'orage et de la colère : il suffit de penser à l'état d'agitation, voire de chaleur, qui précède « l'explosion », puis à son déclenchement brusque (les *éclats* du tonnerre ou de la foudre), au bruit, aux dégâts occasionnés et au refroidissement qui résulte de l'orage, quand il est passé... La seule différence avec la pensée métaphorique consiste alors dans une différence d'attitude face à l'analogie : ces liens de ressemblance sont-ils « vrais » ou non ? Cette personnification de la nature est-elle fondée sur une personnalité réellement existante ou non ? Il est aisé en effet, devant la force de persuasion d'une image, de ne pas en attribuer la paternité aux hommes : l'analogie, produite par l'esprit, formulée grâce à la métaphore, est parfois perçue comme première, comme vraie absolument, comme *existant réellement*. C'est ainsi que l'homme croit découvrir ce qu'il a inventé, ce qu'il a placé lui-même dans le monde. Dans l'image qui s'impose à nous, nous découvrons parfois de nouvelles analogies, de nouvelles idées, en effet : plus nous interrogeons le rapprochement, plus sa pertinence apparaît large, profonde. Il est alors tentant d'y voir un critère de vérité, d'inférer d'une vérité relative l'idée d'une vérité absolue : là où nous ne faisons qu'explorer la qualité d'une intuition, perçue dans le cadre d'une expérience neuve ou léguée

283 *Ibid.*, XII, v. 223-228 (p. 176). C'est moi qui souligne.

par une tradition, nous voyons la preuve d'une « analogie en soi ».

Ce n'est donc pas la notion d'analogie en elle-même qu'il faut condamner. Il me semble d'ailleurs significatif que Catherine Détrie l'exclut de sa définition de la métaphore (quand elle s'interroge sur « la métaphore, une définition introuvable ») et qu'elle ne la mentionne que pour dénoncer « l'analogie en soi des théories objectivistes ». ²⁸⁴ Comme l'expression choisie le suggère implicitement, l'analogie n'est pas à exclure pour autant : la validité *forcément relative* du raisonnement analogique existe bien *pour soi*. De ce point de vue, le cratylisme apparaît comme le prototype de la méprise sur la métaphore : si cette croyance en une justesse *naturelle* des mots, en un sens qui leur appartiendrait *en propre*, tient à la théorie de la métaphore-mot, elle tient aussi à une conception analogique du monde, à l'idée que les signes perçus ne peuvent pas tromper, que la structure des mots répond à la structure du monde, qu'ils trouvent là leur justification première. Plus largement, le risque est réel d'inférer de la ressemblance l'idée d'une sorte d'équivalence entre deux réalités, ou du moins d'une nature commune. Mais comment identifier l'analogie à ce travers ? Si le raisonnement par analogie repose, comme la métaphore, sur une double série d'objets de pensée, sur la saisie de correspondances, il n'interdit pas moins que la métaphore de prendre en considération les dissemblances au sein de la ressemblance. Le talent de « voir les ressemblances » dont parle Aristote n'implique nullement de les croire objectives. La croyance en l'existence des analogies naît de l'oubli des *limites* de la comparaison, du caractère « fictif » du comparant employé pour penser le comparé : c'est une sorte de maladie de la pensée, sinon de « maladie », en l'occurrence un raisonnement analogique défectueux, un travers qui consiste surtout en un défaut de méthode ; le tort n'est pas forcément d'extrapoler, à partir des données dont on dispose, une analogie plus grande qu'elle n'apparaît mais de prendre pour acquis ce qui parfois ne constitue même pas une hypothèse, mais tout au plus une approximation.

Les exemples de ces croyances en des correspondances objectives, qui font peser aujourd'hui sur l'analogie un si fort soupçon, sont évidemment innombrables : les idées de Dieu, ou de vie après la mort, peuvent apparaître elles aussi comme issues d'un raisonnement analogique.

On sait par exemple que Freud a donné une clef passionnante pour interpréter la croyance en Dieu, utilisant ainsi les métaphores non seulement pour proposer de nouveaux concepts mais aussi pour dissoudre d'anciennes représentations : l'homme, angoissé devant la vie, après avoir découvert que ses parents ne sont pas les puissances protectrices qu'il a imaginées enfant, aurait fait l'hypothèse que cette puissance supérieure, aimante mais aussi capable de colères terribles, existe bien ailleurs. Autrement dit, il aurait détaché de ses parents cette représentation « primitive » pour la placer dans les cieux. Selon cette interprétation, les parents constituent le schème à travers lequel l'idée de divinité est appréhendée, ils en constituent le modèle, le prototype. ²⁸⁵ Les dieux et héros grecs font d'ailleurs une transition aisée avec le dieu juif ou chrétien : il existe entre eux des disputes, comme entre parents, et ils font des enfants à des humains – enfants qui peuvent alors se croire élus parmi les hommes, humains et fils de dieux quand même. Nous ne sommes donc pas très loin de la métaphore : les parents sont pensés comme des dieux puis, quand cette représentation ne

284 Catherine Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, p. 65 et p. 259.

285 On peut remarquer, comme le fait Paul Ricœur, « que *Moïse et le monothéisme* n'est aucunement au niveau d'une exégèse de l'Ancien Testament », que « les œuvres de la religion, les monuments de la croyance, ne sont traités [par Freud] ni avec la même sympathie, ni avec la même rigueur » que *Le Moïse de Michel-Ange*, mais il est difficile de ne pas être sensible à la portée de ses observations sur le phénomène religieux. Paul Ricœur reconnaît d'ailleurs, *in fine*, une dette vis-à-vis de Freud et ce qu'il dénonce alors c'est surtout, à travers son *Léonard*, son reste de scientisme, son interprétation du principe de réalité (Ricœur, *De l'interprétation*, *op. cit.*, p. 568-569 et 573-574).

peut plus tenir, les dieux sont pensés comme des (super)parents. Nous sommes en fait en plein raisonnement analogique *inconscient*. C'est d'ailleurs à peu de choses près la thèse que défend Vico dans sa *Science nouvelle* en 1725 : les métaphores sont comme des fables et « la première *poésie* a été une *faculté naturelle* de ces anciens hommes qui étaient portés par les *sens*, par *l'imagination* et par *l'ignorance des causes* de tout ce qu'ils voyaient à *admirer vivement* les choses qu'ils ne *pouvaient comprendre*. Nous voyons encore de nos jours que les *Américains* donnent le nom de *Dieu* à tout ce qui dépasse leur faible intelligence. »²⁸⁶ Qu'on me pardonne la banalité de la remarque mais il est frappant de constater, pour en rester à l'idée de dieu, que les métaphores abondent dans le vocabulaire religieux, comme autant d'indices d'un raisonnement analogique : je pense au *pater noster*, à l'expression « mon père » ou aux noms de Pape, de Saint-Père, de pape, etc. On pourrait presque reconstituer le caractère « proportionnel » du raisonnement en s'appuyant sur les intuitions de Freud dans *Malaise dans la civilisation* : subissant des hasards heureux ou des avaries sans pouvoir contrôler le cours de l'existence, mais ressentant le besoin d'organiser son expérience selon une logique connue, l'homme aurait supposé que les catastrophes étaient des punitions et les hasards heureux des récompenses, octroyés par les dieux comme ils l'étaient jadis par les parents tout puissants. Les événements subis par l'homme, surtout dans un premier temps, apparaissent alors comme des « signes », comme ils le feront encore au Moyen-Âge, où l'échec d'une croisade ne pouvait être que le signe d'une vie encore trop marquée par le pêché.

Il en va de même de l'alternance du jour et de la nuit, ainsi que du cycle des saisons : ces cycles aux symbolismes proches, liés au soleil, se renforcent mutuellement. Or, *on peut supposer* qu'ils ont joué un rôle déterminant dans la croyance en une vie après la mort, notamment en la métempsycose, dans la croyance en la réincarnation : la métaphore des âges de la vie repose souvent sur ce symbolisme « cosmique ». On le retrouve aussi dans les métaphores par analogie « le matin de la vie » ou « le soir de la vie » du Sphinx ou d'Aristote. Le cycle des saisons, notamment, est pensé selon un schéma d'où l'analogie n'est jamais absente : après l'automne et l'hiver, où la nature est « morte », à moins qu'elle ne dorme, c'est le printemps. Une telle analogie pousse à faire l'hypothèse qu'après la mort revient la vie, sans compter que la ressemblance entre un mort et un homme endormi a pu frapper aussi, d'où l'hypothèse peut-être qu'on peut se réveiller de la mort. Même si l'explication proposée est de l'ordre de l'hypothèse, on peut noter que la métaphore du *réveil après la mort* est bien présente, dans plusieurs religions, dans l'immense majorité des cultures. On sait d'ailleurs que Pâques permet aux chrétiens de fêter *conjointement* la renaissance de la nature et la résurrection du Christ, offrant ainsi à Manoel de Oliveira, dans *Acte de printemps* qui relate la passion du Christ jouée par des paysans du Trás-os-Montes, l'occasion de montrer un arbre en fleurs *en lieu et place* du Christ ressuscité – comme une preuve *par le printemps* de la vie éternelle.

Qu'on me permette d'ouvrir ici une parenthèse : dans l'article « *O acto da primavera*, un film de Manoel de Oliveira - 1963 », José Manuel Costa présente Manoel de Oliveira comme « cinéaste croyant » et relève en même temps très justement que le « chaos atomique », illustré dans le film par une explosion nucléaire au moment de la mort du Christ, de sa déploration, « est substitué à la résurrection (qui n'existe pas) ».²⁸⁷ C'est cette *absence de résurrection* dans le long-métrage qui intéresse en effet : alors que la représentation du mystère de la Passion par les habitants du village de Curalha s'arrêtait le vendredi, avec la mort de Jésus, le film de Manoel de Oliveira choisit d'aller

286 G. Vico, *La Science nouvelle*, trad. par Christina Trivulzio, Gallimard, Paris, 1993, coll. Tel, p. 131.

287 *Les regards du cinéma portugais*, Revue belge du cinéma, n° 26, septembre 1989, p. 23.

au-delà, autrement dit de souligner cette absence. Cette fin sur un arbre en fleurs, en contre-champ à un paysan qui annonce la résurrection, c'est à la fois un évitement, un refus de filmer, mais aussi – par là même, très probablement – une déclaration, sinon d'athéisme, du moins d'agnosticisme, presque un *acte de non foi*. Ce doute apparaît alors comme le cœur du film, et notamment de cette « substitution » aux horreurs du monde : le Christ est avant tout homme, et très peu fils de Dieu. Mais Manoel de Oliveira a l'intelligence de ne pas en rester à cette provocation, de ne pas présenter les guerres, les catastrophes « atomiques », comme preuves d'inexistence, mais seulement comme éléments de doute *et comme éléments d'indignation* – elles appellent des réactions, qui n'excluent pas nécessairement la foi. Aussi le dernier plan d'*Acte de printemps* est-il un tour de force magistral, étonnamment peu commenté : il laisse une place à l'espoir, voire à la foi, mais en la présentant pour ce qu'elle est – un pari, fondé sur une analogie, sur le cycle de la nature. Il exprime de façon extrêmement économe et pudique, exacte et poétique, la nature même de la foi – c'est-à-dire, comme cette résurrection fêtée chaque année au printemps, la nécessité d'un renouveau, la beauté de cet espoir et sa nature peut-être illusoire.

Dans *Manoel de Oliveira, le texte et l'image*, René Prédal ne fait pas référence non plus à ce plan mais il remet en contexte le film, il souligne sa dimension de « cinéma vérité » et plus largement sa dimension politique, en s'appuyant sur cette séquence de montage d'archives qui suit la mort du Christ, où l'on ne voit pas seulement une explosion nucléaire mais aussi des images du débarquement, du Vietnam, des guerres coloniales.²⁸⁸ L'aventure du Christ est alors emblématique, dans la meilleure tradition mystique, voire ésotérique : elle entre en correspondance avec l'aventure du monde. Seulement, ici, dans ce film qui ne cesse de « mettre en abyme » la représentation théâtrale, la nécessité d'un renouveau n'apparaît pas seulement spirituelle, mais également politique. René Prédal fait également remarquer que les paysans nommaient cette représentation *auto de Paixão*, c'est-à-dire « mystère de la Passion », mais qu'ils la désignaient aussi du nom conservé par le film, *acto da primavera*. C'est dire si ce dernier plan est crucial, si Manoel de Oliveira s'est retrouvé dans l'appellation villageoise : cet *acte* de la nature, du printemps, est en effet, comme celui des apôtres, non seulement un récit, celui d'une mort et d'une résurrection, mais aussi un *témoignage*. Il faut regretter alors que les commentateurs ne soient pas allés plus loin que ne le fait *explicitement* Manoel de Oliveira dans un entretien donné en 1987 : avec son ironie coutumière, le réalisateur souligne davantage la dimension religieuse de son entreprise que sa dimension polémique. Il dit par exemple pourquoi il a choisi ce titre-là : « Je l'ai mis parce que j'ai voulu compléter le film avec une suggestion de la Résurrection, suivant l'esprit chrétien, qui se fonde justement sur la résurrection et non sur la mort. » Puis, après avoir expliqué que les habitants du village représentaient d'autres mystères, tout au long de l'année, et qu'ils achevaient celui-là par la mort, puisqu'ils le représentaient le Vendredi Saint, il souligne qu'après, « le dimanche, ils vont tous à la messe. Le mystère est complété par cet acte, social et religieux, la messe de la Résurrection. » Seulement, il ajoute : « C'est pour cela que j'ai fait ce type de représentation, que j'ai eu recours à la guerre... Au début ils disent que les hommes ne se comprennent pas, qu'ils sont toujours en guerre. J'ai donc mis la guerre comme symbole de tous les conflits sociaux... Et pour régler ces conflits, ça finit... comme le film se finit. »²⁸⁹ Ce passage est assez clair dans son ironie : pour régler les

288 René Prédal, « *Acte de printemps*, un essai d'ethno-culture », *Manoel de Oliveira, le texte et l'image, L'Avant-Scène cinéma* n° 478-479, janvier-février 1999, p. 21-24. Cette dimension politique est soulignée aussi dans *Manoel de Oliveira*, sous la direction de Jacques Parsi, éditions G. Pompidou, 2001, p. 34.

289 Entretien avec Manoel de Oliveira, in Y. Lardeau, Ph. Tancelin, J. Parsi, *Manoel de Oliveira*, éditions Dis voir, 1988, p. 83.

conflits, tout se finit-il vraiment, sur Terre, sinon par une résurrection, du moins par des fleurs ? Faut-il rappeler que le réalisateur n'avait pas encore connu, au moment du tournage, la révolution des œillets et que les soldats des guerres coloniales qui le révoltaient tant n'avaient pas la fleur au fusil ? Les propos de Manoel de Oliveira ne doivent donc pas tromper : le film dément leur apparence œcuménique. Tout spectateur ne peut être que frappé par la disproportion entre les images d'archives, qui trouent le film et lui donnent soudain une incroyable gravité en même temps qu'une terrible actualité, et l'arbre en fleur, à la puissance poétique certaine mais *relativement* dérisoire. De plus, le spectateur d'*Acte de printemps* ne sait pas forcément que la représentation s'arrête le Vendredi Saint. Et le miracle de la « résurrection » n'a précisément pas lieu dans l'église mais sur la place du village, alors que des paysans lisent le journal à haute voix. Elle est annoncée, avec une emphase liturgique décalée, par quelqu'un – probablement le curé – qui est en train de se faire raser et qui se mêle ainsi, avec un à-propos discutable, à une conversation qui a commencé sans lui. C'est dire si la métaphore finale est utilisée pour dire l'*absence*, l'attente d'un réel renouveau, absence qui ne tient pas tant à la nature *in absentia* de la métaphore qu'au refus par Manoel de Oliveira de faire figurer un acteur devant la caméra à ce moment précis où, pourtant, le gros plan sur le visage du barbier, stupéfait, construisait l'attente d'un tel contre-champ. C'est dire aussi, comme on l'a déjà noté, que cette absence n'interdit pas le pari, bien au contraire, mais qu'il est bien peu conventionnel, éloigné de tout catéchisme. Dieu manque. Le royaume de Dieu n'est pas encore venu. Belle incertitude, entre foi, doute et agnosticisme, qui renvoie pourtant au message du Christ : un message d'espoir, fondamentalement.

On le voit donc ici : la métaphore ne déploie pas automatiquement et de façon incontrôlée les analogies. Le démon de l'analogie n'est pas nécessairement en liberté. Au contraire, la métaphore de Manoel de Oliveira interroge le concept de résurrection autant sinon plus qu'elle n'en exprime l'idée. Il est donc tendancieux de présenter la métaphore comme maîtresse d'erreur et de fausseté. Ce n'est pas la métaphore en elle-même qui trompe : comme on l'a déjà vu avec Freud et la métaphore du « père qui [est] aux cieux », c'est l'oubli de la métaphore dans le concept. Aussi me semble-t-il, pour reprendre une distinction déjà abordée, qu'il faut défendre l'idée d'une tension entre métaphore et concept, entre pensée analogique et pensée conceptuelle, celle-ci corrigeant les excès éventuels de celle-là *et réciproquement*. Nietzsche et à sa suite Turbayne ou Derrida ont bien montré le danger du concept qui s'oublie métaphore. À l'inverse, le danger apparaît suffisamment d'une analogie qui n'est pas contrôlée, délimitée par le concept. Mais il ne s'agit là que de l'envers du même risque : le danger de l'analogie, c'est précisément quand la métaphore s'oublie métaphore, quand elle est prise pour un concept. La fameuse « fusion » des deux aires de signifiés, ou la « fusion » de références, cela correspond précisément à ce moment-là : le démon de l'analogie est lâché quand l'analogie est oubliée, quand les deux réalités sont confondues, quand la métaphore prétend à la rigueur d'une délimitation conceptuelle. Jacques Aumont rappelle dans « Un film peut-il être un acte de théorie ? » la nécessité pour l'activité théorique de s'écarter des images, des figures : la tension est joliment posée avec l'idée de *flux* pour caractériser la pensée figurée, analogique, à laquelle s'oppose « la coupure qu'introduit le concept ».²⁹⁰ Cette *coupure*, c'est bien ce qui constitue le mérite mais aussi le danger de l'activité conceptuelle. Aussi peut-on poser que la pensée – pas seulement analogique – s'organise en fonction de ces deux dangers symétriques : celui d'un flux non contrôlé, d'une part, et d'une intuition desséchée, d'autre part. Tout le malheur de la pensée viendrait de ne pas

290 Jacques Aumont, « un film peut-il être un acte de théorie ? », *La théorie du cinéma enfin en crise*, revue CiNéMAS, n° 2-3, vol. 17, printemps 2007, p. 194.

savoir reconnaître l'imperfection fondamentale de ses outils : le danger d'une analogie débordante, en folie, auquel répond le danger du scalpel qui vitrifie, qui momifie l'idée – l'un n'excluant hélas pas l'autre. Le concept apparaît alors comme le garde-fou de l'analogie, et la métaphore celui du concept. Les destins des deux notions ne sont donc pas opposés : l'analogie peut réveiller l'intuition qui a présidé à la naissance de certains concepts, pour les contester ou au contraire pour les revivifier, pour en retrouver la pertinence relative, de même qu'un concept peut finir par assumer un raisonnement analogique, que celui-ci soit bien ou mal conduit.

Mais, plus encore que l'idée de présage, de résurrection ou de Dieu, c'est probablement l'idée de correspondances, telle qu'elle se présente dans la tradition ésotérique, qui a le plus nui à l'idée d'analogie. Nous la trouvons déjà dans l'idée de présage, d'ailleurs. Nous la trouvons aussi dans l'idée de participation platonicienne, que nous reconnaissons dans nombre de traditions ultérieures, sous une forme ou sous une autre, à savoir celle d'un monde intelligible distinct du monde sensible mais se manifestant en lui. Elle est proche en fait de l'idée de signe évoquée plus haut, même s'il n'y a plus l'idée d'une divinité envoyant délibérément des significations aux hommes. Mais l'idée de correspondances s'impose parfois aussi sous sa forme ésotérique, hermétique : celle de la tradition alchimique notamment, telle qu'elle s'est développée aux XIV^e-XVI^e siècles en particulier, avec cette idée d'une correspondance entre les astres et les métaux (le Soleil et l'or, la Lune et l'argent, Mars et le fer, Saturne et le plomb, etc.), inspirée d'une cosmogonie plus traditionnelle selon laquelle le corps humain est une image de la nature et, plus largement, de l'univers. On peut rappeler par exemple que les métaux étaient considérés comme des êtres vivants, l'or étant la perfection du règne des métaux, le but de la Nature, suivant l'ordre de transmutation : fer – cuivre – plomb – étain – mercure – argent – or. Il est d'ailleurs intéressant pour nous de noter que l'interprétation de ce corps de doctrines est indécise, les métaux semblant constituer, chez certains auteurs, des symboles, des images. Autrement dit, une certaine hésitation est de mise : faut-il comprendre le fameux projet de transmutation des métaux, par exemple, de façon littérale ? ou faut-il en proposer une compréhension spirituelle, allégorique ? Il semble acquis en effet qu'il revêtait *aussi* une telle dimension, qu'il était indissociable dans l'*Ars magna* d'une quête mystique de pureté.²⁹¹ De la même façon, si le Mercure, le Sel (ou Arsenic) et le Soufre désignent trois propriétés de la matière, à ne pas confondre avec les corps chimiques de même nom, ils entrent en correspondance avec les trois principes formant l'être humain : respectivement le corps, l'esprit et l'âme, ou la matière, le mouvement et la forme (le sel étant, comme l'esprit vital, le moyen terme, le mouvement qui donne à la matière sa forme) ; mais ils entrent également en correspondance avec les trois personnes en Dieu, et le Soufre et le Mercure sont parfois qualifiés de « mère » et « père », etc.

On le voit, une telle conception se nourrit donc d'analogies : les alchimistes réduisent presque tout à la dualité ou trinité précédente, aux sept minéraux ou aux quatre éléments. Mais, plus encore, on y retrouve surtout la très vieille conception de l'homme et de l'univers comme microcosme et macrocosme, schéma souvent compliqué d'un « monde archétype », modèle divin qui enveloppe les deux mondes précédents. Le terme de *microcosme* est éloquent : l'homme est un monde miniature, un modèle réduit de la nature et de l'univers. Le monde est constamment pensé à travers cette double analogie : suite au péché originel, l'homme et l'univers sont dans un état de déchéance, mais à la chute peut succéder le salut ; l'homme peut remédier à cette dégradation continue en suivant un chemin analogue à celui du Christ, qui permettra au cosmos de se régénérer lui-même. Cette

291 Voir par exemple Serge Hutin, *L'Alchimie*, PUF, Paris, 1987, Que sais-je ? n° 506.

conception de l'homme comme microcosme et du macrocosme comme image de Dieu n'est pas propre à l'alchimie : d'une inspiration commune au *Timée* de Platon, cette double analogie s'imposait largement au XII^e siècle en France, par exemple, aussi bien dans les cercles savants que parmi le peuple.²⁹²

Aussi le monde est-il plein de la présence de Dieu, au Moyen-Âge notamment : l'art roman nous offre la trace d'une époque privilégiée pour la pensée analogique, où tout est signifiant, tout est symbole, tout est image. Orphée peut représenter le Christ, ou Saint Grégoire recevoir la visite d'une colombe, comme la Vierge de l'Annonciation. La frontière entre métaphore et symbole est alors très délicate à établir. Dans *L'Image à l'époque romane*, Jean Wirth souligne que « l'image romane entretient un rapport particulièrement étroit avec les mots, traduisant souvent des expressions linguistiques plutôt que des réalités extérieures au langage », et de donner l'exemple du « siège », concept traduit graphiquement par un trône associé aux éléments architecturaux d'une ville, puis de citer « des métaphores que leur extrême banalité empêche souvent de remarquer » : Saint Grégoire comparé à la Vierge, précisément parce qu'il *conçoit* des livres, ou un mourant qui laisse échapper son âme de sa bouche sous la forme d'un petit enfant nu, pour dire qu'il *expire* et que « la mort est une nouvelle “naissance” ». La dernière image nous offre un exemple de métaphore banale, commune, au Moyen-Âge (l'idée de la mort comme renaissance) mais qui se trouve matérialisée de la sorte depuis peu, comme Jean Wirth le développe ensuite. C'est une bonne illustration du statut de l'image à l'époque romane : « dépendante » du texte, d'un discours antérieur, c'est l'illustration reconnaissable d'une doctrine ; le but n'est pas de surprendre par une idée originale, mais de rassembler les fidèles, de communier à travers elle en Dieu. Cependant, elle exprime bel et bien quelque chose de propre à l'époque : « la très forte dévalorisation de l'existence terrestre et de notre corps de chair qui caractérise la réforme monastique du XI^e siècle donnait un poids particulier à une comparaison qui faisait de l'âme le véritable corps et du corps de chair la prison dont elle se libérait ou les vêtements qu'elle quittait. »²⁹³ Si la métaphore nous est presque incompréhensible aujourd'hui, en effet, c'est parce que nous peinons à partager une représentation de la mort où celle-ci n'apparaît même pas vraiment comme « seconde naissance », mais comme *véritable* naissance, et peut-être même comme *première* vraie naissance.

On voit ici que nous avons affaire à une pensée qui prenait « la métaphore » au sérieux, au risque de faire éclater l'incohérence, et qui prenait parfois les images au pied de la lettre, qui poussait l'analogie jusqu'à ses dernières extrémités, au point de figurer la mort comme *réelle naissance*. Mais le meilleur exemple de cette confiance dans l'analogie qui paraît aujourd'hui excessive réside peut-être dans la conception du mystère de l'eucharistie. Il s'agit à l'origine, indéniablement, d'une métaphore : même si cela est présenté comme un mystère, le vin est comparé au sang, et le pain au corps du Christ. Mais, progressivement, cette métaphore est prise de plus en plus au sérieux : de mystère elle devient miracle quotidien au XI^e siècle. Là où il n'y avait qu'une compréhension spirituelle exigée du fidèle, l'Église se met à défendre l'idée d'une *présence réelle* du Christ dans l'hostie.²⁹⁴ Il devient alors difficile de parler encore de métaphore : toute dissemblance, tout paradoxe se dissout dans la nouvelle doctrine qui émerge et qui finit par s'imposer dans la seconde moitié du XI^e siècle. Contre Saint Augustin, l'institution défend de la sorte une position qui passait précisément pour indéfendable jusqu'alors : comment Dieu pourrait-il inviter *réellement* les

292 M. M. Davy, *Introduction à la symbolique romane*, Champs Flammarion, Paris, 1977, p. 39.

293 Jean Wirth, *L'Image à l'époque romane*, éditions du Cerf, Paris, 1999, p. 9-10.

294 *Ibid.*, p. 197-199.

hommes à « manger la chair du Fils de l'homme » et à « boire son sang », autrement dit les inciter à commettre un crime, une turpitude ? On le voit, le siècle roman qui s'ouvre alors nous donne l'exemple d'une époque où l'analogie se libère de certaines de ses entraves, où les concepts doivent s'adapter au recul d'une compréhension figurée. Comme la mort qui constitue une véritable naissance, la présence réelle du Christ dans l'eucharistie, dans la Cène, correspond à un effacement du sens métaphorique : même s'il ne faudrait pas en généraliser trop la leçon, toute dissemblance est ici bannie, tout paradoxe disparaît.

C'est pourquoi il y a une injustice à imputer à la métaphore ces « abus de métaphores », ces compréhensions littérales ou quasi littérales des images en vigueur. Qu'elle soit liée à l'analogie ne fait pas de doute, qu'elle puisse contribuer à cet « abus » non plus.²⁹⁵ Mais que reste-t-il de la métaphore dans cette nouvelle doctrine du « vrai corps du Christ » ? Il n'y a plus de tension, plus de dissemblance dans la ressemblance, plus de dialectique possible entre un comparé et un comparant. Nous sommes dans la magie ou, si l'on préfère, dans le miracle : la métaphore disparaît quand sa part de fiction n'est plus reconnue comme telle, quand le merveilleux prend le relais du figuré. La métaphore est bel et bien morte, ici.

De même, dans les images romanes évoquées plus haut, nous avons des métaphores qui sont très proches des symboles et qui, en tant que telles, ne sont plus toujours des métaphores : la frontière n'est pas très nette, surtout pour nous qui ne percevons plus bien la part de convention et d'innovation dans l'image. Si l'image du « siège » est clairement un symbole, par exemple, et si la colombe descendant sur saint Grégoire construit indéniablement une métaphore, il nous faut un spécialiste de la période pour l'affirmer : les liens sont étroits en effet, et les passerelles constantes. Le symbole d'Orphée appelle aujourd'hui pour être compris une interprétation métaphorique, en rapport avec ce voyage aux Enfers dont le poète est revenu, par exemple, ou avec son pouvoir d'animer la nature entière, de la « réveiller », de ressusciter Eurydice, qui peuvent faire songer au Christ. Probablement en allait-il de même à l'époque : l'efficacité d'un symbole continue de reposer sur la perception d'une analogie, même si elle n'y apparaît plus comme vraiment subjective, comme l'œuvre d'un homme, mais comme révélation d'une vérité. À l'inverse, les métaphores de saint Grégoire « concevant » ou de la mort comme nouvelle naissance sont bâties à partir de symboles : le symbole de la colombe, « attribut » de la Vierge, ou le symbole du souffle (plus que du nouveau né ?) pour figurer l'âme. Elles n'en sont pas moins des métaphores. L'idée du mort qui « expire », du dernier souffle, paraît d'ailleurs, aujourd'hui, une métaphore morte réactivée. De façon générale, on pourrait dire que ces images, si elles étaient si largement comprises, constituaient des métaphores à la fois banales et vives : elles présentaient ce caractère commun au symbole d'être largement conventionnelles. S'il y a bien métaphore néanmoins, dans les exemples proposés par Jean Wirth, c'est qu'il y a proportionnalité : les signes convenus, usés, de la colombe et du souffle, métaphores devenues symboles, sont utilisés en rapport avec d'autres signes *non entièrement codés* ; la

295 En cela, je crois qu'il faut se démarquer de Nanine Charbonnel qui reporte sur le symbole certains cas litigieux de métaphores, par exemple lorsqu'elle étudie « le bœuf » d'Augustin (l'image de St Luc), au prétexte que sa pensée du signe s'appuie non pas sur des mots, mais sur des référents (N. Charbonnel, *La Tâche aveugle*, tome I, *Les Aventures de la métaphore*, Presses universitaires de Strasbourg, 1991, p. 55-56). Ce n'est pourtant pas un phénomène si nouveau : pour Aristote, précisément, le « transposé » est *à la fois* « une affaire concernant les mots », les signifiés, et « les choses ». La métaphore aussi a « pour objet de dire une relation entre deux référents » et même parfois « deux individus » : ce n'est pas le propre du symbole, contrairement à ce qu'affirme Charbonnel (*ibid.*, p. 117). Le problème n'est donc pas de renvoyer à des référents mais qu'Augustin partage une conception essentialiste du langage et qu'à travers l'*allegoria* « une continuité [est affirmée] entre le Livre et l'univers ainsi que la possibilité d'un "symbolisme" des choses équivalent à celui du langage » (A. Strubel, « *Grant senefiance a* » : *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Honoré Champion, Paris, 2009, p. 61-62).

signification naît des liens qui se nouent entre eux. C'est ainsi que le nouveau né, qui apparaît au-dessus d'un mourant, a pu être compris comme une image de l'âme : le réseau de significations qui le sous-tend a permis l'interprétation de la métaphore. Aujourd'hui, où le symbole du souffle vital s'est un peu usé, où la métaphore du dernier souffle s'est éteinte, où l'image d'une renaissance est devenue conventionnelle, rien ne permet plus d'enclencher l'interprétation : nous ne savons plus, si nous ne sommes pas spécialistes de la période, ce qui était *donné* et ce qui ne l'était pas.

Nous pouvons comprendre alors la dépréciation dont souffre l'idée d'analogie. À l'idée pré-scientifique de correspondances entre l'homme, le monde et Dieu s'ajoute une esthétique particulière, où l'innovation se produit sur fond de culture commune très largement partagée, où il s'agit d'illustrer des vérités connues par ailleurs. Le recul historique complique encore l'affaire : la part du symbole dans l'art roman apparaît peut-être plus grande encore aujourd'hui qu'elle ne l'était réellement à l'époque, puisque nous ne possédons plus les clefs d'une telle culture ou, quand nous les possédons, elles nous sont extérieures, nous ne *baignons* plus dedans. L'analogie souffre alors doublement de cet âge d'or des correspondances, de ces siècles de pensée analogique rejetés en bloc, de façon peu dialectique, par l'avènement de la science moderne. La métaphore, peut-être moins touchée que la notion d'analogie, n'est pas totalement épargnée : en témoigne la fin de l'article de Genette, où la métaphore est jetée avec l'eau du bain analogique, mise dans le même sac que le symbolisme, les anciennes correspondances, le cratyliste et la magie surréaliste. Il est par ailleurs évident que la métaphore joue un rôle qui, s'il n'est pas forcément négatif, est important dans ces modes de pensée-là – ne serait-ce que parce qu'elle sert à élaborer des concepts (théologiques, par exemple) et des symboles (mystiques). Le soupçon s'est nourri de cette proximité. Il faut seulement rappeler que la métaphore perd alors, souvent, tous ses caractères de métaphore : dans le concept, la métaphore est morte, par exemple, et dans le symbole l'analogie semble « naturelle », quasi objective, justifiée *en réalité*. L'affaiblissement de la dissemblance est souvent le meilleur indice de cet effacement de la métaphore.

Ce nécessaire découplage se perçoit dans des films comme *Black Swan*, de Darren Aronofsky. Les correspondances sont partout dans ce long-métrage, notamment entre le destin de l'héroïne et celui du cygne blanc dans *Le Lac des cygnes*, et plus largement entre l'ensemble de l'histoire du film et l'intrigue du ballet de Tchaïkovski. Ce n'est pas seulement Lily, la rivale, qui joue le rôle du cygne noir. Même le directeur artistique de la troupe correspond à un ou plusieurs personnages du ballet : on pense notamment au sorcier responsable de la métamorphose, mais aussi au père qui pousse le prince à se marier, à aller vers l'autre sexe, et au prince lui-même, puisque l'héroïne éprouve un certain trouble amoureux pour le directeur artistique – condensation de personnages qui en fait davantage encore un terrible apprenti-sorcier. Cette correspondance générale, qui semble s'enrichir d'une correspondance avec la vie de Tchaïkovski lui-même (notamment avec le thème, dans le film, de l'homosexualité refoulée, ou plus largement un sentiment tragique de l'existence), est matérialisée dans le film par quantité d'analogies de détail, par exemple entre la figurine cassée de la boîte à musique et la fin prochaine de Nina, l'héroïne, qui entre également en correspondance avec le destin de Beth, l'étoile déchue de la compagnie, aux jambes cassées. Mais il est difficile alors de parler de métaphores dans ce film, comme certains critiques l'ont fait. Cette figurine cassée de la ballerine, filmée en gros plan lors de la nuit qui précède la première représentation publique du *Lac des cygnes*, peut y faire songer par exemple. Mais le film nous invite à une autre interprétation : dans l'univers fantastique de *Black Swan*, il s'agit plutôt d'un signe, comme celui de l'aigle et du serpent dans *Illiade*, que l'on choisisse d'y voir l'expression d'une folie de Nina, qui s'identifie à son

personnage, ou d'un réel sortilège, comme celui subi par le cygne blanc. Il me semble que le film laisse ouvertes les deux interprétations. Cela importe peu, d'ailleurs : dans tous les cas, cette figurine cassée apparaît comme le signe d'un destin, d'une malédiction, que cette idée soit propre à l'héroïne ou validée par le film. Il n'y a pas ici d'auteur cherchant à exprimer une idée à travers un rapprochement plus ou moins paradoxal : le spectateur n'est pas invité à rapporter prioritairement cette image à une intention du réalisateur, mais à l'intuition d'un destin, conformément au film tout entier qui adopte le point de vue de son personnage. La métaphore disparaît alors sous l'idée – folle ou mystérieuse – que l'analogie est *vraie*. De ce point de vue, *Black Swan* présente plutôt des symboles que des métaphores. Et il en va de même pour toutes les autres correspondances, ou pour la métamorphose finale : quand Nina achève sa mue en cygne, à la fin, nous ne sommes pas invités à la comprendre comme métaphore non plus. Il faut que nous acceptions cela comme une donnée du film, une métamorphose perçue comme réelle, le temps de la représentation au moins, par l'héroïne, voire par les spectateurs du cinéma, mais pas aux yeux des spectateurs du ballet. C'est une transformation *véritable*, mais au sein d'une subjectivité, qui nous est donnée à voir.

Il n'y a donc pas métaphore dès qu'il y a correspondance. Il en va autrement, évidemment, dans beaucoup d'autres films, où des correspondances générales peuvent être perçues à travers des métaphores, des comparaisons, où à l'analogie « de surface » correspond une idée, une intuition proposée par le film. De même, toutes les correspondances ne sont pas mystiques ou mystérieuses. On pourrait citer *Intolérance*, de Griffith, même si l'analogie penche ici du côté de l'allégorie, si les correspondances apparaissent souvent comme l'illustration d'une idée préconçue, d'un concept, ou *Drôle d'endroit pour une rencontre*, par exemple. De façon moins évidente peut-être, le film *Remorques* développe lui aussi tout un réseau métaphorique, un jeu d'écho très complexe, d'une grande subtilité en l'occurrence, entre ses différents personnages, entre les différentes situations, sans jamais imposer l'idée d'« analogies en soi ».

Proportionnalité et participation : métaphores horizontales et métaphores verticales

Il peut être utile de se pencher sur ce nouvel exemple. En effet, l'idée de correspondances me semble justifiée pour décrire l'effet produit par *Remorques*, de Jean Grémillon.

Pour commencer, un parallèle est clairement posé, dans le film, entre le capitaine Laurent et un membre de son équipage, Poubennec, qui se marie au début du film : Geneviève Sellier l'a bien établi dans *Jean Grémillon, le cinéma est à vous*.²⁹⁶ Elle indique notamment que « dès la première séquence, la caméra filme sous le même angle et avec le même cadrage les jeunes mariés et le couple Laurent », elle montre bien que « leur équivalence est fortement soulignée » et que « tout au long du film, le couple Poubennec fonctionne comme un double du couple Laurent ».

Geneviève Sellier relève par ailleurs que Grémillon apparaît « plus intéressé par le jeu des contradictions internes aux personnages que par le monde quelque peu manichéen qu'affectionne Prévert », et notamment que le « méchant » du scénario, le capitaine du Myrva, « est rapidement neutralisé, alors que le personnage “positif”, d'abord présenté comme un modèle (cf. le discours du docteur au repas de noce : “*le moule est cassé !*”), dévoile peu à peu les défauts de ses qualités ». Et de noter, toujours à propos du capitaine André Laurent joué par Gabin, que « cet homme à la morale intransigeante, qui fustige l'adultère dans son équipage, se retrouve bientôt dans la même situation

296 Geneviève Sellier, *Jean Grémillon, le cinéma est à vous*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1989, p. 155-157.

et doit affronter le regard de ses hommes ». C'est là qu'intervient la seconde comparaison, plus intéressante en effet : le capitaine Laurent n'est pas seulement comparé à Poubennec, mais aussi à un autre membre de son équipage, Le Gall, qui entretient une liaison avec la femme du second du navire, Tanguy. Cette symétrie entre le capitaine Laurent et son marin volage est particulièrement nette quand le capitaine arrive en retard au bateau. La première fois qu'un tel retard est montré dans le film, c'est au début, après le mariage : Le Gall avait quitté la noce avec la femme de Tanguy, il n'avait donc pas pu rejoindre le bateau aussi vite que les autres. Quand cela se produit une seconde fois, aux trois quarts du film, avec André Laurent, c'est le même signe – le retard, faute grave – et la même cause – un amour adultérin – qui rapproche les deux hommes.

Mais on pourrait dire que cette seconde comparaison est complétée par une troisième, étrangement voisine, apparemment contradictoire, qui témoigne de la subtilité du film : André ne semble pas seulement comparé au marin séducteur mais aussi au mari trompé, à Tanguy, qui se trouve être son second sur le navire. Avant de se retrouver dans la même situation que Le Gall, dans le dernier quart de *Remorques*, il passe en effet par où Tanguy est passé : après avoir donné le conseil à son second de quitter sa femme qui le trompe, et donc de faire preuve de volonté, il se laisse séduire par une femme, emporter par un amour qui lui fait faire ce qu'il ne voulait pas et qui contribue à ruiner tout ce à quoi il croyait – il trompe sa femme, il « abandonne » son équipage. Il est donc capable de « faiblesse » lui aussi, de céder à la séduction. Bien plus qu'à Le Gall, c'est à Tanguy que la majeure partie du film cherche à comparer André, de façon discrète mais insistante : il présente la même passivité face à son destin, il est dépassé par l'amour, il s'y abandonne. L'idée est insistante, dans ce long-métrage qui nous présente le thème de l'adultère dès le discours du docteur, pendant la noce, dans la première séquence, où la réputation des marins fait l'objet d'une allusion. Nous comprenons d'ailleurs qu'André se repent de s'être cru en mesure de donner des conseils à son ami trompé : il n'est pas différent de lui. Le choix de Gabin pour incarner le personnage est de ce point de vue intéressant : de même que le capitaine ressemble à Le Gall par ses actes, mais à Tanguy par la façon dont il est dépassé par les événements, l'acteur donne à son personnage le même aplomb que Le Gall mais lui apporte un registre mélancolique très différent.

La richesse et la beauté de la structure « métaphorique » du film me semble résider précisément là, dans ce double ou triple rapprochement, dans ces rapprochements croisés avec Tanguy et Le Gall qui troublent le premier rapprochement avec Poubennec, qui le complètent et l'infléchissent (le bonheur sans nuage du tout début de la première séquence apparaît très vite comme une fausse piste, ou du moins un paradis perdu) : celui qui « trompe », le capitaine Laurent, est aussi un homme qui se trompe, trompé par lui-même, qui se fait piéger à son tour. Mais il ne résulte pas de cette configuration le moindre jugement moralisateur, du type « tel est pris qui croyait prendre ». Au contraire, l'effet produit, pour le spectateur, est plutôt de faire réfléchir sur les mots employés par les uns et les autres, sur les situations montrées, sur ce que c'est que « tromper », sur la façon de percevoir et de juger l'adultère – ou de ne pas le juger, précisément. En effet, André trompe (et se trompe) *comme Tanguy est trompé*, en n'y pouvant rien, en subissant l'événement d'abord, puis l'humiliation des conséquences imprévues ensuite. Car, si Le Gall trompe, il n'en subit pas beaucoup les conséquences, il n'est pas humilié : c'est Tanguy qui l'est, et que le capitaine doit défendre, tant bien que mal. En revanche, dans le cas d'André, ce n'est pas le mari de Catherine, ou sa femme Yvonne, qui sont humiliés : c'est lui qui ressentira une humiliation. La métaphore qui retient notre attention (ou, si l'on préfère, ces comparaisons entremêlées) ne réside donc dans aucun de ces rapprochements pris isolément, dans la répétition chez quelqu'un d'autre, en l'occurrence

André, d'une situation déjà connue, mais dans la coexistence *chez le même individu* du comportement ou de la situation déjà observés chez les autres – comportements ou situations qui se trouvent être *inverses*. Autrement dit, la métaphore ici est tout sauf « ponctuelle », on ne trouve dans *Remorques* aucun « signe », aucun comparant explicite sur lequel la métaphore cristallise ; tout est dans la structure des différents rapprochements, dans leur superposition paradoxale. C'est à travers le capitaine que les deux situations, les deux profils – celui du marin « trompé », du camarade dépassé par les événements, et celui du marin « trompeur », du camarade indélicat – prennent sens, et forment une métaphore émouvante. C'est par le complexe de sa personnalité qu'André devient le creuset de la métaphore, et qu'il est possible de l'énoncer, par exemple sous la forme donnée plus haut : *André trompe comme Tanguy est trompé* ou *il trompe* (comme Le Gall) *et se trompe*. L'adultère n'est pas ce qu'il croyait. Il est et n'est pas comme Le Gall, de même qu'il est et n'est pas comme Tanguy. L'intérêt du film réside là, dans cette capacité à tisser des liens entre tous les personnages sans en écraser aucun. À la différence des correspondances mystiques, les différentes séries ne se superposent pas « parfaitement » (comme le microcosme, le macrocosme et le monde archétype). Elles n'expriment pas, elles ne présupposent pas l'idée d'une unité mystérieuse. Au contraire, les analogies jouent de leur aspect paradoxal.

S'il fallait un dernier argument pour souligner que ce double rapprochement croisé constitue bien une « métaphore », une intention du film de type métaphorique, on le trouverait dans le déroulement des événements, dans leur mise en scène. L'idée d'adultère et de la faillite d'André dans son devoir professionnel ne sont pas donnés en même temps, dans la même séquence, ne sont pas associés brutalement, comme le suggère l'interprétation de Geneviève Sellier, comme c'est le cas dans l'univers du conte où tout doit se payer ou être récompensé, et comme c'était effectivement le cas pour l'aventure entre la femme de Tanguy et Le Gall : André faillit d'abord professionnellement, et c'est ensuite qu'il consomme l'adultère. C'est d'ailleurs ce qui empêche le film de tomber dans un moralisme étroit : la sanction n'est pas associée étroitement à la faute. D'un certain point de vue, elle ne suit pas vraiment la faute, elle la précéderait même ! Les déconvenues professionnelles ont commencé en effet avant qu'il ne tombe amoureux. Aussi le spectateur perçoit-il d'abord l'analogie entre le retard d'André, aux trois quarts du film, et celui de Le Gall, au début, mais cela ne suffit pas pour constituer un rapprochement solide. La comparaison est comme en suspens : elle existe déjà un peu, mais manque de matière, d'aliments, elle ne peut se développer sans ridicule. C'est ensuite seulement, quand André envisage de quitter sa femme, quand la liaison avec Catherine est avérée, et quand il apparaît comme un mauvais mari, un époux qui n'a pas su écouter sa femme, que la comparaison avec Tanguy apparaît, et qu'elle se trouve renforcée par ses revirements, lorsqu'il fait à sa femme mourante les mêmes promesses qu'à Catherine. Et c'est alors, avec le dernier S.O.S., avec le trajet final d'André jusqu'à son bateau, alors qu'on entend la prière aux agonisants, que tout se noue, et que le André « trompé » se superpose à l'André « trompeur », dans un portrait complet de sa faiblesse – de cette faiblesse reconnue *in fine* comme humaine, trop humaine.

D'ailleurs, si l'on fait retour sur le caractère complexe de cette métaphore – ce double rapprochement inversé, ce capitaine qui se révèle agi par le destin – et si l'on songe à son absence de « signifiant » phare, c'est là que le titre du film prend tout son poids : « remorque » fait évidemment penser au navire qui tire, qui sauve, qui pourtant s'appelle remorqueur, mais aussi au câble de remorquage, et même à ce qui est tiré, ce qui est « à la remorque ». Or André, qui sauve, qui lance des cordes, devient celui qui a besoin d'être sauvé, qui rompt les liens, notamment ceux

avec sa femme. Il est celui qui secourait, qui « tirait » la jeune femme, et que la jeune femme va entraîner, puis va forcer, *in extremis* mais trop tard, à ne pas rompre avec sa femme. De toute évidence, le titre, avec son pluriel, suggère ce type d'analogies, impose le thème du lien. Et, de fait, la métaphore semble filée à travers tout *Remorques* : de nombreuses analogies associent le monde des bateaux, en particulier le remorqueur et les bateaux qu'il sauve, à celui des humains, aux relations entre les êtres, notamment au sein des couples : les expressions sont nombreuses dans le film qui évoquent, par exemple, ceux qui tirent trop sur la corde, ou la corde qui va céder. On ne peut que penser à cette analogie lorsque la remorque cède deux fois, de façon suspecte la seconde, quand le Cyclone sauve le Myrva : comme son second, le capitaine Laurent n'en revient pas qu'on puisse faire pareille chose, rompre délibérément le câble. C'est l'homme du lien. Catherine lui fera d'ailleurs remarquer, quand ils se reverront à l'hôtel, que c'est lui qui a « tellement insisté » pour la « remettre » à son mari : s'il envisage théoriquement la rupture, il privilégie toujours les liens, comme Tanguy. L'analogie nous frappe aussi quand Yvonne, la femme d'André, lui dit qu'il se laisse séduire par la nouveauté, alors qu'il éprouve du sentiment pour le bateau qu'il envoie à la casse, et ce... au moment où il se laisse séduire par Catherine. Inutile de poursuivre davantage : Jean-Christophe Ferrari a joliment développé ce thème du lien, dans *Remorques*.²⁹⁷ Il fait d'ailleurs remarquer que c'est « à l'instant précis » où Tanguy « confie au capitaine Laurent qu'« il aime bien sa femme » que la remorque casse une seconde fois ». La coïncidence est tout sauf innocente, en effet : tout le film est sous-tendu par de telles analogies. André reprend d'ailleurs l'expression lancée par son second, « c'est pas croyable », pour lui donner tout son sens, son sens premier : « non, c'est pas croyable ». Et, quand il s'écrie, peu après, « ça y est, j'ai compris, ils ont coupé la remorque et puis ils rentrent tous seuls, ils ne vont pas payer un sou », et que la caméra s'attarde sur lui, l'analogie est claire : le capitaine n'est pas aussi naïf que son second, il a tout compris, mais il n'en est pas moins trompé. Il est « eu », lui aussi. Il fait partie, paradoxalement, par son caractère entier, intègre, de la famille des cocus. Et, quand Tanguy vient lui confier son problème, peu après la moitié du film, son histoire s'intercale entre une discussion d'André avec sa femme et une autre avec Catherine, où l'on perçoit ses difficultés à établir des rapports normaux avec les femmes. Il ne sait pas entendre les besoins de sa femme, jalouse de la mer. Il ne sait pas non plus se garder de Catherine qui, elle, sait rompre. Quand on revoit le film, on perçoit qu'André, qui se désole du comportement de son second avec sa femme, lui ressemble : lui non plus, il ne sait ni consolider un lien, ni rompre.

C'est d'ailleurs ces réseaux métaphoriques du lien, des hommes trompés, qui se trompent, qui permettent de comprendre la tonalité « chrétienne » finale qui a tant déplu à Prévert, avec la prière aux agonisants, le rangement à l'idée de devoir, son caractère presque fataliste – l'idée d'écrasement de l'homme par le destin. Pourtant, on peut la comprendre quand on la met en contexte : en 1939 ou en 1941, cette prière sans espoir, cette façon tragique de se ranger du côté du devoir était moins ambiguë qu'aujourd'hui. La tragédie individuelle du couple Laurent, du capitaine notamment, voire de Catherine, se doublait d'une tragédie plus large, extérieure au film, mais qui n'était pas sans écho avec sa thématique (le remorqueur, et son devoir de sauver les êtres, les bateaux en détresse). La détresse du capitaine Laurent, qui découvre – mais un peu tard – que le monde n'est pas aussi simple, aussi pur et innocent qu'il le croyait, ne pouvait qu'entrer en résonance avec de nombreuses autres détresses, et prendre ainsi une ampleur supplémentaire – exprimée dans des catégories qui pouvaient être celles du capitaine ou de sa femme, à savoir, en l'occurrence, la foi chrétienne. Comme Jean-Christophe Ferrari, je crois que « la prière va donc aussi à l'âme du capitaine André

297 Jean-Christophe Ferrari, *Remorques*, éditions de La Transparence, Chatou, 2005, notamment p. 19-32.

Laurent ». ²⁹⁸ Tout crée en effet un lien entre sa femme qui vient de mourir et lui, à commencer par les répliques « qu'est-ce que tu veux que ça me fasse, [un] S.O.S. ? » et « qu'est-ce que vous voulez que ça me fasse, à moi, le Hollandais ? », alors que deux de ses hommes viennent le voir pour sauver un autre remorqueur en détresse, en passant par la musique et la prière qui apparaissent presque aussitôt, qui se poursuivent et l'accompagnent jusqu'à son bateau, comme si lui aussi en avait besoin, et jusqu'à l'absence de plan sur la veillée funèbre, alors qu'on le voit regarder à travers une porte entrebâillée, qu'on attendait donc un tel plan sur sa femme, et alors que la musique est d'abord comprise comme anticipant sur ce plan. La série de plans qui suit, sur la ville et sur le port déserts, est alors portée par l'idée de la mort et, quand un homme apparaît, filmé en plan d'ensemble, presque anonyme, c'est à un homme *vidé* de lui-même, dépossédé de tout, *comme mort*, à une sorte d'automate que nous songeons. L'idée s'impose en effet que tout s'écroule autour de lui *et en lui*, que *c'est pour lui* que la prière est dite : ultime métaphore qui, paradoxalement, puisqu'il quitte Yvonne, puisqu'il part encore pour la mer, crée un lien avec sa femme. Comme elle, il est mort. En la perdant, il semble avoir perdu davantage que la vie encore : la possibilité de s'estimer, notamment. Probablement lui a-t-il avoué son adultère, et peut-être cela l'a-t-il achevée : nous ne le savons pas, la caméra s'est détournée, mais c'est le plus vraisemblable. Il ne pourra donc plus se racheter, aux yeux de sa femme du moins. Par ailleurs, au moment où elle meurt, il s'écrie sur un ton presque enfantin : « dis, c'est une chose qui peut pas arriver ? c'est pas vrai » et il répète plusieurs fois « c'est pas possible, pas possible », les yeux perdus. Nous pensons alors au câble sectionné, qui lui aussi semblait « incroyable » : le film de Grémillon semble bien nous présenter l'histoire de quelqu'un qui « perd la foi », qui découvre à quel point les liens ne sont pas de la nature qu'il s'était imaginée, et, plus largement, à quel point il s'est trompé sur tout, pas seulement sur les hommes, misérables souvent, mais aussi sur les femmes, bien meilleures parfois.

On le voit donc avec *Remorques* : si la métaphore tisse des liens entre les personnages, propose un système de correspondances incroyablement élaboré, aucune transcendance ne justifie *nécessairement* ces analogies. Le sens naît ici du rapprochement, de la façon dont les différents éléments sont agencés : il n'est pas apporté de l'extérieur, il n'est pas transcendant comme dans le symbole ou dans le signe envoyé par une divinité. Il n'y a pas cette idée, qu'on retrouve quand les analogies sont « objectives », d'un élément qui explique les autres, comme ce monde archétype qui enveloppe le microcosme et le macrocosme, qui contient l'être de toute manifestation, ou ce *Lac des cygnes* qui contient la clef du destin de Nina. La tension n'est pas éliminée du réseau des correspondances : il reste une place pour la dissemblance, comme nous l'indique exemplairement la double comparaison du capitaine avec Le Gall et avec Tanguy, qui semble antinomique, de prime abord.

C'est pourquoi il me semble utile de distinguer des analogies verticales et des analogies horizontales ou, plus exactement, deux façons différentes de comprendre, de percevoir le mécanisme unique de l'analogie, l'une qui met l'accent sur l'idée de transcendance, de participation, l'autre sur la proportionnalité – la première négligeant parfois la dissemblance au sein de la ressemblance, ainsi que ladite proportionnalité, l'élimination de celle-ci favorisant cette méprise-là. Cette double compréhension de l'analogie trouve évidemment des échos dans la conception de la métaphore, où l'on pourrait parler aussi de métaphore « verticale » et de métaphore « horizontale », ou plus exactement, là encore, d'une double compréhension, verticale et horizontale, du même phénomène, la métaphore verticale étant pensée sur le modèle substitutif, et la seconde sur le

298 *Ibid.*, p. 57.

modèle proportionnel – l'élision de la proportion favorisant, on l'a déjà remarqué, l'idée de substitution.

Platon fournit évidemment un exemple de ce modèle « vertical ». Le mythe de la caverne, dans *La République*, illustre parfaitement les vertus mais aussi les dangers de l'analogie.²⁹⁹ Cette très belle allégorie de la connaissance n'appelle pas *nécessairement* une conception participative, en effet, mais elle n'en semble pas moins confirmer et comme justifier la conception platonicienne de l'Idée, comme principe absolument premier, dans la mesure où il est difficile, en l'occurrence, de faire apparaître la dissemblance dans la ressemblance. Le schéma proposé, avec ce mouvement « ascendant » de l'induction qui formule des hypothèses qui se révèlent ensuite valables, qui permettent de « dépasser » les apparences sensibles, comme le prisonnier qui s'émancipe de ses ombres et finalement de son trou, possède une grande force de séduction. L'expérience de la connaissance n'impliquait pas forcément cette idée d'ascension pourtant, non plus que cette idée d'une vérité *déjà là* nous éclairant *avant même que nous ne la considérions* mais, le modèle se révélant compatible, il était tentant de négliger la part d'hypothèse, d'incertitude, dans cette comparaison entre le feu (ou le Soleil) et l'Idée. C'est ainsi que la métaphore, où l'on néglige de redéployer en pensée les deux séries du comparé et du comparant, où l'on n'envisage plus leur possible dissemblance, finit par acquérir une sorte d'évidence, en se développant uniquement dans un sens « vertical ». Sous le poids de l'habitude, ou d'une intuition trop asservissante, la face sensible du concept métaphorique – en l'occurrence, l'idée d'une *lumière* de l'Idée, de quelque chose qui pourrait briller de son feu propre – se dégage de la complexité du réseau des correspondances, elle apparaît de plus en plus comme un moyen autonome et fiable d'accès à l'idée. L'allégorie pourtant apportait d'autres idées : la grotte n'y apparaît pas seulement comme un lieu privé de lumière, où règnent les ombres, par exemple, mais aussi comme un lieu de repli, qui ne favorise pas la circulation et l'échange des idées. Autrement dit, le point le plus faible de l'analogie, c'est probablement celui où l'interlocuteur de Socrate accorde « sans aucun doute » que les prisonniers tueraient celui qui les détacherait et les conduirait en haut. Il faut dire que la mort du vrai Socrate est passée par là, avec l'idéalisation qui va avec. Aussi l'utopie du dialogue socratique a-t-elle pu déjà, un peu, s'émousser. Cette épaisseur-là, propre au modèle horizontal, encore largement présente dans l'allégorie de Platon, disparaît dans sa théorie de l'Idée.

Les choses sont moins nettes chez Aristote. Il semble bien qu'on perçoive parfois chez l'adepte du modèle proportionnel une certaine dimension « participative » aussi : la filiation avec Platon est claire, notamment à travers l'idée d'une recherche dialectique du genre où celui-ci apparaît parfois, chez Aristote également, comme principe premier. Il semble néanmoins, chez l'auteur de la *Rhétorique*, que la proportionnalité n'implique pas *nécessairement* cette dimension participative, alors que l'analogie constitue une méthode privilégiée pour rechercher le genre.

Souvenons-nous, en effet, que le genre apparaît *parfois* comme l'essence de la chose, ou, pour être plus exact que le texte ne l'est parfois, comme l'un des éléments centraux du sujet que l'on cherche à cerner, à définir : en témoignent, dans les *Seconds Analytiques*, le phénomène de réflexion, pour l'arc-en-ciel, l'écho ou le reflet, le fait d'être un animal pour l'homme, ou encore le fait d'être un nombre impair ou un nombre premier pour la « triade ».³⁰⁰ Mais il apparaît parfois aussi comme l'un des signifiés seulement, *quelque chose que l'on identifie plus difficilement au concept*, comme dans la *Rhétorique* avec « puiser » et « couper » dont le genre serait « enlever ».

299 Platon, *La République*, livre VII, GF-Flammarion, Paris, 1966, p. 273-276.

300 Aristote, *Seconds analytiques*, livre II, ch. 13 et 15, 96a-96b et 98a, *op. cit.*, p. 212-215, 217 et 229.

L'incertitude apparaît bien avec l'exemple de l'os de seiche, dans les *Seconds analytiques* (livre II, chapitre 14) : la propriété reconnue implicitement de structurer la chair de l'animal, par exemple, n'apparaît *pas encore* comme un genre. C'est donc que le genre, ce n'est pas toujours, pas seulement, pour Aristote, un simple signifié commun, mais quelque chose qui « existerait » (au moins sous la forme d'un nom)... On voit ici combien nous sommes à la source du débat qui occupera le Moyen-Âge. Dans ce même chapitre 14, le genre à définir apparaît d'ailleurs, en même temps, comme *la cause* des attributs communs à toute la série de ses espèces, comme dans le chapitre suivant où la Lune apparaît comme la cause des crues mensuelles du Nil. Autrement dit, le flou est patent quant à la notion de genre, qui sert à trop de choses différentes à la fois : elle renvoie parfois à un concept au sens fort, philosophique ou scientifique, comme dans les *Analytiques*, avec les exemples déjà discutés (c'est ce qui empêche de tirer un genre de l'analogie entre les os, les arêtes et les os de seiche, c'est le phénomène de la réflexion...), parfois seulement à une simple idée, un « signifié », comme dans l'exemple de la *Poétique*, « couper » mis pour « enlever », ou encore à des cas peut-être intermédiaires, comme dans l'exemple des *Topiques*, « calme » étant la propriété commune à la sérénité de la mer et à la tranquillité de l'air.³⁰¹ La méthode de la proportionnalité, qui permet de trouver « calme » ou le caractère commun à l'os de seiche, à l'arête et à l'os, n'implique cependant pas que le genre « produit » sera un concept, ou du moins un concept valable : si la recherche du genre est une démarche constante, cette méthode de l'analogie est surtout exposée dans les *Topiques*, où l'on rappelle son caractère faillible (« il n'est pas facile d'induire sans savoir ce qu'il y a de semblable »). Si Aristote la mentionne dans les *Analytiques*, par exemple, c'est plutôt pour exprimer la difficulté à *nommer* quelque chose qui est *peut-être* « d'une seule et même nature ». On se souvient enfin que l'idée de participation, la théorie platonicienne de l'Idée semble visée dans la *Métaphysique* comme mauvais concepts, « mots vides de sens » et « métaphores poétiques ». L'ambiguïté est donc toute relative : à certains moments, Aristote donne le sentiment de conforter l'idée d'un genre qui existerait *par principe*, d'une certaine forme de « participation », mais pour l'essentiel il est étranger à cette représentation, il la dénonce même parfois.

On voit alors le profit que l'on peut tirer du double modèle de la métaphore, des « métaphores » du troisième et quatrième type chez Aristote : ils peuvent inspirer de très près le double modèle proposé de la métaphore « verticale » et « horizontale ». Dans le premier cas, c'est l'existence d'un genre, d'un concept préconçu, qui permet la métaphore, qui organise le discours. Dans le second cas, c'est la proportionnalité qui permet la métaphore, qui organise le discours, sans référence obligée à un « genre » commun, qu'il existe ou non. On perçoit bien qu'Aristote penche de façon générale pour le second mais qu'il est encore imprégné par le premier. Platon, lui, est clairement du côté du premier : pour l'auteur de la *République*, le genre n'est pas seulement un concept préconçu mais préexistant.

Le malheur vient évidemment, comme on l'a vu, de la prégnance d'une théorie linguistique centrée sur le nom. Il peut être utile, de ce point de vue, de réfléchir à la façon dont l'innovation s'est frayée une voie, chez Aristote. En fait, il est possible que la grammaire grecque ait joué un rôle décisif dans l'apparition *aussi* de la métaphore par analogie, même si celle-ci déborde en apparence du cadre du nom. Un usage fréquent du grec consiste en effet à enclaver le complément de nom entre l'article et le nom, ou alors à répéter l'article une deuxième fois, avant le complément de nom. Or, les exemples canoniques d'Aristote sont eux-mêmes formés, pour la plupart, sur le modèle du nom suivi du génitif : « le soir de la vie », « la coupe d'Arès » (même si, il faut le noter, les articles

301 Aristote, *Topiques*, tome I, livre I, ch. 18, 108b, *op. cit.*, p. 33.

ne sont pas rappelés dans la *Poétique* : seuls les noms clefs sont donnés, entre guillemets). Autrement dit, cette caractéristique de la grammaire grecque pourrait avoir ouvert une brèche, et avoir permis à Aristote ou à d'éventuels prédécesseurs de se rapprocher d'une théorie prédicative de la métaphore, d'éviter le piège d'une théorie trop centrée sur la forme *in absentia*, malgré la prégnance de la définition nominale, grâce à la transition offerte par cette tournure qui souligne l'*unité* d'un groupe de *deux* noms. Cela expliquerait d'ailleurs la régression de la théorie chez les Latins, qui connaissaient aussi une tournure « enclavée » mais ne connaissaient pas l'article : l'enclave est ainsi beaucoup moins sensible, elle nécessite une préposition ou un adjectif épithète. Il semble en outre que la métaphore ne soit pas la seule figure de rhétorique à être marquée par cette catégorie grammaticale implicite du groupe nominal : l'oxymore par exemple est une étrange figure dont on mentionne très rarement un trait définitoire « essentiel », implicite dans *tous* les exemples traditionnels, à savoir justement qu'il rapproche *au sein d'un même groupe nominal* deux mots généralement perçus comme ayant des sens opposés. Sans cet élément de définition, l'oxymore ne serait qu'une antithèse, le plus souvent paradoxale. On le voit donc, les catégories grammaticales jouent un rôle important dans le découpage des catégories rhétoriques, comme cette notion de groupe nominal, à la fois liée au nom mais le débordant, faisant apparaître des figures « non tropes mais presque ». ³⁰²

Mais revenons à la métaphore et à l'analogie. Un lien apparaît donc clairement, chez Platon par exemple, entre l'idée qu'il existerait des correspondances objectives, hors de l'esprit, et le fonctionnement de la métaphore, de l'imagination, qui nous invite à étudier « l'existence » de similitudes, de correspondances. Seulement, si l'on admet cela, il faut ajouter aussitôt qu'une métaphore véritable, c'est-à-dire une métaphore vive, encore perçue comme métaphore, repose aussi sur la perception de dissemblances, de même d'ailleurs qu'un authentique *raisonnement* analogique : si l'une et l'autre sont pris au sérieux, ils nous invitent à étudier ces discordances dans la ressemblance, à voir jusqu'où les analogies peuvent être poussées, où elles s'arrêtent et où, éventuellement, une certaine dialectique peut s'établir entre les deux domaines, entre ressemblance et dissemblance apparentes.

Voilà qui nous mène en fait à la querelle des universaux au Moyen Âge, pour laquelle Ricœur nous donne une clef intéressante dans *La Métaphore vive*, qui rejoint d'ailleurs la question du *Cratyle*. ³⁰³ Se penchant sur l'« entrelacs » du nom et du verbe, décrit par Platon dans plusieurs de ses écrits comme constituant le *logos* même, puis étudiant le couple de l'identification et de la prédication décrit par P. F. Strawson, Paul Ricœur fait remarquer que « viser une chose et une seule : telle est la fonction des expressions identifiantes auxquelles se ramènent, à titre ultime, les sujets logiques ». Autrement dit, « de réduction en réduction, toute proposition porte sur un individu (Pierre, Londres, la Seine, cet homme, cette table, l'homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours). Par individus, il faut entendre ici des sujets logiquement propres. » On relève en revanche, du côté du prédicat, qu'il porte sur des qualités (adjectives : grand, bon ; ou nominalisées : grandeur, bonté), sur des classes d'appartenance (les minéraux, les animaux), sur des relations (X est à côté de Y) ou des actions (Brutus tua César). Puis Ricœur note :

302 Christian Metz fait d'ailleurs remarquer à l'occasion d'une réflexion voisine, sur l'antithèse, que le cadre grammatical incertain où s'inscrit la rhétorique, oscillant entre la phrase et le mot, a pu nuire à la théorie de la métaphore, consolider « le privilège du mot » : *Le Signifiant imaginaire, op. cit.*, p. 260-261.

303 Paul Ricœur, *La Métaphore vive, op. cit.*, p. 93-94.

Qualités, classes, relations et actions ont en commun d'être des universalisables (courir, comme type d'action, peut être dit d'Achille et de la tortue). D'où la polarité fondamentale du langage qui, d'une part, s'enracine dans des individus dénommés, d'autre part, prédique des qualités, des classes, des relations et des actions qui sont en droit universelles. Le langage fonctionne sur la base de cette dissymétrie entre deux fonctions. La fonction identifiante désigne toujours des êtres qui existent (ou dont l'existence est neutralisée, comme dans la fiction) ; en droit, je parle de quelque chose qui est ; la notion d'existence est liée à la fonction singularisante du langage ; les sujets logiquement propres sont potentiellement des existants ; c'est là que le langage « colle », a son adhérence aux choses. En revanche, la fonction prédicative concerne l'inexistant en visant l'universel. La malheureuse querelle des universaux, au Moyen Âge, n'a été possible que par la confusion entre la fonction singularisante et la fonction prédicative : il n'y a pas de sens à se demander si la bonté existe, mais si un tel, qui est bon, existe. La dissymétrie des deux fonctions implique donc aussi la dissymétrie ontologique du sujet et du prédicat.

Pour le dire autrement, c'est bel et bien parce qu'il existe une visée identifiante dans le langage, et parce que la visée prédicative est souvent perdue de vue, qu'on a pu croire à l'existence des universaux. De même, pour revenir à notre sujet, c'est parce qu'il existe dans le langage une visée prédicative, « universalisante », qui vise à « déterminer un sujet », qu'on peut rapprocher deux réalités différentes, bien que proches, comme dans la métaphore et la comparaison. Seulement, là aussi, une certaine tendance à négliger la visée prédicative se fait jour, notamment dans la métaphore *in absentia*. Ricœur suggère lui-même cette idée en rapprochant le couple identification et prédication de Strawson, dans les lignes qui suivent cet extrait, des remarques de Benveniste sur les « prédicats sans sujet ». La métaphore *in absentia*, qu'est-ce d'autre qu'un prédicat sans sujet apparent en effet ? ou, si l'on préfère, un prédicat *logique* pouvant servir de sujet *syntactique*, comme dans « le lion s'élança » par exemple, la phrase ne présentant ainsi aucun sujet logique explicite ? C'est là qu'on peut donner raison *en apparence* aux néo-rhétoriciens : la métaphore *in absentia* est potentiellement dangereuse, en effet, en cela qu'elle donne le sentiment et parfois l'illusion de se faire comprendre sans préciser le thème auquel elle se rapporte. Nous avons déjà montré que le comparé est présent dans le contexte, le plus souvent, mais il arrive aussi que la métaphore, en acquérant du succès, en fasse l'économie, laissant à l'interlocuteur le soin de suppléer le manque, grâce à sa culture, parce qu'on suppose l'image connue. Seulement, d'élimination du contexte en élimination de contexte, la métaphore peut perdre alors de sa netteté, voire le concept métaphorique cesser d'être perçu comme métaphorique. C'est ainsi que la métaphore *in absentia*, dont la visée était à la fois identifiante et prédicative, peut acquérir une visée uniquement singularisante, et ainsi laisser entendre que la correspondance est complète, que l'analogie existe « en soi », en vertu du principe énoncé plus haut : « la fonction identifiante désigne toujours des êtres qui existent » ; « en droit », nous parlons tous à propos « de quelque chose qui est » ; ou encore « les sujets logiquement propres sont potentiellement des existants ». En effet, la notion d'existence étant liée à la fonction singularisante du langage, la simple position de sujet d'un groupe nominal métaphorique suffit à lui conférer une valeur d'existence, et à susciter des représentations en conséquence, pour peu que l'image ait eu à la base un certain caractère d'évidence qui a gommé son caractère prédicatif.

La querelle métaphorique rejoint ainsi, plaisamment, la querelle des universaux, voire celle du *Cratyle*. C'est peut-être même, pour prolonger l'idée de Ricœur, parce que cette visée prédicative est souvent perdue de vue, dans la métaphore *in absentia* notamment, qu'on peut croire aux correspondances, penser qu'elles sont cachées dans le réel de la même façon que l'analogie est *implicite*, repliée dans le langage. L'homme découvre ce qui est caché dans la langue, et le perçoit

d'autant plus comme une évidence que la chose lui est déjà confusément connue, qu'il ne fait d'une certaine façon que la « redécouvrir ».

En effet, de manière plus générale, une fois que le concept métaphorique est admis, le constat ultérieur d'analogies produit souvent un trouble. Si le fondement métaphorique du concept est oublié, la cause peut alors apparaître conséquence, ou confirmation de la « vérité » de l'analogie. C'est ainsi que, dans la théorie du microcosme et du macrocosme, le monde archétype peut apparaître comme la cause première, et l'homme, la nature, l'univers, comme des images de Dieu ; ou le cycle de la nature comme le *témoignage* d'un cycle cosmique, du type naissance – mort – renaissance ; c'est encore ainsi que Jésus peut apparaître comme *expliquant* Adam, Moïse, Orphée... Le phénomène marquant est ici le même : c'est la focalisation sur un modèle « vertical » qui permet l'inversion de la causalité, soit qu'il ne permette pas de déployer une proportionnalité fine, complète, à cause de son thème spirituel ou divin, par nature mystérieux, soit qu'il en fasse l'économie par commodité, par idéologie ou par ignorance, comme dans l'exégèse biblique, où la dissemblance de l'Ancien Testament résiste, mais commence à n'être plus comprise, ou dans l'analogie entre l'homme et la nature, où le besoin de croire le dispute à l'ignorance des causes des phénomènes naturels. L'interprétation se focalise alors sur *un* ou *quelques* points communs, provoquant une élision partielle ou complète du contexte, des différents éléments du réseau métaphorique pourtant impliqué.

C'est particulièrement sensible aujourd'hui dans certains coups de force des Pères de l'Église. Chez Tertullien par exemple, la ressemblance entre le nom de Jésus et celui de Josué, donné par Moïse au fils de Nûn, Hoshéa, est comprise comme *figure*, « comme un événement prophétique annonçant ce qui devait venir », et c'est à partir de cet élément ténu que des correspondances sont déployées : le Paradis est comme la terre promise par Moïse, et les Chrétiens sont le « second peuple », conduit par Jésus vers cette « terre promise de la béatitude éternelle ».³⁰⁴ Dans le deuxième chapitre de *Figura*, Erich Auerbach relève beaucoup d'autres analogies de ce type, aussi vagues, comme la plaie d'Adam sur le côté qui permet d'établir un lien avec Jésus, et donc d'élaborer des correspondances entre le sommeil de l'un et la mort de l'autre, entre Ève sortie du flanc d'Adam et l'Église sortie de Jésus, « la vraie mère de tout être ». Ce qu'il faut bien appeler un délire interprétatif apparaît toujours « justifié » par une très vague ressemblance, comme lorsque Tertullien explique la *figure* du « corps du Christ » en référence à Jérémie, en butte lui aussi à des machinations, quand on cherchait à mettre « du bois dans son pain », c'est-à-dire, selon l'auteur de *Contre Marcion*, à mettre « la croix contre son corps ». En fait, nous touchons ici à la notion de prophétie en acte : « la *figura* est quelque chose de réel et d'historique qui représente et qui annonce autre chose de tout aussi réel et historique » et, la plupart du temps, c'est une préfiguration du Nouveau Testament ou de la vie de l'Église. On le voit, nous touchons en même temps à l'interprétation allégorique des textes de l'Ancien Testament : si Tertullien « se refusait à considérer l'Ancien Testament comme une pure allégorie », si selon lui « ce texte avait toujours une signification réelle et littérale, et même là où il y avait prophétie figurative, la figure avait autant de réalité que ce qu'elle prophétisait », une réalité ne s'en trouve pas moins subordonnée à une autre, elle « trouve son accomplissement dans des faits historiques concrets. » L'accomplissement est « vérité », là où la figure n'est qu'« ombre ». C'est ainsi que le Christ accomplit la promesse de Moïse, et que celui-ci est une figure du Christ, du moins lorsqu'il traverse la mer Rouge ou change l'eau salée en eau douce. Seulement, Jésus n'est pas qu'un nouveau, qu'un second Moïse, au sens

304 Erich Auerbach, *Figura*, *op. cit.*, p. 31-32. Les citations qui suivent sont extraites du même chapitre.