

L'espace de la figure et son « impossible » traduction

Le partage n'est pourtant pas si simple. Genette, s'il a clairement cherché à promouvoir une nouvelle rhétorique, n'en est pas moins un poéticien, un homme de lettres témoignant au plus haut point d'un bel esprit de finesse. C'est probablement en cela, d'ailleurs, qu'il a joué un rôle déterminant : il a légitimé à son tour, dans le domaine des études littéraires, un schéma qui venait d'ailleurs, avec des nuances et des corrections, certes, mais qui hélas n'ont pas suffi à invalider l'essentiel du projet. Je ne reviendrai pas ici sur « La rhétorique restreinte », qui consacre paradoxalement le couple métaphore et métonymie tout en montrant les limites, en jouant une fois de plus la métonymie et/ou la synecdoque contre la métaphore, avant de poursuivre la démarche avec le couple comparaison et métaphore. En revanche, je voudrais proposer quelques observations sur un autre de ses articles, lui aussi parmi les plus célèbres, celui qui a donné son nom à la série des *Figures*.

En effet, « Figures », l'article éponyme, apporte beaucoup dans la compréhension du débat qui nous occupe. Il tente de relever un défi impossible : celui de réconcilier l'exigence de littéralité du poète, même quand il emploie le langage le plus imagé, et le réflexe du rhétoricien de traduire les figures. Même si, de toute évidence, un *rapprochement* entre eux est possible, il ne s'opère pas de la meilleure des façons chez Genette. Au lieu de dénoncer à la fois la mystique littéraire et le réductionnisme rhétorique, ce qui aurait donné plus de chances à l'écrivain et au savant de tomber d'accord, il s'accommode des deux : même si on le sent, déjà, un peu tenté de manifester une défiance vis-à-vis de Breton, un reste de respect à son égard, comme celui que nous avons déjà relevé pour Proust, l'en empêche. C'est ainsi qu'il semble exprimer, pour ainsi dire dès l'abord de son article, une légitime antipathie vis-à-vis de la figure « traduite », en se revendiquant presque du fondateur du surréalisme :

L'accord est sans doute, aujourd'hui, à peu près unanime [...] sur la fameuse réplique furibonde de Breton à propos de je ne sais quelle « périphrase » de Saint-Pol Roux : « Non, Monsieur, Saint-Pol Roux n'a pas *voulu dire*. S'il avait voulu dire, il l'aurait dit. » La littéralité du langage apparaît aujourd'hui comme l'être même de la poésie, et rien n'est plus antipathique à cette idée que celle d'une traduction possible, d'un espace quelconque entre la lettre et le sens.²³²

Juste avant, Genette a relevé un commentaire du même genre de Borges à propos de l'« acte anti-poétique » de Snorri Sturluson établissant « un glossaire complet » des *kenningar*, ces métaphores et autres périphrases codées de la poésie scandinave : « Réduire chaque *kenning* au mot qu'elle représente n'est pas dévoiler des mystères : c'est annuler le poème. »

Mais voilà : cette thèse qui semble au début la sienne, il l'abandonne très vite, et sans jamais l'indiquer explicitement. Après avoir cité deux métaphores de Breton et d'Éluard, il ouvre des traités de rhétorique et note qu'ils procèdent précisément à l'opération interdite : « *Sur les ailes du temps la tristesse s'envole* », vers de La Fontaine, « signifie que *le chagrin ne dure pas toujours* » selon Domairon et « *Le chagrin monte en croupe et galope avec lui* », vers de Boileau, « signifie qu'il *monte à cheval avec son chagrin et ne l'oublie pas en galopant* » selon Fontanier. Il est très difficile alors de savoir si Genette souhaite se moquer de leur tentative maladroite de « traduire », nécessairement vouée à l'échec, ou de l'impudence de Breton, qui interdit ce que le sens commun autorise. Il me semble néanmoins, à bien lire l'article, qu'il souhaite gagner sur les deux tableaux –

232 G. Genette, « Figures », dans *Figures I*, op. cit., p. 205-206.

même s'il penche légèrement du côté de la seconde solution, puisqu'il dénonce à un moment le « terrorisme » de Breton – qu'il partage à la fois les deux griefs et défend en même temps les deux pratiques, celle de la traduction et celle de son refus. Comment un tel tour de force est-il possible ? C'est ce que tout le reste de « Figures » nous montre.

Sans entrer dans le détail de son « argumentation », qui n'en est pas vraiment une puisque ce débat-là – au cœur de son article – n'est jamais vraiment posé, notons tout de même quelques-unes de ses lignes de force. Pour l'essentiel, Genette défend bien l'idée d'une traduction mais il introduit progressivement une nuance en défendant surtout une traduction *possible*, c'est-à-dire non réalisée. Il s'appuie en particulier sur l'autorité de l'auteur de *Phèdre*, sans marquer la moindre distance avec l'idée suivante : « Je ne pense pas mieux que Pradon et Coras, dit Racine, mais j'écris mieux qu'eux », après avoir cité quatre vers de celui-ci puis, en guise de « traduction », un vers plus direct de son rival malheureux, Pradon, disant à peu près la même chose dans son *Phèdre* de la même année 1677. Le rapprochement est saisissant et produit un effet curieux. Alors que Domairon les cite dans l'ordre inverse, ce qui est à l'avantage de Racine, le fait de ne retenir qu'un seul vers de Pradon et de le placer juste après son illustre rival renforce le sentiment d'une traduction en « langage courant » et provoque en même temps l'effet d'un dégonflage, les vers de Racine pouvant apparaître ampoulés.²³³ Genette n'en tire pas pour autant matière à relativiser le jugement de Racine ou à moquer Domairon. Son développement se réclame même explicitement de la *Rhétorique française* de 1804 :

Il y a une « pensée », c'est-à-dire un sens, qui est commune aux bons et aux mauvais poètes, et qui peut s'exprimer par une petite phrase sèche et plate ; et il y a une *manière de la rendre* (Domairon), qui fait toute la différence. On voit qu'ici, entre la lettre et le sens, entre ce que le poète a *écrit* et ce qu'il a *pensé*, se creuse un écart, un espace, et comme tout espace, celui-ci possède une forme. On appelle cette forme une *figure*, et il y aura autant de figures qu'on pourra trouver de formes à l'espace à chaque fois ménagé entre la ligne du signifiant (*la tristesse s'envole*) et celle du signifié (*le chagrin ne dure pas*), qui n'est évidemment qu'un autre signifiant donné comme littéral.

Sans m'attarder sur le vocabulaire employé (on aura reconnu le sens très large accordé à « signifiant »), je voudrais souligner ce que l'idée a de légitime, à la fin de l'extrait, lorsqu'elle cherche à définir cet « espace de la figure » : Genette a évidemment conscience que la « traduction » est un appauvrissement et il indique avec raison la *profondeur* du langage, telle qu'elle apparaît exemplairement dans certaines figures, en particulier dans la métaphore, dont les exemples sont nombreux dans l'article, nullement distingués de la périphrase ou de la métonymie. Mais l'idée reste en même temps très confuse : s'il y a vraiment « autant de figures » que de formes à cet espace, cela signifie que, pour la seule métaphore *in absentia*, il y a une énorme quantité de figures. Aussi cette idée de forme n'est-elle pas beaucoup explorée. Il hésite peu après, en discutant le « style *simple* », à reconnaître l'existence d'un langage dépouillé qui conserverait une forme, qui serait encore une forme et/ou une figure : il prétend que « l'absence rigoureuse de figure » « existe effectivement » et se tire d'affaire en évoquant « dans la rhétorique ce qu'on appellerait aujourd'hui un *degré zéro*, c'est-à-dire un signe défini par l'absence de signe » puis ce qu'il croit identifier, contre Longin, comme « la figure même » du sublime, la « sobriété absolue de l'expression ». « Rien de plus *marqué* que cette simplicité », conclut-il. Une page plus loin, après avoir noté avec

233 G. Genette, «Figures», art. cit., p. 206-207. Louis Domairon, *Rhétorique française*, chez Déterville, Paris, 1816, partie I, notions préliminaires, I, p. 14.

raison la difficulté à définir les figures, que « l'effet des figures » est « aisé à qualifier » mais non « leur être », il discerne dans l'idée d'« une *modification particulière* » le début d'une définition : l'être de la figure serait « dans le fait d'*avoir* une figure, c'est-à-dire une forme ». Ce qui le conduit à déclarer que « toute phrase, même la plus simple et la plus commune, tout mot, même le plus ordinaire, possèdent une forme » mais hélas pour ajouter aussitôt : seulement, « cette forme est purement grammaticale, elle intéresse la morphologie, la syntaxe, non la rhétorique. »²³⁴ Qu'est-ce donc pourtant que la rhétorique sinon une discipline hybride, improbable, constituée notamment par des considérations sémantiques, comme les tropes le montrent bien, ou syntaxiques, comme les figures de répétition de la stylistique moderne ou le parallélisme, le chiasme et la comparaison l'indiquent également, sans parler de la métaphore, de l'ironie ou de l'oxymore qui soulignent la nécessité d'y croiser les deux dimensions au moins ?

On le voit, l'idée que tout a une forme, autour de laquelle il tourne, ne pouvait être adoptée : elle contrarie trop la tradition rhétorique, contrairement à ce que semble suggérer, dans un premier temps, Genette. La tradition de l'*ornatio* se fonde précisément sur l'idée contraire, celle d'écart entre le *propre* et l'*impropre*. Il n'y a pas moyen de faire système, par exemple, comme il le prétend, entre l'exigence d'un langage clair, précis, parfaitement adapté au sujet, ce « degré zéro » de l'*elocutio*, et la recommandation d'un langage orné, figuré, distingué, cet « espace de la figure » qu'il cherche à promouvoir, parce que les catégories classiques, nous l'avons observé, définissent précisément les deux tendances comme opposées – même si c'est en s'y embrouillant, en montrant parfois que l'impropre est le plus « propre » et le plus approprié, ou que le « propre » est parfois imagé, par exemple. On ne peut pas tirer d'une définition de la figure comme « *modification particulière* », conforme à la tradition, l'idée qu'elle est partout, que tout est forme. Il faut choisir : soit abandonner cette dernière idée, soit délaissier la taxinomie rhétoricienne, ou du moins la refondre en profondeur, en abandonnant l'idée d'écart qui la fonde, en la rapprochant précisément de la grammaire, de la syntaxe. Hélas, ce n'est pas le second choix que fait l'auteur de « Figures ».

Genette se rabat donc sur la notion d'écart : nous avons vu que la notion apparaissait plus haut, comme synonyme d'« espace » de la figure, de « forme ». C'est bien elle qui détermine en profondeur le propos de Genette, même s'il ne se décide jamais complètement à abandonner l'autre dimension : cet « espace intérieur du langage » est bien avant tout cet « écart entre le signe et le sens », ce « hiatus » qui constitue « l'esprit de la rhétorique », même si Genette précise que ce « hiatus » est seulement « possible » « entre le langage réel (celui du poète) et un langage virtuel (celui qu'aurait employé l'*expression simple et commune*) ». C'est là évidemment que l'auteur introduit un peu de modernité : cette « traduction » est une abstraction, une utopie, elle n'est jamais parfaite ou complète en effet, du moins dans le cas des figures les plus riches. Seulement, pour lui, il n'y a rien là d'aporétique : cet écart, « il suffit de [le] rétablir par la pensée pour délimiter un espace de figure ». D'ailleurs, il note plus loin que « toute figure est traduisible, et porte sa traduction, visible en transparence, comme un filigrane, ou un palimpseste, sous son texte apparent. » Mais, encore conscient du problème, il ajoute en note : « si la figure doit être *traduisible*, elle ne peut être traduite sans perdre sa qualité de figure. »²³⁵ Peut-on mieux dire qu'il y a chez Genette aussi une mystique de la création littéraire ? La figure est comme l'hymen, comme un lieu sacré : on ne peut y pénétrer sans le déflorer, sans le profaner. Voilà qui est conforme, d'une certaine façon, à la tradition rhétorique, et compatible avec l'héritage saussurien : l'apport d'une

234 G. Genette, *ibid.*, p. 208-210.

235 *Ibid.*, p. 207, 209, 211.

signification nouvelle est un mystère voire, si l'on penche du côté de la psychanalyse, un fantasme, faute d'être pensée dans une syntaxe, dans une œuvre, dans un discours.

Sans étonner, l'article s'achève ainsi sur la notion de connotation : le « surplus de sens » est limité à peu de chose. La « signification seconde » imposée par le choix d'un terme figuré ressemble à celle qui subsiste, malgré tout, dans la figure usée, qui a pour tâche de « signifier la Poésie » : le mot « voile » se contente aujourd'hui de dire « à la fois : *ici, navire* et : *ici, poésie* ». La création de sens est néanmoins reconnue, du moins en théorie – comment pourrait-il en être autrement ? – mais constamment minimisée. À la fin de l'article, d'ailleurs, Genette ne traite plus que des figures mortes, déjà codées : « l'originalité » ou « la nouveauté des figures » ne concernent pas la rhétorique, précise-t-il, pour éviter de dire qu'avec l'éviction de la « parole individuelle » c'est aussi la signification authentique qui est évacuée. La figure vive n'est pas réellement rabattue sur la figure morte mais nous n'en sommes pas loin. Ce sur quoi insiste Genette, c'est sur « la fonction auto-signifiante de la Littérature », jakobsonienne en diable, où la « vieille rhétorique » peut encore nous apprendre quelque chose, dit-il, en attirant l'attention sur l'ordre littéraire « fondé sur l'ambiguïté des signes », sur cet espace des figures décrit comme « exigü, mais vertigineux ». ²³⁶

Aussi Gérard Genette ne tente-t-il lui-même aucune « traduction ». C'est là un des faits les plus marquants de son article. L'espace de la figure est tellement « exigü » qu'il ne semble pas mériter cette attention ou alors, si l'on se penche dessus, on ne peut qu'être pris par le *vertige* : c'est un gouffre qui s'offre à nous, que seul peut combler la subjectivité du lecteur – celle-ci confondant, dans la même expression vague, dans ce « perpétuel dépassement de la chose écrite » emprunté à Sartre, des données bien diverses, aussi bien la signification projetée sans certitude de légitimité, la sur-interprétation par exemple, que l'implicite véhiculé par le texte, perçu par le lecteur. ²³⁷ Refusant de sortir du cadre du mot, malgré la piste proposée par Sartre quelques lignes plus haut, Genette conserve tout au long de l'article ce sentiment de vertige conféré par la figure, par cette traduction possible mais interdite. Il peut alors esquisser une rhétorique structurale : traitant comme Fontanier « avec assez de dédain la question de l'origine, qui passionnait tous ses devanciers », il invite à considérer ce dernier « comme le Saussure de la rhétorique ». Aussi se réserve-t-il, de toute évidence, le rôle de Jakobson au sein de cette discipline, en soulignant non seulement l'existence d'un système des figures mais aussi d'une double dimension qui serait propre aux figures : à l'axe des abscisses du langage courant, à cette « forme linéaire » que constitue la « suite de signes linguistiques », s'ajoute l'axe des ordonnées pour la rhétorique, une seconde ligne verticale. C'est ainsi qu'il peut écrire : « La forme rhétorique est une *surface*, celle que délimitent les deux lignes du signifiant présent et du signifiant absent. » Mais, malgré le langage géométrique qui laisse entendre que l'espace des figures est celui d'un plan mathématique, on perçoit bien l'inspiration linguistique : la figure entre parfaitement, à la suite de Jakobson et Lacan, dans un schéma paradigmatique que redouble la conception d'une fonction poétique, où la fonction cognitive du « signe » est constamment minimisée. ²³⁸

Quand on se penche sur un trope, ce n'est donc pas, malgré les apparences, une figure aux nombreuses dimensions, une forme aux contours compliqués qui surgit, mais la forme « exigüe » et « vertigineuse » d'un puits – qu'il soit de lumière ou d'eau – séparant verticalement la surface du littéral et la profondeur du figuré. Ce faisant, on pourrait presque dire que, sous l'apparente

236 *Ibid.*, p. 218-221.

237 *Ibid.*, p. 216.

238 *Ibid.*, p. 212, 210.

modernité, sous ses airs linguistiques contemporains, Genette propose une théorie qui est en recul par rapport à Domairon. Il n'est pas innocent que celui-ci commence systématiquement par la « traduction » et continue par les vers des poètes : « Rien de plus vrai, et de plus juste, mais en même temps de plus simple et de plus commun que cette pensée : *la mort n'épargne personne*. Voyez comme Horace la relève, et la rend, en quelque façon, neuve : *La mort*, dit-il, *renverse également les palais des rois et les cabanes des pauvres*. » C'est alors qu'intervient le vers de La Fontaine cité plus haut : pour Domairon, « *le chagrin ne dure pas toujours* » est « une autre pensée vraie, mais commune, et tout-à-fait dénuée d'agrémens ». Or, La Fontaine « lui donne de l'élévation et de l'éclat ». ²³⁹ Certes, nous ne sortons pas de l'impasse rhétorique : la belle expression *distingue* l'idée. Seulement, il y a encore ici l'idée d'une différence : le vers du poète vaut mieux que sa pauvre « traduction ». L'idée est *renovée*, de nouveau accessible, par exemple. Même si l'apport de l'écrivain reste un mystère, l'idée d'une authentique contribution est affirmée avec force. L'observation que retient Genette, celle d'un fond qui serait le même – « presque toujours le même » dit Domairon – n'est donc pas la meilleure des intuitions : notre néo-rhétoricien, pour fonder sa rhétorique structurale, choisit précisément de se couper de ce qu'il y a de mieux chez son inspirateur. Seule surnage, aux yeux de tous, un écart qui n'a plus de sens, qui est encore plus vain, puisque, dans les faits, une « pensée » prosaïque peut résumer un vers, en constituer le fin mot.

Aussi, quand Genette cite La Fontaine traduit par Domairon, Boileau traduit par Fontanier, Racine par Pradon, jamais ne montre-t-il ce que les différents auteurs manquent par là. De toute évidence, il accepte l'idée de Domairon et Fontanier que les vers cités *signifient cela*. Il se contente de souligner l'existence d'un hiatus sans dénoncer l'idée d'une traduction, conformément à la maxime selon laquelle « traduire c'est trahir », comme si la métaphore consistait dans la coexistence d'un énoncé littéral parfait et d'un sens figuré convenu, fixé à l'avance – comme si c'était une fatalité, comme si l'intérêt de la métaphore résidait forcément dans cette tension entre la banalité de l'idée et la beauté de la forme. On a vu par exemple qu'il ne remettait pas en cause le choix des vers de Racine et Pradon, comme si la supériorité du premier était forcément acquise mais qu'elle tenait finalement à peu de chose, comme s'il n'y avait pas chez lui une galanterie un peu facile ou comme si la figure se réduisait à ce genre de jeu. C'est ainsi, par ce double refus de « traduire » à son tour et de prendre pour cela des vers plus riches, que Genette peut maintenir sa double exigence de fidélité à la modernité poétique, pourtant jugée « terroriste », et à la rhétorique. C'est de cette façon qu'il peut conserver ce double postulat d'une traductibilité virtuelle et d'un certain ineffable. Aussi se contente-t-il de citer la traduction des autres, pauvres Pradon et Domairon qui n'ont pas le talent de Racine. Voilà qui lui aurait permis, pourtant, de sortir de l'abstraction, de préciser son idée d'espace, cette profondeur aperçue, ce « trouble » de « la linéarité du langage » qu'il évoque après Bally, dans un sens plus juste que celui d'un simple écart. « Je ne te hais point », qu'il cite en même temps que « voile », est-il vraiment employé « pour signifier l'amour », par exemple ? De toute évidence, comme dans la métaphore, nous avons là une épaisseur formidable, une singulière géométrie qui tient ici, en l'occurrence, à la forme de la litote, qui n'a que peu à voir avec celle de l'écart : sa forme est celle de la double négation. Qu'on me pardonne de reprendre rapidement cet exemple trop canonique mais c'est faute de ces reprises que la figure peut se figer. Dans la pièce de Corneille, cette phrase est prononcée, on le sait, à la place d'un « je t'aime » qui ne peut se dire et qui se dit déjà trop. Mais ce n'est pas une « substitution » : l'énoncé possède un sens très précis qui fait que « je ne te hais point » ne se traduira jamais par « je t'aime ». La double négation du « ne... point »

239 L. Domairon, *Rhétorique française, op.cit.*, p. 13.

et du verbe haïr ouvre un éventail de possibles, un espace dirait Genette, qui va du « je ne te hais pas au point de te tuer » au « je t'aime », qui délivre donc *entre autres* l'information « je ne souhaite pas ta mort alors que je le devrais », avec toute l'incertitude y afférente. Ce n'est pas seulement la pudeur, le souvenir du père, l'honneur qui empêchent qu'une telle déclaration renouvelée d'amour soit prononcée : ce qui est dit, en contexte, c'est surtout le refus d'entrer dans la logique que lui présente Don Rodrigue, la logique de la haine. C'est de cette épaisseur qu'il faut rendre compte, dans l'analyse de toute figure, de cette géométrie beaucoup plus complexe, qui possède bien plus que deux dimensions ou de simples angles droits.

Le fait marquant de cet article est donc l'évacuation *de fait* du sens produit par la figure. La note en bas de page évoquée plus haut l'indique bien, en développant l'idée que « la figure doit être traduisible » mais non « traduite ». Or, ce n'est pas seulement à cause d'une mystique littéraire, d'un certain ineffable, d'une « qualité rhétorique » que la traduction est à la fois possible et interdite. C'est aussi à cause d'un corpus qui en renforce constamment l'illusion : la réplique de Chimène dans *Le Cid* et plus encore le mot « voile » sont désormais codés. Quant aux vers de Racine, ils l'étaient probablement dès l'origine : je pense notamment à « Je ne me souviens plus des leçons de Neptune », assez semblable de ce point de vue à « la Lune sanglante » de Quevedo, évoquée par Genette au début de son article, à la suite de Borges, où l'image du « Croissant turc ensanglanté » se lisait aisément. Les figures sont tellement entrées dans l'usage – même si elles en sont parfois sorties depuis – qu'on n'en perçoit plus toujours, plus souvent, la vivacité. Comme l'indique Genette, « la rhétorique sait que le mot *voile* désigne un navire ». Il en va évidemment de même avec « s'envoler sur les ailes du temps » et la plupart des autres exemples, terriblement opportuns, même quand ils appellent une « vraie » traduction, comme ceux de Borges.

L'exemple des *kenningar* est particulièrement éloquent. Si « le puissant bison de la prairie de la mouette » peut donner le sentiment de nécessiter quelque indication pour être interprété (il s'agit d'un navire sur la mer), ce n'est pas parce qu'il appartient à une autre tradition, islandaise en l'occurrence, ou parce que la métaphore y serait d'une richesse insoupçonnée, mais au contraire parce qu'il constitue une « laborieuse "équation du second degré" », parce qu'il constitue selon Borges une sorte d'archétype de l'expression codée, à tel point que le fameux Snorri Sturluson a justement ressenti le besoin d'en donner la clef dès le XIII^e siècle. Aussi le *kenning* convient-il parfaitement à la démonstration de Genette. L'auteur de *L'Histoire de l'éternité* en indique lui-même, en peu de mots, la cause : « Aristote, comme on peut voir, fonde la métaphore sur les choses, et non sur le langage. Les tropes recueillis par Snorri sont (ou paraissent être) le résultat d'un processus mental qui ne perçoit pas des analogies, mais qui combine des mots. Certains peuvent faire illusion : *cygne rouge*, *faucon de sang* [employés pour « corbeau »] ; mais ils ne révèlent rien et n'apportent rien ». ²⁴⁰ Sans aller forcément jusqu'à cette conclusion – Borges lui-même souligne que les images en question ont perdu de leur pouvoir et qu'il cherche à travers elles à régler des comptes avec le symbolisme et les avant-gardes de sa jeunesse, l'ultraïsme en particulier – on perçoit bien que la traduction est d'autant plus nécessaire que ces figures sont, pour une large part, définitivement mortes. Elles ont même, dès l'origine peut-être, constitué de pures conventions : elles se pensent donc avant tout comme des périphrases codées, comme des substitutions virtuoses. C'est justement en tant que telles, comme « une des plus froides aberrations consignées dans l'histoire de

240 J. L. Borges, « La Métaphore », *Histoire universelle de l'infamie et Histoire de l'éternité*, 10/18, Paris, 1994, p. 164.

la littérature » que Borges les a étudiées dans son *Histoire de l'éternité*.²⁴¹

Voilà qui ne pouvait qu'inspirer Genette : les *kenningar* réussissent ce tour de force, au moins sous la plume de Borges, de posséder encore un faible pouvoir d'évocation et en même temps d'être parfaitement codées, jusqu'à l'absurde. L'idée d'une traduction possible mais perdant *quand même* à être réalisée s'applique donc avec elles aussi. Seulement, il semble que ce prodige doive beaucoup à l'auteur argentin. Il apparaît ainsi que Genette cherche à se placer dans son sillage, à étendre son paradoxe à toute la rhétorique, à prolonger à la fois son intuition et celle de Domairon mais que, ce faisant, il ne se révèle pas à la hauteur de l'ambiguïté de Borges, dont l'ironie et l'auto-dérision sont merveilleuses : quand celui-ci se moque du projet des *kenningar* et de Snorri Sturluson, c'est également de lui-même qu'il est question, de lui qui, comme Snorri, est « déchiré jusqu'au scandale par des loyautés successives et contradictoires », lui qui trouve encore plaisir à collectionner ces « sophismes », ces « exercices trompeurs et languissants », à y rêver, malgré leur grossièreté – c'est d'ailleurs pour cela, finalement, pour Quevedo comme pour certains *kenningar*, que la clef importe mais sans plus. Borges ne conclut-il pas son article par cet aveu, tout aussi paradoxal que le reste : « l'ultraïste mort dont le fantôme continue de m'habiter se plaît à ces jeux » ? Il est donc difficile de généraliser la leçon de la poésie islandaise du X^e siècle, malgré la déclaration liminaire de l'article « La Métaphore » selon laquelle il y aurait là « la *reductio ad absurdum* de N'IMPORTE QUEL dessein d'élaborer des métaphores nouvelles » : Borges indique clairement le paradoxe qu'il y a à rechercher de la vie au sein de ces « fleurs de rhétorique desséchées », de lire dans leur « préciosité » quelque chose de baroque avant la lettre, et peut-être même d'ultraïste, de surréaliste – cette « folie furieuse de l'esprit académique ». ²⁴² Mimant l'auteur argentin en apparence, mais achevant de brouiller la problématique initiale, Genette mentionne ainsi des métaphores surréalistes puis du XVII^e siècle français : là où Borges méditait dans « Les Kenningar » sur la difficulté ou le danger à réveiller la signification des figures les plus anciennes, qu'elles soient vikings ou baroques, « conceptistes » ou non, rapprochées par malice de la poésie ultraïste, l'auteur de *Figures I* rapproche très sérieusement les figures usées du classicisme français et les images on ne peut plus vives mais quasi intraduisibles de Breton et d'Éluard. La réflexion devient alors d'une abstraction redoutable, encore plus paradoxale, parfaitement intenable même si, en apparence, les exemples surréalistes rentrent dans le schéma général : moins qu'aucune autre, elles ne prétendent pouvoir être traduites et pourtant, avec elles aussi, on parvient à dégager une signification, on ne sait comment.

Le problème de la traduction est donc terriblement mal posé dans « Figures » : tout en étant apparemment dénoncée au début, l'idée en est finalement défendue, et dans les plus mauvais termes qui soient, puisque cela correspond pour Genette à rétablir, peu ou prou, un sens « propre » sous un sens figuré et, pour la métaphore, un comparé sous un comparant (« s'envoler » = « ne pas durer ») mais avec, certes, *in fine*, le « supplément d'âme » d'une connotation. La belle idée d'un espace de la figure se dégonfle donc très vite, du moins dès qu'on cherche à en cerner de près les contours. La question posée est pourtant cruciale : peut-on proposer une paraphrase exhaustive, comme l'on dirait aujourd'hui, de la métaphore ? La métaphore poétique est parfois opposée à la métaphore scientifique sur ce point, faisant courir le risque à nouveau d'une pauvre alternative entre traduire la figure littéraire et en préserver l'ineffable. Sans me prononcer vraiment sur cette question de la

241 J. L. Borges, « Les Kenningar », *ibid.*, p. 143-162. On y trouve une longue liste de *kenningar*, dont les exemples suivants : « la place du faucon » qui signifie la main, « la neige de la main » qui décrit l'argent, ce qui permet à « l'ennemi de la neige de la place du faucon » de désigner les rois prodiges, ceux qui savent répandre les richesses...

242 *Ibid.*, p. 148, 149, 156, 160, 162, 163.

métaphore scientifique – qui pourtant, à mon avis, est la même – je dirai évidemment qu'il faut répondre à la fois par l'affirmative et la négative. C'est que la question en contient deux, en confond deux le plus souvent. Pour ma part, je la reformulerais ainsi : la métaphore possède-t-elle un noyau de sens suffisamment stable pour être explicité d'une façon suffisamment proche par plusieurs locuteurs ? La réponse en est d'autant facilitée : elle dépend des occurrences mais, dans l'ensemble, il faut répondre positivement – à la condition, en fait, que la métaphore ne soit pas délibérément stupéfiante, ou que le contexte soit fourni, par exemple, conditions qui ne sont pas remplies chez Genette. Seulement, il faut alors compléter la question par cette autre interrogation : est-il raisonnable d'attendre de la métaphore qu'elle fournisse, en toute occasion, à toutes les personnes qui s'en saisissent, exactement la même signification ou la même proportion de signification stable et de signification incertaine ? La réponse sera évidemment tout autre, et c'est probablement en invoquant ce prétexte-là que Genette justifie son refus de traduire lui-même ses figures, lorsqu'il indique leur dimension subjective. C'est pour cela aussi qu'il préfère réfléchir *de fait* sur des métaphores usées, entrées dans le code : c'est avec elles seulement que le problème de la traduction n'en est plus un, que la réponse aux deux questions peut être positive. Une grande part du malentendu, qui perdure aujourd'hui, vient de là : de la métaphore vive et de la conception qu'on peut avoir du rôle qu'y joue la subjectivité. La modernité ayant accepté l'idée d'une œuvre ouverte, beaucoup d'auteurs semblent tentés de dénier à l'œuvre toute prétention à *dire* quelque chose, la difficulté étant encore accrue, dans le cas de la métaphore, en cela que cette question – qui rejoint celle de l'implicite – s'y pose par excellence, la métaphore pouvant être considérée comme une œuvre miniature, mais qu'elle s'y pose sur un échantillon parfois très réduit, un simple mot, et le plus souvent pensé sur le modèle du trope.

L'héritage structuraliste n'est d'ailleurs pas indispensable pour rencontrer le problème de la traduction. Avec lui, il s'en trouve seulement démultiplié. Nous rencontrons en effet la même difficulté jusque chez Searle, dont la tentative pour appréhender la métaphore, dans *Sens et expression*, en 1979, se solde par un apparent échec : « les métaphores donnent l'impression d'être en quelque sorte intrinsèquement rebelles à la paraphrase » conclut-il après avoir tenté de parvenir à en donner des « traductions » correctes, complètes, qui épuiseraient leur sens, difficulté qui culmine avec un exemple de Shakespeare où « il peut y avoir un nombre indéterminé de paraphrases », où Roméo « a pu vouloir exprimer une foule de choses ». L'échec, bien entendu, est tout relatif, il est même programmé par l'auteur : il s'agit surtout pour lui de montrer l'impasse d'une approche traditionnelle, la limite de l'analyse de Max Black par exemple – mais sans parvenir à toujours convaincre, notamment à propos de la théorie de « l'interaction » (qui ne doit pas tout, comme Ricœur l'a rappelé, à cet auteur). Ainsi est-il amené à souligner, ce qui n'a rien de contradictoire sur le fond avec l'idée d'interaction, l'importance « des intentions possibles du locuteur » ou qu'« il n'y a jamais de changement de sens dans la métaphore [vive] ». ²⁴³ Si l'on écarte l'exemple de Shakespeare (« Juliette est le soleil »), si l'on garde un énoncé pas trop ambigu comme « le navire sillonnait la mer », on perçoit que « l'échec » de Searle vient entre autres de son projet de produire une paraphrase non métaphorique : il se révèle impossible à réaliser. Un phénomène curieux vient notamment de ce qu'il semble *progressivement* se refuser à expliciter l'implicite contenu. Du coup, l'information délivrée par la métaphore semble quasi nulle (le navire « fait quelque chose à la mer ») ou, plus exactement, à la fois tautologique et énigmatique (le philosophe du langage se décharge sur le lecteur de la difficulté : « pour savoir ce que c'est [sillonner la mer], trouvez une

243 J. R. Searle, *Sens et expression*, op. cit., p. 163, 129, 122, 132.

relation semblable à sillonner »). Conscient du caractère réducteur d'une paraphrase, Searle n'essaie plus, comme il l'avait fait avec Emily Dickinson, de proposer quelque chose comme : « le navire déforme la surface de la mer et/ou parcourt l'océan de long en large ». En fait, c'est la méthode même qui apparaît inadaptée, qui ne supporte pas la marge d'indétermination des énoncés métaphoriques, leur part d'indécidable, ce qu'il y a en eux de seulement plus ou moins probable. Même dans le cas de « sillonner la mer », on ne peut en effet exclure quelques variations dans l'interprétation, d'autant plus fortes que le contexte est omis, ce qui n'est pas toujours le cas chez Searle, loin de là (son rôle est bien sûr évoqué, concernant la métaphore, mais il n'est jamais mis en œuvre). Aussi le philosophe se contente-t-il de noter, à la fin, que « l'auditeur doit découvrir ce que le locuteur veut dire – il doit participer plus activement à la communication ».²⁴⁴ Même si un noyau de sens existe, s'il est souvent *de fait* aisé à déterminer, la paraphrase exhaustive est donc impossible parce qu'on ne peut y éliminer une part résiduelle, même minime, de subjectivité – ce que la science réclame généralement de faire. Autrement dit, ce qui pose problème à beaucoup de modèles linguistiques, c'est non seulement que les échantillons sont trop réduits mais aussi que la métaphore fait appel à l'expérience de chaque lecteur ou auditeur, qu'elle impose de retrouver à travers notre subjectivité celle de l'auteur – pari *de fait* le plus souvent relevé, même s'il ne peut l'être, en quelque sorte par définition, intégralement.

C'est à peu de choses près ce que Searle suggère ici, après avoir souligné, dès le début du chapitre, qu'il faut aborder le problème de l'énonciation métaphorique en partant de celui de l'énonciation littérale, beaucoup moins simple qu'on veut bien le croire, où le sens n'est jamais contenu dans les mots. Mais il semble, à la fin, déboucher sur une aporie, notamment parce que la nature du lien entre le sujet et le prédicat, dans l'énonciation métaphorique, n'est pas pleinement reconnue – et cela, en quelque sorte, à cause de la raison énoncée ci-dessus, parce qu'il veut partir du sens littéral du *comparant*. Le tableau récapitulatif l'indique bien : il ne conçoit pas de partir *simultanément* du sens littéral problématique du prédicat *et* de ce qui est visé à travers le sujet, de « soleil » et de « Juliette », de « sillonner » et de l'action effectuée par le navire sur la mer.²⁴⁵ Dans les analyses proposées dans son chapitre, il est significatif qu'il s'interroge quasi exclusivement sur les liens entre le prédicat (noté « P ») et la signification qu'il faut lui prêter (le « sens de l'énonciation » noté « R ») et fort peu sur le sujet (appelé « objet », noté « S »), ce qu'il désigne à ce moment-là. Autrement dit, il cherche souvent, conformément à la tradition, à cerner « ce que le locuteur veut dire », à déceler un sens figuré sous le sens premier du prédicat, du comparant. Le fait que le sujet et le prédicat s'imposent mutuellement des « conditions de vérité », pour parler comme lui mais en élargissant peut-être un peu sa notion, n'est pas sérieusement envisagé. L'idée semble même en être repoussée, comme hypothèse inutile, à travers les « métaphores relationnelles » (proportionnelles) étudiées par Miller, quand il écrit que « la ressemblance ne fonctionne en général pas comme partie intégrante des conditions de vérité », sous prétexte que « sillonner » « ne fait aucune référence à des champs, que ce soit implicitement ou explicitement », de la même façon que « Washington est le père de ce pays » ne ferait aucune « référence à la progéniture ». L'objection ne me semble recevable qu'avec des métaphores mortes et même, plus largement encore, qu'en s'affranchissant du principe pourtant énoncé plus haut de considérer toutes les « conditions de vérité » d'un énoncé littéral – ce rapport du sillon au champ n'en est-elle pas une, parfois du moins, quand le mot est pleinement ressenti ? Aussi est-il logique que la notion d'interaction ne soit pas la

244 *Ibid.*, p. 150, 124, 140-142, 166.

245 *Ibid.*, p. 124-126, 164-165.

mieux traitée. La « stratégie d'interprétation » métaphorique étudiée par Searle, qui reste *in fine* bien mystérieuse, s'écarte délibérément de l'hypothèse la plus riche, celle d'Aristote : « l'auditeur n'a pas à calculer les aspects sous lesquels ces relations se ressemblent, puisque ce n'est pas ce qui est asserté. »²⁴⁶

La position de Miller est d'ailleurs rejetée un peu plus haut en raison d'une conséquence intéressante : si on suivait cette explication, note Searle, « le contenu sémantique de la plupart des énonciations métaphoriques aurait trop de prédicats ». Je corrigerais d'ailleurs l'affirmation en « trop de syntagmes » : on perçoit encore que Searle pense moins le sujet que le prédicat, probablement à cause de ses exemples *in praesentia* qui explicitent généralement les deux termes clefs de l'analogie, comme dans « Juliette est le soleil » (« le navire sillonnait la mer » faisant alors exception), exemples qui l'empêchent de distinguer la syntaxe de la métaphore, d'une part (qui peut être notée « S est P »), et sa structure profonde, ce qui est vraiment asserté d'autre part (qui ne se réduit pas à « S est P » : on oublie par exemple que, pour l'amoureux, le soleil aussi est comme Juliette ; les deux parts de la métaphore font l'objet d'une interrogation).²⁴⁷ L'idée d'une métaphore proportionnelle est alors rejetée sans grand argument, en raison finalement de l'opinion commune, du fonctionnement des métaphores usées. L'exemple qui suit est éloquent : « l'homme est un loup pour l'homme ». La tâche est d'autant facilitée à Searle que Miller, à la suite de Black, envisage la métaphore en se concentrant sur le nœud métaphorique « homme » et « loup », en recherchant un « ensemble de propriétés » possédé en commun par les deux créatures.²⁴⁸ Il n'utilise ainsi qu'une métaphore « à deux termes », comme Black avant lui, simplifiant la « métaphore de Plaute » dont il se réclame pourtant.²⁴⁹ Plutôt que de rechercher cet ensemble, n'était-il pas plus économe, paradoxalement, de considérer l'affirmation implicite suivante : « l'homme se comporte avec d'autres membres de l'espèce humaine comme le loup avec les autres espèces animales » ? Autrement dit, Miller lui-même ne se tient pas au modèle proportionnel décelé avec raison par Searle : comme Aristote, il compose avec le modèle rival de la métaphore-mot, qui invite à rechercher des sèmes communs (le « courage » pour Achille). Aussi Searle fait-il de même : il réserve le modèle proportionnel à certaines métaphores privilégiées, « relationnelles », comme le navire qui « sillonne » – après avoir, de toutes façons, refusé de les traiter comme telles, de considérer toute la série métaphorique du sillon, sous prétexte que l'interlocuteur comprend la métaphore sans passer par le détour de la proportionnalité. Comment prétendre, pourtant, que rien n'est asserté implicitement, à propos de la mer, qui la ferait ressembler à un champ ? Comment s'assurer que nous comprenons tous cette métaphore usée de la même façon ? Seul l'usage dominant peut créer cette illusion, telle qu'elle est matérialisée dans le dictionnaire, qui semble décréter qu'un seul usage est légitime. Certes, dans les conditions normales de communication, il est peu probable qu'une rêverie suffisamment poussée sur le mot nous invite à percevoir l'étrave du navire comme la partie avant d'une charrue, ou la bulbe d'étrave d'un cargo comme un soc, etc., mais cette analogie elle-même ne peut être écartée d'un revers de main. Les *kenningar* « la prairie de la mouette » et son « puissant bison » indiquent l'ancienneté d'une analogie entre les champs et la mer, par exemple,

246 *Ibid.*, p. 149-151.

247 Une autre raison réside dans la conception, plus courante aux États-Unis, selon laquelle la métaphore rapproche deux sujets par le biais d'un ou plusieurs prédicats communs (on la trouve chez Max Black par exemple), ce qui correspond, notons-le, à la façon dont Aristote *réduit* la proportionnalité (cf. *supra*, p. 259).

248 J. R. Searle, *Sens et expression*, *op. cit.*, p. 148-149.

249 Georges A. Miller, « Images and models, similes and metaphors », *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, 1979, p. 213. Max Black, « Metaphors », *Models and Metaphor*, *op. cit.*, p. 39.

aussi desséchée qu'elle paraisse aujourd'hui. Le choix de se passer de la proportionnalité, lié au modèle *in praesentia* qui apparaît suffisant à Searle, favorise donc le choix des métaphores mortes, malgré l'intention qu'il exprime à plusieurs reprises, et réciproquement le recours à ces métaphores conforte le premier choix. Le chapitre se conclut donc sur une impasse : finalement, ce qu'on énonce en disant « S est P », ce n'est rien d'autre que « S est R » (« Achille est courageux » par exemple). La fin du chapitre porte clairement le témoignage de cette impasse : l'implicite ayant été subrepticement congédié, en un point au moins du système (le comparé « S », le plus souvent, sous prétexte que nous savons ce que c'est que l'homme, que Juliette ou que l'action d'un navire sur la mer), le chapitre ne peut que se conclure pauvrement, en renvoyant à la subjectivité de l'interprète et à une certaine forme de tautologie.

La signification mise à l'écart

Le problème de la traduction, qu'elle soit nécessaire mais impossible ou possible mais interdite, n'est donc pas propre à la néo-rhétorique. Seulement, chez celle-ci, la difficulté ancienne à penser la métaphore autrement que comme un signe, à réfléchir l'émergence du sens au niveau de la phrase et plus encore au niveau de l'œuvre, du discours, et d'un discours complexe mettant largement en œuvre de l'implicite, est décuplée par son formalisme linguistique, tel qu'il s'observe, par exemple, chez Jakobson : nous assistons souvent à une radicalisation de la « révolution » saussurienne – même si elle se double parfois, en même temps, d'infléchissements attendus, comme *l'apparente* prise en compte de la parole, de la diachronie. Comme l'indique Ricœur, la néo-rhétorique « procède d'une révolution dans la révolution, qui confère aux postulats du saussurisme une pureté en quelque sorte cristalline » : « la définition du signe est dégagée de sa gangue psychologique (image acoustique, contenu mental) et sociologique (le trésor social de la langue inscrit dans la mémoire de chaque individu) ». La phonologie « que Saussure tenait encore pour une science annexe », même s'il en reconnaissait déjà toute l'importance, « fournit le modèle le plus pur des oppositions, disjonctions et combinaisons qui permettent de faire passer la linguistique du plan de la description et de la classification à celui de l'explication. »²⁵⁰ L'article de Genette, « Figures », témoigne de cette volonté d'appliquer un schéma linguistique purement formel, inspiré de la phonologie, au « système des figures », au « code de la rhétorique », avec l'espoir d'en établir un jour les systèmes successifs.²⁵¹ Il n'est donc pas étonnant que, sous la double influence de la linguistique moderne et de la rhétorique classique, la signification trouve une place très marginale. C'est d'ailleurs là le phénomène central. L'idée d'une traduction possible n'en est que l'une des conséquences : c'est parce que l'« espace » entre « la ligne du signifiant » et « la ligne du signifié » est pour ainsi dire vide, qu'il n'est comblé que par une pauvre et mystérieuse connotation, que l'on peut passer de l'une à l'autre. Pour la métaphore, la difficulté est réglée le plus souvent en confondant le signifié avec le comparé : la signification ne naît pas de la mise en rapport de deux mots. En simplifiant à peine, on peut dire que le sens apparaît par le rétablissement du thème : du frottement des deux mots jaillissent tout au plus quelques étincelles vite éteintes.

La notion d'écart exprime bien le problème, elle qui cumule l'apparente scientificité de la linguistique, de la phonologie, avec cette idée qu'une valeur qui naît d'une différence de position ou

250 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 174.

251 G. Genette, « Figures », art. cit., p. 208, 216.

de sélection (au sein d'un système de mots en l'occurrence), et l'autorité de la tradition rhétorique, où s'exprimait déjà un écart entre le propre et le figuré : dans les deux modèles, la signification joue un rôle très secondaire. L'apport d'un sens qui appartiendrait en propre à la métaphore étant insaisissable, la signification est rabattue, dans ce schéma de l'écart, sur le sens le plus pauvre qu'il est possible de concevoir, le plus aisément attestable, en suivant la logique du modèle de la métaphore usée – un mot pour un autre, « flamme » pour « amour ». C'est pourquoi la réflexion d'un Searle ne saurait illustrer les travers néo-rhétoriciens : même s'il témoigne lui aussi d'une tendance à penser la métaphore vive sur le modèle de la métaphore morte, il souligne en même temps qu'elles ne peuvent s'y réduire, il distingue même nettement, dans son tableau, « métaphore éteinte », « énonciation métaphorique » simple (métaphore usée) et « ouverte » (métaphore vive). Mieux encore : à la fin du chapitre consacré à la métaphore, il mentionne le problème des « bonnes métaphores » qui font échouer son entreprise, qui en appellent au lecteur ou à l'auditeur, et finalement à de l'implicite – même si cela reste sur un mode terriblement indéterminé.

Il n'en reste pas moins que cette idée d'une traduction expose bien les défauts de la néo-rhétorique qui, plus encore qu'une linguistique pragmatique, se révèle inapte à saisir ce travail de l'implicite. L'article de Genette est de ce point de vue emblématique : son hésitation entre possibilité de traduire et respect de l'ineffable apparaît sous un jour encore plus éclairant si l'on pense aux reproches formulés quatre ans plus tard, dans « La rhétorique restreinte ». Souvenons-nous que le rejet de la métaphore, et à travers elle du raisonnement analogique, s'y fait au nom de leur prétendue irrationalité, nullement nuancée, de ce « retour à la magie » qui semble attestée à Genette lorsqu'il en trouve l'idée chez Breton. Or, cette imposture dénoncée en 1970 n'est-elle pas l'autre face du « vertige » évoqué dans « Figures » devant certaines d'entre elles, de cet écart maximal des métaphores surréalistes qui n'est pas encore accusé, de ces images que l'on met, selon Breton, « le plus longtemps à traduire en langage pratique » ? Plus largement, ce qui se perd dans la « traduction » d'une figure, en 1966, ce n'est pas du sens, c'est un je ne sais quoi auquel, finalement, Genette donne le nom de « littérature », de « poésie » : par la figure, l'écrivain charge le langage « de se désigner soi-même comme langage littéraire, et de signifier la littérature. » D'un article à l'autre, il me semble que l'auteur se contente de renverser le jugement de valeur : le refus de traduire la métaphore s'adosse à une théorie de l'indicible dont l'idée de magie, de manipulation apparaît bien le revers. Deux ans après mai 68, on trouve le même refus d'attribuer à la métaphore le pouvoir de dire le monde, mais cette fois à travers l'idée de magie, la dénonciation de l'illusion métaphorique : c'est la même opinion concernant la figure mais inversée, désormais présentée sous un jour déceptif. Dans les deux cas, on conçoit la métaphore comme renvoyant à une réalité inaccessible – mais, dans le premier, c'est en raison d'une réalité supérieure qui semble trop riche pour passer dans les mots, d'une mystique littéraire assez convenue, et dans l'autre c'est en raison d'un mensonge, d'une réalité trompeuse, trop évanescence pour cela. Le travail de la métaphore, sa façon de conférer une nouvelle signification à un mot n'ayant pas été cerné, le phénomène peut se prêter à toutes les interprétations, euphoriques ou dysphoriques, de l'ordre de la mystique ou du soupçon. Cette ambivalence-là est d'ailleurs saisissante chez les néo-rhétoriciens. Là où Searle ne voit, après beaucoup d'autres, qu'une incertitude liée à un acte de langage particulier, indirect, à un phénomène de parole, les structuralistes sont portés à déceler une perversion du langage, une mystification ou un mystère.

Prenons le groupe μ . Nous retrouvons chez lui, en 1970, le même besoin de traduire la métaphore et la même difficulté à saisir l'émergence d'une signification : nous avons déjà relevé la

comparaison de Burke entre l'Espagne et une baleine échouée, pour laquelle le groupe de Liège parvient à proposer un « degré zéro » pour le moins discutable, qui écrase toute une partie de la richesse de l'image. Leur ouvrage est parsemé de ces « réductions » judicieusement nommées. La faiblesse même du projet, de ses présupposés, apparaît nettement dans certains exemples, comme dans l'analyse du « titre d'un recueil d'A. Cantillon : *Le cœur à musique* ». Les auteurs sont bien obligés d'en appeler à un « parallèle métaphorique entre cœur et boîte, puis entre la musique et l'expression des sentiments amoureux » et de conclure : « Dans un tel cas, il devient impossible de décider si le degré zéro est “La boîte à musique” ou “Le cœur amoureux” ». ²⁵² Seulement, on le voit, le constat d'échec ne les conduit pas à remettre en cause l'idée d'une réduction-traduction : un degré zéro existe, mais il est incertain. Habilement, ils concluent ainsi : « les deux métaphores se croisent ». Suggérer la présence de deux métaphores là où, de toute évidence, il n'y en a qu'une, permet en effet de sauver l'abstraction du « degré zéro », de sous-entendre qu'il y en aurait deux.

Cette idée d'écart produit chez le groupe μ toute une série d'effets que nous avons déjà observés, similaires à ceux de « La rhétorique restreinte ». Soulignons seulement que c'est bien elle qui conduit tout naturellement, au début du chapitre sur les métallogismes, à l'idée d'une « “défiguration” rhétorique », ainsi qu'à celle d'une « infraction au code lexical » délibérée, qui n'a pas d'intérêt (comme pour « l'homme est un roseau »), qui n'est pas loin de constituer un pur caprice ou une perversion, comme si elle témoignait d'une volonté de tromper son monde, par vice ou par jeu (comme pour « le chat est un dieu »). Dans tous les cas, c'est une sortie condamnable de la norme, de la communauté, la bonne figure (le métallogisme) étant ce qui « ne dérange pas le lexique », qui ne chamboule pas la langue. ²⁵³ Dès le premier chapitre, la « distance » qu'introduit le trope (le métasémème) est certes présentée comme « une source puissante d'intérêt et de plaisir » mais elle conduit finalement à apprécier un message « en fonction de ce qui n'est pas lui » : on voit clairement comment l'idée d'une « fonction rhétorique » propre à la littérature, pensée sur le modèle du paradigme et de la fonction poétique, conduit à l'idée d'ornement. On peut noter d'ailleurs que le fait rhétorique et littéraire semble conçu sur le modèle du rêve, « comme comportant un degré manifesté et un degré zéro, absent mais identifiable » : voilà qui n'aide évidemment pas à penser « les ambiguïtés et les doubles sens » comme autre chose que des obstacles que « la communication doit éviter ». ²⁵⁴

On sait que la notion d'écart est également au cœur de *Structure du langage poétique*, publié en 1966 : même si Jean Cohen ne définit pas la métaphore comme tel, puisque pour lui la figure est surtout la « réduction de l'écart » créé par « l'impertinence » sémantique d'un mot à la place d'un autre, réduction positive donc, qui viole le code de la langue en réponse à « une violation du code la parole », qui constitue une reconstruction, nous pouvons aussi bien dire que la métaphore est à la fois l'écart et la réduction de l'écart, une impertinence apparente sauvée par le code de la parole qui institue une nouvelle pertinence. D'ailleurs, si l'auteur critique la notion d'écart dès l'introduction comme « trop large », elle est aussitôt reprise, elle n'est jamais abandonnée : la poésie en est un, le style est « une faute voulue » et, la poésie étant « une vaste métaphore », au prix il est vrai d'une certaine extension de sens de celle-ci, on peut bien dire qu'elle est elle-même la reine des écarts. L'avantage d'une telle approche est souligné très tôt par l'auteur : la poétique peut « se constituer en science quantitative », converger avec la statistique, « la science des écarts en général », et devenir

252 Groupe μ , *Rhétorique générale*, op. cit., p. 117.

253 *Ibid.*, p. 123-125, 113, 130.

254 *Ibid.*, p. 37-38.

une « science des écarts linguistiques » : c'est ainsi que le poéticien pourra mesurer le fait littéraire.²⁵⁵ Et, de fait, Jean Cohen entreprend des chapitres II et VI de « mesurer le “taux de poésie” d'un poème », en étudiant les pauses métriques non ponctuées par exemple, les rimes « non catégorielles », les épithètes « impertinentes » ou « redondantes », etc. Certes, il mentionne aussi, après Greimas et Spitzer, la dimension qualitative du style et présente la statistique comme permettant simplement de « vérifier une hypothèse ». Seulement, l'ouvrage ne se tient pas à cette position, même si le dernier chapitre semble y revenir : il y a dans *Structure du langage poétique* comme un complexe du littéraire qui a conscience du risque de sacraliser la poésie et qui réagit par la mystification inverse, qui prétend alors que la littérature est « quantitativement déterminable ». La difficulté n'est pourtant pas de « désacraliser » la poésie, démarche nécessaire en effet, bien qu'entreprise depuis, au moins, le début du XX^e siècle. C'est plutôt d'y parvenir sans l'atrophier ni la raréfier. Hélas, c'est à ces deux travers que cède Cohen la plupart du temps lorsqu'il traite *tout* le fait poétique comme écart, comme relevable du fait statistique, lorsqu'il met les métaphores sur le même plan que les rimes par exemple, ou qu'il oppose la poésie au langage scientifique comme au langage courant, au prosaïque – même si, à la façon de Jakobson, il nuance cette distinction effective avec l'idée d'un continuum entre « deux extrémités », le « pôle prosaïque d'écart nul » et celui « poétique d'écart maximum ». L'auteur évacue donc bien, par moments du moins, le qualitatif qu'il prétend respecter. L'approche qualitative de la poésie est d'ailleurs implicitement rapprochée, juste après, de l'astrologie, l'approche scientifique correspondant plutôt à l'astronomie, Cohen se comparant même indirectement à Galilée, attestant ainsi que la fascination du scientisme pour la mécanique céleste pénètre tous les champs du savoir, jusqu'à la rhétorique.²⁵⁶

Structure du langage poétique est pourtant rempli de belles intuitions. Le compte-rendu précédent est indéniablement cruel. Seulement, Jean Cohen entreprend de relire la tradition littéraire, avec toute sa richesse mais aussi toutes ses ambiguïtés, à la lumière des outils de la linguistique et de la poétique structurales. C'est ainsi qu'il tente de *sauver* la poésie avec des outils qui, au mieux, l'ignorent. Il se retrouve donc contraint, significativement, de recourir par moments à des notions qui n'ont plus rien à voir avec la science invoquée. Évoquant « la métaphore » dans le chapitre III par exemple, autrement appelée « changement de sens », il la définit comme « *transmutation* du système » (je souligne), mais aussi comme « paradigme », comme s'il s'agissait de deux noms différents pour désigner la même réalité. Percevant joliment qu'elle « est un conflit entre le syntagme et le paradigme, le discours et le système », il ajoute : « Le discours poétique prend le système à contre-pied, et dans ce conflit c'est le système qui cède et accepte de se transformer. »²⁵⁷ Merveilleuse définition de la métaphore vive, qui ne peut que nous agréer, parce que la figure n'y apparaît plus opposée au langage courant ou scientifique mais à la langue comme système potentiellement sclérosant, comme totalité dont la limitation peut être source de problèmes. Il indique enfin, s'inspirant du « mot profond » de Valéry, que la poésie « est un “langage dans le langage”, un nouvel ordre linguistique fondé sur les ruines de l'ancien par lequel, nous le verrons en conclusion, se construit un nouveau type de signification. L'absurdité poétique n'est pas de parti pris. Elle est le chemin inéluctable par lequel doit passer le poète, s'il veut faire dire au langage ce que le langage ne dit jamais naturellement. » Paul Ricœur s'est montré très sensible à cette idée de « déstructuration » du langage suivie d'une « restructuration d'un autre ordre », d'un discours sur les

255 J. Cohen, *Structure du langage poétique*, op. cit., p. 50, 13-14, 212.

256 *Ibid.*, p. 15-16, 22-24.

257 *Ibid.*, p. 126.

ruines. Néanmoins, malgré son charme, malgré cette idée de changement *radical*, il faut dénoncer cette image : comme Ricœur le souligne avec une autre expression ambiguë inspirée de Jakobson, celle de « référence suspendue », et comme Cohen cherche probablement à l'exprimer en ajoutant que la figure d'analogie « n'est pas possédée par "l'esprit de négation" », la métaphore ne détruit rien, elle s'appuie simplement sur d'autres fondations et, même si elle interroge celles-ci, si elle en remodèle d'une certaine façon les contours pour questionner son objet, elle ne les fait jamais disparaître, elle leur conserve leur autonomie. Plus encore qu'écart et réduction d'écart, destruction et reconstruction, la métaphore est un va-et-vient qui oblige à considérer conjointement deux ensembles de réalités.

Hélas, aussitôt après ce beau développement qui renoue avec ce que la distinction du poétique et du prosaïque peut avoir de meilleur, justement parce que l'opposition n'est pas binaire, que le poétique est un « langage dans le langage », une parole vive fondatrice plus qu'une exception, Jean Cohen avance une « preuve » du plus pur style néo-rhétoricien : « il suffit, dans n'importe quelle formule poétique, de supprimer ou même de diminuer l'écart pour en bannir la poésie » et de proposer la « traduction » d'un vers fameux de l'*Enéide*, « *Ibant obscuri sola sub nocte...* » (« Ils allaient obscurs dans la nuit solitaire ») donnant alors « Ils allaient solitaires dans la nuit obscure ». Seulement, ce que montre l'auteur à nos yeux, ce n'est pas que « la poésie naît de l'impertinence », c'est qu'une telle « contre-épreuve » est impossible : on ne peut pas, pour reprendre les termes employés, « supprimer » ou « diminuer l'écart ». Si, en réalisant ce test, « on tue la poésie », c'est parce qu'on a produit un nouvel énoncé qui constitue une contrefaçon du premier. En supprimant « l'écart », on ne supprime pas seulement une impertinence de pure forme, en l'occurrence un déplacement d'épithètes qui serait comme erroné, un double hypallage, on supprime une signification (même si elle n'est pas aisée à cerner), on supprime un énoncé : l'idée qu'Énée et la Sibylle ressemblent à la nuit. On peut donc conclure, si l'on veut, que la poésie s'identifie à un écart, que supprimer celui-ci revient à supprimer celle-là, mais cela ne nous apporte aucune lumière sur l'écart en question, sur ce qui caractérise la poésie ou la figure. En revanche, on conforte alors l'idée que la métaphore – et plus largement la poésie – est un écart sans grand enjeu.

Il n'est donc pas innocent que Jean Cohen recoure à des images comme celle de la « transmutation » ou, plus haut, qu'il déclare que le but de cette mutation métaphorique est une « métamorphose mentale »²⁵⁸ L'impertinence ou l'écart ne permettant pas de penser la métaphore, non plus qu'une approche purement formelle, statisticienne, qui impose de considérer un impossible « degré zéro », il est conduit à réintroduire le mystère initialement refusé. L'ouvrage s'achève d'ailleurs par une espèce de reconnaissance d'échec : « la fréquence de l'écart dans le poème ne prouve pas qu'il constitue la condition à la fois nécessaire et suffisante du fait poétique. Pour prouver qu'il est nécessaire, il faudrait montrer qu'il n'est pas de poésie sans écart ; pour prouver qu'il est suffisant, qu'il n'est pas d'écart sans poésie. » Et d'ajouter encore : « à la première objection il ne nous est pas possible de répondre de manière rigoureusement satisfaisante » ; quant à la seconde hypothèse, selon laquelle l'écart ne serait pas suffisant, Cohen s'y reconnaît pleinement, et de citer précisément l'impasse de la *théorie* surréaliste de l'image, qui laisserait croire que « toute faute » est « style ».²⁵⁹ Il lui faut autre chose, notamment du sens. Aussi l'auteur nuance-t-il l'idée énoncée dans son chapitre I, où il affirmait que toute métaphore était traduisible sans perte, du moins quant au sens, qu'elle constituait « une certaine manière de signifier un contenu qui aurait pu,

258 *Ibid.*, p. 109.

259 *Ibid.*, p. 189-191.

sans rien perdre de lui-même, s'exprimer en langage direct », faisant écho à Domairon et Genette avec l'idée que « la banalité est dans l'exprimé, non dans l'expression », que tous les poèmes « disent la même chose ». Sous prétexte que « les Français ont aimé la beauté à titre de renseignement », selon le joli mot d'Apollinaire, qu'on a trop souvent porté « son regard exclusivement sur ce contenu », on a vu que Jean Cohen a clairement donné dans le défaut inverse. Conscient *in fine* du problème, il complète alors l'idée d'écart en précisant la nature de ce qui fut bel et bien ignoré. Mais, après avoir nettement distingué l'impertinence d'une phrase absurde et celle d'une phrase poétique, à l'occasion d'une discussion sur le surréalisme qui n'était peut-être pas le meilleur lieu, il résout la question d'une bien pauvre façon, n'assumant pas jusqu'au bout l'idée d'un authentique *apport* de signification : le sens « à la fois perdu et retrouvé », qui correspond à la réduction de l'impertinence, à une « métamorphose », est cerné à travers une distinction entre référent et référence où l'on peut lire l'idée d'une référence rénovée mais qui finit très vite par se confondre avec celle d'un langage prosaïque purement dénotatif et d'un langage poétique doté d'une qualité « affective », « émotionnelle ».²⁶⁰ La réflexion autour de la signification et de la référence n'est pourtant pas dénuée d'une certaine richesse : il y a chez Jean Cohen la belle idée d'une poésie qui tiendrait *également* aux choses mêmes. Seulement, ici, comme le référent semble compris comme une réalité objective stable, commune aux langages poétique et prosaïque, le statut de la poésie en est brutalement rabaissé : elle peine à être identifiée comme témoignant *entre autres* de l'ambition d'un accès rénové au réel, se trouvant en même temps identifiée comme simple « effet subjectif », comme dotée d'une qualité affective n'ayant rien à voir avec l'appréhension d'une idée. L'« image émotionnelle » sur laquelle s'achève le livre finit alors par être perçue comme un simple supplément d'âme apporté au discours.

Le travers de *Structure du langage poétique* rappelle donc, à certains moments, celui qu'on a pu noter chez les formalistes russes : voulant embrasser trop de choses à travers le même concept de poésie, notamment des phénomènes « purement formels » et d'autres plus nettement sémantiques, et désirant le faire « scientifiquement », à travers les notions d'écart et d'impertinence pour Cohen, la richesse de la métaphore peine à être reconnue. C'est ainsi que « l'espace » de la figure apparaît bien creux, chez lui comme chez Genette ou le groupe μ , et que l'apport propre à la métaphore est identifié tantôt comme un mystère à préserver, chez le Genette de 1966 ou chez Cohen, tantôt comme une imposture, chez le Genette de 1970 ou le groupe de Liège.

Je ne crois pas utile d'insister davantage sur cette notion d'écart : Ricœur a bien montré qu'elle témoigne d'une « radicalisation du modèle sémiotique ». Il indique d'ailleurs que la néo-rhétorique ne se réduit pas à une « répétition de la rhétorique classique, du moins celle des tropes, à un plus haut degré seulement de technicité » mais qu'elle cherche à rétablir les droits d'une théorie des figures, à lui restituer toute son « envergure ». Seulement, cette théorie des figures ne renverse pas la problématique des tropes : elle tente au contraire d'élargir la notion de substitution – ou celle d'impertinence, de paradigme, etc. – liée aux tropes, en faisant de l'écart « le trait pertinent de la figure ».²⁶¹ C'est donc une confusion supplémentaire qui est introduite.

La démarche est la même, en effet, à peu de choses près, chez la plupart des néo-rhétoriciens. Tzvetan Todorov en 1970, Albert Henry en 1971, Michel Le Guern en 1973, malgré des différences significatives, malgré de notables avancées sur certains points, continuent d'appréhender la métaphore à travers un schéma inadapté. Todorov, après avoir indiqué par exemple qu'on ne peut

260 *Ibid.*, p. 40-41, 191-194.

261 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 175-176.

pas traduire par *amour* le mot « flamme », employé métaphoriquement par un auteur de l'époque classique, propose néanmoins de considérer « amour » comme « disons, la périphrase la plus proche par laquelle on peut recréer le sens du mot “flamme”, lorsque celui-ci est employé métaphoriquement ». Dans son développement, le modèle adopté est clair : c'est celui du symbole, où un « signifiant » renvoie à un « signifié » qui lui-même entretient des liens avec un autre « signifié » – modèle qui se trouve donc appliqué à une métaphore *prétendument* vive. C'est ainsi, peu après, que Todorov peut distinguer la « signification » de la « symbolisation », les tropes étant placés hors de ce qu'il appelle la signification, la dénotation.²⁶²

Henry prolonge quant à lui l'idée sur laquelle Jean Cohen achevait son ouvrage, en proposant une « psycholinguistique » de la métaphore, mais aussi de la métonymie, de la synecdoque et de la comparaison : même s'il se réfère souvent au schéma proportionnel, c'est une conception proche du groupe μ qu'il retient pour la définition de la figure, la métaphore étant « la synthèse d'une double métonymie en court-circuit », « une superposition métonymique créant dans le discours un synonymie subjective ». C'est ainsi que la « métaphore véritable, à l'état naissant, est toujours partiellement connotative », que « la figure est objectivement fautive, mais subjectivement vraie », et qu'il cite Robbe-Grillet pour qui la métaphore « n'apporte rien de nouveau à la description », pour qui le mot « blotti » ne donne « aucun renseignement complémentaire » pour appréhender un village « situé » au creux du vallon. L'impertinence apportée par la figure est « expressive » : elle ne lui donne pas forcément « un sens » mais au moins « une fonction », celui de transmettre une « impression ».²⁶³

Le modèle n'est pas fondamentalement différent chez Le Guern, même si le caractère décisif du travail de Jakobson y est beaucoup plus nettement reconnu. La métaphore, conçue comme rupture d'isotopie, comme jeu portant sur le sens, est présentée comme beaucoup plus indépendante de la « relation entre le langage et la réalité exprimée » que la métonymie, qui au contraire est caractérisée par celle-ci. C'est ainsi que l'auteur poursuit le geste de « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies » : si l'on peut aisément admettre, avec Le Guern, que la métaphore « opère sur la substance même du langage », il devient beaucoup plus délicat de soutenir que seul l'écart métonymique « porte sur la référence », les deux figures s'opposant sur ce point chez lui. Le trope de la ressemblance est alors appréhendé comme « amputation d'éléments de signification », comme recomposition des sèmes des deux mots rapprochés. L'idée d'une « information logique », d'une « dénotation », n'est pas ouvertement niée mais considérablement minimisée, voire passée sous silence : le propre de la métaphore consiste dans la « surimpression » d'une « image associée », d'une « connotation psychologique », dont la force est inversement proportionnelle à cette capacité de signifier rognée – capacité qui ne semble jamais liée à la « surimpression » mais précisément à cette « précision de la dénotation » originelle qui « diminue ». Aussi le chapitre I, où les principales définitions sont établies, s'achève-t-il sur une citation de Richards – c'est à lui nous devons l'idée d'interaction – qui évoque ces « deux pensées qui agissent en même temps [dans la métaphore] et qui sont portées par un seul mot », pensées dont l'« interaction » au sein de la phrase produit une « signification », mais Le Guern en tire-t-il des conclusions bien particulières : la figure, mettant « en relief les éléments maintenus » des deux mots, exerce par le biais de « l'image associée » un « retentissement sur la sensibilité sans le contrôle de l'intelligence logique, car il est dans la nature de l'image introduite par la métaphore de lui échapper ». La métaphore se caractérise ainsi par le

262 T. Todorov, « Synecdoques », art. cit., p. 47-49.

263 Albert Henry, *Métonymie et métaphore*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 66, 75, 77.

fait qu'elle « impose à l'esprit du lecteur » une connotation « qui s'est formée dans l'esprit de l'auteur au moment où il formulait cet énoncé ». ²⁶⁴

On l'aura donc constaté : la néo-rhétorique lie étroitement la métaphore à la notion de connotation. La figure apporte essentiellement une couleur au discours, une émotion, un affect : elle participe d'une entreprise de persuasion qui relève d'une vague action psychologique beaucoup plus que d'un raisonnement implicite. Et, de fait, dans les exemples analysés par Le Guern par exemple, le sens « connoté » apparaît dans la plupart des cas inconsistant, de l'ordre de « l'impression » évoquée par Henry ou de « l'image émotionnelle » décrite par Cohen. Catherine Détrie distingue d'ailleurs un défaut d'articulation dans *Sémantique de la métaphore et de la métonymie* entre une sémantique structurale et une approche stylistique pourtant posées comme complémentaires : elle regrette que « l'inscription du sujet dans son énoncé » soit posée « en termes uniquement stylistiques » par Le Guern et note que l'image associée, malgré tout ce qu'elle peut comporter de flou, de réducteur, est une reconnaissance qui ne s'avoue pas d'un « ancrage du sujet », l'indice qu'on ne peut l'évacuer, même quand les outils linguistiques adoptés l'imposent. ²⁶⁵

En fait, c'est de la notion même de connotation qu'il convient de se dépendre. Catherine Détrie montre bien, à travers l'analyse de l'ouvrage *La Connotation* de C. Kerbrat-Orecchioni notamment, qu'elle n'est pas d'un grand profit. Ce ne sont pas seulement les deux présupposés suivants qu'il faut récuser, d'ailleurs : la croyance en « l'existence d'une dénotation stable attachée à un signifiant », « dont on peut rendre compte par l'analyse componentielle » et « corollairement » la croyance en « l'existence d'une connotation, définie comme surcharge sémantique s'ajoutant à la dénotation ». ²⁶⁶ Le problème, plus largement, comme Détrie l'a souligné dans les pages qui précèdent, c'est qu'il s'agit là d'une théorie d'un degré de sophistication extrêmement élevé et qui se révèle inutile pour analyser ce « signifiant de connotation » que serait la métaphore. Même si Kerbrat-Orecchioni introduit des *x* et des *y* dans l'analyse de la métaphore *in absentia*, celle qui semble poser un épineux problème puisque s'y produit « un renversement du mécanisme usuel de la connotation », on voit bien qu'elle ne sort pas de la théorie de la métaphore-mot : il n'y a pas deux termes qui dialoguent, mais un signifié connoté et un signifié dénoté. Le trouble de l'auteur est tout entier issu de l'absence du comparé de la « chaîne de signifiants » qui conduit la métaphore à changer de « support » et qui provoque ainsi un bouleversement assez vain du système censé en rendre compte : le sujet *x* de la prédication étant absent, il ne peut plus recevoir les valeurs de *y* comme dans la métaphore *in praesentia* du type « *x* est *y* », c'est désormais *y* qui constitue le « signifiant de connotation » ; nous n'avons donc plus un sujet qui reçoit « le réseau complexe des valeurs sémantiques de *y* qui se greffent sur le contenu dénotatif de *x* » mais un signifiant avec un « sens littéral » qui « renvoie au dénoté imaginaire » et un « sens figuré » qui « renvoie au dénoté réel ». Le schéma est le même dans *L'Implicite*, et il reprend le même exemple : pour analyser la métaphore la « faucille (d'or) » de Hugo, dans un développement marqué par l'interprétation lacanienne, on ne trouve pas deux « signifiants » mais un « signifiant » avec, sous la barre, un premier ensemble de sèmes correspondant au signifié « faucille » qui renvoie, grâce au cotexte, à un second sème, qui correspond ici au signifié « croissant de lune ». ²⁶⁷ Autrement dit, il s'agit plutôt du schéma du symbole : celui de la métaphore « flamme » chez Todorov, par exemple. Dans le commentaire, Kerbrat-Orecchioni indique que le premier sens « n'est certes pas totalement oblitéré » : il « se

264 M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, op. cit., p. 16-17, 20, 22, 43.

265 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 85.

266 *Ibid.*, p. 117.

267 C. Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Armand Colin, Paris, 1998, p. 95-96.

maintient sous forme de trace “connotative” », d'une « image » qui vient « s'associer ». Mais l'idée générale est bien celle d'un sens secondaire, « accessoire » comme l'indique Le Guern lui-même, en référence à la linguistique de Port-Royal. Ce que « faucille » *veut dire*, c'est « croissant de Lune ». Qu'importe alors si le but, pour Hugo, c'est d'établir en même temps une analogie entre Booz et Dieu à travers le champ des étoiles. Qu'importe si une telle « traduction » par « croissant de lune » ôte tout son rayonnement au dernier vers, transforme une série d'idées implicites en « couleurs » ajoutées, en une « image émotionnelle de la lune », comme Caminade, cité en note, l'écrit... Voilà donc le plus gênant : si « croissant de lune » assure bien « la cohérence interne et l'adéquation externe de l'énoncé », « faucille » assure un autre type de cohérence et d'adéquation passé sous silence. Toute l'analyse de Kerbrat-Orecchioni apparaît mue finalement par le désir de défendre les droits de la diégèse, du vrai « sens littéral » menacé par l'impertinence de la métaphore, courant ainsi le risque d'occulter le travail propre de la figure, cette autre « cohérence interne » du champ lexical de la moisson qui favorise une nouvelle représentation de Booz une nouvelle « adéquation ».

Un tel schéma n'est donc pas « faux », dans la mesure où la connotation véhicule tout de même un sens, mais terriblement réducteur. Il induit en erreur, écrase des phénomènes discrets sous un modèle qui n'aide pas à leur compréhension. Faut-il rappeler que la notion de connotation englobe beaucoup de faits linguistiques différents, qu'elle a le défaut d'inclure tout ce que la notion de dénotation refuse d'assumer ? C'est ainsi que la métaphore est rapprochée d'autres types de « connotation » où le rôle reconnu à la signification est encore plus marginal, quand il n'est pas franchement inexistant ou purement subjectif. Nous avons déjà relevé le « ici poésie » de Genette. Michel Le Guern prend lui-même soin de distinguer « les connotations psychologiques » dont relève la métaphore des « connotations sociologiques, dont le type le plus caractéristique est l'effet produit par les écarts de niveaux de langue ».²⁶⁸ Autre gros défaut : cette notion empêche de penser « en termes de continuité », comme le souligne Catherine Détrie, les phénomènes désignés sous le nom de « dénotation et connotation ».²⁶⁹ Le sens ou la référence d'un mot n'est jamais vraiment « contenu » en lui, malgré ce que laisse entendre le dictionnaire : le contexte joue toujours un rôle décisif. C'est d'ailleurs ce que cherchait à souligner Lacan avec la pièce de Jean Tardieu, d'une façon un peu trop radicale, ou avec la « gerbe » de Booz. La signification du mot et celle de la phrase avancent de conserve. Le même commentaire est valable pour les notions de fonction référentielle et poétique, au moins quand celle-ci concerne des phénomènes sémantiques comme la métaphore : il faut les penser en continuité. Et, peut-être plus encore que l'idée d'un continuum, c'est le refus d'une telle distinction qu'il faut promouvoir : trop souvent l'idée d'une ligne, d'un espace aimanté par deux pôles dissimule mal une véritable opposition.

Le caractère binaire de ces couples de notions me semble d'ailleurs l'indice d'un clivage encore plus fondamental entre langue et parole, voire système et histoire, synchronie et diachronie : tout ne vient-il pas de là ? Certes, ces derniers clivages ne recourent pas terme à terme les oppositions précédentes mais ils instruisent bel et bien d'autres oppositions, ils construisent la distinction entre syntagme et paradigme (propre au système de la langue), entre dénotation et connotation (qui trahit clairement une difficulté à appréhender le sens du mot en discours), entre fonction référentielle et fonction poétique (qui indique une même difficulté à saisir la possibilité de faire bouger la langue, à jouer du système au profit, parfois, de la référence). Le premier couple, celui du syntagme et du paradigme, ayant été élaboré pour étudier le système de la langue, il ne pouvait qu'écraser les

268 M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, op. cit., p. 21.

269 C. Détrie, *Littérature et signification*, op. cit., p. 120.

phénomènes de parole, se révéler inapte à saisir la métaphore. Aussi les deux coupes suivants prennent-ils davantage en compte le discours mais à des degrés divers, et toujours faiblement : aussi la métaphore se range-t-elle toujours du côté du second terme, le paradigme dans un sens élargi, la fonction poétique ou la connotation, inventés pour sauver le système, pour intégrer au sein du modèle linguistique ce que ses fondements mêmes n'avaient pas prévu d'assimiler. On pourrait presque dire qu'il en va de même du couple défini par la forme *in praesentia* et *in absentia* de la métaphore, du moins quand on suggère qu'elles fonctionneraient différemment, seraient d'une nature distincte. En effet, si de nombreux auteurs peuvent admettre une interaction entre deux objets de pensée pour la comparaison ou la métaphore *in praesentia*, la forme *in absentia* garde le plus souvent pour eux un mystère qui vient de cette puissance de la parole qui s'y manifeste sans pouvoir être pensée dans un cadre sémiotique, à cause de son support apparemment unique. Le problème, qui se pose déjà avec la forme *in praesentia* puisqu'elle impose elle aussi l'idée de connotation, se pose à un degré plus élevé avec la métaphore *in absentia*, du moins quand elle est vive, parce que son étrangeté est toute entière contenue dans la profondeur de la phrase, qu'elle semble irradier dans le mot. Aussi se laisse-t-elle mal appréhender par la notion de paradigme, l'idée de fonction poétique la laisse-t-elle dans l'indétermination la plus totale et celle de connotation finit-elle par l'écraser.

La hauteur de l'obstacle est sensible chez de nombreux auteurs. On le perçoit bien chez Lyotard, par exemple : on a déjà relevé comment, pour défendre la puissance de la figure, il utilise Breton contre Freud et joue avec l'idée de magie. Un peu plus loin, dans le passage consacré à la métaphore elle-même, il utilise de la même façon Breton mais contre Jakobson et Lacan cette fois, et toujours sur la base des affirmations de ceux qu'il conteste, de leurs conceptions, en l'occurrence sans s'affranchir complètement de leurs définitions de la métaphore. Il commence en effet par reprendre la « définition entièrement convenable » de Lacan pour ajouter cette « observation » : « l'essentiel de la métaphore, au moins l'essentiel pour le poète, n'est pas dit » puisque cette définition met en valeur le trait « un mot pour un autre » ; « dans la métaphore poétique, la substitution *n'est justement pas autorisée par l'usage*, elle *n'est pas* inscrite dans le réseau paradigmatique ». On ne peut que souscrire à cette réserve en effet. Seulement, Lyotard ajoute : « La vraie métaphore, le trope, commence avec l'excès dans l'écart, avec la transgression du champ des substituables reçus par l'usage. » Et c'est là, pour reprendre ses termes, que l'on quitte la langue pour entrer dans le style. Lyotard invoque Breton : c'est lui « qui a raison » contre Jakobson et Lacan. Il indique que non seulement la vraie métaphore « défie » l'usage mais aussi que la plus forte image, comme l'affirme le *Manifeste* « est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé ».²⁷⁰ Nous voyons donc le piège des références structuralistes, et plus largement des influences dominantes de Freud, Breton, Jakobson et Lacan : pour défendre la métaphore vive, la puissance d'événement de la figure, il est contraint tantôt d'invoquer la magie, tantôt de définir la métaphore comme un « excès dans l'écart », comme une « transgression ». Autrement dit, de même que Breton ne sort pas d'une conception étroite de la raison en jouant avec l'idée de magie, Lyotard – à la suite de Lacan – ne fait que répéter à un autre niveau la conception substitutive dont il tente de s'émanciper, il radicalise la conception structuraliste sans parvenir à en sortir. Quant au souvenir de Freud, il achève de brouiller les perspectives : nous avons vu que, juste avant cette définition de la métaphore, l'auteur de *Discours, figure* définissait son projet comme une volonté de montrer la présence « de la figure dans le discours » à titre de « fantasme » et la présence du discours « dans la figure comme rêve ». Le

270 J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, op. cit., p. 254-255.

modèle du rêve permet alors, à la fin du développement sur la métaphore, de penser la « profondeur » de la figure : Lyotard indique « qu'on a affaire à une topographie » intéressante, avec ses « deux plans superposés, celui de la pensée en dessous et celui du “contenu”, le travail du rêve opérant entre eux, en épaisseur ». Certes, jamais il ne tombe dans le piège d'identifier la profondeur du rêve à celle de la métaphore, de même que son développement sur Jakobson et Lacan contient de nombreux aperçus éclairants, valant beaucoup mieux que mes remarques ne le laissent entendre, mais dans ce développement où il s'agit de contester la conception lacanienne de la métaphore-condensation, on perçoit la puissance de séduction du modèle du rêve et la façon dont elle informe la conception d'une « épaisseur du discours », ce « langage “lourd” », ce « langage qui travaille, qui cache, qui montre, métaphoriquement sans doute, mais d'une métaphore cette fois comprise à la manière de l'œuvre ». Et de conclure sur cette hypothèse : « à première vue le “langage” du rêve paraît n'être pas plus et pas moins que celui de l'art. Il en est au principe, il est peut-être son modèle. »²⁷¹ Sans relancer le débat sur ce dernier point – nous avons vu qu'il était possible de faire l'hypothèse inverse : si l'inconscient peut, d'une certaine façon, être considéré comme premier, c'est plutôt le travail de l'art le modèle du rêve – notons simplement que psychanalyse, surréalisme et structuralisme se renforcent mutuellement pour promouvoir une conception réductrice de la métaphore, où sa capacité à produire un discours est constamment minimisée. Même vive, elle reste la reine des écarts.

L'opacité de la figure

Avec cette idée d'épaisseur, on commence à percevoir un autre danger pour la métaphore au sein de la conception structuraliste, un danger en quelque sorte inverse à celui de la traduction : quand l'image n'est plus perçue comme parfaitement traduisible, diaphane, possédant un sous-texte « visible en transparence, comme un filigrane », elle apparaît souvent, sinon opaque, du moins d'une épaisseur déroutante, déjouant l'interprétation rationnelle, brouillant la communication. Bien sûr, ce n'est que le revers de la même approche, mais il n'en est pas moins très puissant : l'apport spécifique de la métaphore n'étant pas appréhendé en termes de signification nouvelle, inédite, il ne peut qu'être minimisé ou, quand il est pleinement perçu, pensé comme entrave, comme obstacle. Nous trouvons ici la conséquence logique de l'idée saussurienne d'une « transparence » du signe, ou de la fonction poétique, ou même tout simplement de la théorie d'un langage « propre », d'un degré zéro.

« Dire que la figure est la forme d'un énoncé est insuffisant » explique Éric Bordas par exemple, « car alors tout langage serait figuré ; il faut bien préciser que la figure est une manière de s'exprimer qui se distingue de la manière simple et commune ».²⁷² Ce raisonnement, qui est celui de la rhétorique classique, ne peut conduire qu'à l'impasse, nous l'avons vu : il contient dès l'origine une idée de distinction qui ne peut qu'amener des jugements problématiques. C'est d'ailleurs un raisonnement très proche de celui de Genette, dans « Figures », et nous en avons observé les conséquences dans « La rhétorique restreinte ». Si la métaphore est le comble de l'écart, elle court évidemment le risque d'apparaître comme le comble de l'arbitraire, voire de l'élitisme, de la discrimination. Cela me semble être une des interprétations les plus probables de cette méfiance vis-à-vis de la métaphore et la rhétorique après-guerre : le lien est, sinon direct, du moins assez tentant

271 J.-F. Lyotard, *ibid.*, p. 253, 258, 260.

272 E. Bordas, *Les Chemins de la métaphore*, PUF, Paris, 2003, p. 29.

entre certaines définitions de l'écart et la notion de distinction. N'est-ce pas le fond de l'hostilité à la métaphore « généralisée » chez le Genette de 1970 ? N'est-ce pas le sens de cette connotation « ici poésie », de cette volonté de « signifier la Poésie », « la Littérature », évoquée en 1966 ? C'était déjà, d'ailleurs, l'idée de Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*, mais à propos du style de Garaudy, de ses métaphores « signalant la Littérature sans grands frais », qui se contentent d'être « une marque littéraire qui situe un langage, tout comme une étiquette renseigne sur un prix » : la critique ne vaut que pour certains écrivains de deuxième ou troisième rang.²⁷³ Il y aurait plus largement à s'interroger sur la notion de distinction, que l'on a rapproché trop souvent d'une pratique de groupes sociaux dominants mais qui existe dans toutes les couches de la société et qui, si l'on quitte le terrain de la représentation sociale, constitue une opération essentielle de l'esprit : ce n'est pas tant le concept de Pierre Bourdieu qu'il s'agit de questionner que l'usage qui en a été fait, où l'on a confondu parfois le phénomène de distinction en lui-même, qui n'a aucune raison d'être dénoncé, et l'usage social de certaines distinctions. Si le souci de distinguer des notions, par exemple, peut tourner à la manie, au réflexe conditionné et/ou instrumentalisé, s'il peut justifier parfois l'image de l'intellectuel « coupeur de cheveux en quatre », il est surtout une activité essentielle de l'esprit sans laquelle aucun progrès intellectuel, aucune émancipation humaine n'est possible. Il en va évidemment de même pour la métaphore : si elle peut servir, comme le langage tout entier, de marqueur social, d'outil de distinction, cela n'a rien à voir avec l'activité de la figure dont toute une tradition souligne que, vive ou morte, elle est commune à tous.

On ne peut donc se satisfaire d'une définition de la figure, de la métaphore, comme « manière de s'exprimer qui se distingue de la manière simple et commune », quelle que soit l'acception que l'on peut donner à ces termes. Bien au contraire, c'est le refus même de considérer que tout est forme, tout est figure, qu'il faudrait interroger. C'est d'ailleurs de là que part Tzvetan Todorov dans *Littérature et Signification*, en 1967 :

Pour qu'il y ait un langage figuré, il faut qu'il existe en face de lui un langage naturel. Le mythe du langage naturel nous fait comprendre les fondements de la rhétorique et, en même temps, les causes de sa mort. Les rhéteurs tout autant que les grammairiens de l'âge classique croient qu'il existe une façon simple et naturelle de parler qui ne demande pas de description – parce qu'elle va de soi. L'objet de la rhétorique, c'est ce qui s'écarte de cette façon simple de parler ; mais celle-ci n'est prise en charge par aucune autre réflexion. Ainsi toute la connaissance que nous apportent les rhéteurs est une connaissance relative à une inconnue.²⁷⁴

On ne peut qu'être sensible à cette belle façon d'introduire le problème, ainsi qu'à l'élégance de la réflexion dans les pages qui suivent. Hélas, sous l'influence notamment de Dumarsais, Todorov va peu à peu se ranger à l'opinion qu'il étudie. Un peu comme Genette qui, dans « Figures », partant du refus de la traduction, finissait par l'accepter, il mentionne le refus des modernes, à la suite des Romantiques, de distinguer le « naturel » et « l'artificiel », pour qui « il n'existe pas de degré zéro de l'écriture », « tout est naturel ou tout est artificiel », pour ensuite se montrer sensible jusqu'à l'ambiguïté à la démarche des rhéteurs, « leur pardonner cette foi dans le naturel pour nous avoir laissé la description d'un nombre si élevé de phénomènes linguistiques ». C'est ainsi que Todorov, s'inspirant de Dumarsais et Fontanier, développe une réflexion sur la visibilité de la figure qu'a analysée Ricœur : « la figure est ce qui fait paraître le discours en le rendant opaque », résume

273 R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Points Seuil, Paris, 1972, p. 52.

274 T. Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, Paris, 1967, p. 97.

l'auteur de *La Métaphore vive*, ajoutant que cette opacité supposée « est trop vite identifiée à son absence de référence ».²⁷⁵ Dans le passage de *Littérature et Signification* qui se trouve cité, Todorov se révèle pourtant prudent : s'il évoque ce « discours entièrement transparent » qui ne présente aucune figure, « qui nous fait simplement connaître la pensée », c'est en paraphrasant Dumarsais. Certes, il décrit ensuite ces « deux pôles », « le discours transparent et le discours opaque », mais il s'agit là de « deux pôles *dans la conscience humaine* du langage » (je souligne) : c'est une opinion qu'il n'assume pas tout à fait, pas explicitement. Les conditionnels employés sont d'ailleurs éloquents : il s'agit là d'une hypothèse qu'il étudie. Il n'en reste pas moins que le jugement de Ricœur est le bon : le premier et peut-être le seul mérite de la rhétorique, selon Todorov, est d'avoir pointé à *travers les figures* la capacité du discours à se désigner soi-même. De toute évidence, nous retrouvons ici le problème de la « fonction poétique » (ou « rhétorique », chez certains auteurs), telle qu'elle est trop souvent appréhendée : elle n'entre pas dans un rapport dialectique avec la fonction référentielle. La fin de l'ouvrage semble pourtant introduire une nuance bienvenue : la possibilité d'une « relation dialectique » est mentionnée ; si « le langage figuré s'oppose au langage transparent pour imposer la présence des mots », « le langage littéraire s'oppose » quant à lui « au langage commun pour imposer la présence des choses », ce qui introduit un jeu, « le langage littéraire ne se confond[ant] pas avec le langage figuré », leur « collaboration » pouvant permettre à la littérature de s'opposer à « la signification abstraite qu'ont pris les mots dans la parole quotidienne ». Seulement, malgré les apparences, et malgré l'influence évidente des formalistes russes, nous n'avons pas là l'idée de Chklovski : Todorov mentionne avec insistance le fait que les langages figuré et littéraire peuvent « se passer l'un de l'autre » et « même, dans un cas extrême, se trouver opposer l'un à l'autre », et il ajoute que « ce n'est pas une victoire de la littérature si nous percevons la description et non ce qui est décrit. »²⁷⁶

Il n'y a donc qu'une façon de comprendre le propos de Todorov : la figure est cette puissance d'opacité que la littérature peut employer à son plus grand profit mais qui peut aussi la perdre, ou du moins détourner le regard sur le nombril de son style. La « relation dialectique » entre les deux langages est donc liée en dernier ressort au langage littéraire, à la dialectique qu'il organise entre les mots et les choses. C'est qu'entre-temps Todorov a pris pour acquis ce qu'il avait seulement posé comme hypothèse, comme une conception « classique » : l'opacité est devenue « la seule qualité commune à toutes les figures de rhétorique », opacité définie prudemment comme « tendance à nous faire percevoir le discours lui-même et non seulement sa signification » et le langage figuré comme « un langage qui tend vers l'opacité ou, en bref, un langage opaque ». Par ailleurs, pour réintroduire la puissance de la poésie, de la littérature, l'auteur opère un dédoublement qui ne peut convaincre entre langage figuré et langage poétique, en s'appuyant sur l'idée que le langage littéraire « est destiné à nous rendre présents les choses décrites et non le discours lui-même ». La littérature serait ainsi, en quelque sorte, le versant positif d'un pouvoir dont les figures seraient le versant négatif, elle serait la rédemption des figures. Pour justifier cette distinction, Todorov a posé auparavant la double affirmation selon laquelle « l'expérience » aurait prouvé aux rhéteurs « qu'il existe une poésie sans figures, ainsi qu'un langage figuré en dehors de la poésie ». Ce double débordement d'une notion par l'autre n'a qu'un défaut, mais il est de taille : il repose sur une fausse symétrie. Si la seconde affirmation ne pose pas problème, la première est hautement discutable en effet. Elle n'est d'ailleurs étayée que par un seul exemple : Dumarsais « insiste sur la beauté de la

275 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 187-188.

276 T. Todorov, *Littérature et signification*, op. cit., p. 102, 117-118.

poésie sans figure ». ²⁷⁷ Or, nous retrouvons ici l'idée qu'un style « simple » n'est pas un style figuré, que tout n'est pas figure, ce qui était resté à l'état d'hypothèse, et le passage du traité *Des tropes* est lui-même discutable. Il se fonde sur deux très courts extraits de Corneille et sur six vers de Malherbe. Le dernier se souffrirait pas longtemps la discussion aujourd'hui : la versification, la syntaxe, le jeu sur les pronoms ou la discrète antithèse entre « tout » et « rien » suffiraient à le disqualifier. Quant aux échanges de courtes répliques tirées d'*Horace* ou de *Nicomède*, leur forme similaire est singulière : à une question, un personnage répond par une conjonctive ou un simple nom, et la réponse déjoue notre attente. ²⁷⁸ Par ailleurs, sans même invoquer d'éventuelles figures manquantes, on voit bien que l'opinion de Dumarsais repose tout entière sur la distinction entre la pensée et le discours. Son idée est voisine de celle de Domairon : c'est tantôt l'idée qui est sublime, comme ici, tantôt la forme, comme ailleurs. Enfin, la distinction proposée par Todorov repose sur une étonnante proximité : de même que « le discours opaque lutte contre le sens abstrait pour imposer la présence quasi physique des mots », de même la littérature lutte contre le « sens abstrait qui règne dans le langage commun », la différence entre les deux n'étant maintenue que par la distinction entre référent et référence, déjà observée chez Cohen, et par l'idée de fiction, où finalement « les “choses” n'existent pas » non plus. ²⁷⁹ L'idée d'une possible « dialectique » entre les figures et la littérature repose donc sur des prémisses bien fragiles, sur une distinction et une relative symétrie bien opportunes. Ce sont elles pourtant qui permettent à la littérature d'imposer « la présence maximum des choses », dépossédant la métaphore d'une parcelle de son pouvoir pour l'attribuer en définitive au « langage littéraire ».

On perçoit en outre à quel point le raisonnement est inspiré par des références différentes, contradictoires : après avoir relu la rhétorique comme si elle témoignait des mêmes intuitions que la linguistique ou la stylistique moderne, et après l'avoir marqué du sceau de la fonction poétique de Jakobson, Todorov tente de renouer les liens distendus avec le réel à travers une réflexion qui n'est pas sans écho avec celle de Chklovski sur la technique de l'obscurcissement – le mot n'est évidemment pas sans échos ici. Seulement, et assez logiquement, la greffe peine à prendre, et la « relation dialectique » invoquée ne convainc pas : c'est l'idée d'obstacle qui domine, même si les dernières conséquences de celle-ci ne sont pas assumées. Étudiant une métaphore mal filée citée par Fontanier, Todorov mentionne l'idée d'une « connotation “Littérature” » mais semble marquer une distance bienvenue : ce n'est pas la seule qui « surgit ». ²⁸⁰ Pourtant, dans l'opacité de la figure qui est la sienne, quelle est cette « signification » résiduelle que nous avons relevée au passage, qui n'est pas toujours occultée ? Qu'y a-t-il de plus que le « sens propre » dans l'énigme de la figure ? Son modèle ne permet pas de le penser : il tend à tout rabattre sur une certaine forme d'inanité.

Mais ce n'est pas seulement le sens de la figure qui est manqué par cette idée d'opacité, dès qu'on écarte la belle idée d'obscurcissement à laquelle Todorov ne fait pas authentiquement allusion : c'est aussi une conception du langage et du réel. C'est d'ailleurs à l'éclaircissement de ces implications que Catherine Détrie s'est largement livrée dans son ouvrage *Du sens dans le processus métaphorique*. ²⁸¹ J'ajouterais néanmoins quelques remarques, qui pourront sembler évidentes, mais dont nous constatons ici qu'elles sont parfois perdues de vue. En effet, l'opacité n'est pas une

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 115-117.

²⁷⁸ Dumarsais, *Des Tropes*, *op. cit.*, p. 66-67.

²⁷⁹ T. Todorov, *Littérature et signification*, *op. cit.*, p. 117.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 105.

²⁸¹ Même s'agit là de la colonne vertébrale de son travail, voir en particulier Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 141-182.

fonction du langage qui serait activée ou non mais un risque, une possibilité dans la communication de soi avec soi, ou de soi avec autrui – et une possibilité qui n'est pas automatiquement synonyme d'obstacle sur le chemin du sens et de la référence, qui constitue même, parfois, un détour nécessaire pour y parvenir. Dans l'idée reprise par Todorov d'un discours « invisible » qui nous ferait « simplement connaître la pensée », l'ordre des phénomènes semble inversé : si on suit sa logique, le discours transparent préexisterait au discours obscur ou opaque, alors que le premier, s'il existe, est une conquête sur soi, sur l'obscurité – l'énoncé clair de ce que l'on a enfin bien compris et formulé – du moins quand il n'est pas de l'ordre de la tautologie, de l'illusion, de l'idéologie – autrement dit, quand on ne fait qu'énoncer la *doxa*. L'auteur de *Littérature et Signification* mentionne d'ailleurs lui-même l'usure de la figure, ce risque, « en prononçant un mot », de remplacer « la présence réelle de l'objet par un concept abstrait », mais il ne donne pas la priorité à la figure vive. La cause en est claire : cette représentation vient non seulement d'une linguistique centrée sur le système de la langue mais aussi de la rhétorique où, par définition, on détermine une idée avant de composer un discours. Seulement, il devient singulièrement tendancieux de présenter cette opacité comme une fonction du langage en général, comme une possibilité laissée à l'artiste : même si cela semble recouvrir la réalité de certaines expériences, celle de l'écriture « automatique » notamment, mais en déformant la plupart du temps leur signification, cela néglige le fait que l'opacité du monde, avant d'être un « choix », celui d'un artiste par exemple, est une donnée. Le langage, s'il prétend dire quelque chose sur le monde d'un peu neuf, ou s'il veut ne serait-ce que continuer à montrer le monde avec acuité, hors de nos certitudes toujours promptes à se (re)former, est obligé de lutter contre l'opacité – opacité qui n'est nullement propre aux figures mais, à la fois, et de façon indémêlable, celle du monde, du langage et de soi.

Cette idée d'opacité des figures, de la métaphore en particulier, a trouvé de nombreuses expressions. Je n'essaierai pas d'en suivre l'émergence et l'évolution. Peut-être seulement puis-je noter ce qu'elle doit, entre autres, à Roland Barthes, chez qui on trouve par excellence l'idée d'un langage non marqué. Outre son idée d'un « message sans code », je pense à l'*utopie* d'un langage « neutre », d'une « parole transparente », d'une « écriture blanche », sans médiation ou du moins sans celle du style. L'« opacité de la forme » qui est mentionnée dans *Le Degré zéro de l'écriture* (où l'on se rappelle que Roland Barthes était le directeur de recherches de Todorov) est d'ailleurs liée « à l'élégance ou l'ornementation » : l'idéal du langage serait d'arriver « à l'état d'une équation pure », et c'est alors que « la Littérature » serait « vaincue », « la problématique humaine [...] découverte et livrée sans couleur », l'écrivain devenant « sans détour un honnête homme ». ²⁸² Sans m'attarder sur ce rêve d'un accès direct au réel, il faut noter le contresens qui consiste à placer les figures et en particulier la métaphore du côté de l'opacité : n'est-ce pas précisément ce type de langage indirect qui permet le mieux de parvenir à briser la coque des automatismes de perception, comme Todorov tente malgré tout de le suggérer à la fin de son ouvrage ? La métaphore ne se rapproche-t-elle pas beaucoup, précisément, de l'équation, sans évidemment en constituer l'équivalent (ce qui en fait à la fois la grande faiblesse et la grande force) ?

Bien sûr, dans ce passage, comme à la fin de l'introduction du même livre, Barthes décrit avant tout un idéal contemporain, qui renoue – selon lui – avec celui du classicisme, mais l'on perçoit bien à quel point cet idéal est aussi le sien : c'est une écriture dégagée de l'idéologie qu'il nous décrit. Faut-il pour autant accepter une telle vision des choses, non seulement un tel jugement de valeur mais aussi un tel constat, concernant l'évolution du style ? L'exemple proposé par l'auteur est celui

282 R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 55-57.

de *L'Étranger*. Il serait pourtant erroné de déceler ici une absence de style ou, pour ce qui nous concerne, une absence de métaphore. On sait d'ailleurs que Barthes y décèle « presque » une telle absence « idéale », et qu'il s'agit pour lui de préciser l'idée d'« un style de l'absence ». Néanmoins, c'est bien sur la base de cet exemple que l'idée d'une écriture blanche s'est imposée. Or, pour en rester à notre sujet, il y a des métaphores dans le roman de Camus. Elles semblent retenues, certes, elles sont rares dans l'ensemble, ce qui va apparemment dans le sens du constat de Barthes, ce qui confirme indéniablement l'idée d'un « style de l'absence », bien plus que d'une absence de style, mais nous pouvons en relever un certain nombre. Leur répartition est d'ailleurs on ne peut plus significative. Dans l'épisode central du meurtre, elles explosent. C'est le sens même de leur retenue, à mon sens, dans ce livre du moins : la tête du narrateur est « retentissante de soleil », il subit cette « pluie aveuglante qui tombait du ciel », cet « éclatement rouge », « cette ivresse opaque » que l'astre lui « déversait », de même qu'il subit ces « épée[s] de lumière jaillie[s] du sable », « l'air enflammé », cet « océan de métal bouillant » de l'après-midi, etc.²⁸³ Le meurtre semble presque lié à ces métaphores : c'est précisément parce qu'il n'a pas l'habitude des émotions que Meursault tue – et, pour le lecteur, ces métaphores sont clairement la traduction de ce trop-plein ressenti ce jour-là. Le meurtre a lieu parce que le personnage veut sortir de la situation, se débarrasser de ce soleil qui l'écrase, qui lui rappelle le jour où il a enterré sa mère.²⁸⁴ Dans la scène sur la plage, les images indiquent donc qu'il éprouve la force, la violence et la beauté du moment : de tout cela, il ne sait que faire. Que peut-on en conclure, quant à l'écriture blanche ? Quel sens peut-il y avoir, pour Barthes, à promouvoir un tel art pauvre en figures, comme c'est le cas ici, sur une large partie du roman ? On perçoit bien la limite d'un tel éloge de « l'écriture neutre » : comment généraliser la leçon de ce style *insensible* ? comment en faire un modèle ? La retenue des métaphores est solidaire du projet tout entier de *L'Étranger*, à tel point qu'il apparaît légitime ici de jouer sur les mots. Le contresens qu'il y aurait à promouvoir un authentique langage *sans figure* me semble parfaitement exprimé là. Si le mot « figure » a connu un tel succès, c'est qu'il évoque le visage, qu'il est le lieu de l'expression. Or, de même que le narrateur évite les figures, qu'il emploie peu de métaphores, de même le personnage de Camus est-il sans parole, sans expression.

Le problème du corpus est d'ailleurs assez sensible, en général : de même que le roman de Camus ne se prête pas si bien à l'éloge de la transparence, de même l'opacité du langage figuré est-elle souvent illustrée par des exemples discutables. Nous avons maintes fois noté le recours privilégié à la métaphore surréaliste, dont la résistance apparente à la signification est terriblement opportune. Une autre référence significative, outre la métaphore symboliste dont l'obscurité – à défaut d'une authentique opacité – ne pouvait déplaire, est la métaphore baroque. Genette commence précisément son article « Figures » par la « lune ensanglantée » du sonnet de Quevedo et, significativement, il répète le jugement de Borges, selon lequel il vaut mieux « ignorer qu'il s'agit de l'emblème turc, éclipsé par je ne sais quelle piraterie de don Pedro Téllez Girón ». Comme les exemples de Breton et d'Éluard, et contrairement à ceux qui suivent, elle ne se prête pas aisément à une « traduction » en effet – mais Borges montre bien, en même temps, qu'il existe des pistes pour l'interprétation, précisément ; en fait il se contente de souligner que la « clef » n'est pas unique. Aussi, témoignant mieux de l'opacité du langage, les références modernes et surréalistes joueront-

283 A. Camus, *L'Étranger*, Gallimard, Paris, 1989, coll. Folio, p. 91-95.

284 Les métaphores vives sont d'ailleurs présentes mais plus rares lors de l'enterrement : on relève surtout la « pulpe brillante » et la « boue noire » du goudron chauffé par le soleil (p. 29). Par ailleurs, il est bien entendu que les métaphores n'expriment pas forcément des émotions fortes, y compris dans le roman : le narrateur compare par exemple M. Pérez qui s'évanouit à un « pantin désarticulé » (p. 31).

elles un rôle plus important dans « Rhétorique restreinte » et, cette fois-ci, plutôt à la fin : ce sont elles qui permettent de réhabiliter la comparaison et de dénoncer la métaphore comme « retour à la magie ». Quant aux métaphores baroques, nous avons déjà signalé que Genette faisait plusieurs fois allusion au travail de Jean Rousset dans les notes qu'il ajoute à ce dernier article, lorsqu'il le publie dans *Figures III*. Or, si l'auteur de *La Littérature à l'âge baroque* souligne en 1953 la dimension d'énigme de ces métaphores, il semble aller plus loin : il suggère lui aussi qu'elle n'ont pas de contenu – du moins pas d'autre contenu que celui donné par la restitution du « terme propre ». Aussi « oiseau », « abeille » ou autre « insecte » serait le premier mot, et finalement le dernier, des nombreuses métaphores relevées : « atome résonant », « Violons ailés, lyres mobiles », « Cithares de plumes », « Bouquet chanteur », « volante fleur »... Contre l'évidence, il fait du travail poétique de leurs auteurs un « jeu cérébral qui, au lieu de dire, veut masquer ». Qu'il y ait là une forte préciosité, c'est certain, mais comment prétendre qu'il n'y a pas de « contenu », que les images « cachent », sous prétexte qu'elles « enveloppent d'allusions » ?²⁸⁵ Tout au plus peut-on dire que l'idée véhiculée semble banale, qu'elle relève du cliché, ou que les métaphores témoignent d'un incroyable gaspillage représentatif. En fait, comme chez Todorov, on perçoit une certaine tendance à projeter des traits contemporains, en l'occurrence « surréalistes », sur le passé. Dans le premier essai de *L'intérieur et l'extérieur*, le chapitre « La Querelle de la métaphore », beaucoup plus nuancé, riche d'indications, s'achève d'ailleurs, on l'a vu, par l'idée, non dénuée d'arguments mais gênante à plus d'un titre, d'une « résurrection » de cette « poétique métaphorique » aux XIX^e et XX^e siècles.²⁸⁶ De même, malgré les analogies toujours possibles entre la poésie et l'architecture baroques, pertinentes par ailleurs, une métaphore n'est pas un simple motif décoratif, un ornement complètement vain, comme Jean Rousset le laisse finalement entendre dans *La Littérature à l'âge baroque*. L'idée de déguisement, de masque, est d'ailleurs appliquée à la métaphore d'une façon qui semble justifiée – et peut-être même celle de fioritures – mais ces idées contribuent au soupçon par leur combinaison avec le trait précédent, celui d'une quasi absence de signification apportée en propre par la figure : qu'il y ait gaspillage représentatif ne doit pas laisser croire à celle-ci.²⁸⁷

Enfin, une autre idée a pu renforcer cette représentation du langage figuré comme opaque : il ne s'agit plus du « degré zéro » du langage « propre », courant, mais du langage scientifique. Pour Cohen, c'est « le savant » qui fournit le meilleur modèle, la meilleure « norme », qui constitue « l'écrivain le moins soucieux de fins esthétiques » : « l'écart dans son langage n'est pas nul, mais il est certainement minimum. » L'ambiguïté est ici importante car, juste après, Cohen évoque un étonnant « langage naturel » qui serait lui aussi dénué d'écart rhétorique, qui s'opposerait au « langage d'art ». Puis la confusion est entretenue en citant par exemple Bally qui « considère lui aussi le langage scientifique comme le pôle opposé du langage de “style” ». ²⁸⁸ C'est donc une sorte de style neutre que recherche par moments Jean Cohen, comme Barthes qui est cité, un « degré zéro » du langage qu'il croit trouver à travers le « langage des savants », où l'écart tendrait « vers zéro », mais qui se confond de fait avec l'idée de « langage courant », de « langage naturel ». Or, la superposition est impossible : le savant possède un style très éloigné du style quotidien, tel qu'on peut l'observer autour de nous ou qu'il est décrit par Dumarsais. Le discours scientifique est régi par une sorte de code second, par des recommandations plus ou moins implicites, très contraignantes, dont le refus de l'équivocité n'est pas la moindre. Il est marqué, plus précisément, par l'utopie d'une

285 J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, op. cit., p. 184-186.

286 J. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, op. cit., p. 70-71.

287 J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, op. cit., p. 187-189.

288 J. Cohen, *Structure du langage poétique*, op. cit., p. 21-23.

élimination totale de l'ambiguïté. Qu'il faille le déplorer ou s'en réjouir, et peut-être les deux à la fois, n'y change rien : il n'y a vraiment rien de tel dans le langage usuel. L'idée même de pôle « prosaïque » est éloquente par son ambiguïté dans *Structure du langage poétique* : « Il existe bien des types de proses écrites », comme le signale l'auteur. Seulement, si celle « du savant » a été choisie comme norme, et non celle « du romancier, du journaliste », c'est parce que son style, tout entier soustractif, correspond le mieux à la fiction d'un « degré zéro », s'oppose le plus aisément à celui des artistes, des poètes.

Jean Cohen élabore donc ici une « norme » discutable, une fiction *a priori* conforme à son objet, à sa théorie, un « pôle » d'écart zéro qu'il reconnaît lui-même, par moments, comme une abstraction, mais dont il semble tenté de croire, à d'autres moments, qu'il correspond à une réalité. C'est ainsi qu'il peut relever, dans son chapitre III, une absence totale d'épithètes impertinentes, au sein d'un échantillon de prose scientifique, puis un nombre plus important dans la prose romanesque et encore plus élevé dans la poésie (romantique) – infiniment plus élevé, donc, si l'on compare la prose scientifique à la poésie. Pourquoi pas ? mais de commenter ainsi : « Les savants font quelquefois appel aux métaphores d'usage, ils n'en créent jamais de nouvelles ». ²⁸⁹ Malgré son apparente validité statistique, on ne peut souscrire à la dernière assertion. Il est certain que les scientifiques rechignent à user de métaphores, en général, et pas seulement ceux de l'époque considérée, les Berthelot, Claude Bernard et Pasteur : on sait que l'expression « big bang » a été employée à l'origine par Fred Hoyle, un détracteur de ce modèle cosmologique. Étienne Klein relève d'ailleurs qu'un certain nombre d'astrophysiciens, « embarrassés par la confusion qui s'est installée, tentent de “rattraper le coup” et préviennent le public contre certaines extrapolations hasardeuses, notamment celles qui donnent à penser que les modèles du big bang décrivent une explosion au sens strict du terme ». ²⁹⁰ Quant au terme « trou noir », il est contesté par de nombreux astrophysiciens, là encore pour les représentations qui peuvent s'y associer. Mais il n'en va pas toujours de même : la « théorie des cordes », ou des « supercordes », ne semble pas poser problème pour cette raison. C'est donc la pertinence de la métaphore qui est en cause, et non le recours à la figure. Et, dans tous les cas, que l'on écarte ou non ces mauvaises métaphores, reconnues comme telles, et qui gênent, la métaphore vive n'est pas absolument évincée, loin de là : elle est surtout soumise à un contrôle des plus stricts, qui vise à en cerner précisément les contours, la signification. Evelyn Fox Keller a bien montré, dans *Le Rôle des métaphores dans les progrès de la biologie*, à quel point la figure d'analogie est omniprésente dans les sciences naturelles également, à quel point elle est « productive » et modèle le réel. Elle prend même soin de souligner que, lorsqu'on abandonne une représentation métaphorique pour une autre, l'ancienne image ne vaut pas forcément moins que la nouvelle. Son propos est de ce point de vue d'une finesse remarquable, en particulier dans la préface (les chapitres qui suivent n'en réalisent pas complètement les promesses) : alors même qu'elle souligne que certains changements de modèles sont des « progrès », ou du moins qu'ils apportent leur lot de découvertes, et alors qu'elle a proposé l'exemple d'une imagerie « Belle au bois dormant » abandonnée, pour évoquer « le processus de fécondation biologique », au profit d'une représentation « dans le langage de l'égalité des chances », où l'ovule n'est plus perçue comme une belle endormie, elle indique aussi à quel point ces changements ne sont pas innocents et impliquent à chaque fois des bouleversements considérables, les progrès en génétique présentant des contre-coups en embryologie par exemple, l'idée d'une « action » du gène cantonnant le cytoplasme dans un rôle

289 *Ibid.*, p. 114-115.

290 É. Klein, *Discours sur l'origine de l'univers*, Flammarion/NBS, Paris, 2010, p. 49-51.

passif, puis les concepts cybernétiques introduits dans la biologie moléculaire transformant la pensée de l'organisme humain, notre expérience du corps de l'embryon par exemple et, par là-même, faisant courir le risque de transformer le corps lui-même, malgré la difficulté maintes fois ressentie à penser une authentique « information génétique ».²⁹¹

Aussi la représentation qui est offerte par Cohen de la poésie, de la métaphore, est-elle éminemment problématique : ériger l'absence de la métaphore en « norme », fût-ce pour la commodité statistique, ne saurait être défendu. Un tel geste procède à trop d'approximations, à des réductions successives injustifiées : de l'absence d'épithètes impertinentes on passe à l'absence de métaphores, et des métaphores en général à l'absence des seules métaphores d'invention, cas particulier au sein des métaphores vives – en écartant donc, d'un revers de main, la vivacité et « l'écart » des « métaphores d'usage » pourtant mentionnées. Keller signale d'ailleurs incidemment la porosité entre la métaphore d'usage, passant presque inaperçue, et la métaphore « d'invention », structurante : c'est parce que la métaphore d'« information » semble avoir perdu de ses pouvoirs, de sa vivacité, qu'elle est acceptée en biologie par certains auteurs, malgré ses défauts reconnus, comme une relative commodité d'expression, mais c'est aussi parce qu'elle est acceptée qu'elle semble progressivement légitimer le concept initial et peut donc réactiver la métaphore cybernétique. Il en va de même pour l'idée d'un « programme génétique », ou pour cette idée d'une « action génique ». Évidemment, que la métaphore ravivée joue parfois un rôle négatif ne l'empêche pas d'en jouer un positif ailleurs, et c'est souvent la même métaphore qui possède les deux effets, dans les cas décrits par Keller, à l'image de l'idée d'une structure chromosomique tout à la fois « code législatif et pouvoir exécutif », ou « plan de l'architecte » et « art du maçon », chez Schroedinger, qui d'une certaine façon lança toutes les recherches ultérieures. C'est ainsi, faute d'observer de tels phénomènes, que *Structure du langage poétique* peut reconduire l'idée reçue d'une opposition entre science et métaphore et conforter l'idée d'écart poétique, d'opacité, pour un profit bien maigre : le recours au « langage scientifique » complique la théorie traditionnelle du langage « propre » sans l'abandonner, elle laisse entendre qu'un accès direct au réel serait possible. Elle substitue finalement une fiction davantage en phase avec l'époque à une autre qui tombe en désuétude.

Les dernières conséquences d'une telle opposition apparaissent nettement : dans un passage qui rappelle très fortement le Genette de 1966, qui cite la réplique de Breton défendant Saint-Pol Roux, Cohen s'insurge contre la « revendication de “littéralité”, par laquelle le poète croit conquérir un mérite plus élevé ». La fonction du poète n'est pas « de révéler de nouvelles vérités » comme le savant ou le philosophe. Prétendre qu'il pourrait contribuer à la « découverte d'aspects ignorés du monde objectif », c'est commettre « une erreur mortelle » : « l'art est forme et rien que forme » ; « le langage naturel, par définition, c'est la prose. » D'où la conclusion déjà relevée : « la poésie est langage d'art, c'est-à-dire artifice. » Une conception « formaliste » de la littérature triomphe donc, sous l'influence du modèle dominant de la science. C'est elle qui explique, malgré un dernier chapitre très différent, le succès de *Structure du langage poétique* : c'est ce travail de rénovation rhétorique qui a pu inspirer les structuralistes. Hélas, c'est sur un fond très net de malentendu. Pour se défendre de la conception ornementale, Jean Cohen cite dès le paragraphe suivant Valéry commentant Mallarmé mais c'est pour reprendre la plus mauvaise part du premier, la part

291 Evelyn Fox Keller, *Le Rôle des métaphores dans les progrès de la biologie*, trad. Gilles Charpy et Marc Saint-Upery, institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Le Plessis-Robinson, 1999 (publication aux presses universitaires de Columbia en 1995 sous le titre *Refiguring Life – Metaphors of Twentieth-Century Biology*), p. 12-18, 30-45, 124-126, 134-135, 139-142, 145.

rhétorique : là où, comme le dit Valéry à la suite du poète, « le fond n'est plus cause de la forme, il en est l'un des effets », l'écrivain réclame une analyse plus rigoureuse de « ces *abus de langage*, que l'on groupe sous le nom vague et général de “figures” » (je souligne), et Cohen de le suivre.²⁹² Voilà comment la tradition subjugué la nouveauté à notre insu : Cohen ne perçoit pas le renversement de causalité entre « fond » et forme comme une radicalisation excessive. Aussi l'excellente intuition d'une émergence d'un sens nouveau dans et par la forme est-elle perdue, la dialectique du sens et de la forme n'est-elle pas reconnue : la figure se retrouve prise en étau entre le « je suis poésie » de la figure d'usage et le mystère de la métaphore vive qui libère « la charge poétique recelée par le monde », celle « que la prose retient captive ». D'une « connotation » à l'autre, la figure n'y gagne pas grand chose : qu'elle soit épiphanie ou non, l'opacité demeure.

Nous pourrions enfin nous demander si, dans cette idée d'opacité, la théorie de l'information n'a pas joué un rôle. Nous savons en effet qu'il s'agit là d'une passion d'époque : Jakobson s'y est beaucoup intéressé par exemple. Quand Jean Cohen cherche à définir le style « en tant qu'écart », il indique qu'il ne s'agira jamais d'« une catégorie régie par la loi du tout ou rien », que « seul le vers régulier est, semble-t-il, soumis à la loi du tout ou rien. Un texte est rimé ou non, compté ou non. »²⁹³ N'exprime-t-il pas alors le regret de ne pouvoir encoder entièrement la poésie, comme Claude Lévi-Strauss en exprimait le rêve pour les structures de la société australienne ? Cela me semble clairement le cas. Mais c'est dans *L'Œuvre ouverte*, publié en Italie en 1962, que nous trouvons la réflexion la plus explicite sur la question. Umberto Eco y étudie en effet la possibilité de « mesurer la diminution ou l'augmentation » de « la quantité d'information » d'un texte littéraire : même s'il ne prétend pas pousser l'analogie avec les recherches de Wiener jusqu'au bout, le sémiologue italien se montre nettement sensible à cette hypothèse, à la capacité du concept d'entropie à rendre compte de l'art. Il propose alors une sorte de fiction selon laquelle un interminable message, assez comique, rempli de précisions ridicules, respectant « toutes les lois de la redondance », visant à être le plus explicite possible, constituerait une sorte de degré zéro de la communication, suivi de trois vers de Pétrarque qui *diraient la même chose* mais d'une façon infiniment plus riche. Eco y insiste : « du point de vue du signifié, les deux textes [...] ne diffèrent en rien » ; seule les distingue « l'originalité de l'organisation ». L'auteur ne prétend pas ici qu'il soit possible de coder un tel message : « la richesse du sens esthétique d'un message » ne peut être saisi par la notion d'information.²⁹⁴ Néanmoins, il s'interroge bel et bien, comme Jean Cohen, sur la possibilité de rendre compte de l'originalité d'une œuvre en termes de probabilité. Et, même si c'est pour répondre par la négative, même si c'est pour montrer que la poésie se caractérise *entre autres* par une « augmentation de l'imprévisible », il formule ainsi une analogie où le fait poétique apparaît comme une élévation du taux de désordre. Certes, il s'agit là d'un désordre qui en quelque sorte « accroît l'information » mais l'idée est évidemment surprenante : elle rappelle l'ambiguïté de Todorov concernant les figures, qui opacifient le discours mais permettent à la littérature de mieux atteindre le réel. Le risque est grand, avec de telles analogies, de concevoir la poésie, les « métaphores audacieuses » de Pétrarque par exemple, citées par Eco, comme une sorte de brouillage du message, d'autant que l'auteur présente lui-même les trois vers du poète comme communiquant « un capital d'information immense sur l'amour de Pétrarque, sur l'essence de l'amour en général » mais ne différant en rien, sur le fond, du pauvre texte qui précède.

292 J. Cohen, *Structure du langage poétique*, op. cit., p. 45-48.

293 *Ibid.*, p. 21-22.

294 U. Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 72, 80-82, 87.

L'« information » apportée ressemble donc un peu à la « connotation Littérature » de Barthes et Todorov : elle n'apporte rien en propre. Ce n'est qu'une façon neuve de coder qui permet de « mieux » transmettre l'éternel message d'amour. En fait, malgré l'apparence, nous ne sommes vraiment pas loin de l'idée d'opacité : en faisant considérablement baisser le taux de « redondance », le poète prend délibérément le risque de n'être pas compris, il substitue en quelque sorte à la pauvre information « je l'aime » un travail de la forme qui constitue une *autre* information. Aussi, même si elle constitue un gain d'originalité, la polysémie apparaît-elle forcément comme un obstacle à la bonne circulation de l'information, comme un brouillage – idée qui apparaît solidaire de la fonction poétique de Jakobson, telle qu'elle est le plus souvent comprise.²⁹⁵ Nous retrouvons donc toujours la même idée : une fonction poétique auto-référentielle conçue comme relative opacité et d'autre part une « information » *déjà existante*, déjà constituée, à portée de main, nullement bâtie à travers le discours, qui se contente d'être transmise, si tout se passe bien.

Le travail d'abstraction de la figure

On perçoit, à travers les textes d'Umberto Eco et de Jean Cohen, le degré d'abstraction auquel certains auteurs souhaitent arriver pour appréhender la métaphore ou le fait poétique. Le projet n'est pourtant pas conduit à son terme avec ces deux auteurs : l'analogie avec la théorie de l'information possède des limites clairement mentionnées chez l'un et, à l'impertinence constatée, succède chez l'autre une « réduction » qui n'a plus rien de quantifiable, qui constitue une « restructuration » positive. Ce sont d'autres auteurs qui poursuivent le travail d'abstraction, qui achèvent de « géométriser » la métaphore : le groupe μ exemplairement mais aussi, à leur façon, des auteurs comme Albert Henry ou Michel Le Guern, dans la foulée de Roman Jakobson.

Nous avons vu comment, chez ce dernier, métaphore et métonymie sont rapprochées du paradigme et du syntagme, comment les notions de similarité et de contiguïté se chargent de décrire des phénomènes très différents : malgré un passage où Jakobson distingue les similarités positionnelle et sémantique, passage souvent perdu de vue, et pour cause, l'auteur lui-même n'en tirant pas toutes les conséquences, les figures se trouvent dépossédées d'une partie de leurs traits distinctifs. Ce remodelage des figures de rhétorique trouve des échos chez la plupart des néo-rhétoriciens. Il a déjà lieu chez Cohen, qui identifie la métaphore à la seconde étape seulement du « mécanisme », à la réduction de l'impertinence, à l'« écart paradigmatique », ce qui le distingue des autres « figures » que sont pour lui la rime, l'ellipse et l'inversion, qui constituent des « écarts syntagmatiques ». Mais l'un des indices les plus clairs de ce remodelage des figures de rhétorique qui les éloigne du sens commun me semble résider dans la définition de la métaphore comme « produit de deux synecdoques » ou « synthèse d'une double métonymie », respectivement dans *Rhétorique générale* du groupe μ et dans *Métonymie et Métaphore* d'Albert Henry. Nous retrouvons plus ou moins l'idée d'un mécanisme en deux temps, comme chez Jean Cohen, mais d'une façon toute différente : cela ne ressemble plus au mouvement du lecteur, du spectateur ou de l'auditeur qui s'étonne d'abord d'un phénomène qui déjoue son attente et entreprend ensuite – ou non – de l'interpréter. Surtout pour le groupe μ , c'est une abstraction : quand il se préoccupe de « construire

295 Dans « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », discours prononcé en 1952, Jakobson définit d'ailleurs la fonction poétique dans un contexte où les « possibilités de quantification » de l'échange d'information liées à « la théorie de la communication » apparaissent « prometteuses » mais où, en même temps, « les faiblesses des ingénieurs » apparaissent « quand ils s'attaquent au matériel linguistique » (*op. cit.*, p. 28-30).

une métaphore », ce n'est pas du tout sur la démarche de l'auteur ou du lecteur, du spectateur, qu'il se règle.²⁹⁶ Il s'agit plutôt d'élaborer un modèle comme un savant qui chercherait à rendre compte d'un phénomène à l'aide d'un modèle mathématique, quitte à ce que le modèle ne possède qu'une analogie complètement extérieure avec le phénomène, comme ici, qu'il ne convienne pas, qu'il rende compte des préjugés sur l'objet étudié plus que de l'objet lui-même. Pour Albert Henry, en revanche, la métonymie désigne un processus qui trouve davantage un répondant dans l'esprit : c'est l'autre nom de la « focalisation sémique ». La « technique métonymique » qui se trouve à la base de la métaphore, c'est le fait pour l'esprit de parcourir les significations d'un mot et de désigner l'une d'entre elle par le mot de départ (ou, à l'inverse, de désigner le « concept-entité » de départ par le mot correspondant à l'« un des sèmes », à l'une de ses parties, comme pour le « louis » d'or). Avec la métaphore, selon Henry, il y aurait donc une double « focalisation métonymique », la recherche d'un sème commun au comparant et au comparé (*l'aptitude à protéger* pour la « cuirasse » et la « forteresse »).²⁹⁷

De telles définitions présentent l'avantage énorme de réunir la diversité des tropes sous la loi unique d'une figure. C'est particulièrement sensible chez le groupe μ , avec la synecdoque en l'occurrence, mais Albert Henry en tire également quelques effets : « La seule figure fondamentale est la figure de contiguïté », écrit-il ; « au premier degré, elle se réalise en métonymie ou en synecdoque ; au second degré, elle se multiplie et s'épaissit en métaphore ».²⁹⁸ Seulement, un tel schéma ne rend compte que d'une façon très imparfaite des figures en question, et au prix d'une redéfinition générale qui touche à leur compréhension même, qui les rend méconnaissables : qu'est-ce qu'une métonymie ou une synecdoque couplée à une autre, œuvrant non pas l'une après l'autre mais simultanément, puisque jamais nous n'avons le sentiment de figures en cascade ? Et, plus largement, qu'est-ce qu'une métonymie ou une synecdoque qui ne se charge plus de *désigner* une réalité ou une idée par un autre signe, sinon une abstraction qui l'éloigne radicalement de ce qu'on nomme habituellement ainsi, qui transforme la figure en un simple processus mental ?

Chez Henry, on comprend comment l'idée a pu naître, ou se trouver confortée. Elle s'appuie sur la phrase suivante de Hugo, tirée du *Rhin*, où la métaphore est « véritablement explicitée » : « Malte avait trois cuirasses : ses forteresses, ses navires et la valeur de ses chevaliers. » Ici, la valeur symbolique de « cuirasse » fournit de toute évidence un guide pour la compréhension : c'est une métaphore usée qui est rénovée par la personnification de Malte et son attribution à trois « sujets » de nature très différente. L'ordre dans lequel la « technique métonymique » de la métaphore est présentée, chez Henry, ne me paraît donc pas le bon : ce n'est pas d'abord la forteresse qui subirait une « focalisation » mais plutôt le terme « cuirasse », dont le sens métaphorique apparaît immédiatement puisqu'il est employé pour caractériser l'île de Malte.²⁹⁹ L'énumération qui suit conforte seulement l'hypothèse, puisqu'on y retrouve l'idée de protection déjà convoquée, et elle relance l'interprétation : l'idée de protection se trouve précisée et en même temps élargie d'une façon audacieuse, de la ligne des forteresses à celle des navires puis à la vaillance, aux qualités des chevaliers. Le modèle d'Albert Henry semble donc à peu près convenir – l'idée de protection joue un rôle central : perçu dans « cuirasse », il est retrouvé dans « forteresse » – notamment grâce à la métaphore usée de Victor Hugo, pour ainsi dire lexicalisée, qui se trouve rénovée en deux temps,

296 Groupe μ , *Rhétorique générale*, op. cit., p. 108.

297 Albert Henry, *Métonymie et Métaphore*, op. cit., p. 25, 66-67.

298 *Ibid.*, p. 69.

299 Mais probablement cet ordre est-il lié chez Henry au fait qu'il a déjà considéré « cuirasse », plus haut, comme pouvant donner, dans un autre contexte, une autre métonymie (*ibid.*, p. 63).

que l'on voit se construire progressivement. L'exemple précédent de Michaux aurait de toute évidence moins bien convenu, de même que la plupart des métaphores vraiment vives. En revanche, parmi les trois premiers exemples proposés, la phrase « ce scout est un chevreuil » aurait fait merveille, même si elle est considérée comme vive, grâce au caractère stéréotypé de ce type de métaphore (semblable à « biche », « gazelle », etc.).

Mais ces exemples, reposant sur des symboles, ne font pas tout. La référence au travail de Claude-Louis Estève, « schématisant les observations de G. Esnault », nous fournit une autre clef pour comprendre le projet d'Albert Henry, pour cerner son inspiration : le modèle de la double métonymie provient de l'idée, non dénuée de fondement, que la métaphore se construirait « toujours » sur un rapport de type métonymique ou synecdochique, la métaphore « ajoutant » alors un second « transfert » « grâce à un caractère quelconque commun à tous deux », un peu sur le modèle de la condensation freudienne qui utilise souvent des déplacements.³⁰⁰ L'intuition, à vrai dire, ne me semble pas inintéressante, à condition de ne pas appeler « métonymie ou synecdoque » les processus de « pensée » en question, comme le fait Henry à la suite d'Estève. De plus, si la description d'un tel « mécanisme créateur de la métaphore » peut présenter des analogies avec le mouvement d'interprétation de l'image, comme on l'a vu avec Hugo, il convient de distinguer le mécanisme inconscient, d'une part, que ce soit du côté de « l'émetteur » ou du « récepteur », et l'élaboration consciente de la figure, son interprétation par l'auteur ou par le lecteur, l'auditeur ou le spectateur, d'autre part. En effet, ce qui préoccupe Henry ici, c'est la psychogenèse de la métaphore. Or, s'il peut y avoir un tel mécanisme de focalisation au niveau du psychisme inconscient, la métaphore ne se donne pas du tout comme telle au moment de son interprétation : s'il peut encore y avoir « focalisation », celle-ci change de nature. Elle n'est plus « automatique », elle n'est plus guidée par les mêmes finalités, ou du moins celles-ci ne sont plus exclusives, etc. Le modèle de la métaphore est alors bien davantage celui de la proportionnalité. Le « rapport d'analogie » est d'ailleurs étrangement convoqué par Albert Henry au moment même où il s'apprête à exposer le mécanisme « métonymique » de la métaphore. Seulement, nulle part, dans « l'équation » proposée, le sème « aptitude à protéger » n'apparaît. Ce défaut d'articulation me paraît significatif : il s'agit là de deux façons différentes de rendre compte d'un même phénomène, dont l'histoire et les finalités ne sont pas les mêmes.³⁰¹ Le modèle de la métaphore vive, pleinement délibérée, construite consciemment, déborde nécessairement celui d'une double sélection sémique croisée. Ce second modèle n'est pas sans une relative pertinence pour autant : il peut rendre compte de certains phénomènes, en particulier ceux des métaphores mortes, lexicalisées – mais précisément, dans l'analyse de la métaphore, c'est lui qui constitue une réduction du premier. Aussi n'est-il pas innocent que ce soit le modèle « du troisième type », inspiré du trope, le modèle du sème commun, qui évoque le mieux le fonctionnement « automatique » de la métaphore, et que la proportionnalité échoue à faire apparaître cette pauvre propriété commune : on se souvient que l'inconscient peut utiliser des métaphores, mais comme de simples mots-choses, selon un principe très proche du fameux « un mot pour un autre ». Le mot colle à la chose, il n'y a plus aucun jeu entre eux, le mot est même la chose : cela peut évoquer la métaphore morte. De même, avec le déplacement, nous sommes très près de la définition du trope, comme Lacan l'a souligné. Aussi le modèle « du troisième type », qui rapproche deux mots en vertu d'un « genre » commun, est-il logiquement celui

300 Albert Henry, *ibid.*, p. 63, 65. Cl.-L. Estève, *Études philosophiques sur l'expression littéraire*, Vrin, Paris, 1938, p. 228.

301 Voir la réflexion proposée sur le double modèle d'Aristote, notamment du « troisième » et du « quatrième type » (*supra*, p. 236 et suiv., 253 et suiv.), et sur les analogies « verticale » et « horizontale » (*supra*, p. 346 et suiv.).

des deux modèles d'Aristote qui est préféré : c'est celui qui se rapproche le plus de « l'automatisme » recherché, de ce glissement le long d'un premier axe qui permet, en sélectionnant un sème, de bifurquer et de sélectionner un autre terme.

Claude-Louis Estève déclare d'ailleurs, dans un contexte explicitement psychologique, où les tropes « expriment les attitudes du désir en face des choses », où les références à Freud sont même nombreuses, que la métaphore a ce « particularisme » qu'elle « ne raccorde jamais deux concepts-objets par plus d'un biais à la fois ». Elle marque ainsi « sa dépendance à l'égard des deux autres ressorts sémantiques » que sont la métonymie et la synecdoque. Et l'auteur des *Études philosophiques sur l'expression littéraire* de dresser une liste pour la métaphore semblable à celle que l'on trouve d'ordinaire pour les seules métonymie et synecdoque : elle nommerait « l'effet par la cause », « le contenu par le contenant », etc. Malgré la prétention d'Estève à saisir « les ressorts sémantiques en train de fonctionner » à travers des surnoms populaires, on ne peut que noter que les premiers exemples sont des métaphores encore expressives certes mais entrées dans l'usage, dans le code de la langue, qu'elle soit académique ou argotique, et que les suivants, ces surnoms collectés dans l'Aude, même « les plus mystérieux », « rentrent, si on les examine de près, dans la règle générale ». ³⁰² Plus loin, cependant, Estève fait remarquer que le poète et le savant ressemblent à ce « gamin qui voit de la gemme pour la première fois dans les godets des pins landais et constate : “on dirait de la graisse, mais ça sent bon” » et « ne songe à la graisse que dans la mesure où elle coïncide avec la résine ». Il en tire même les observations suivantes : « Le conditionnel “on dirait” manifeste assez clairement que l'assimilation est hypothétique ; il s'agit d'une identité malgré une différence, qu'explique d'ailleurs la réserve “mais ça sent bon”. Au fond vient d'être esquissée une définition par le genre commun et la différence spécifique. » Hélas, dans cet énoncé de l'enfant qui évoque pourtant la « coupe sans vin » d'Aristote, il ne s'intéresse pas à la métaphore proportionnelle mais à la seule recherche d'un « genre commun ». Même s'il indique que « l'attitude de l'enfant contient [...] indivises la métaphore du poète et la comparaison du chimiste », l'enfant, ce « poète-né » qui n'en est pas moins, parfois, « physicien en herbe », se trouve à la croisée des chemins : « l'identité qu'il perçoit dans les choses se trouve tantôt à la mesure des choses, tantôt à la mesure du désir. » ³⁰³ Ainsi la métaphore est-elle pour Estève, en 1938, comme tous les tropes, marquée par la subjectivité et le désir : un soupçon s'esquisse, marqué par une affinité avec « les parti-pris du désir », qui l'oppose non seulement à l'objectivité de la science mais aussi à l'intelligence de l'adulte. Une étape est franchie depuis Esnault, même si le soupçon est toujours peu marqué. Reste ce geste de préférer l'explication par le « genre commun », même pour les métaphores vives, qui apparaît dévastateur quand on le rapproche de la théorie freudienne.

On ne trouve nulle psychogenèse en revanche dans *Rhétorique générale*, au moment de définir la métaphore. D'ailleurs, si nous suivons le modèle du groupe μ , les choses sont à la fois beaucoup plus précises et beaucoup plus générales que chez Estève et surtout chez Henry : il ne s'agit pas de déterminer un sème commun à deux termes, en partant de ceux-ci, comme *Métonymie et Métaphore* peut encore le laisser entendre, mais de suivre d'abord la logique d'une synecdoque généralisante puis, à partir de celle-ci, la logique inverse d'une synecdoque particularisante (ainsi « bouleau » donnerait le sème « flexible » qui conduirait à « jeune fille ») ou bien le double mouvement contraire (ainsi « bateau » donnerait la partie « voiles » qui conduirait à « veuve » par élargissement). Quelle conscience peut bien prendre en charge un tel travail ? S'agit-il d'un

302 Cl.-L. Estève, *Études philosophiques sur l'expression littéraire*, op. cit., respectivement p. 240, 226-227, 231.

303 Cl.-L. Estève, *ibid.*, p. 238-240.

processus de pensée inconscient ? De ce point de vue, les choses sont encore plus indéterminées que chez Henry. Dans tous les cas, un tel modèle ne peut nous satisfaire : il témoigne d'un travail d'abstraction trop poussé sur les figures. Comment rendre compte de métaphores réellement existantes sur la base de synecdoques – ou de métonymies – qui n'ont rien à voir avec des tropes authentiques et, surtout, pour quel profit ?

De fait, malgré la séduction qu'il a pu exercer, ce modèle ne semble pas avoir suscité une aussi forte adhésion que le modèle d'analyse sémique auquel il s'adosse. Là encore, pourtant, il y a une abstraction préjudiciable. Chez Michel Le Guern par exemple, on retrouve une partie de l'analyse « componentielle » de la métaphore développée par le groupe de Liège, également présente chez Albert Henry et inspirée par Greimas et Pottier. La figure d'analogie consiste alors, chez Le Guern, en une « amputation des éléments de signification incompatibles avec le contexte » complétée par l'imposition d'une « image associée » qui rappelle – mais, certes, plus faiblement – le double mécanisme de « suppression-adjonction » de sèmes de la *Rhétorique générale*. On connaît le succès de cette analyse componentielle de la métaphore, de cette théorie de la sélection ou de la recomposition sémique inaugurée par le groupe μ : avec de nets infléchissements parfois, on la retrouve chez Nicolas Ruwet, Umberto Eco, Catherine Kerbrat-Orecchioni, François Rastier... Aussi est-ce par elle qu'Éric Bordas débute sa présentation de la figure dans son ouvrage de synthèse *Les Chemins de la métaphore*. Elle présente pourtant de graves défauts : outre qu'elle conforte la tendance ancienne de la rhétorique à « expliquer » la métaphore par un unique motif – je ne reviendrai pas là-dessus, la tendance me semble suffisamment apparente³⁰⁴ – elle laisse supposer ensuite que le(s) sème(s) en question appartiendrait(en)t en propre aux mots considérés. Or, le *courage* ne fait pas davantage partie du sémème « lion » que l'idée de *flexibilité* n'appartient à la définition de la jeune fille. Avec le recul, il est plus aisé de s'en apercevoir : les représentations ont parfois changé, l'idée de paresse est apparue pour le lion, ou du moins elle a pris plus d'importance à mesure que des images de l'animal à l'heure de la sieste ont pu circuler, que le modèle « patriarcal » qui structurait la métaphore reculait, etc. De même, il est intéressant de noter que ce sont souvent des femmes, Catherine Détrie par exemple, à la suite de Jean Molino, Françoise Soublin et Joëlle Tamine, qui dénoncent l'absence de « marqueur linguistique » permettant « d'infirmier ou de confirmer que ces traits sémantiques », à savoir la flexibilité, si ce n'est « la grâce ou la fraîcheur ou la légèreté », « sont bien présents dans *bouleau* comme dans *jeune fille* ». ³⁰⁵ Et la « praxématicienne » d'ajouter avec raison : « le point faible de la notion de recomposition sémique », ou du moins l'un de ses points faibles, c'est « la définition du sème lui-même ». Il est vrai que Nicolas Ruwet les y a précédés, dans « Synecdoques et métonymies », dès 1975. ³⁰⁶ Lui aussi n'a guère apprécié non seulement l'analyse du groupe μ mais la métaphore non plus, qui semble due à Jakobson : logiquement, l'idée de « sème » commun apparaît d'autant plus désagréable qu'on ne partage pas la représentation véhiculée par l'image. ³⁰⁷ Ruwet dénonce déjà l'usage « passe-partout » du terme de « sème » chez le groupe de Liège, et rappelle qu'un mot possède une « structure interne » autrement plus complexe qu'une simple « collection » de traits. Catherine Détrie rappelle quant à elle que le sème « relève d'une définition introuvable » : considéré comme

304 Sur cette ancienneté de l'explication par un « sème commun », voir *supra*, p. 244 et suiv.

305 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 71-73.

306 N. Ruwet, « Synecdoques et métonymies », *Poétique* n°23, septembre 1975, Le Seuil, p. 372-374.

307 Cela dit, comme le suggère Détrie plus loin, il y a quelque chose de « russe » dans cette métaphore (*op. cit.*, p. 90) : il est probable que nous la jugions d'autant plus désagréable que notre représentation du bouleau est elle-même différente de celle de Jakobson...

« linguistique, il exclut la notion de recomposition sémique pour la métaphore », d'où le soupçon insistant d'un Le Guern, d'un Henry, du groupe μ ou de Kerbrat-Orecchioni, incapables de penser cette recomposition autrement que comme une imposture, une illusion et, si on conçoit le sème comme « culturel, encyclopédique », comme le proposent Nicolas Ruwet et Umberto Eco, la notion « exclut une approche purement linguistique de la métaphore, et inscrit la subjectivité de l'analyste dans les procédures d'analyse », le plus souvent à l'insu des auteurs, comme on le voit ici pour le groupe de Liège, même si un début de reconnaissance apparaît parfois, lorsque Cohen, Henry ou Le Guern sortent de la linguistique et proposent des analyses d'ordre stylistique.

C'est ainsi que Catherine Détrie peut relever ce qui apparaît comme un repentir de Jean-Marie Klinkenberg, vingt ans après *Rhétorique générale*. Dans *Le Sens rhétorique*, il note en effet que la métaphore, « en activant les analogies entre les deux objets mis en présence », fait apparaître des « traces » d'un « discours antérieur » : « l'analyse du trope fait donc surgir un discours mythique » et, plus précisément, pour la fameuse métaphore du bouleau, un « discours proustoïdien où les jeunes filles auraient toutes la peau blanche, la carnation délicate et la taille déliée ». Il s'agirait ainsi pour le linguiste de dépasser le rejet « pur et simple » des énoncés rhétoriques perçus « comme tétatologiques ou “bizarres” (position maintes fois tenue) » : « ce faisant, la linguistique perd évidemment une partie de sa pureté théorique et devient une théorie de l'interprétation des énoncés ». ³⁰⁸ Seulement, il apparaît que Klinkenberg ne renonce pas tout à fait au modèle linguistique inadéquat : « outre “flexibilité” », il veut bien « convenir que “blancheur” ou “délicatesse” » sont des motifs acceptables, mais il conclut qu'ils font « partie des deux ensembles sémiques », comme si l'idée d'une collection de sèmes exhaustive, se déposant progressivement dans les mots mais préexistant à leur usage dans le discours, à l'emploi métaphorique notamment, ne devait pas être radicalement évitée. Aussi, à cause de la nécessité éternellement ressentie de penser la métaphore – celle qui est produite par l'analogie – sur le même modèle d'une collection de sèmes, l'interprétation de la figure comme « intersection sémique » est-elle reconduite : il se produit seulement « un enrichissement de l'intersection », « blancheur » et « délicatesse » viennent rejoindre « flexibilité ».

D'une certaine façon, nous rejoignons ici le débat sur la « paraphrase exhaustive », du moins tel qu'il est conçu par les partisans du degré zéro : l'analyse sémique de la métaphore suppose le plus souvent la possibilité d'établir *a priori* une liste complète des sèmes « contenus » dans chaque mot, qui détermineraient ainsi, selon une procédure qui reste encore à cerner, l'éventail des sèmes convoqués par l'image. Or cette liste est impossible : comme le dit Derrida du « réseau de philosophèmes » impliqués dans un concept, « le champ n'est jamais saturé ». ³⁰⁹ On le perçoit bien à travers l'exemple analysé par Éric Bordas, le titre « La Fille aux yeux d'or » de Balzac. Le relevé est pourtant assez convainquant : pour le mot « or », on obtiendrait ainsi les traits « inanimé », « richesse » (caractère précieux), « froideur » (si l'on pense au métal) et « beauté » (si l'on pense à un bijou). Le trait « inanimé » serait annulé par le trait « animé » impliqué par « yeux », les autres traits étant en revanche conservés et combinés avec celui de la vue. Un tel schéma n'empêche pas une certaine finesse : il suggère notamment que certains sèmes ont la possibilité d'être actualisés ou non, comme celui de la froideur ou de la beauté, ce qui suffit à contester l'idée de « sèmes objectifs » pourtant relevée, ce qui indique au contraire que la collection de sèmes en question est une pure abstraction ou, du moins, si elle ne prétend pas à l'objectivité, qu'il s'agit d'une

308 J.-M. Klinkenberg, *Le Sens rhétorique*, éditions GREF, Toronto, et Les Éperonniers, Bruxelles, 1990, p. 158, 160.

309 J. Derrida, *Marges de la philosophie*, op. cit., p. 261.

construction largement subjective (untel ne percevra pas l'or comme « froid », tel autre comme « beau », etc.). C'est d'ailleurs ce que reconnaît implicitement Éric Bordas lorsqu'il écrit plus loin que « le sème de “beauté”, contenu dans “or”, travaille rétrospectivement » le syntagme « la fille ». ³¹⁰ En effet, si un sème peut travailler après-coup un mot, c'est bien que la collection de sèmes ne préexiste pas : il n'y a donc pas une « base » objective, donnée de façon définitive, caractérisée par des sèmes, qui permettrait de déboucher comme inmanquablement, « logiquement », sur un « sémème conducteur », en l'occurrence « celui de la beauté vénale ». Cette idée, c'est le contexte seul du livre qui la suscite ou la confirme. Et c'est là tout le hic : on perçoit bien après coup, nous aussi, que les sèmes relevés, présentés comme « objectifs », étaient finalement guidés par l'objectif de dégager l'idée d'une « beauté vénale » : c'est le cas en particulier de la froideur, trait dont la présence dans la « culture commune » du mot « or » est beaucoup moins évidente que celle de richesse, me semble-t-il. Dans un autre contexte, d'autres virtualités de la même expression « fille aux yeux d'or » auraient été dégagées, et l'on aurait été tenté de placer d'autres sèmes dans les différents mots.

En effet, sans aller jusqu'à convoquer tout l'arrière-plan de l'« héliophore » étudié par Derrida, on peut dégager d'autres traits tout aussi essentiels dans l'appréhension de l'idée d'or. On peut noter que l'or n'est pas « précieux » par exemple : c'est le métal *le plus* précieux, du moins dans l'imaginaire dominant. Il y a quelque chose de superlatif dans l'idée qu'on se fait de lui, notamment parce que l'or est un symbole qui s'inscrit dans un réseau, qui se comprend par rapport à d'autres métaux précieux (à l'argent, au bronze, pour rester dans le domaine sportif), mais aussi en opposition à d'autres métaux, cette fois perçus comme vils (le plomb, exemplairement). De plus, ce symbole ou cette série de symboles entretient des rapport d'analogie avec d'autres signes ou d'autres séries de signes, avec la série des astres et du soleil notamment. Pour en rester au titre de Balzac, il n'est pas innocent que les yeux soient comparés à de l'or : ce métal n'est-il pas perçu comme *brillant*, voire comme rayonnant, à l'image du soleil, mais aussi à la façon dont les yeux de l'être aimé sont souvent conçus, au moins dans la poésie lyrique, comme lumineux, éclatants, pouvant envoyer des rayons, etc. ? Nous ne sommes pas loin ici du *topos* romantique de la femme-statue, rayonnante comme dans les blasons de la Renaissance mais désormais altière, fatale, telle qu'on la trouve, avant même Baudelaire, chez Nerval par exemple, dans « Une allée du Luxembourg ». Ce type de réseau de significations-là, où percent en l'occurrence les idées de statue et de soleil, entre autres, peinera toujours à être intégré à une analyse componentielle, parce que l'idée y est esquissée mais non totalement réalisée, parce qu'elle repose sur une part d'ombre du texte et sur un choix d'interprétation du lecteur ou du spectateur – ce dernier décidant de réaliser la signification ou non, prolongeant donc l'intuition première ou la refoulant, la faisant exister davantage ou disparaître. En l'occurrence, ce sont les idées de froideur, de beauté et de cupidité qui sont mises en avant, par un effet retour du texte qui justifie alors l'idée de « beauté vénale » dans l'expression. Mais, selon la sensibilité du lecteur à un autre aspect du livre, d'autres virtualités de l'expression peuvent être mises en avant, avec d'autres « effets retour », non seulement du texte mais aussi des termes mis en relation, à commencer par l'idée d'or qui peut conduire à celle de soleil, et l'idée de regard qui peut la valider « en retour » (via l'idée d'un éclat des yeux, etc.), dans un dialogue incessant entre les termes, comme orchestré par le texte, auquel le lecteur participe activement – ce qui n'empêche pas sa modestie. C'est toute la difficulté de l'interprétation : cerner l'éventail des significations déterminé par le texte, sans écraser la métaphore sous l'une d'entre elles, en dégagant l'architecture

310 É. Bordas, *Les chemins de la métaphore*, op. cit., p. 11-13.

exacte de tout ce qui est dit, suggéré et/ou ce qu'il est rendu possible de comprendre.

Le travail d'abstraction de la métaphore ne réside donc pas seulement dans le modèle de la double métonymie ou synecdoque, mais aussi dans celui de l'intersection sémique. Dans *Rhétorique générale*, le groupe de Liège décrit minutieusement ce mécanisme de la métaphore, cette « conjonction de deux opérations de base : addition et suppression de sèmes », « en d'autres termes » ce « produit de deux synecdoques » : le lecteur, d'abord choqué par l'incompatibilité sémantique entre deux « signifiants », « va chercher à valider leur identité », posée par le texte, par « une démarche de réduction » au terme de laquelle il découvre un « troisième terme, virtuel, charnière entre les deux autres » : c'est la découverte d'une intersection sémique. Puis, dans un second temps, selon le groupe μ , il « extrapole » à partir de cette « identité réelle » manifestée par les sèmes communs « pour affirmer l'identité des termes entiers ». Ainsi, la métaphore « étend à la réunion des deux termes une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection. »³¹¹ Cette seconde partie de l'affirmation, audacieuse, me semble importante : elle cerne quelque chose que le modèle suivant, le couplage de synecdoques particularisante et généralisante, n'évoque pas : un certain dynamisme de l'image. Elle explique l'effet de la métaphore surréaliste notamment, dans sa bonne comme dans sa mauvaise part. Dans « la terre est bleue comme une orange », on peut s'interroger sur les « réelles » propriétés communes de la terre et de l'orange en effet : outre la rondeur, la présence d'une « écorce », l'idée de vitalité, etc. Mais il est possible aussi de percevoir la terre comme une orange, comme possédant la même couleur qu'elle, ou l'orange comme bleue. Dans ce second cas, il y a bien réunion des deux termes, ou plutôt projection des traits propres à un terme sur l'autre, et l'on est presque autorisé à parler de mensonge, d'illusion ou de magie, comme le font le groupe μ , Albert Henry ou Genette. Seulement, c'est là une lecture extrêmement partisane du mécanisme de la métaphore : nous avons déjà vu que ce n'est pas la seule lecture possible du poème d'Éluard – c'en est même la plus pauvre – et, si cela peut rappeler le mécanisme des métaphores épiques ou polémiques, du type « l'aigle va fondre [sur son ennemi] » ou « ce sont des vautours », toutes ne se préoccupent pas de rehausser ou rabaisser leur sujet ainsi. En outre, il ne s'agit pas exactement de ce que décrit le groupe de Liège : dans *Rhétorique générale*, il est seulement question d'étendre « à la réunion des deux termes une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection » (je souligne), à savoir « l'identité réelle manifestée » par cette intersection. L'idée de ressemblance paradoxale n'est donc pas envisagée, il ne s'agit pas non plus de tester l'élargissement des propriétés communes de deux objets par un décentrement du regard : la métaphore est simplement accusée de fusionner les deux parties exclues, de les confondre ou de ramener une « partie non commune » sur l'autre. Il y a pourtant bel et bien l'idée, ici, d'un dynamisme de la métaphore, mais mal dégagée : si « la partie non commune » des deux termes qui se chevauchent est en effet « indispensable pour créer l'originalité de l'image », il s'agit pour nous de déterminer si l'« extrapolation » est indue ou non, et pas de la condamner *a priori*. La métaphore ne procède jamais à partir d'éléments tout à fait identiques ou tout à fait différents : elle s'appuie sur des traits *voisins*, comme la métaphore épique ou polémique le montre bien ; dans l'éloge comme dans le blâme, elle *grossit* le trait, elle ne le suscite pas de toutes pièces. Seuls les effets authentiquement « stupéfiants » font exception, qui sont en réalité assez rares, et qui ne nécessitent même pas la métaphore pour se produire : on peut en trouver aussi bien dans une narration ou une description fantaisiste que dans une figure. Or, c'est bien la notion de sème et, en dernière analyse, encore celle de langue qui posent problème, qui empêchent de cerner cette porosité entre ressemblance et dissemblance : il n'y a rien dans le réel qui

311 Groupe μ , *Rhétorique générale*, *op. cit.* p. 106-107.

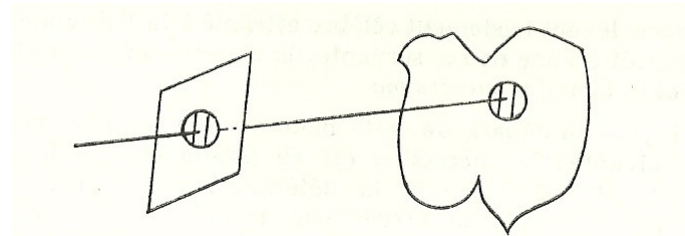
correspondre aux sèmes, à ce découpage artificiel des significations, il n'y a aucune ressemblance ou dissemblance *a priori* entre deux termes – seule une visée particulière, au sein d'un discours, peut établir cela. Cela veut dire, en outre, que la dissemblance ne se contente pas de « déclencher le mécanisme de réduction », comme le suggèrent le groupe μ et avec lui l'immense majorité de ceux qui pratiquent l'analyse componentielle. Bien au contraire, comme on l'a vu avec l'idée d'or, le mécanisme qui consiste à cerner la convergence des termes est en droit sans fin, précisément parce que la ressemblance ne préexiste pas *réellement* au geste de les rapprocher – autrement dit parce que le mécanisme métaphorique se nourrit de la dissemblance, que celle-ci, à chaque fois qu'elle est perçue, est susceptible de relancer la perception d'une analogie. Le processus d'interprétation d'une métaphore ne s'arrête pas automatiquement à la perception d'un sème, il se nourrit de la puissance d'évocation de chaque terme et, si le soleil est suggéré par l'idée d'or par exemple, s'il ne semble pas convenir pour désigner le globe oculaire de la femme, le lecteur peut déceler un niveau où l'analogie est possible – l'idée de regard – en s'assurant, alors, que le texte accueille la nouvelle idée, lui ménage une place, que celle-ci n'en force pas la signification. Sur la base d'un certain nombre de points communs immédiatement perçus, la figure cherche donc bien à élargir le périmètre de la ressemblance mais ce n'est pas, de toute évidence, par une superposition terme à terme ou une fusion. En revanche, la possibilité d'une confusion, d'une projection abusive est toujours possible – mais rien, dans le mécanisme de la métaphore, n'implique que ce soit toujours le cas.

Hélas, une telle compréhension de l'action métaphorique n'est pas un fait isolé. Dans *L'Implicite*, Catherine Kerbrat-Orecchioni propose une interprétation voisine : sous prétexte que « le trope évoque toujours, ne serait-ce que pour la dénoncer comme illusoire, la possibilité de [comprendre] la situation dénotée littéralement », la lecture de la figure s'apparente « à certaines expériences hallucinatoires » ainsi qu'à celle de « la schizophrénie ». La copule “être” de la métaphore étant à la fois « un “être” et un “n'être pas” », « son décodage implique une sorte de “double bind” ». Et de citer l'expérience de Sartre de la mescaline : « *Je savais* que c'était un parapluie, *sans pouvoir m'empêcher de le voir comme un vautour* ». La métaphore serait ainsi une « schizophrénie volontaire ».³¹² On perçoit ici la combinaison désastreuse des « paradigmes » rhétorique, lacano-freudien et linguistique, sémiotique : le modèle rhétorique traditionnel étant reconduit, le sens figuré étant pensé comme une simple connotation, comme une sorte de masque du sens propre, une couche de peinture ajoutée, la fiction métaphorique ne parvient pas à être pensée comme une dialectique entre deux objets de pensée – son « être » et son « n'être pas » se contentent de « fusionne[r] en surface ». Aussi suffit-il d'aborder la figure à travers le prisme de la théorie du « clivage du moi » pour que « la possibilité » de percevoir « la situation dénotée littéralement », c'est-à-dire de ne pas la « traduire », possibilité qui est *aussi* celle de la métaphore vive, soit comprise comme la possibilité d'une hallucination, d'un conflit de loyauté déchirant le sujet. L'auteur apparaît ainsi prisonnière de son modèle linguistique centré sur le mot, où les significations sont finalement découpées une fois pour toutes, ne présentent aucune souplesse : faute de pouvoir penser la fiction métaphorique autrement que comme une aimable « schizophrénie volontaire », elle présente alors le degré zéro et le degré figuré de la métaphore vive comme un conflit « entre réalité et illusion, savoir et croire, dénotation et connotation. » Certes, note-t-elle, « dans le trope, les sujets encodeur et décodeur sont dédoublés, mais conscients de l'être », ils sont « capables de faire le départ » entre les deux niveaux, mais il reste que la métaphore, sous sa plume, en imposant la présence d'une connotation, introduit dans le langage non plus de la fiction mais de l'illusion, de la

312 C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, *op. cit.*, p. 150-151.

croissance.

Le plus gros problème du modèle de la sélection ou de la recomposition sémique réside donc dans la méconnaissance de la dynamique de l'interprétation exigée par les métaphores les plus riches. Il faut donc clairement se débarrasser de l'idée d'une intersection sémique, schéma trop « fixiste ». Le schéma d'Albert Henry apparaît meilleur de ce point de vue. Le dessin suivant, proposé dans son ouvrage, me semble assez éloquent, jusque dans son ambiguïté.



L'auteur de *Métonymie et Métaphore* corrige ainsi la métaphore de « la vision binoculaire », stéréoscopique, de Karl Bülher – que l'on trouve aussi chez les Américains, chez Stanford par exemple – puisque ce ne sont pas « deux images du même objet qui se superposent », nous dit-il. Il décrit la figure d'analogie comme un autre procédé optique où l'on « superpose deux concepts dont une portion seule est mise tout à fait au point par la double focalisation métonymique ». Si cette « portion » correspond au(x) sème(s) commun(s), l'idée d'une « densité métaphorique » suggère davantage, elle qui « provient justement du fait que le terme métaphorique surcharge de toute sa *compréhension* propre – une partie en net, une partie en flou – le terme métaphorisé ». L'auteur ajoute à cette double focalisation l'idée qu'il y a « mise au point sur l'axe longitudinal de la perspective » quand, « en métonymie », « l'esprit travaille avec l'obturateur ». ³¹³ Si je comprends bien cette dernière image, qui me paraît s'éclairer dans le livre avec les schémas qui suivent, la métaphore crée ainsi « une réalité nouvelle » par superposition de ce que le photographe a dans l'œil et de ce qu'il perçoit devant lui. Ce qui me semble notable, dans tous les cas, c'est qu'Albert Henry introduit un schéma en trois dimensions, comme l'indique le dessin ci-dessus : ce ne sont plus deux ensembles mathématiques qui se recoupent, mais le faisceau d'un regard qui traverse une sorte de filtre, d'écran, très probablement photographique, pour atteindre l'objet considéré en plein cœur. Les droits du sujet sont donc bel et bien rétablis même si, par ailleurs, la métaphore est décrite comme *trop* subjective – franchissant l'axe transversal de l'obturateur, elle transgresse l'ordre naturel des choses, elle *surimpressionne* une réalité sur une autre, comme un photographe amateur qui aurait oublié de tourner la molette de son appareil. C'est notamment le souvenir qui joue ce rôle, qui crée une dynamique, qui procure une « intuition neuve » et ménage « un moment fécond » dans « la contemplation du perçu ». ³¹⁴ Ce schéma, à l'image de *Métonymie et Métaphore* tout entier, présente donc une indéniable richesse même s'il témoigne, en même temps, d'une certaine hésitation, d'une difficulté à coordonner les influences. Si la subjectivité du sujet est reconnue, elle reste souvent limitée à l'imposition d'un filtre, à un travail de fusion arbitraire, à une « illusion » issue de l'imagination : nous avons les deux objets qui manquaient dans la métaphore du binoculaire mais nous n'avons pas de dialectique, l'un fait écran à l'autre. De la même façon, à la croisée des traditions, puisant notamment chez Richards, Bülher et Esnault, l'ouvrage appréhende tantôt la

313 A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, op. cit., p. 56, 67-68.

314 *Ibid.*, p. 59, 64.

métaphore comme « synthèse », tantôt comme « fusion », « superposition », « identification » trompeuse : ce n'est pas tout à fait la même chose, et c'est hélas le second terme de l'alternative qui l'emporte.

C'est donc, chez Albert Henry aussi, le modèle de l'intersection sémique qui s'impose. La mobilité du regard n'est pas vraiment envisagée, la possibilité d'accommoder l'œil sur un autre point, de déplacer l'appareil photo ou de creuser la profondeur de champ non plus : la « partie en net » et la « partie en flou » sont en quelque sorte déterminées à l'avance, ce sont toujours les mêmes si on ne change pas les termes considérés. De plus, la « superposition » produit les mêmes effets que chez le groupe μ : la double métonymie crée « dans le discours une synonymie subjective »³¹⁵ Pourtant, où y a-t-il « fusion » dans l'exemple de Hugo ? Où y a-t-il « surcharge » d'un terme par un autre – ou même « modification du contenu sémantique », pour reprendre l'idée du groupe μ ?³¹⁶ La phrase ne signifie pas seulement « Malte avait trois niveaux de protection : ses forteresses, etc. ». Dire cela, ce serait la « traduire » pauvrement, supprimer la « personnalité » de Malte telle qu'elle apparaît dans *Le Rhin*, veillant au milieu de la Méditerranée entre l'Espagne et l'Empire ottoman, ressemblant à ses chevaliers « gentilhommes », « brebis dans l'île » devenant « lions sur mer », territoire verrouillé comme une prison ou, plus exactement, comme un couvent renfermant un trésor.³¹⁷ Voilà ce qui est manqué par le modèle d'Albert Henry ou du groupe de Liège : même s'ils sont accueillants, les mots conservent leurs frontières sémantiques dans la métaphore vive ; il n'y a nulle recomposition, nulle synonymie ou fusion. Et c'est précisément pour cela qu'il y a porosité entre la « partie en net » et la « partie en flou », entre la zone où la similitude domine et celle où la dissemblance l'emporte. Les deux erreurs sont solidaires : c'est parce que chaque terme garde sa personnalité mais possède une profondeur qu'il peut dialoguer avec l'autre, ouvrir des abîmes sans perdre le lecteur ou le spectateur, et ainsi élargir le périmètre des phénomènes désignés par les mots ou les images.

Prenons l'exemple d'*Ivan le terrible* déjà évoqué, où l'enfant allonge le pied et fait penser à une marionnette qui s'éveille. C'est ce geste inattendu qui déclenche la perception de la métaphore. Pourquoi cette extension du pied prudente, comme si l'enfant voulait s'enfuir, comme s'il était prisonnier de sa chaise ? S'il veut descendre, il n'a qu'à glisser : il n'a plus l'âge de craindre de tomber. Mais, une fois perçue, l'analogie ne s'arrête pas là, précisément parce que, dans cette métaphore, l'idée d'un pantin n'efface pas celle de l'enfant qui s'impatiente, qui voudrait bien descendre du trône, non plus que celle-ci n'efface celle-là. Les deux références coexistent, chacune conserve ses propriétés sans se fondre dans l'autre : Ivan apparaît tout à la fois comme un jeune prince manipulé et comme une marionnette qui tente en vain de s'émanciper. Or, c'est précisément ces deux idées *différentes* qui aident à structurer l'analogie : l'idée de marionnette aide à percevoir combien on tirait les ficelles à la place du grand-prince jusque là et, en même temps, l'idée que les boyards complotent *derrière son dos*, déjà communiquée, déjà suggérée par la mise en scène, conforte à son tour l'idée d'une marionnette – peut-être même est-ce elle qui a joué le rôle principal, qui a créé un cadre propice à l'apparition de l'idée de pantin manipulé. Il y a donc interaction entre les deux termes de l'analogie : l'idée de complot suscite celle de la marionnette et celle-ci conforte l'idée de manipulation. L'action réciproque se fait en quelque sorte par dessus la dissemblance des idées et souvent, comme ici, c'est même la dissemblance dans la métaphore qui guide le spectateur,

315 *Ibid.*, p. 66.

316 Groupe μ , *Rhétorique générale*, op. cit., p. 106.

317 V. Hugo, *Le Rhin, Lettres à un ami*, tome II, Imprimerie nationale, Paris, 1985, conclusion, III, p. 217-218.

qui organise l'interprétation – ou du moins une partie de cette dissemblance, les traits les plus saillants de celle-ci. Quand le spectateur se formule que ce pied ressemble à celui d'un pantin qui tente de s'enfuir (ou à un prisonnier attaché à une chaise, si l'on veut, car un doute peut subsister sur la comparaison exacte, c'est le comparant qui manque ici à l'image), il se formule alors que, précisément, Ivan n'est pas attaché. Sa réflexion est ainsi amenée à trouver *en quoi* l'enfant peut sembler prisonnier, quels sont les liens invisibles qui l'enserrent. C'est là, très exactement, le mécanisme de toute métaphore vive : c'est en prêtant à Ivan quelque chose qu'il n'a pas, en l'occurrence des liens matériels qui le retiendraient attaché, que le réalisateur nous fait percevoir une idée qui se trouve sur un autre plan, à la fois semblable et différente, celle d'une dépendance, à l'égard des boyards notamment. Et c'est d'ailleurs en pensant les boyards comme d'authentiques manipulateurs qu'on se formule qu'ils se trouvent non seulement dans son dos mais aussi, du moins à l'image, *au-dessus* de lui, comme le serait un marionnettiste. On constate ainsi, à partir d'une nouvelle dissemblance (ce ne sont pas de vrais marionnettistes), que les conseillers s'inscrivent bien dans une certaine géographie symbolique, verticale, qu'ils profitent du fait qu'ils sont adultes, notamment, et que le futur tsar n'est encore qu'un enfant. Quitte à aller trop loin, à forcer le discours du texte ou film, la dynamique de la métaphore est ainsi : elle se nourrit des différences dans un mouvement qui semble parfois, dans les œuvres les plus riches, sans fin. On pourrait évidemment relever la même dynamique et reproduire le raisonnement sur d'autres points de l'analogie : l'enfant qui n'arrive pas à toucher terre, alors qu'il devrait y parvenir, nous fait penser qu'il a « perdu pied », d'une autre façon, et qu'il est en train d'en prendre conscience. Cette idée, éventuellement « projetée » par le spectateur, ne l'est pas pour autant de façon abusive : comme pour les liens, elle n'est « actualisée », validée par le spectateur, que dans la mesure où celui-ci décèle dans le film des éléments qui lui permettent de l'étayer. C'est alors la garde des *opritchniki*, pour Ivan devenu adulte, qui donne une consistance à cette idée : c'est elle qui permettra au tsar de s'affirmer, de se dresser contre les boyards, contre les « ennemis du peuple », etc., qui constituera la seconde marche de son pouvoir, après celle du peuple de Russie, marche sur laquelle il pourra asseoir son trône, son pouvoir absolu.

C'est donc l'idée même de substitution qu'il convient de contester. C'est elle l'abstraction *princeps*, qui semble déterminer toutes les autres, et je serais bien tenté de croire que c'est parce que les néo-rhétoriciens renouent plus nettement avec elle que leurs travaux témoignent d'un degré accru d'abstraction par rapport aux réflexions précédentes. Pour conforter cette hypothèse, un exemple d'Albert Henry me semble particulièrement bien venu. Il s'agit de l'extrait suivant, bien connu, des *Pensées* de Pascal :

Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle ; quand on joue à la paume, c'est une même balle dont joue l'un et l'autre, mais l'un la place mieux.³¹⁸

L'exemple s'insère dans un développement où Albert Henry cherche à établir la différence entre métaphore et comparaison. Malgré différents indices comme l'abondance des « ressources lexicales et syntaxiques » qui permettent d'exprimer la comparaison, à la différence de la métaphore, ce qui en ferait respectivement « un procédé intellectuel » reposant sur une confrontation explicite, d'une part, et une simple figure de rhétorique, un « procédé de nomination » opérant un travail illusionniste de « superposition » d'autre part, l'auteur de *Métonymie et Métaphore* avance un seul

318 B. Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, n°696-22, p. 54

critère vraiment distinctif, qui semble fonctionner à tous les coups : « dans la comparaison, il n'y a pas d'entité fictive substituée ». ³¹⁹ Or, dans le développement qui précède, consacré à définir la métaphore, où Henry s'appuie sur différents auteurs, il relève de nombreux traits définitoires intéressants et finit par présenter une définition provisoire de la métaphore sans aucune référence à cette idée de substitution – et ce, notons-le, malgré un fil conducteur qui prétend être le refus d'une compréhension de la métaphore comme comparaison abrégée, condensée, etc. Tout au plus l'idée de « synthèse vivante » peut-elle suggérer un renvoi à l'idée de « condensation », de « fusion », cette dernière étant assez largement solidaire de la substitution – mais cela ne me semble nullement impliqué. Ce qui est « acquis », pour l'instant, c'est plutôt une « interaction de deux facteurs ». L'idée de substitution est donc introduite par un coup de force, par la force de l'habitude, à l'occasion d'une distinction avec la comparaison, les deux figures étant posées comme différant « dans leur essence même », la métaphore disant « autre chose que la comparaison », « *tend[ant]* à réduire à l'unité », donnant « *l'illusion de réduire à l'unité* » (je souligne) : la comparaison est « affrontement de deux notions, *affrontement qui subsiste et s'impose à tous* ». ³²⁰ Le départ entre les deux semble donc essentiellement subjectif : la métaphore est un *sentiment* d'unité et la comparaison un *sentiment* de confrontation. Albert Henry propose alors le test de la transformation, qui m'apparaît probant aussi : selon lui, il serait impossible de « faire sortir » de certaines comparaisons « des métaphores ». Il donne alors deux exemples, dont celui de Pascal.

Or, que constate-t-on ? La transformation est possible : sa proposition « Dire du nouveau, c'est placer la balle mieux qu'un autre » ne me semble pas mauvaise. On pourrait dire aussi : « Les mots sont des balles assez communes ; le difficile, c'est de bien les placer », en ajoutant éventuellement : « Écrire, c'est jouer de la paume », la dernière phrase faisant apparaître un jeu de mots qui n'est évidemment pas étranger au texte de Pascal mais qui restait virtuel – et l'on pense alors au rôle de l'inconscient qui peut faire naître des images en jouant avec les mots, aux mots d'esprit analysés par Freud. On se demande ainsi pourquoi Henry n'est pas convaincu par sa transformation. Il indique seulement que, « dans cette comparaison-argument [de Pascal], il n'y a pas de terme introducteur », que « la mise en parallèle » peut, comme ici, n'être pas « expressément explicitée ». On ne peut que lui accorder cette idée d'« une comparaison implicite » mais... n'est-ce pas ce qu'il refuse à la métaphore ? N'est-ce pas ce qui se produit avec la métaphore *in praesentia* « Malte avait trois cuirasses... » ? Bien sûr, il reste le critère de la substitution : « cuirasse » est censé remplacer autre chose ; l'implicite ne se limite pas à un mot coordonnant ou subordonnant. Seulement, ce critère n'est pas vraiment suivi jusqu'au bout. Même si c'est le plus stable, l'extension de ce qui reste implicite varie : une page plus loin, la catégorie de « la comparaison sémantique » multiplie les cas limites. L'expression « une funèbre armée de feuilles mortes » contrevient par exemple au principe : avec son « armée » clairement substitutive, elle est assez semblable à la métaphore de Hugo. Mieux : l'idée même de « comparaison implicite » montre bien la fragilité du critère. La dernière phrase de Pascal est en effet passible d'une double interprétation : on peut supposer qu'un « outil de comparaison » a été omis, certes, et qu'il peut être rétabli en pensée par le lecteur, mais on pourrait également dire que cette phrase est *substitutive* d'une autre où Pascal aurait parlé directement de l'activité d'écrire. C'est ainsi, probablement, qu'Albert Henry a compris l'extrait des *Pensées*, ou du moins c'est ce que suggère son autre transformation : « J'ai joué à la balle mieux qu'un autre ». Cette possibilité de lire la seconde phrase de Pascal comme substitutive me semble le meilleur indice de

319 A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, op. cit., p. 59-60.

320 *Ibid.*, p. 58-59.

cette abstraction de la notion même de substitution. Avec ce type d'énoncé, il n'y a plus le moindre critère discriminant : ajouter un « comme », un « il en va de même quand on joue à la paume » supprime assez largement le sentiment de substitution, mais ôter le connecteur permet de rétablir l'impression... Le critère de la substitution est donc fragile, lui aussi, il est inconsistant : si l'on se déprend de l'idée d'un « degré zéro », d'un « sens propre », on s'aperçoit que la « substitution » n'en est pas une, que ce n'est rien d'autre qu'un certain type d'énoncé rendu implicite.

D'ailleurs, l'idée d'une « substitution » n'est même pas interdite par le « rétablissement » d'un outil de comparaison : on pourrait toujours se laisser prendre à imaginer ce que Pascal « a voulu dire », sur le plan de l'écriture, à travers l'image du jeu de paume, même si chaque membre de la dernière phrase commençait lourdement par « comme »... La « substitution » n'est qu'une possibilité laissée à l'interprète de rétablir des représentations, des sentiments, des idées laissées implicites : elle est parfois forcée par un « incongruité sémantique », parfois non. Ceux qui tiennent à la conserver devraient donc l'étendre jusqu'aux cas de comparaisons vives. Pour peu qu'ils s'émancipent de l'idée que la première partie d'une comparaison livre la « clef » de la seconde, comme dans la citation de Pascal, ils pourraient alors se mettre à « traduire » : l'auteur des *Pensées* ne veut-il pas *dire*, non seulement qu'il est original, comme dans la première moitié de l'extrait, mais aussi qu'il écrit mieux que les autres, etc. ?

On pourrait d'ailleurs proposer, à peu de choses près, les mêmes remarques pour l'autre exemple d'Albert Henry : « Limogé, on lui donna la cravate, comme on met du persil dans les narines des veaux décapités » (Montherlant). Bien sûr, transformer cette comparaison en une métaphore *in absentia* « complète » est très délicat ici, hors contexte, surtout dans la mesure où le rôle de la cravate n'est déjà pas très clair. Mais rien n'empêche de proposer : « Limogé, on lui donna la cravate, véritable persil placé dans les narines d'un veau décapité. » En outre, on peut noter la possibilité d'une comparaison implicite, où la seconde phrase serait passible, elle aussi, d'une interprétation « substitutive » : « Limogé, on lui donna la cravate. On met parfois du persil dans les narines d'un veau décapité. » Avec ce dernier cas, cette comparaison implicite qu'on pourrait rebaptiser métaphore *in praesentia* sans copule, on perçoit nettement à quel point la notion de substitution est une abstraction. D'ailleurs, il suffit de réduire l'échantillon étudié, en l'occurrence à la seconde moitié de la citation, pour obtenir une métaphore *in absentia*.

On comprend du même coup pourquoi le critère de la rupture d'isotopie n'est pas satisfaisant, lui non plus : outre qu'il est inutilement formel, il est solidaire, dans une certaine mesure, de l'idée de substitution. Imaginons que les phrases « Limogé, on lui donna la cravate » et « On met parfois du persil dans les narines d'un veau décapité » soient séparées par un changement de paragraphe, voire un changement de chapitre, ou qu'elles se présentent sous la forme de deux plans cinématographiques contigus mais appartenant à deux séquences différentes. Le changement de « lieu » est manifeste, ou du moins on passe d'un ordre de pensées à un autre, mais cela ne déclenche pas nécessairement une interprétation d'ordre métaphorique, surtout si le nouveau paragraphe ou la nouvelle séquence a pour cadre un restaurant, tout simplement parce qu'il y manque une copule, parce que l'intention de signification n'est pas suffisamment apparente. La rupture d'isotopie ne joue donc qu'un rôle très secondaire. Ce qui est décisif, dans une métaphore ou une comparaison, quelles que soient leurs formes, c'est que le lecteur ou le spectateur perçoive la volonté de prédication. C'est cette dernière qui, associant un signe à un autre, dans un syntagme déterminé, conduit à une interprétation nouvelle : que les signes appartiennent à des univers de discours proches ou non est presque indifférent. La fleur et le papillon ne se mettent à entretenir des

rapports métaphoriques que par l'entremise d'une syntaxe concertée.³²¹

Il faut donc ajouter cette idée de rupture d'isotopie au travail de simplification et d'abstraction de la rhétorique structuraliste : ce n'est que la face la plus apparente d'un phénomène qui ne l'inclut pas nécessairement. Comme la notion de sème, elle repose d'ailleurs sur un découpage arbitraire du réel : quels sont les objets qui font partie du même *lieu*, quels sont ceux qui y échappent ? Metz signale à la suite de Marie-Claire Ropars, par exemple, qu'il y a déjà des harpes sur les vitres du palais d'Hiver dans *Octobre* : elles font partie de la diégèse.³²² Rompent-elles l'isotopie à ce moment-là, quand des doigts les effleurent ? Et même, dans ce cas, faut-il nécessairement considérer que les harpes que l'on voit pendant le Congrès, à Smolny, sortent de la diégèse, elles qui ne sont référées à aucun lieu précis mais qui se détachent sur un fond noir ? Même s'il est judicieux, comme le souligne Metz, de maintenir la distinction entre métaphore « diégétique » et « non-diégétique », il apparaît bien que la rupture est réduite dans le film, que la distinction perd de sa pertinence, de même que l'angelot qui accompagne le discours du menchevik, lorsqu'il joint les mains, lorsqu'il semble prier, pourrait très bien se trouver à proximité. Pourtant, le fond noir qui isole les harpes joue un rôle décisif : il rend ce plan différent de celui de l'angelot ou de la balalaïka, les instruments sont en quelque sorte cités *in abstracto*. C'est comme si leur idée n'était pas actualisée : à la différence des autres plans, ils n'appartiennent clairement à aucune diégèse précise. Mais on pourrait très bien imaginer un plan ultérieur où le lieu serait éclairé. Eisenstein est coutumier du fait : il s'agit surtout d'isoler une idée, rien n'empêche ensuite de contextualiser les objets présentés. De même, pour la scène des Comices agricoles de *Madame Bovary*, faut-il distinguer des sous-isotopies au sein du village, l'une avec la place et l'estrade, l'autre avec les futurs amants qui sont au spectacle ? C'est évidemment possible mais l'opération apparaît bien inutile. On cite souvent, à la suite de Genette, l'inspiration « métonymique » des métaphores proustiennes, mais on trouve constamment chez Flaubert aussi de ces images inspirées par les lieux où se trouvent les personnages, les plus quotidiens en l'occurrence, comme cette carpe qui « bâille après l'eau » sur une table, entrevue on ne sait où par Rodolphe et dont il se souvient, après être entré dans la salle des Bovary, à propos d'Emma, ou comme la levrette de la jeune femme rapprochée implicitement de son mari, ou encore Charles « ruminant son bonheur » comme un bœuf.³²³ Il en va de même chez S. M. Eisenstein : les innombrables sculptures et autres décorations du palais d'Hiver servent de support à ses métaphores, qu'elles s'y trouvent réellement ou qu'on puisse imaginer qu'elles s'y trouvent (tels ces bois d'élan, ces statues ou cette sphère de béton qui domine la Baltique). Le comparant qui semble parfois complètement extérieur à la diégèse, comme la reproduction du *Baiser* de Rodin, peut se retrouver à côté d'un personnage, comme cette femme du bataillon de choc qui médite en regardant la sculpture, au début de la prise du palais d'Hiver : Marie-Claire Ropars a bien souligné cet aspect des métaphores d'*Octobre*.³²⁴ On pourrait relever un fonctionnement très proche dans *Val Abraham*, où des gros plans sur des objets présents dans la pièce jouent un rôle semblable, sur le mode du contrepoint ironique le plus souvent. Seuls les préjugés, ou une conception « surréaliste » de la métaphore, peuvent conduire à s'en étonner. L'idée d'une métaphore comme rupture d'isotopie n'est donc pas opérante pour cette raison : elle n'a qu'une apparence d'objectivité, elle n'est qu'une interprétation *a posteriori* d'une intuition qui ne doit pas tout à ce

321 Cf. *supra*, p. 31 et suiv.

322 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 230.

323 G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, respectivement p. 225, 134, 96.

324 M.-Cl. Ropars-Wuilleumier, « Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein », *art. cit.*, p. 112-115 notamment.

« saut » dans l'espace, loin de là, qui parfois ne lui doit même rien du tout et ne l'implique nullement. La notion d'impertinence de Jean Cohen est déjà bien préférable : cette idée d'une incohérence apparente n'est pas forcément inscrite dans les propriétés des mots ou des plans d'un film, elle est aussi et avant tout syntaxique. Mais, en définitive, la syntaxe elle-même du rapprochement n'est pas toujours le critère ultime : ce n'est qu'un indice, parfois insuffisant. L'intuition dans certains cas se dégage surtout d'une cohérence globale, d'un ensemble de menus indices répartis sur une très large portion de texte ou de film, tellement insensibles qu'ils peuvent très bien n'être pas perçus, parfois, comme dans la scène des Comices.

Nous nous sommes beaucoup occupés pour l'instant de la théorie de la métaphore en littérature mais c'est, dans une large mesure, que les enjeux sont les mêmes dans une rhétorique de l'image. Dans son *Traité du signe visuel* par exemple, même s'il choisit de ne pas évoquer les métaphores de front, le groupe μ croise souvent des figures qui leur ressemblent, et n'hésite pas à les étudier ponctuellement comme telles. C'est ainsi qu'en 1992 il distingue quatre types de figures, de « relation[s] rhétorique[s] », et complique encore le modèle de *Rhétorique générale* : à l'opposition *in absentia* et *in praesentia*, le groupe de Liège ajoute l'idée d'un mode « conjoint » et « disjoint » qui la redouble, dans une certaine mesure, et qui tente en même temps de la compléter, de la préciser, en déplaçant un peu la seconde opposition. Il s'agit d'abord, selon les auteurs, de tenir compte de « la spécificité du visuel, qui autorise la simultanéité là où le linguistique ne permet que la succession », mais cela permet ensuite de « poser la généralité de la distinction », de trouver une correspondance avec le linguistique. Nous obtenons ainsi une espèce de carré rhétorique, de tableau à double entrée avec les combinaisons suivantes :

- le mode « *in absentia* conjoint », qui correspond au trope classique, à la figure par substitution, à la métaphore *in absentia* ou à la métonymie par exemple (l'exemple proposé est celui des yeux du capitaine Haddock, ces bouteilles que l'on trouve en lieu et place des pupilles) ;

- le mode « *in praesentia* conjoint », qui correspond à « l'interpénétration » de deux « entités » (« les signifiants sont non pas superposés mais conjoints » à l'image de l'affiche publicitaire de Julian Key pour le café *Chat noir* qui évoque à la fois un chat et une cafetière : il y a présence « en un même lieu » des deux composants mais « substitution partielle ») ;

- le mode « *in praesentia* disjoint », qui correspond à la métaphore *in praesentia*, à la comparaison, autrement dit au « couplage » des « signifiants » (un rapprochement a lieu entre « deux entités disjointes » qui sont « perçues comme entretenant une relation de similitude », comme dans *Les promenades d'Euclide* de Magritte) ;

- enfin « le mode *in absentia* disjoint », qui correspond aux « tropes projetés » : il s'agit d'énoncés « parfaitement isotopes », qui n'appellent à première vue aucune lecture au sens figuré mais qui peuvent être « lus rhétoriquement » (comme les proverbes), subir une réinterprétation « à la lumière des isotopies projetées » (qu'il s'agisse d'« allusions phalliques ou vaginales » présentes dans un tableau et décelées par l'analyste ou de l'imposition « extérieure » des « titres d'œuvres », selon le procédé cher à Magritte).³²⁵

De toute évidence, des métaphores peuvent se manifester dans chacune de ces catégories. Le groupe μ commence d'ailleurs ce développement par l'idée d'une opposition « polaire » entre métaphore et comparaison : la « cafetière » semble là comme un cas intermédiaire entre métaphore et comparaison, la « substitution » y est « partielle seulement » (celle du chat à la cafetière en

325 Groupe μ (F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet), *Traité du signe visuel*, Le Seuil, Paris, 1992, chap. VI, p. 270-275.

l'occurrence) alors qu'elle apparaît « totale » dans le premier mode et inexistante dans le troisième. Aussi les auteurs suggèrent-ils une progression au sein de la série, entre le premier mode, « le plus radical », le plus dense, et les troisième et quatrième modes qui nécessitent l'intervention de « facteurs » « de plus en plus extérieurs à l'énoncé ». Mais, ce faisant, le système ne tient plus, il révèle le caractère factice du « carré » rhétorique. Le quatrième mode pose de sérieux problèmes par exemple : l'extension des figures par « couplage » voire par « interpénétration », autrement dit l'extension « syntaxique », n'a rien à voir avec l'idée des « tropes projetés ». Ce dernier cas confond des phénomènes de nature très différente, comme les auteurs le perçoivent en indiquant que « ce n'est pas ici le lieu de dresser un inventaire de ces mécanismes de projection » : ils sont parfois « syntaxiques » (comme avec les titres de Magritte, autre forme de « couplage » en fait), parfois non (comme dans les interprétations « psychanalytiques »). Ces derniers exemples nous montrent d'ailleurs que les « mécanismes pragmatiques » mis en œuvre ne sont pas les mêmes. Cette confusion contribue alors à distinguer des phénomènes semblables : par exemple, le fait de « projeter » comme de l'extérieur une interprétation métaphorique, comme un peintre peut le faire avec un titre, a tout à voir avec l'éloignement du comparé qui peut se produire aussi dans le cas de la métaphore *in absentia* « traditionnelle ». En fait, les modes 1 et 4 semblent désigner deux approches différentes du même phénomène mais en distinguant les occurrences selon plusieurs critères différents, relativement flottants, en jouant parfois sur le degré d'extension du « signifiant » métaphorique (un simple mot ou l'image d'une bouteille pour le premier cas et un ensemble plus large pour le proverbe, par exemple, voire la surface toute entière d'un tableau de Magritte, dans le dernier cas), mais en jouant aussi sur le degré d'évidence de la signification (« degré conçu », c'est-à-dire « degré zéro », que l'on suppose facile à trouver pour le mode 1, selon le modèle rhétorique traditionnel de la métaphore usée, et « degré conçu » induit d'une façon plus complexe dans le mode 4, plus éloigné du « degré perçu », parfois même projeté sans qu'il y ait intention de l'auteur), etc.

Autrement dit, cette complication du modèle *in absentia* / *in praesentia* porte témoignage contre la rigueur de cette opposition, contre le modèle substitutif : le mode « *in praesentia* conjoint » n'est pas plus *in praesentia* qu'*in absentia* – comme cela est reconnu dès le début puisque la chafetière est « partiellement » substitutive, et c'est bien ce que veut dire « conjoint » – et le mode « *in absentia* disjoint » n'est que l'autre nom, parfois, d'un mode *in praesentia* (avec le titre des tableaux de Magritte), de même que le mode « *in absentia* conjoint » se révèle le plus souvent « disjoint » ou, si l'on préfère, discrètement *in praesentia*. Là encore, le groupe μ le reconnaît indirectement, d'ailleurs : si la bouteille est une figure *in absentia*, par exemple, elle n'a « guère de points de ressemblance avec les yeux » du capitaine Haddock, il faut la comprendre comme une hallucination causée par la soif ; elle n'est donc pas vraiment substitutive de la pupille.³²⁶ Alors ? Si l'on peut dire, à la rigueur, qu'elle est « métonymique » du besoin d'eau ou d'alcool, il faut constater que l'idée s'exprime aussi à travers des métaphores qui n'ont plus rien de nécessairement « substitutif » : le capitaine voit à côté de lui Tintin comme un bouteille (moitié Tintin, moitié bouteille : interpénétration ?) et seule une bouteille se reflète sur sa pupille « à la place » de son ami, alors qu'il l'a devant lui (couplage).³²⁷ Où y a-t-il « substitution », mode *in absentia* ici ? Ce qu'on nous dit, très clairement – et de différentes façons – c'est « il voit Tintin comme une bouteille » : toujours celle-ci s'interprète en fonction de cette autre « entité », cet autre « signifiant » présent aux côtés du capitaine, sur le mode « disjoint », le corps de son compagnon. L'exemple n'est donc pas

326 *Ibid.*, p. 273.

327 Hergé, *Le Crabe aux pinces d'or*, Casterman, [Tournai], 1953, p. 32.

convainquant. La tête de Tintin n'en est pas moins, *par ailleurs*, « substitutive » du bouchon – ou, si l'on préfère, la bouteille l'est du reste du corps – mais on voit bien pourquoi le groupe de Liège n'a pas pris cet autre exemple : le segment *in absentia* est solidaire d'une « entité » plus large, elle s'inscrit dans une relation *in praesentia*. C'est ainsi que les auteurs glissent insensiblement à un autre exemple du *Crabe aux pinces d'or*, que l'on trouve deux pages plus tôt, ils traitent explicitement du premier alors qu'ils semblent se souvenir en même temps de celui-là, quand la bouteille remplace clairement Tintin tout entier, en trois vignettes, tel un mirage, et que le capitaine traite ensuite son ami, bien réel, exactement comme s'il s'agissait d'une bouteille, essayant de le « débouchonner » à mains nues. Cela permet alors au groupe μ de noter le lien entre « métalepse » et « hallucination » (voire entre métaphore et ivrognerie ?) avant de préciser que, « quelle que soit sa nature », « la liaison existe, et fait sens », comme si tout trope était une « hallucination vraie ». Seulement, dans ces différentes vignettes, s'il y a « substitution » en effet, y a-t-il métaphore ? Nous voyons d'abord les choses comme le capitaine, progressivement, en trois vignettes : nulle métaphore. S'il y a une « ressemblance » éventuelle entre la première et la troisième image, elle joue le rôle d'une explication de l'hallucination, elle nous fait entrer dans le délire de l'assoiffé. Puis nous voyons les choses comme les verrait un observateur extérieur : Haddock prenant Tintin au cou. Si « métaphore » il peut y avoir, alors, elle se trouve dans le regard du spectateur qui comprend la méprise : nulle substitution, cette fois, mais l'indice très clair d'un délire, d'une hallucination prise au sérieux. Le comique, la puissance de la vignette vient précisément de ce double niveau de lecture : d'un côté nous « comprenons » Haddock, et alors l'hallucination – nullement la figure – est prise au sérieux, mais de l'autre nous la mettons à distance, nous rions de sa méprise, comme nous pourrions rire d'une métaphore prise au pied de la lettre.

On peut noter au passage que les « métaphores » choisies ne sont décidément jamais innocentes : comme celles de Magritte, du moins en apparence, les comparaisons de Hergé citées plus haut, les premières, authentiquement « métaphoriques », n'expriment aucune idée, mais une simple impression visuelle – délirante en l'occurrence. Il s'agit de métaphores comiques, comme on peut en trouver chez Tati, par exemple dans *Mon oncle*, où les analogies ont souvent une fonction déréalisante, à cette différence près que, même quand elles peuvent être interprétées comme gags chez ce dernier, et même en apparence comme purs gags, elles peuvent déboucher sur autre chose aussi, elles portent presque tout le temps un discours critique sur la modernité, notamment.

En fait, si les auteurs de *Traité du signe visuel* ont ressenti le besoin de compliquer le modèle traditionnel *in absentia* et *in praesentia*, il semble que ce soit parce qu'il en ont ressenti la faiblesse et ce, précisément, en étudiant le mode d'expression « visuel ». C'est le cas de la « chafetière », en l'occurrence, qui les intéresse le plus, qui déclenche l'apparition des nouveaux rapports « conjoint » et « disjoint ». Et, de fait, la catégorie de l'interpénétration renvoie à des cas de « fusion » des « signifiants » très intéressants où les contours des « entités » sont brouillés, où les choses n'ont plus la solidité apparente des mots, où elles n'offrent pas une telle image de permanence, de fixité des frontières (comme on en trouve encore chez Hergé, même lorsque Tintin et une bouteille semblent « interpénétrés ») : l'affiche de Julian Key, reproduite dans leur livre, introduit un joli trouble, que l'on retrouve parfois ailleurs (dans le dessin, dans la peinture essentiellement, mais parfois aussi en sculpture, en architecture, voire dans le cinéma ou en poésie). Il y a un moment en effet où l'on ne sait plus où commence tel objet de pensée et où finit tel autre. Seulement, il est à regretter que les notions de conjonction et de disjonction soient considérées uniquement dans un cadre sémiotique : elles recouvrent des phénomènes très différents, comme on l'a vu, tantôt de substitution ou de

juxtaposition par exemple, sur le mode de la métonymie ou de la métaphore *in praesentia*, tantôt de prédication implicite ou explicite, presque reconnue comme telle par moments, quand il est timidement question du sens, tantôt de purs jeux sur la forme des mots – sans parler des possibles projections abusives, voire sur-interprétations. Il est d'ailleurs significatif que le groupe μ décline deux fois cette série des quatre modes de « relation rhétorique », dans le chapitre VI, d'abord comme s'appliquant à la « rhétorique iconique », ensuite comme pouvant s'adapter à la « rhétorique plastique », suggérant de la sorte une affinité ou du moins une proximité entre les mécanismes des phénomènes iconiques d'une part (caractérisés par la ressemblance) et plastiques d'autre part (où seul le travail sur la matière est considéré) – autrement dit, traitant ici de la même façon, avec la même grille, des phénomènes rhétoriques traditionnels mettant clairement en jeu du sens et d'autres infiniment plus formels.

Le cas de la « chafetière » est emblématique de ce point de vue. Dans une note en forme de repentir, le groupe μ indique qu'il existe un équivalent linguistique à l'interpénétration iconique : le mot-valise.³²⁸ Et, dans le chapitre VII, les auteurs revendiquent le geste de ne pas « ranger plusieurs figures que l'on serait tenté de nommer métaphore » sous cette étiquette (avec ou sans la « définition évidemment très large » de l'addition-suppression de sèmes) avant de préciser néanmoins que la catégorie de la « métaphore *in praesentia* » pourrait convenir pour l'affiche de Julian Key.³²⁹ Or, du point de vue sémiotique qui est celui du livre, presque rien ne distingue le « simple » mot-valise de la métaphore par interpénétration : certes, le mot-valise peut donner lieu à une métaphore, de même que la « chafetière » peut être interprétée de la sorte, mais rien n'y conduit nécessairement, ce télescopage de « signifiants » est même plutôt perçu comme un pur jeu sur les signifiés et les signifiants en général, sans grand enjeu référentiel, comme quelqu'un qui s'amuserait à créer une chimère de toutes pièces. Le cas du centaure trouve d'ailleurs place juste après la chafetière, dans le chapitre VII. Bien sûr, quelques différences sont introduites mais, précisément, ce n'est pas l'existence d'une prédication dans un cas et non dans l'autre. Dans les analyses proposées, la « chafetière » ne prédique jamais en effet : la coexistence des deux « entités » chat et cafetière, pourtant riche de significations potentielles, reste ici, d'une certaine façon, muette. Et pour cause : le groupe μ choisit d'étudier ce signe visuel *in abstracto*, hors de tout contexte, hors de toute relation pragmatique. Deux ajouts en notes l'indiquent clairement : les auteurs du *Traité du signe visuel* ont choisi de « ne considérer que l'image, indépendamment de ces facteurs » pragmatiques, ce qui leur permet de continuer à voir dans la « chafetière » une figure « réversible » (le chat conduit à la cafetière et vice-versa) et surtout de contester que ce « chat noir faisant de la réclame pour un café [soit] investi de tout ce que le consommateur projette dans sa drogue favorite : douceur, énergie, éveil, etc. »³³⁰ C'est ainsi, en écartant artificiellement le contexte, que le deuxième mode reste exclusif du quatrième.

Le « carré » des « quatre modes de relation entre degrés conçu et perçu » (autrement dit entre le « degré zéro » de la figure et son sens apparent) apparaît donc d'une sophistication parfaitement vaine. On pourrait même noter que, dans le mode « *in absentia* conjoint », les deux relations « *in absentia* » et « conjoint » sont nettement synonymes – ce qui n'est pas le cas des deux relations opposées, entre lesquelles une distinction est opérée, et ce qui explique que le quatrième mode soit si problématique. Nous voyons donc, encore une fois, qu'il s'agissait surtout de ménager une place à

328 Groupe μ , *Traité du signe visuel*, op. cit., p. 453, note 9.

329 *Ibid.*, chap. VII, p. 300-302 et p. 456, n. 7.

330 *Ibid.*, p. 457, notes 9 et 11.

la « chafetière ». Seulement, le point de départ lui-même était problématique : il s'agissait de prendre en compte « la spécificité du visuel, qui autorise la simultanéité là où le linguistique ne permet que la succession. » Or, précisément, ce n'est pas le cas : que le visuel ne soit pas linéaire mais relève généralement d'une géométrie plane – quand ce n'est pas dans l'espace – n'implique pas que la saisie d'un dessin, d'un tableau, pour ne pas parler d'un photogramme, soit simultanée. On sait qu'il existe des parcours de lecture dans une image et, de fait, dans le cas de l'affiche publicitaire pour le *Chat noir*, on ne perçoit pas, me semble-t-il, à la fois la cafetière et le chat. Même si c'est avec une grande économie de moyens, l'image évoque d'abord un chat : c'est dans un second temps que la géométrie des oreilles triangulaires ou du corps de l'animal apparaît suspecte et, surtout, que le bout de la queue trahit le bec d'une cafetière. Aussi n'y a-t-il pas lieu de complexifier l'opposition entre *in absentia* et *in praesentia* à cause des moyens d'expression « visuels », du moins de la sorte, par une seconde distinction : comme le groupe μ l'indique rapidement lui-même, ce n'est pas exactement « en un même lieu » que « chat » et « cafetière » se trouvent représentés.³³¹ Faute de cette mythique « simultanéité », le redoublement de la relation *in absentia* ou *in praesentia* par un mode « conjoint » est inutile : ce n'était pas nécessaire pour dire qu'il existe des cas où les deux « entités » ne sont pas exactement présentes « en un même lieu » sans pour autant être « en deux lieux juxtaposés ». Il suffit de dire, par exemple, qu'il existe des cas intermédiaires – et pour cela une seule des deux distinctions suffit. Peut-être la seconde est-elle préférable, d'ailleurs, puisqu'elle n'implique pas l'idée d'« absence », de substitution.

L'extrême formalisation subie par la figure d'analogie suit donc des voies différentes selon les auteurs, à l'époque structuraliste, mais elle conduit toujours à minorer voire ignorer le travail prédicatif de la métaphore, son apport de signification. Dans la chapitre VII du *Traité* par exemple, la « chafetière » est reconnue comme possédant « un ensemble signifiant A » correspondant au type « chat » et un ensemble B correspondant à « cafetière », les deux se trouvant en intersection. Il semble même, dans la description proposée, que ce soit les déterminants visuels communs qui conduisent le groupe μ à identifier dans « l'entité synthétique » deux ensembles différents : les éléments divergents, à savoir la queue « bifide », les yeux et le museau du chat ou la fumée s'échappant, n'apparaissent que dans un second temps sous leur plume alors que, dans le mouvement de l'interprétation, ce sont eux qui permettent non seulement d'identifier les deux termes de l'analogie avec précision, de cerner la ressemblance avec certitude, mais aussi d'en élargir la perception. Sans la forme étrange de la queue, nettement plus large à la base qu'à son extrémité, aurait-on seulement l'idée d'une cafetière ? Je ne crois pas. Ensuite, une fois l'analogie perçue, on peut encore se demander à quoi les deux oreilles triangulaires pourraient bien correspondre, avant de se formuler, comme le groupe de Liège, que les « bosses » d'un couvercle peuvent y ressembler. C'est ainsi que les auteurs du *Traité du signe visuel* identifient « deux ensembles en intersection », et c'est ce critère-là, et lui seul, qui leur permet de rapprocher l'affiche d'une métaphore. Si une différence est mentionnée, elle ne réside pas dans l'apport de signification – ce qui la distingue pourtant du centaure – mais dans son moindre degré de substitution : il ne s'agit pas d'une « métaphore pure (*in absentia*) », tout au plus *in praesentia*. Le malentendu est particulièrement net avec la créature mythique composite : le centaure, envisagé juste après, se distinguerait de la métaphore et de la chafetière par le fait que « la juxtaposition opérée n'implique aucune intersection sémantique entre le substituant et le substitué ».³³² Est-ce bien certain pourtant ? Ce n'est jamais par

331 *Ibid.*, p. 271.

332 *Ibid.*, p. 300-302.

hasard qu'un humain est rapproché d'un animal dans la mythologie : le chant joue un rôle important dans la constitution de la sirène comme femme-oiseau et, quand elle devient femme-poisson, c'est qu'un autre trait s'est mis à dominer, à savoir la « plongée » dans les eaux de l'amour, apparemment paisibles mais dangereuses, « entraînantes », où l'on peut se perdre, « se noyer », probablement. De même, la référence à un bouc n'a rien d'innocent dans le satyre et le choix du cheval non plus pour le centaure – c'est un animal noble, volontiers perçu, dans l'imaginaire commun, comme « éduqué », « civilisé », même s'il garde un lien fort avec la libido ainsi dominée. Bien sûr, il est probable que le groupe μ avait cela en tête, à travers le critère de l'intersection sémique : la métaphore véhicule un sens quand le centaure, lui, ne prédique rien, mais il est très significatif qu'il en soit resté à ce pauvre critère, nettement insuffisant. L'analyse de Ricœur se trouve ainsi confortée : l'extrême sophistication sémiotique va de pair avec une grande indigence sémantique.

J'ai déjà proposé à plusieurs reprises un rapprochement entre le modèle « du sème commun » et en particulier de « la double métonymie », tel qu'on le trouve chez le groupe μ ou Albert Henry, d'une part, et l'explication de certaines métaphores par un trait unique chez Aristote, ainsi que la métaphore « du troisième type » qu'on identifie dans la *Poétique*, d'autre part. Nous retrouvons ce raisonnement dans l'analyse de la « chafetière », comme nous venons de le constater, alors qu'à mon sens les traits communs sont assez peu nombreux et qu'on aurait davantage gagné à décrire comment, à partir d'une apparence féline assez massive, certains détails dérogent et conduisent à l'idée d'une cafetière – même si, ensuite, sur le plan sémantique, d'autres analogies peuvent se développer. Cette inspiration aristotélicienne me semble attestée en fait par différents indices. Nous avons déjà relevé avec Genette qu'à travers le nom qu'il s'est choisi le groupe μ se place sous le double patronage d'Aristote et de Jakobson, dès l'abord de *Rhétorique générale*, en se référant « à la plus prestigieuse des métaboles ». La filiation entre l'élève de Platon et Albert Henry est tout aussi explicite même si celui-ci, s'appuyant sur Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, voit « la seule véritable métaphore » dans « la métaphore par analogie », comme beaucoup d'autres.³³³ Bien sûr, ce dernier point ne saurait constituer une objection puisque le modèle « tropique » passe beaucoup plus par les analyses de *Rhétorique* – qui n'ont jamais connu l'éclipse de celles de *Poétique* – ou par la définition de la métaphore comme transfert de sens que par la définition précise de la troisième espèce de métaphore. Dans le cas d'Albert Henry, cependant, un lien plus étroit semble assuré, qui passe en fait par Hedwig Konrad. Même si l'auteur de *Métonymie et Métaphore* se montre critique vis-à-vis de celle-ci, il discute ses analyses et cite notamment l'idée que les deux membres d'une métaphore nominale seraient comme « deux espèces jointes par la représentation d'un genre » (le mot « queue » pourrait décrire une « file » parce que les deux mots auraient en commun « l'allongé »).³³⁴ Voilà qui nous rappelle, très clairement, le propos de *Rhétorique* sur la métaphore qui « instruit [...] par le moyen du genre » ainsi que la troisième espèce de « métaphore » dans *Poétique* qui unit « l'espèce à l'espèce » et, de fait, Konrad perçoit nettement le lien qui unit la métaphore du troisième type à celle du quatrième type, même si elle fait de la métaphore par analogie un cas particulier, « contenu dans le type de l'espèce à l'espèce ».³³⁵ De même, l'idée que, dans la ressemblance, « on ne retiendrait que l'attribut commun aux deux notions ou aux deux objets » est précisément celle impliquée par les exemples d'Aristote, lorsqu'il dit dans *Rhétorique* que Homère peut appeler « la vieillesse un brin de chaume » parce que « l'un et l'autre sont

333 A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, op. cit., p. 65.

334 *Ibid.*, p. 54-55.

335 H. Konrad, *Étude sur la métaphore*, Librairie Jean Vrin, Paris, 1939, p. 95-96.

déflouris » ou, plus tôt, qu'on peut « appeler Achille un lion » puisque « les deux sont courageux ». Aussi est-on surpris lorsqu'Albert Henry critique l'idée de Konrad selon laquelle la métaphore ferait « *abstraction du reste* », de tout ce qui n'est pas « *l'attribut commun* » : cela ressemble beaucoup à l'idée qu'il défend par la suite, à ceci près qu'il souligne en effet la « surcharge » métaphorique, la présence d'une « zone en flou » à côté de la « zone en net ». La prudence de Henry étonne encore lorsqu'il émet des réserves sur l'« accession au genre », surtout d'ailleurs pour la « métaphore verbale » ou « adjectivale » : même s'il ne partage pas complètement l'intuition d'Aristote d'une instruction « par le genre », son idée du sème commun lui ressemble beaucoup. Cet ensemble de réserves se trouve d'ailleurs, dès 1939, dans l'étude de Hedwig Konrad.³³⁶

Finalement, même si Albert Henry perçoit bien les contradictions de Konrad, notamment sa difficulté à articuler « abstraction » et « concrétisation » métaphoriques, il ne parvient pas à s'en débarrasser. Alors que le problème de la métaphore vive est connu de l'un comme de l'autre, notamment à partir des travaux de Charles Bally, ils peinent à percevoir les phénomènes d'abstraction et de concrétisation comme des notions certes valables mais présentes en proportion inverse selon que l'on dispose d'une image vive, usée ou morte. Pourtant, malgré les ambiguïtés du *Traité de stylistique française*, l'idée y est clairement exposée : il y a « dégradation », « déperdition progressive » de « l'élément sensible, concret » – même si celui-ci est conçu à la fois comme « facteur psychologique », imaginatif et/ou affectif, et comme permettant « le réveil de perceptions précises ». ³³⁷ Aussi la meilleure part de la théorie de Bally est-elle recouverte par son approche rationaliste, par une valorisation implicite de l'abstraction : Konrad met davantage l'accent sur ce phénomène d'« abstraction » comme Henry le fait sur celui de focalisation sur « une portion seule » de la « superposition », finalement comme chez Aristote les indications sur l'analogie, sur la métaphore qui « peint en acte » coexistent avec son modèle de la substitution, de « l'attribut commun », mais se trouvent souvent recouvertes par lui.

Aussi la théorie structuraliste de la métaphore semble-t-elle renouer avec la mauvaise part du modèle d'Aristote. Le conflit entre les deux conceptions est particulièrement sensible chez Albert Henry qui adopte à tour de rôle, beaucoup plus que simultanément, le modèle « à trois termes », avec intersection sémique, et le modèle « à quatre termes », proportionnel. Après le chapitre III où la métaphore est surtout définie comme « synthèse d'une double métonymie en court-circuit », le chapitre IV utilise le modèle proportionnel pour rendre compte de la morphologie métaphorique alors qu'il était précédemment présenté comme une première approximation ou, au début de ce nouveau chapitre, comme une hypothèse à vérifier.³³⁸ C'est donc plutôt le modèle « à sème commun », à double métonymie, qui apparaît *in fine* comme une approximation, une hypothèse susceptible d'être abandonnée. Et, de fait, si la métonymie continue parfois d'être évoquée comme élément constituant de la métaphore, c'est au prix d'une redéfinition beaucoup plus apparente qu'au début du chapitre III : il ne s'agit plus du tout de la figure de rhétorique, dans le chapitre IV, mais d'une simple co-appartenance à la même isotopie, d'un « rapport “interne” de contiguïté », selon une acception assez proche de celle de Jakobson ou Lacan.³³⁹ Cela n'empêche cependant pas Henry de présenter une nouvelle définition de la métaphore, nettement substitutive mais plus originale, comme « substitution de l'équivalence de deux termes » (celui du rapport « central », *in absentia* ou *in praesentia*) à « l'équivalence de deux rapports » (celui de la proportionnalité), pour tenter de

336 *Ibid.*, p. 46-49, 83.

337 Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, volume I, Klincksieck, Paris, 1951, p. 193.

338 A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, *op. cit.*, p. 66, 82.

339 *Ibid.*, p. 83 par exemple, ou p. 86, selon une logique amorcée à travers le schéma de la page 68.

concilier, précisément, les deux modèles. Aussi ce « phénomène d'écart essentiellement linguistique », d'« écart par rapport à la réalité », par élision de la « métonymie » en quelque sorte, apparaît-il comme « substitution "illusionniste" ». ³⁴⁰

De façon générale, ici comme ailleurs, le premier modèle, ce que j'ai appelé la métaphore « du troisième type » nous apparaît donc comme une « simplification », une abstraction du modèle à quatre termes, comme je l'ai déjà montré notamment à partir d'Aristote. Les analyses de Hedwig Konrad sur les exemples de la *Poétique* le prouvent *a contrario* : dans la catachrèse « semer un rayon », le verbe « semer » prend-il seulement « le sens général et abstrait d'envoyer » ? dans « la vieillesse est le *soir* de la vie », le terme métaphorique est-il uniquement utilisé « dans le sens abstrait de *fin* » ? ³⁴¹ Umberto Eco l'indique mieux encore que Henry, dans *Sémiotique et philosophie du langage*, mais sans que cela apparaisse expressément comme son intention. Il commence en effet par reconnaître la métaphore du « troisième type » d'Aristote comme authentiquement métaphorique. L'ayant comprise avec raison comme celle du groupe μ , il envisage la métaphore « la dent de la montagne » qui, selon lui, peut s'analyser de deux façons : avec la paraphrase « la cime est au genre pointu comme l'est la dent » (métaphore « à trois termes ») ou avec « la cime est à la montagne comme la dent est à la bouche » (métaphore « du quatrième type »). Il semble même que ce soit la seconde solution qui trouve, en définitive, le plus grâce à ses yeux puisque « on s'aperçoit que la métaphore du troisième type est une métaphore du quatrième type car elle met en jeu non pas trois mais quatre termes, qu'ils soient ou non exprimés dans la manifestation linguistique ». Il propose d'ailleurs la même transformation avec la métaphore de *Rhétorique générale* : il faut comprendre que « la jeune fille est à la rigidité d'un corps masculin comme le roseau est à la rigidité du chêne, sinon on ne comprendrait pas par rapport à quoi roseau et jeune fille sont plus flexibles. » Je souscris évidemment à toutes ces remarques, de façon intégrale. Mais il est patent, hélas, que Umberto Eco ne se tient pas à celles-ci : après avoir concédé que la définition proportionnelle d'Aristote « a toujours paru superbe de clarté et de concision » et que son idée « est réellement un coup de génie », il présente l'analogie « coupe/Dionysos = bouclier/Arès » comme présentant quelques difficultés, et appuie aussitôt son objection sur l'idée que « le rapport coupe/Dionysos, d'après les critères de la rhétorique postérieure, est de type métonymique », qu'on associerait « communément la coupe à Dionysos par *contiguïté* ». Le problème serait donc qu'« il est très difficile de reconnaître ce rapport comme un cas d'enchâssement espèce/genre ». ³⁴² Sur ce dernier point, là encore, nous ne pouvons que tomber d'accord – et cela ressemble beaucoup à l'objection que Henry fait à Konrad. Seulement Eco semble alors opter pour le modèle « à trois termes ». La raison en semble même énoncée plus loin : le modèle « à quatre termes » interdit « d'exclure l'intuition du locuteur », il contrevient donc à « la décision » effectuée au préalable non seulement par le groupe μ mais aussi, d'une certaine façon, par l'auteur de *Sémiotique et philosophie du langage*. En effet, c'est l'intention du poète elle-même qui est généralement écartée par la formalisation proposée, lorsque Umberto Eco analyse les métaphores selon l'arbre de Porphyre, d'une façon qui est explicitement reconnue comme proche des trois premiers types de métaphores chez Aristote. ³⁴³ Même s'il s'agit là d'un échec de son approche, à demi reconnu comme tel (il y a là

340 *Ibid.*, p. 83, 114.

341 H. Konrad, *Étude sur la métaphore*, *op. cit.*, p. 96.

342 U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 151-153.

343 *Ibid.*, p. 158, où il note avec raison qu'Aristote « *change de jeu* » avec la métaphore du quatrième type, en sortant d'une analyse selon le genre et l'espèce, mais en supposant une différence plus radicale qu'elle ne l'est : l'auteur de *Poétique* n'y expose pas seulement « *ce que la métaphore dit* » mais aussi comment elle fonctionne – même si,

« un tel nœud de problèmes » qu'il nécessite, entre autres, le détour par Freud), Eco n'en tire pas immédiatement toutes les conséquences : il continue encore un peu de considérer, d'une certaine façon comme Henry, les deux modèles comme compatibles. Le premier serait une approximation acceptable du second, peu préjudiciable et, encore, uniquement dans certains cas.

Quoi qu'il en soit, Umberto Eco envisage donc très clairement, dans un premier temps, d'englober le modèle « à trois termes » dans « le schéma proportionnel » et, pour ménager une transition, au début du développement consacré à ce dernier, il est amené à donner la formule des deux métaphores. Il note ainsi, pour la métaphore proportionnelle, « $A/B = C/D$ » et il présente celle « à trois termes » sous la forme « $A/B = C/B$ ». C'est à ce moment-là qu'il propose, pour la métaphore « la dent de la montagne », la paraphrase suivante : « la cime est au genre pointu comme l'est la dent ». Or l'absurdité mathématique de la formule « $A/B = C/B$ » est manifeste, sauf à suggérer que la métaphore énonce une autre absurdité (« la cime = la dent ») : on ne peut pas simplifier ainsi l'équation. Celle-ci révèle donc idéalement la nature incertaine du modèle concerné : s'il y a simplification dans la métaphore « à trois termes », « à sème(s) commun(s) », ce n'est pas parce que le « diviseur » serait identique, comme le suggère ici Eco, ou comme Henry – qui inspire de toute évidence Eco – propose lui aussi de l'envisager, mais parce que les termes B et D authentiques manquent. C'est pourtant ce que reconnaît l'auteur de *Sémiotique et philosophie du langage* plus haut et l'on ne peut alors que s'étonner : pourquoi cette formulation absurde ? Sous la plume du sémiologue italien, on peut penser qu'il s'agit d'incriminer le maître grec, qui aurait parfois pensé les choses ainsi, mais cela reste toujours ambigu, Eco lui-même semblant penser que l'on peut formuler les choses ainsi, sur le modèle de « la cime est pointue comme la dent est pointue ». Quant à Albert Henry, c'est à cause de cette absurdité ressentie qu'il abandonne *de fait* le modèle de la « double métonymie en court-circuit » dans son chapitre IV : jamais il ne cherche à placer en deux positions différentes un terme « B ». L'absurdité apparaîtrait trop clairement. L'évolution de *Métonymie et Métaphore* porte donc témoignage non seulement contre le modèle du « double foyer métonymique » mais aussi, indirectement, contre la métaphore « du troisième type ». On trouve d'ailleurs, en une occasion, une équation qui ressemble étrangement à la formule de Umberto Eco :

$$\frac{\text{bouclier}}{\text{forme creuse}} = \frac{\text{coupe}}{\text{forme creuse}}$$

Il s'agit en fait de discuter l'exemple « coupe sans vin » cité par Aristote, à la fin de son développement sur la métaphore proportionnelle, de montrer l'impasse où cette expression pourrait conduire. Pour Albert Henry, « il n'y a pas là métaphore » : c'est « un phénomène second », dérivé « de la métaphore préalablement créée, *coupe d'Arès* » ; c'est un phénomène « de nature purement intellectuelle », un peu comme « *écuelle sans soupe* », où le complément n'est là que pour aider « à résoudre l'énigme ».³⁴⁴ C'est d'ailleurs pourquoi il propose l'« équation » ci-dessus : considérée seule, l'expression « coupe sans vin » est absurde, en effet. Seulement, faut-il en conclure pour autant qu'il n'y a pas là métaphore ? Et ne pourrait-on proposer la même équation absurde pour « cuirasse » et « forteresse » ? Albert Henry semble un instant troublé : il fait clairement l'hypothèse

certes, c'est d'une façon qui n'est plus vraiment compatible avec la synecdoque.

344 A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, op. cit., p. 70.

que « l'analyse développée plus haut concernant le mécanisme créateur de la métaphore » puisse ne pas être « exacte » et, dans un raisonnement par l'absurde où il imagine qu'elle l'est, il note qu'on aboutit à l'idée que « le double foyer métonymique contient la notion d'attribut symbolique », autrement dit une hypothèse très proche de celle de Konrad. Puis il relève qu'en suivant une autre hypothèse, qui n'est pas parfaitement claire mais qui n'est pas la sienne, on aboutirait à l'équation ci-dessus – celle, précisément, dont Umberto Eco s'inspire pour proposer la formule de la métaphore « à trois termes ». Pour Henry, cette formule est la preuve que nous n'avons pas une métaphore mais, ce faisant, il n'émet pas l'hypothèse – pas explicitement du moins, car on perçoit un infléchissement par la suite – qu'elle est applicable au schéma de la double métonymie. L'ambiguïté d'Eco répond donc à celle de Henry. Il est frappant que ni l'un ni l'autre ne se prononcent clairement sur la forme ainsi dégagée « $A/B = C/B$ » ou plutôt que Umberto Eco prolonge et amplifie l'ambiguïté de Henry, n'en dénonce plus du tout l'absurdité. Pour l'auteur de *Métonymie et Métaphore*, pourtant, l'équation prend place peu après une remarque sur l'importance de faire porter « l'analyse du phénomène métaphorique » sur « un produit original ou, du moins, sur une métaphore à l'état naissant ». Or la métaphore citée par Aristote n'est de toute évidence plus vivante aujourd'hui : c'est bel et bien ce qui semble autoriser une analyse « à trois termes ». D'ailleurs, à travers son raisonnement, Albert Henry indique clairement qu'il ne fait pas l'hypothèse d'un contexte qui irriguerait authentiquement l'expression « coupe sans vin », qui pourrait en lever l'obscurité et en faire une véritable proportion. Il suppose qu'il s'agit seulement, pour Aristote, de « désigner le bouclier d'Arès » sans mettre en cause « Arès » mais « uniquement les concepts de 'bouclier' et de 'coupe' », et c'est pour cela qu'il ne s'agit pas d'une métaphore pour lui : on ne peut pas faire entrer tous les termes de l'analogie dans une proportion « à quatre termes » ; le complément « sans vin » semble en quelque sorte perçu comme une simple opération soustractive et non comme pouvant s'inscrire dans un réseau de relations à son tour. Il en va un peu de même pour Eco, qui se demande si la « coupe d'Arès » était « déjà hypercodée » à l'époque d'Aristote.³⁴⁵ Autrement dit, l'expression « coupe sans vin » serait comme un des ces *kenningar* étudiés par Borges – cités d'ailleurs plus loin. Je ne reviens pas sur la possibilité de comprendre la métaphore d'une façon authentiquement proportionnelle, par exemple en référence avec une « coupe de sang » d'Arès.³⁴⁶ Je note seulement qu'une proportionnalité est possible sous une forme à quatre ou six termes :

$$\frac{\text{bouclier}}{\text{coupe}} = \frac{\text{sang}}{\text{vin}} \quad \left(= \frac{\text{Arès}}{\text{Dionysos}} \right)$$

Autrement dit, « coupe sans vin » pourrait se comprendre comme « coupe sanglante », cumulant l'idée d'un bouclier noirci par le sang des ennemis et d'un dieu « buveur de sang » (ou, si l'on préfère, la « coupe sans vin » comme pleine du « vin d'Arès »). Quant à l'absurdité, puisqu'on peut aisément reconnaître que cette image n'est pas la mieux venue, aujourd'hui du moins où le contexte est perdu, elle ne tient pas tant à l'expression « coupe sans vin » qu'à l'analogie acceptée dès l'abord par Henry entre la coupe et le bouclier : comment, dans ces conditions, imaginer du vin (ou du sang) dedans ? Comme le suggère Eco, sa concavité n'est pas celle de la coupe. En outre, l'arme se tient généralement à la verticale. Il est donc difficile de visualiser ou même de simplement comprendre la comparaison. Autrement dit, même si l'hypothèse d'une sorte de *kenning* n'est pas à

345 U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, op. cit., p. 160.

346 Cf. *supra*, p. 76.

exclure, il n'y a pas à contester le nom de métaphore à cette expression. Ce dont elle témoigne n'est pas forcément un « phénomène advendice » : c'est plutôt le destin même de la métaphore herborisée, comme la pauvre explication par la « forme creuse » semble l'indiquer. Quant à la difficulté de faire tenir « Arès » et « vin » dans une proportion où il y a déjà « coupe », elle me semble toute théorique : l'idée de compliquer la proportion initiale m'apparaît compatible avec le modèle d'Aristote, même si elle n'est pas envisagée explicitement par lui ; on ne tombe pas dans le *kenning* aussitôt. C'est d'ailleurs le propre de toute métaphore riche : celle de Hugo la première impose une telle complication, qui comprend aussi les « cuirasses » navales et la vaillance des chevaliers. C'est donc pour plusieurs raisons différentes que Henry refuse de présenter une « équation » à trois termes : le refus semble partiellement justifié quand il appréhende l'exemple comme une pauvre énigme déjà codée, beaucoup moins quand il évoque l'incompatibilité de certaines citations « métaphoriques » avec la proportion d'Aristote. Hélas, les motifs exacts de l'échec ne sont pas distingués : c'est autant sinon plus la proportionnalité qui apparaît insuffisante que l'explication par « le double foyer métonymique ».

Quoi qu'il en soit, pour nous, c'est au regard d'une telle analogie, où B et D seraient le sang et le vin (sans parler d'Arès et Dionysos), que l'analogie « à trois termes » considérée par Henry et Eco apparaît non seulement comme une simplification mais aussi et surtout comme une abstraction. Le terme B n'a en effet rien à voir, dans le schéma à trois termes, avec l'un ou l'autre des termes qu'il serait possible de faire apparaître dans un schéma à quatre, ou à six, ou à huit termes, du type « $A/B = C/D$ ». C'est là que la formule de Henry et de Eco est particulièrement saisissante : il faudrait plutôt noter *b* cette « forme creuse » évoquée par Henry, ou cette idée d'objets « ronds et concaves » chez Eco, ou encore « le genre pointu » dont participeraient la dent et la cime d'une montagne. L'hésitation voire la confusion tient au fait qu'il est possible de faire apparaître les propriétés communes deux fois, comme le mot « rigidité » dans la phrase : « la jeune fille est à la rigidité d'un corps masculin comme le roseau est à la rigidité du chêne ». C'est déjà le fond du débat de Henry avec Konrad autour de la notion d'*attribut* : peut-on dire que « la pendule marche » comme un homme ? y a-t-il « accession au genre » de la « marche » ? Dans le cas des métaphores nominales, le trait commun semble ainsi appartenir aux deux univers concernés, aux deux « isotopies », mais il faut alors rappeler à quel point cette idée de « sème » ou de « propriété » est une abstraction préjudiciable là aussi : il n'y a pas de « flexibilité » commune à la jeune fille ou au bouleau, il n'existe pas de « genre » qui unirait ces espèces, et la métaphore vise à bien plus qu'à l'émergence de ce pauvre sème commun. Il s'agit donc plutôt, dans la métaphore « du troisième type », d'un terme *b* « intermédiaire » entre A et C, un terme en quelque sorte « sur la barre » qui les sépare, là où l'interaction n'agit plus : pure spéculation inspirée du modèle de la métaphore lexicalisée, notamment chez le groupe μ , c'est néanmoins une simplification qui correspond parfois à une réalité, tirée du mécanisme d'interprétation d'une métaphore vive, comme chez Henry, quand l'esprit s'appuie sur un *premier* point commun aperçu qui se révèle souvent *a posteriori*, sinon « essentiel », du moins important, comme « l'aptitude à protéger ».

Enfin, si Eco formule ainsi la métaphore « à trois termes », c'est que le malentendu est favorisé par Aristote lui-même qui évoque la possibilité de réduire la proportionnalité – mais ailleurs, dans les *Topiques* par exemple – selon une logique de recherche du genre³⁴⁷ et, plus largement, parce qu'il a en vue le débat esquissé par Henry, à la suite de Konrad et de toute la tradition médiévale, sur l'*analogia entis*. Il y a là toute une série de réflexions qui peuvent faire écran et qui, chez Eco par

347 Cf. *supra*, p. 259.

exemple, font effectivement écran. Le débat se produit volontiers sur fond d'une certaine confusion : l'« attribution » du verbe au sujet dans « la pendule marche », ou quand on dit qu'une chose « est en repos », n'a que peu à voir avec celle de l'attribut « coupe » à Dionysos, par exemple, de même que l'attribution de la qualité d'être animal à l'homme est différente de celle de la « coupe » au dieu grec, comme le fait remarquer Eco.³⁴⁸ Mais, dans tous les cas, la métaphore n'est pas *directement* concernée par les différentes façons de prédiquer par l'intermédiaire du verbe « être », du moins tel que cela est posé par la tradition médiévale. Il n'y a pas matière à perplexité parce que l'attribution métaphorique n'implique pas le rapport *ad unum* ou, si l'on préfère, la recherche d'un genre qui serait commun : ce n'est pas là que réside le mystère de la métaphore mais dans le fait qu'elle constitue le redoublement d'une prédication par une ou plusieurs autres prédications implicites. C'est pourquoi la réduction de Henry, où la métaphore est la substitution d'un rapport à deux termes à un rapport entre quatre termes, et le schéma « à trois termes » d'Eco qui prévaut *in fine* constituent des simplifications certes pointées comme telles mais insuffisamment dénoncées comme mutilantes : finalement, ce n'est pas la métaphore qui est « illusionniste » mais la définition qui en est proposée, qui concède trop à la mauvaise part de la tradition rhétorique.³⁴⁹

Aussi Umberto Eco s'appuie-t-il sur une remarque d'Albert Henry pour en tirer des conclusions hasardeuses. Tous deux ont raison de contester à Aristote l'idée qu'une métaphore puisse « nier une des qualités » propres au comparant mais tous deux ont tort, à mon sens, de prendre le Stagirite au mot quand il utilise cette expression à l'occasion de l'analyse de « coupe sans vin » : ils se font alors plus sémioticiens que le roi, voyant en quelque sorte l'idée d'une suppression de sème là où l'on peut comprendre autre chose, là où Aristote semble notamment exprimer l'idée d'une « suspension » mais non d'une « destruction » de la référence « vin » (mais aussi de celle de « coupe », etc., de tout ce qui appartient à la chaîne « Dionysos »), au profit d'une autre référence, en l'occurrence « bouclier », ou « sang », etc. S'appuyant sur cette idée de recomposition sémique, ne parvenant pas à maintenir la conception proportionnelle pour la « coupe sans vin », l'auteur de *Sémiotique et philosophie du langage* reconduit ainsi la séparation entre métaphores du troisième et du quatrième types et, pire encore, en vient à proposer une analogie de cette dernière avec la condensation freudienne.³⁵⁰ Il note en effet qu'« il est impossible de ne pas voir, de manière incongrue, Dionysos buvant dans un bouclier et Arès se défendant avec une coupe ». Supposant que l'« on nie une des qualités propres » à chacune de ces choses, il imagine par exemple que la coupe « perd la propriété d'être pleine de vin » ou que le bouclier l'acquiert. Ce faisant, il y aurait « superposition », fusion des réalités dans la métaphore, et « c'est la naissance d'une absurdité visuelle (outre que conceptuelle) ». Aussi, ayant tenu pour acceptable cette hypothèse « surréaliste », Umberto Eco remarque qu'une telle métaphore ressemble « à une sorte d'image onirique ». Et, notant la proximité de la métaphore et du bon mot chez Aristote comme chez Freud, il conclut que « le résultat final de la proportion aristotélicienne est vraiment un processus similaire à la condensation freudienne et que cette condensation [...] peut être décrite dans son mécanisme sémiotique en termes d'acquisition ou de perte de propriétés ou, si l'on veut, de *sèmes*. » On voit donc comment, de proche en proche, Eco appauvrit la métaphore par analogie, l'un de ses torts principaux étant de considérer, sous prétexte que la métaphore « à trois termes » peut être exprimée sous une forme « à

348 A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, *op. cit.*, p. 55, H. Konrad, *Étude sur la métaphore*, *op. cit.*, p. 83, et U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 153.

349 A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, *op. cit.*, p. 114. Rappelons que, pour Eco, le « scandale métaphorique » tient au fait qu'elle « parle du monde *en mentant* » (*op. cit.*, p. 167).

350 U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 154-155.

quatre termes », que celle-ci puisse se réduire à celle-là sans perte – sans voir que, précisément, si la métaphore « à sème commun » peut ressembler à la condensation, et si la métaphore proportionnelle peut en impliquer une, la métaphore « à quatre termes » ne lui ressemble en définitive *en rien*.

D'ailleurs, quelques pages plus loin, ayant davantage perçu cette incompatibilité, Eco est confronté à la nécessité d'un choix entre proportionnalité et modèle « freudien », et c'est le rapprochement avec la condensation qu'il conserve au détriment de la métaphore « du quatrième type », sur la foi de quelques exemples (notamment la « coupe d'Arès » et ses variantes), interprétés dans un sens onirique et avec les outils de l'analyse componentielle : c'est précisément « l'existence [d'un] processus de condensation » qui lui permet en effet de rejeter « l'explication proportionnelle », qui rendrait celle-ci « assez pauvre ».³⁵¹ Et, de fait, le processus inconscient est réinterprété dans le cadre d'une sémiotique structurale, inspirée du groupe μ , opération à laquelle se prête bien son extrême formalisation. Selon Eco, parmi les quatre combinaisons de synecdoques généralisante et particularisante étudiées dans *Rhétorique générale*, une seule est réellement impossible et non deux, et il est possible de défendre l'autre comme métaphore : le passage de « main » à « homme » puis de « homme » à « tête » pourrait se produire grâce à la plasticité de l'inconscient qui associerait de cette façon « nez » à « pénis ».³⁵² Seulement, est-ce bien par l'intermédiaire du genre « homme » que l'inconscient ferait de l'appendice nasal un symbole de virilité ? Cela me semble pour le moins discutable. Quant à porter témoignage contre la proportion aristotélicienne, on voit mal en quoi ce modèle à trois termes y parviendrait : il signale seulement que l'hypothèse précédente, celle d'une proportion relevant *elle aussi* de l'onirique, était particulièrement tendancieuse.

La dette est donc énorme de la néo-rhétorique aux possibilités d'abstraction offertes par la linguistique saussurienne et jakobsonienne mais aussi à la lecture lacanienne de Freud : elles démultiplient les ambiguïtés déjà anciennes d'Aristote, filtrées qui plus est par toute une tradition antique et médiévale – sans parler, encore une fois, de l'apparente confirmation que vient apporter le surréalisme. Il est évident que l'exemple du « soir de la vie » aurait moins bien convenu à une critique des « limites » de la proportionnalité que celui de la « coupe sans vin » ou du « nez » : c'est avec ceux-ci que l'on peut passer, avec une plus grande apparence de rigueur, de la simplification-réduction déjà proposée par Hedwig Konrad à l'abstraction de la « métaphore » onirique ou de la double métonymie. Malgré cela, Albert Henry et Umberto Eco témoignent nettement, chacun à leur manière, de la nécessité d'articuler les deux modèles concurrents de la métaphore, et même d'une façon particulièrement consciente chez le second. Mais, en même temps, ils illustrent l'extrême difficulté que cela représente, je dirais même l'impossibilité de l'entreprise sans que cela se fasse au détriment de l'un ou l'autre des deux schémas : c'est d'ailleurs à un échec que les deux aboutissent, malgré des intuitions différentes, mais si la métaphore « du troisième type » est perçue comme une simplification de la métaphore par analogie, chez les deux, même si c'est confusément chez Henry, elle n'apparaît jamais, à cause d'un modèle sémiotique trop prégnant, comme une abstraction de celui-ci. La métaphore « à trois termes » est reconnue comme lacunaire chez Eco par exemple mais *in fine* la proportionnalité l'est aussi, et même davantage, elle se dissout en quelque sorte dans la confusion des termes A, B, C et D, comme dans un rêve. C'est peut-être bien pour cette raison, d'ailleurs, que l'équation « $A/B = C/B$ » n'est jamais dénoncée clairement : elle participe du

351 *Ibid.*, p. 158.

352 *Ibid.*, p. 155-157.

mensonge de la métaphore qui laisse croire que *A est C*. Quant à Henry, s'il perçoit *de fait* la proportionnalité comme la structure profonde de la métaphore, il identifie celle-ci, précisément, à l'abstraction d'une « substitution "illusionniste" » de « *A = C* » à l'analogie. Aussi la rhétorique structuraliste, en prolongeant des intuitions comme celles de Esnault, Estève ou Konrad, rend-elle finalement les choses encore plus confuses, et ce malgré des intuitions parfois remarquables.

Avant de quitter les problématiques néo-rhétoriques, et même s'il n'y a rien de strictement comparable chez Christian Metz, s'il n'y a aucune accusation larvée contre la métaphore par exemple, je voudrais observer la façon dont le travail d'abstraction produit des effets jusque dans *Le Signifiant imaginaire*, dans la partie intitulée « Métaphore/Métonymie, ou le référent imaginaire ». Cet ouvrage est riche de nombreuses remarques intéressantes justement et, dans le chapitre sur la substitution par exemple, l'auteur souligne combien la compréhension de la métaphore comme paradigmatique est réductrice. Mais, à cause d'une allégeance encore trop forte au modèle linguistique structuraliste, ces intuitions ne débouchent pas toujours sur la reconnaissance des pouvoirs de la métaphore. Un indice assez sûr en est la façon dont Metz tente d'établir une symétrie entre métaphore et métonymie. Ce qui est frappant, d'ailleurs, c'est qu'il se montre très vigilant sur la question de la métaphore, critique sur la façon de comprendre Jakobson et Lacan, qu'il relève une dissymétrie entre les deux figures dans le chapitre 5, mais que cela ne l'empêche pas d'épouser certains travers de la conception structurale. En l'occurrence, même s'il apparaît soucieux de ne pas pousser jusqu'au bout la symétrie entre la figure de contiguïté et celle de similarité, elle avance néanmoins assez loin : à côté de la métaphore *in praesentia* qu'il ne néglige pas de mentionner, il indique l'existence d'une forme *in praesentia* aussi pour la métonymie ou, pour parler comme lui, d'une « métonymie mise en syntagme ». L'exemple adopté est le ballon qui accompagne la petite fille dans *M le Maudit*. Seulement, si le ballon peut apparaître à l'auteur comme une façon de représenter l'enfant, n'est-ce pas parce que le jouet « ne fait pas que lui appartenir », qu'« il lui ressemble aussi », comme Metz l'a relevé précédemment, ou parce que l'auteur a *d'abord* posé comme métonymique le ballon « abandonné », « retenu prisonnier dans les fils électriques », cette « métonymie mise en paradigme » ?³⁵³ Metz semble percevoir la difficulté, il justifie longuement le choix de ces exemples mais, ce qu'on est tenté de lui opposer, ce n'est pas l'impossibilité pour un « "élément symbolique" (ici le ballon) » de se retrouver en plusieurs endroits dans le film ou de changer de « mécanisme sémiotique », c'est de discerner une catégorie improbable, une métonymie *in praesentia*, autrement dit de ne pas percevoir que cette dimension syntagmatique n'est pas, à la différence de la métaphore, dans la nature de la métonymie. Un autre exemple de métonymie *in praesentia* est donné plus loin, assez troublant : « mon épée, fer vengeur, lavera cet affront ».³⁵⁴ Il souligne bien, me semble-t-il, la faiblesse de la notion de contiguïté syntaxique, de figure *in praesentia*. Il faut précisément distinguer ce cas de métonymie de la métaphore *in praesentia*, c'est-à-dire d'un phénomène prédicatif : dirait-on « mon épée est un fer » ? Je ne crois pas, ou alors dans un sens qui n'aurait plus rien de métonymique. En revanche, on pourrait dire, à la rigueur, « mon épée est un fer vengeur ». On voit que dans l'exemple « mon épée, fer vengeur » la métonymie joue un simple rôle de relais, de support pour l'adjectif : rien de comparable à, mettons, « Achille rugissant » ou « Achille, ce lion bondissant ». Enfin, même l'exemple de métonymie « mise en paradigme », le fameux plan de *M le Maudit* où « le jouet remplace (évoque) le cadavre, l'enfant », me semble discutable : sans parler de l'apparence du ballon, le simple fait que la balle de la petite fille

353 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 228-229.

354 *Ibid.*, p. 253.

roule, seule, puis qu'elle s'arrête, qu'elle s'immobilise, et qu'ensuite le ballon se retrouve « prisonnier dans les fils électriques » suscite des analogies précises, où les idées de liens, de mort, sont clairement suggérées, font partie d'un réseau de relations avec le ballon, l'enfant et l'homme qui lui a offert le jouet. Certes, Christian Metz souligne juste après que cette métonymie *in absentia* est « surdéterminée » par une métaphore *in absentia* mais peut-on dire seulement qu'il y a métonymie ? Si la balle et le ballon ne jouent pas le simple rôle d'indices, s'ils se mettent à représenter la petite fille, n'est-ce pas grâce à une « ressemblance » aperçue ? Sans elle, aurions-nous eu l'idée de pointer une éventuelle métonymie ? Il me semble que la métonymie prend ici, discrètement, la place de la métaphore : l'hypothèse de l'auteur n'est pas remise en question sous le prétexte qu'une « comparabilité référentielle » aurait seulement servi de soubassement.

Nous avons donc, dans ce chapitre 4, un tableau à double entrée similaire, d'une certaine façon, au « carré » du groupe μ dans le *Traité du signe visuel* : là aussi, il s'agit de corriger, de préciser, de nuancer une opposition jugée insatisfaisante, celle de Jakobson en l'occurrence, entre similarité et contiguïté.³⁵⁵ De façon plus générale, Christian Metz se révèle soucieux dans « Métaphore/Métonymie » de montrer que « la distinction du paradigme et du syntagme [...] ne coïncide ni avec métaphore / métonymie, ni avec condensation / déplacement ». Cela ne l'empêche cependant pas de conclure *paradoxalement* son chapitre 6 par l'idée d'écart, alors que son développement ne l'appelait pas de façon nécessaire : en effet, même si le modèle de Jakobson est nuancé de façon bienvenue, Metz se contente souvent de souligner qu'il n'existe pas de superposition stricte des distinctions, mais plutôt un rapport d'« homologie », voire des relations « prototypiques », aussi bien entre les domaines rhétorique et psychanalytique que rhétorique et linguistique.³⁵⁶ Aussi est-il amené à proposer des analyses discutables : se souvenant qu'en rhétorique la métonymie est essentiellement *in absentia*, il se contente de suggérer que « le travail de la métonymie » serait « plus “achevé” » dans sa forme paradigmatique que syntagmatique, et avance l'idée qu'il en irait de même pour la métaphore, dont le destin serait de tendre vers la forme *in absentia*. C'est ainsi, en cherchant la nuance mais dans un cadre encore trop marqué par Jakobson et Lacan, qu'il écrase des observations essentielles pourtant aperçues. Pour attester son idée d'un dynamisme de la figure, qui passerait de la forme *in praesentia* à *in absentia*, il évoque notamment l'idée d'un dédoublement de « la chaîne signifiante » dans l'inconscient, où « un espace de langage s'ouvre », « un signifiant est en suspens “derrière” un autre », en citant Lacan, avant de se référer également à Genette et aux notions de condensation et déplacement.³⁵⁷ En fait, tous ces auteurs font ici autorité et jouent surtout, en tant que tels, le rôle de frein à la pensée : alors que Metz a reconnu que la métaphore n'est pas *in absentia* et que la métonymie en rhétorique est « juste le contraire » de ce que l'on entend par « juxtaposition », il fait machine arrière à la fin du chapitre 6 et se range à l'avis structuraliste ; la figure est alors « creusement d'un écart », comme les opérations primaires, « poussée substitutive » qui « peut aller jusqu'au bout et basculer dans le paradigme (métaphorique ou métonymique) ». Faute de subvertir réellement le modèle jakobsonien, conforté en apparence par la *doxa* lacanienne ou néo-rhétoricienne, l'auteur du *Signifiant imaginaire* confirme vaguement ce qu'il semblait, par moments, parti pour combattre.

Aussi le carré des figures *in absentia* et *in praesentia* est-il éloquent : Christian Metz y étend la sphère des métonymies grâce au critère d'une « contiguïté “réelle” ou diégétique ». Il suffit presque

355 *Ibid.*, p. 227-229.

356 *Ibid.*, p. 253-256, 350, 368-369.

357 *Ibid.*, p. 254-255.

qu'un objet se trouve ou se soit trouvé à proximité d'un personnage – qu'ils « apparaissent ensemble » ou qu'il le « remplace » et « l'évoque » – pour qu'il évince la métaphore, comme c'est le cas du ballon, passible selon Metz d'une telle interprétation. Certes, c'est en un point précis de son ouvrage que la métonymie apparaît à ce point étendue au-delà du raisonnable. D'autres exemples ne présentent pas ces difficultés. Mais on peut voir là, dans cette redistribution de la métaphore et de la métonymie, dans cet élargissement de la seconde au détriment de la première, un geste typique de la néo-rhétorique structuraliste, le témoignage significatif d'un travail d'abstraction généralisé – dont l'évacuation du référent, dans la définition de la métaphore de Le Guern, est une autre illustration, sur un tout autre plan. C'est bien parce que l'apport de la métaphore en termes de signification est minoré voire ignoré, chez l'immense majorité des néo-rhétoriciens, que l'on peut promouvoir à égalité les deux notions, au point de distinguer une métonymie *in praesentia*, et qu'il est possible de les articuler à celles de condensation et déplacement, comme cela s'observe jusque chez Metz et Eco. À l'inverse, c'est parce que le travail métaphorique de la signification est pris en compte dans toute sa richesse que Jacques Gerstenkorn est amené à refuser, dans la conclusion de *La Métaphore au cinéma*, que l'on rabatte « le couple métaphore / métonymie » sur le couple « histoire / discours », que l'on fasse de la métonymie « par excellence la figure-reine et souveraine » de la diégèse, et du cinéma un « art métonymique au sein duquel la métaphore n'interviendrait qu'à titre exceptionnel, comme une intruse ». ³⁵⁸ Ce n'est pas, à mon sens, que le couple « histoire / discours » soit si « obsolète », mais qu'il faut refuser cette extension du sens de la métonymie qui en fait la figure du réel. C'est en effet le piège dans lequel se débat Marie-Claire Ropars, dans « Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein » : notamment à cause de Jakobson, Lacan et Genette, cités en ouverture, elle reconduit cette compréhension de la métonymie comme simple contiguïté spatiale émancipée de la rhétorique comme, en l'occurrence, des faits de langage. Il suffit qu'un objet appartienne à la diégèse pour que la métaphore possède une base métonymique. Pourtant, l'objection possible est perçue très vite : « le prélèvement partiel » d'une réalité, à travers le gros plan, « ne tend nullement à proposer la partie pour le tout, donc à utiliser le fragment pour renvoyer à l'espace complet ». ³⁵⁹ Seulement, les conséquences d'une telle redéfinition ne sont pas tirées : même si « l'opération métonymique est ici détournée de ses fins », elle continue de porter le même nom – sans compter, comme Christian Metz l'a fait remarquer, que la métonymie désigne aussi la continuité textuelle, le syntagme, qu'il y a encore là une autre compréhension « métaphorique » de la métonymie. ³⁶⁰ Les résultats de l'opération se font vite sentir : il devient « tentant de conclure à un combat des deux figures, qui donnerait à la lutte des classes son assignation textuelle ». Dans un premier temps, selon Marie-Claire Ropars, l'analyse d'*Octobre* donne l'impression que « la bourgeoisie relève de la métaphore, alors que le prolétariat lui échappe » et si, dans un second temps, quelques contre-exemples sont produits, c'est surtout une thèse plus vague qui remplace cette idée, ou plutôt qui la nuance : même quand les métaphores opèrent la critique de l'ennemi, elles sont liées à lui, elles « viennent signifier la bourgeoisie ou retourner contre elle les concepts dont elle se réclame ». ³⁶¹ Même si tout est idéologie pour l'auteur de l'article, si « l'illusion d'un espace réel et continu, antérieur au discours du film », lui est étrangère, cette division des deux figures ne peut évidemment satisfaire : la redéfinition de la métonymie agit par contrecoup sur la métaphore pour en faire la figure par excellence de l'idéologie, d'une façon qui est par trop ambiguë et qui, parce

358 J. Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, op. cit., p. 176.

359 M.-Cl. Ropars-Wuilleumier, « Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein », art. cit., p. 112.

360 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 249, n. 7, mais aussi déjà p. 231.

361 M.-Cl. Ropars-Wuilleumier, « Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein », art. cit., p. 115-116, 125.

qu'elle recoupe le refus du « postulat réaliste » (et donc en quelque sorte l'opposition elle-même ambiguë Eisenstein / Bazin), est encore moins tenable.

2.2.12. Avant de conclure : l'image

Enfin, il n'est pas possible de questionner le soupçon visant la métaphore sans interroger l'image, qui fut tout autant suspectée – sinon plus. Mais quelle place accorder à l'image dans une généalogie du soupçon métaphorique ? Le lien entre les deux notions est à la fois évident et problématique. Et, s'il s'agit de questionner le soupçon visant l'une et son rôle dans la réception de l'autre, il devient d'une complexité redoutable. Faute de temps et de place, je ne me lancerai donc pas dans une généalogie croisée du soupçon qui eût été souhaitable. Néanmoins, sans se pencher sur les aventures de l'image dans ses moindres péripéties, quelques observations s'imposent.

Du soupçon sur l'image à celui sur la métaphore ?

D'abord, le lien est indéniable de la métaphore à l'image : avant d'être en français le quasi-synonyme que l'on sait, dont le *Dictionnaire historique de la langue française* relève des traces dès le XII^e siècle mais qui semble s'être imposé progressivement à partir de la Renaissance, le mot εἰκών désigne à la fois, en grec ancien, l'image, le portrait par exemple, et la ressemblance, la comparaison, comme figure de style notamment. Quant au latin *imago*, il possède également le sens de comparaison, dans *Rhétorique à Herennius* notamment, où il correspond à une véritable figure de style, où il redouble la *similitudo*. On le trouve à l'occasion chez Cicéron, dans *De l'orateur* par exemple, pour décrire les figures de mots « qui font image », ou chez Quintilien, dans un sens plus large encore, où il sert à reprendre le mot « proposopée ». Dans *De l'invention*, Cicéron l'utilise comme l'une des espèces de la comparaison, à côté du parallèle et de l'exemple.³⁶² Mais, sauf chez *Auctor ad Herennium*, il apparaît d'un emploi rhétorique beaucoup moins conséquent que *eikon* chez les Grecs, et en particulier beaucoup moins fixé que chez Aristote.

Le soupçon sur l'image est ancien, lui aussi. Faut-il rappeler à quel point toute l'histoire de la notion est traversée par des débats sur son aptitude à dire la vérité ou, au contraire, à tromper ? Son lien au sacré, à la représentation des morts en particulier, voire à la conservation de quelque chose d'eux, attesté dans de nombreuses cultures³⁶³, semble l'avoir marquée au point que nous sommes facilement tentés de lire les différentes querelles autour d'elle comme opposant toujours celui qui croyait à l'image et celui qui n'y croyait pas, même quand la problématique n'est pas religieuse. Dans *L'Image et les signes*, Martine Joly organise ainsi un premier « débat » entre Platon, Aristote et Philostrate, où la peinture est successivement illusion, utile imitation et vérité, avant de rappeler l'ambiguïté des religions monothéistes sur la question de l'image et, en même temps, la nécessaire vigilance à ce propos, à cause des fréquents malentendus, comme celui concernant le refus du culte des *idoles* dans la Bible hébraïque.³⁶⁴ De même, on sait l'intense querelle qui secoua l'Empire

362 Cicéron, *De l'invention*, livre I, XXX, 49, trad. Guy Achard, Les Belles Lettres, Paris, 1994, p. 101.

363 Je pense en particulier à l'étymologie trop bien connue d'*imago* et au fameux « "complexe" de la momie » évoqué par André Bazin dans « Ontologie de l'image photographique » (*Qu'est-ce que le cinéma ?*, éditions du Cerf, Paris, 1985, p. 9).

364 M. Joly, *op. cit.*, p. 40-50.

byzantin autour des VII^e et VIII^e siècles et combien l'Occident chrétien, un peu épargné, ni franchement iconoclaste ni franchement iconophile, a pu exprimer lui aussi cette « haine du visible » dont parle Didi-Huberman et pâtir ainsi d'être resté en marge du concile de Nicée. Pour autant, la voie tracée par l'imitation du Christ, par l'incarnation du verbe divin, semble avoir permis de penser le « visuel » dans le visible, de contrebalancer cet iconoclasme larvé, d'offrir un pendant à « la *mimèsis* diabolique ». ³⁶⁵

Avec la montée de l'incroyance, à l'époque moderne, le soupçon sur l'image n'a évidemment pas cessé. Il se pourrait même que, par un effet retour, la doctrine de l'incarnation qui « sauvait » l'image se soit retournée contre elle : désormais, le mystère dans l'image est volontiers perçu comme une imposture. L'idée de lire du discours « sous » l'image semble une hérésie. Quand l'hostilité à l'image n'est pas radicale (du moins en apparence), sous le prétexte qu'elle séduirait, qu'elle ne serait bonne qu'à divertir, à flatter les bas instincts, on tombe parfois dans l'éloge d'une « bonne image » qui serait l'image « pure », délivrée du verbe, au cinéma par exemple – imposant alors de défendre l'image comme moyen d'expression « mixte », « impur », contre ce fantasme d'image. Christian Metz a joliment décrit cette « attitude intellectuelle que l'on pourrait résumer comme un *arrêt sur l'iconicité* » et qui n'est, à mon sens, que le revers d'un « arrêt » sur le linguistique trop longtemps marqué. Après avoir joué le mot contre l'image, on joue l'image contre le mot, à tel point que Metz en est contraint de rappeler qu'il y a, tout autant que pour les mots, « des images *oiseuses* ». ³⁶⁶ Malgré les apparences, ce n'est évidemment pas l'indice d'une émancipation de l'image, bien au contraire : c'est un éloge aliéné comme le fut parfois celui de l'imagination chez les romantiques ou les surréalistes.

Or, il est aisé de constater qu'il en va de même pour la métaphore : les passions se déchaînent « pour » et « contre », avec une virulence moins marquée, certes, mais les points de passage sont nombreux entre les deux éloges ou les deux blâmes. C'est qu'il y a une matérialité de la métaphore comme de l'image qui est perçue tantôt comme un obstacle sur le chemin de l'idée, comme une « opacité » préjudiciable, tantôt comme un moyen de passage, sinon privilégié, du moins possible, que l'image soit perçue comme (nouvelle) incarnation, rédemption possible des mots, « résurrection » de l'idée, ou comme base matérielle de celle-ci. Aussi est-il logique que de nombreux rationalistes, depuis Thomas d'Aquin et Hobbes, en passant par Bachelard, se soient méfiés de la métaphore à la façon dont Descartes se défiait de l'imagination – et que d'autres modernes, tels Tesauro, d'une certaine façon Vico, ou plus tard Chklovski, aient perçu le pouvoir de la figure mais d'une façon souvent ambiguë, partageant eux-mêmes, dans une certaine mesure, les errements précédents.

Le soupçon des néo-rhétoriciens semble ainsi très proche de celui de Thomas d'Aquin, mais en quelque sorte renversé : là où l'auteur du *De Veritate* soupçonne la matérialité de la métaphore, cette mauvaise proportionnalité « symbolique », d'être incapable d'exprimer le divin, celui-ci étant *radicalement autre*, la rhétorique structuraliste soupçonne l'image d'être incapable d'exprimer autre chose qu'elle-même, ou alors de façon illusionniste, comme imposture – en défigurant le comparé, en barbouillant le visage du réel. Seulement, on le voit, la critique thomiste se fait au nom d'une transcendance inatteignable : la métaphore est reconnue incapable de dire quelque chose de Dieu d'une façon qui peut sembler légitime. Où est l'impossibilité en revanche dans la conception

365 Voir les nombreux développements consacrés à ce sujet par G. Didi-Huberman, notamment « La couleur de chair ou le paradoxe de Tertullien » et « Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien », dans *L'image ouverte*, Gallimard, Paris, 2007.

366 Ch. Metz, « Au delà de l'analogie, l'image », *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, *op. cit.*, p. 152-153.

symboliste, celle qui est pointée du doigt, par exemple, à la fin de « La rhétorique restreinte » ? La dénonciation de « l'illusion symboliste » par Genette ne se limite pas à celle de « l'éternel cratylisme » en effet, elle s'étend à « l'esprit du XIX^e siècle » et à celui du surréalisme : les fameuses correspondances baudelairiennes sont tout autant visées que la « magie » analogique de Breton.³⁶⁷ L'accusation n'est d'ailleurs pas sans fondement : on l'a vu, une certaine confusion est entretenue entre image, symbole et métaphore à l'époque et les poètes y jouent avec l'idée d'une initiation aux mystères du monde, d'une révélation par le verbe et par l'image. Seulement, le symbole tel qu'il est promu dans la seconde moitié du XIX^e siècle est très fortement laïcisé, malgré son habillage spiritualiste : c'est un symbole *construit* et qui se donne finalement pour tel. Son image, ses métaphores prétendent à une certaine transcendance, à incarner une vérité, mais celles-ci n'ont en définitive rien de bien mystérieux, malgré l'emphase des déclarations. Si le poète se prétend voyant, prophète, voleur de feu, c'est qu'il a vécu autrement, qu'il a visité des régions de l'âme inconnues du commun – et, parfois, des franges de la société que la littérature ne connaissait pas – et qu'il revient en livrer les leçons à travers un verbe inouï. Quand Rimbaud s'assigne la tâche de « posséder la vérité dans une âme et un corps », il n'est pas très éloigné d'un Flaubert qui se veut « comme Dieu dans l'univers », présent partout dans la création mais visible nulle part. L'utopie d'un langage « où tout parle », comme celle d'incarner la vérité, n'a plus grand chose à voir avec la conception d'un Hugues de Saint-Victor : ce n'est plus « le monde sensible tout entier » qui constitue « un livre écrit par le doigt de Dieu » mais désormais le livre qui constitue un monde. Le mystère est revenu sur Terre : si un verbe s'incarne, si des signes sont à interpréter, c'est dans le doigt de l'homme qu'il faut en chercher la clef, ou dans la nature, dans un esprit encore mal connu, mais pas dans le ciel. Les apparences métaphoriques peuvent donc tromper, mais il suffit de se pencher sur ces affirmations pour voir que leur contenu n'a rien à voir, le plus souvent, avec une quelconque croyance surnaturelle, même chez Breton d'une certaine manière. Seules certaines ambiguïté peuvent prolonger l'illusion, comme celles, exploitées sans fin, des « correspondances » baudelairiennes. Mais, si certains auteurs veulent sauver leurs croyances grâce à la littérature, il est aisé de constater que leurs conceptions esthétiques et plus encore leur pratique ne les impliquent pas d'une façon nécessaire.

Peut-être aura-t-on le sentiment que le lien est ténu entre ces allégories des symbolistes et la compréhension de l'image comme incarnation. Il me semble pourtant qu'il n'en est rien et que cela permet de comprendre certaines méprises dont leurs conceptions ont souffert au XX^e siècle, certaines accusations mal fondées qui ont, finalement, entaché la métaphore. Ce qu'on admet des allégoristes de la fin du Moyen-Âge et des peintres de la Renaissance, on ne l'admet pas aisément des poètes du XIX^e, comme si la mort de Dieu changeait quelque chose à l'ontologie de l'image ou du symbole. Pourtant, que celle-ci se soit fondée sur l'idée d'un verbe qui se fait chair, que la création artistique ait été appréhendée selon ce modèle n'implique pas nécessairement l'existence d'un dieu créateur. Il se pourrait même, encore une fois, que l'art reprenne ici ce qu'une autre pratique, une autre théorie, la religion en l'occurrence, lui a d'abord emprunté. On sait bien que, si Dieu a fait l'homme « à son image » par exemple, c'est au sens d'une ressemblance, d'une comparaison.

Prenons le passage déjà cité de *L'Œuvre ouverte* où la figure d'analogie est opposée à la science, « canal autorisé » de la connaissance du monde. Umberto Eco y a beau jeu de dénoncer « l'entreprise utopique de Mallarmé », ses « naïvetés vraiment déconcertantes » : s'il est parfois

367 G. Genette, « La rhétorique restreinte », art. cit., p. 249-252.

dangereux, en effet, de « considérer la métaphore ou le symbole poétique, la réalité sonore ou la forme plastique, comme des instruments de connaissance permettant une meilleure saisie du réel que les procédés logiques », je ne crois pas qu'« on court toujours grand risque » à fonder des espoirs sur eux et, dans tous les cas, la métaphore est rapprochée un peu vite du symbole et, plus encore, trop vite placée sur le même plan que les formes sonore et plastique. L'auteur mentionne alors l'« aspiration de l'artiste à la voyance » qui, « féconde sur le plan poétique, reste en soi des plus hasardeuses », avant de conclure que l'art « a pour fonction non de *connaître* le monde, mais de produire des *compléments* du monde ». Puis, après ce paragraphe, la forme artistique est considérée comme disposant d'une valeur, non comme « substitut de la connaissance scientifique », mais comme « *métaphore épistémologique* », c'est-à-dire finalement comme « reflet » de « la manière dont la science ou, en tout cas, la culture contemporaine voient la réalité ». Umberto Eco propose ainsi des analogies extrêmement fécondes entre l'esthétique médiévale, baroque ou symboliste, décadente, et les conceptions de leur époque.³⁶⁸ Seulement, on le voit bien, le pouvoir de l'art et en particulier de la métaphore y est réduit à bien peu, en raison d'évidences non interrogées. Il est significatif notamment que l'auteur de *L'Œuvre ouverte* évoque en premier lieu la conception médiévale du cosmos « comme hiérarchie d'ordres établis une fois pour toutes » : il est tenté de considérer l'expérience mallarméenne elle-même « comme l'incarnation équivoque, mystique et ésotérique d'une sensibilité décadente parvenue au terme de sa parabole ». La prétention de la métaphore à transmettre une expérience neuve, par elle-même, est donc soupçonnée radicalement comme imposture, rapprochée d'une « vision » inauthentique, d'inspiration mystique mais dénuée de consistance, et cela au nom de la science, seul moyen légitime de connaissance, qui ne peut trouver dans la littérature qu'une illustration. La dette nous apparaît nettement d'une telle approche au rationalisme, à sa mauvaise part du moins, celle qui conçoit l'imagination comme l'ennemie de la vérité, comme extérieure à la saine raison. La métaphore ne porte rien par elle-même : comme l'image, elle est devenue déficiente en vérité. Le fait que l'allégorie, que le « symbole poétique » ne soit pas transparent est la preuve de son « mensonge » : il ne véhicule rien qui lui soit propre. N'y a-t-il pas là le soupçon évoqué plus haut, une incapacité à admettre, aux XIX^e et XX^e siècle, ce qu'on accordait aux créateurs du Moyen-Âge et de la Renaissance ? Les développements déjà observés de *Sémiotique et philosophie du langage* confirment cela : le sémiologue italien reconnaît à plusieurs reprises en 1984 que la métaphore contrevient au modèle théorique adopté, à la suite de Greimas ou du groupe μ , qui a posé comme préalable « d'exclure l'intuition du locuteur » mais donc aussi, d'une certaine façon, l'intention du poète lorsqu'il écrit « la coupe d'Arès ». C'est d'ailleurs ce qui a posé problème à Eco dans son analyse du sonnet licencieux de Marino : s'il rétablit l'intuition du lecteur en prenant les « contextes culturels » en compte, il peine à faire une place à cette intention de l'auteur qui certes s'appuie sur les « contextes culturels » mais les excède. Et c'est pourquoi la métaphore est un *mensonge flagrant*, comme cela est répété à maintes reprises.³⁶⁹ Le « scandale » de la métaphore, le fait qu'elle recoure nécessairement à l'implicite, est très proche du scandale de l'image : dans les deux cas, nous sommes confrontés à la présence d'un verbe absent, à la nécessité de prendre en compte une intention dont il ne reste que des traces, des indices.

L'insuffisance du modèle adopté, même corrigé par Umberto Eco, apparaît bien à travers l'exemple inlassablement repris de la « coupe d'Arès » : il se contente toujours de l'expliquer par la rondeur et la concavité communes au bouclier et à la coupe, il ne fait pas appel à d'autres

368 U. Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 28-29.

369 U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, op. cit., p. 142, 167, 233 notamment.

hypothèses comme la possibilité – apportée par la seule coupe – de boire dedans, qui nous fait penser, par exemple, à la violence d'Arès, à sa dimension de « buveur de sang ». Pourtant, le rôle de la dissemblance est souvent souligné, avec pertinence, lorsqu'il relève que la métaphore réunit parfois des univers qui s'opposent, comme ceux de Dionysos et d'Arès, ou lorsqu'il prend cet autre exemple, tiré des *kennigars* étudiés par Borges, la « maison des oiseaux » pour dire le ciel.³⁷⁰ Mais, à chaque fois, il ne peut pas aller plus loin, parce que le co-texte manque, ce qui est pourtant un défaut fréquent relevé par l'auteur : il en est donc réduit, dans les exemples les plus fréquemment adoptés, sur lesquels il appuie ici sa démonstration, à négliger *de fait* la signification visée initialement. Autrement dit, s'« il n'existe pas d'algorithme pour la métaphore », comme il l'indique en conclusion de son chapitre consacré à la métaphore, ce n'est pas seulement parce qu'il faut dépasser la conception du mot comme collection de sèmes, selon la logique du « dictionnaire », et avoir recours à « l'encyclopédie des sujets interprétants », comme le suggère Umberto Eco, ou parce qu'il y a toujours « un tissu sémiotique sous-jacent », un bain métaphorique sans cesse réactivé et remodelé. C'est encore moins parce que le « bonheur » de la métaphore, « dans l'accomplissement de courts-circuits à l'intérieur de la sémosis, est un fait neurologique » qui devrait être compris à la lumière de la condensation freudienne.³⁷¹ C'est aussi et surtout parce qu'il faut réintroduire le sujet et son projet, sa visée. Catherine Détrie souligne bien cette difficulté et la perçoit encore à l'œuvre chez Eco, dans *Les Limites de l'interprétation*, en 1990, où l'attention portée à l'activité interprétative du lecteur, à son intention propre, prime toujours sur « l'intention référentielle du locuteur », où la similarité est toujours perçue comme « construite par l'énonciataire ».³⁷² L'intention du lecteur est « effectivement la plus facile à reconstituer *a posteriori* », comme le note Détrie. Cette difficulté à rendre compte d'une visée initiale, à lui faire une place dans la théorie, me semble solidaire de l'effacement évoqué plus haut d'une conception de l'image, et plus largement de l'œuvre d'art, comme incarnation. Il est significatif d'ailleurs que Umberto Eco évoque à nouveau Mallarmé, dans *Sémiotique et philosophie du langage*, comme appartenant à « l'école du regard », comme capable de faire redécouvrir avec intensité les vérités les plus simples, cachées dans la langue, ou de dire, de mille façons, la splendeur d'une fleur, puis qu'il évoque la capacité de « la métaphore visuelle » à réinventer « une expression galvaudée », comme dans tel portrait de Modigliani, et enfin qu'il note, toujours pour expliquer l'invention métaphorique, ces « cas privilégiés où le sujet “voit” pour la première fois une rose ». Cette idée de regard réintroduit ainsi, par la bande, ce que le modèle théorique n'a pu réussir à saisir, comme la conclusion de Eco le souligne indirectement, quand il se flatte d'avoir renoncé à « trouver pour la métaphore une définition synthétique, immédiate, brûlante » en écartant non seulement l'idée de « substitution », de « saut », mais aussi de « similitude abrégée » et même d'« analogie », et qu'il définit la métaphore comme « l'instrument qui permet de mieux comprendre le code (ou l'encyclopédie). C'est là le type de connaissance qu'elle réserve. »³⁷³

Mais, à vrai dire, nous ne sommes pas obligés d'aller jusque chez les poètes du XIX^e siècle finissant pour observer les liens entre l'image, la perception visuelle, et la métaphore, que ce soit sous la forme d'un « symbole » allégorique ou non. La puissance sensible de l'image, sans cesse convoquée par les symbolistes, constitue le fond de la critique de Bachelard par exemple – qui est, notons-le, précisément cité par Genette lors de sa « psychanalyse » de la métaphore et en particulier

370 *Ibid.*, p. 153 et 179-180.

371 U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 187, 189.

372 C. Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 89-90.

373 U. Eco, *op. cit.*, p. 187-189.

de « l'illusion symboliste », conçus comme « obstacles épistémologiques » à « la connaissance objective ». Comme Nanine Charbonnel le signale, il ne faut pas se laisser abuser par la distinction que l'auteur de *La Poétique de l'espace* opère entre métaphore et image, pour sauver la seconde, et en particulier l'imagination, de la première.³⁷⁴ C'est bien la puissance concrète de l'image qu'il dénonce dans la métaphore même si, pour pouvoir réhabiliter l'imagination, il se nourrit aussi de la conception rhétorique de la métaphore « localisée », en un point du texte, *in absentia*. C'est ainsi qu'il divise le travail de l'image en deux parts : la bonne, où s'épanouit l'imagination matérielle, et la mauvaise, incarnée par la métaphore, péjorative en l'occurrence, celle du « tiroir » de Bergson, qui n'a fait l'objet d'aucune rêverie approfondie, où l'imagination s'atrophie.³⁷⁵ La distinction n'est pas pour autant irrecevable, à mon sens, mais elle est mal posée : on peut y lire la distinction entre « belle » et « mauvaise » métaphore, métaphore riche et métaphore pauvre, voire métaphore vive et métaphore usée, même si elle se complique d'autres distinctions. Outre la conception de la métaphore *in absentia*, elle amalgame des recommandations esthétiques traditionnelles par exemple, dont on a vu qu'on les retrouvait jusque chez Breton, selon lesquelles la métaphore ne doit pas rabaisser – même si, chez Bachelard, elles s'enrichissent de la belle idée de ne pas rabaisser les choses « basses ». Quoi qu'il en soit, c'est bien ce caractère sensible commun à la métaphore et à l'image qui les fait condamner dans *La formation de l'esprit scientifique* : que la dimension concrète de l'expérience quotidienne, que l'imagination matérielle, que l'inconscient même, comme le signale Charbonnel, soient progressivement (re)valorisés dans son œuvre par la suite – en même temps que l'image – ne retire pas à la métaphore, cette « mauvaise image », ce trait essentiel.

Cette possibilité de distinguer métaphore et image, pour mal fondée qu'elle soit chez Bachelard, n'en fournit pas moins une indication importante : le destin de la métaphore et de l'image ne sont pas liés si étroitement que le soupçon visant l'une touche automatiquement l'autre. Ce qui est vrai pour ceux qui souhaitent réhabiliter l'image l'est aussi, d'ailleurs, pour ceux qui souhaitent réhabiliter la métaphore, celle-ci étant assez souvent perçue comme affaire de mots. C'est pourquoi cette question de l'image ne pouvait venir qu'à la périphérie d'une généalogie du soupçon métaphorique. Dans une certaine mesure, je dirais que le soupçon visant l'image relève d'une autre histoire. Les indices en sont nombreux : Platon par exemple dénonce l'image mais pratique abondamment la métaphore, l'allégorie ; la conception de l'image comme reflet, comme fantôme, comme *fantasme*, ne l'empêche pas de mettre en scène un Socrate utilisant fréquemment l'image littéraire et le mythe. C'est pourtant le même mot, *eikon*, qui renvoie chez lui à l'image au sens rhétorique, qui apparaît donc susceptible d'un usage positif, qui doit même être compris comme désignant ces « parallèles ou rapprochements logiques, instruments de la dialectique », comme le relève Mireille Armisen-Marchetti.³⁷⁶ Par ailleurs, à l'inverse de Platon, la métaphore semble parfois rejetée ou suspectée en raison d'une croyance au pouvoir de l'image, comme chez André Bazin ou Roland Barthes.

Pour autant, il ne s'agit pas de nier que l'image est vectrice de soupçon pour la métaphore. Même si notre tradition n'est pas authentiquement iconoclaste, elle n'est pas davantage iconophile. En fait, probablement faut-il considérer que différentes traditions coexistent mais qu'elles reposent pour la plupart, sinon pour toutes, sur un fond de soupçon à l'égard de l'image, diversement accentué mais

374 N. Charbonnel, *Les Aventures de la métaphore*, op. cit., p. 138-140 en particulier, mais c'est l'ouvrage tout entier qui est tourné, entre autres, contre la conception bachelardienne, celle de « l'imagination absolue » notamment.

375 G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1992, coll. Quadrige, p. 79-80.

376 M. Armisen-Marchetti, « Histoire des notions rhétoriques de métaphore et de comparaison des origines à Quintilien », première partie, art. cit., p. 334.

bien présent. Aussi porte-t-elle préjudice, indéniablement, à la métaphore : comme puissance concrète préjugée inapte à porter du sens (sinon totalement, du moins sans équivoque), elle empêche la figure d'être pensée comme nouvelle intuition, comme porteuse d'idée. Cela s'observe nettement chez Le Guern, avec sa théorie de l'image associée qui se réfère au XVII^e siècle français, qui s'inspire de Port-royal, de sa théorie du sens accessoire et d'une conception de l'image comme véhicule de la passion. Cela se retrouve aussi chez Kerbrat-Orecchioni, qui s'inscrit clairement dans la filiation de Le Guern, voire chez Cohen et Henry : la connotation de la métaphore est souvent réduite à cette image *surimposée*. En même temps, chez les deux derniers, cette idée de puissance concrète n'est pas conçue uniquement sur ce modèle de l'obstacle à la signification. Albert Henry s'interroge par exemple sur le rapport entre l'abstraction de la métaphore et sa puissance concrète, tel que posé par Konrad : il y a selon lui contradiction, il a l'intuition d'un dépassement mais, hélas, elle n'est pas beaucoup développée. Il se demande notamment s'il ne faudrait pas, avec Henri Lefebvre, « invoquer le matérialisme dialectique » et en l'occurrence la possibilité de comprendre l'abstraction comme un simple « moyen d'exploration du réel, “une étape vers le concret retrouvé, analysé et compris” », mais balaie aussitôt l'objection au prétexte « qu'il ne s'agit pas d'exploration du réel » dans la métaphore, « mais de création d'un certain réel », comme si les deux étaient antinomiques. C'est donc l'idée d'une « surcharge » par « un certain concret » qui s'impose, au détriment d'une conception dialectique, en raison d'une primauté du « réel ». ³⁷⁷ Quant à la seconde étape de Jean Cohen, moins étudiée, moins développée que la première, elle échappe en partie à l'idée d'un obstacle : elle relève à la fois de la pauvre connotation et d'une actualisation de la puissance poétique des choses, évoquée rapidement dès le premier chapitre, mais hélas laissée en suspens – cette « poétique des choses » reste encore à faire en 1966. ³⁷⁸ On pourrait relever à ce propos l'influence de Charles Bally, qui distingue les métaphores vives, « concrètes » ou « affectives », c'est-à-dire « saisies par *l'imagination* » ou « par le *sentiment* » (la seconde étant une image affaiblie), et les métaphores mortes, « saisies par une opération *intellectuelle* » : l'opposition entre représentation concrète et activité abstraite de la pensée affecte la figure d'analogie en la traversant, et l'on en retrouve la trace chez Cohen, Genette, Henry ou Le Guern, chez qui l'autorité de Bally se fait encore sentir. La néo-rhétorique semble ainsi se nourrir d'un certain soupçon « néo-platonicien » sur l'image, la métaphore ne pouvant que défigurer le réel, s'en écarter, témoignant d'un « manque d'être » par rapport au degré zéro de l'idée initialement conçue. Mais il apparaît en même temps, y compris dans la rhétorique structuraliste, et déjà à sa façon chez Bally, que plusieurs traditions coexistent, que ce soupçon ne règne pas sans partage.

En effet, malgré ce fait massif que l'image véhicule un soupçon qui peut toucher la métaphore, les choses sont plus difficiles à établir si l'on prend le problème par l'autre bout, si l'on considère la figure d'analogie. Pour l'essentiel, je dirais que le soupçon sur la métaphore ne passe pas prioritairement par l'image, puisqu'elle est pensée avant tout à travers le mot – c'est ce lien, nettement plus apparent, qui a nui de longue date à la métaphore, comme nous l'avons vu. Les deux liens ne s'excluent pas pour autant, bien sûr, ils se renforcent même parfois à travers la conception

377 A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, *op. cit.*, p. 55 et 63. On pourrait trouver des hésitations voisines chez Hedwig Konrad lorsqu'elle perçoit les limites de sa notion d'abstraction et, notamment, se réfère à Cassirer. Hélas, une part majeure de sa réflexion est déterminée par une volonté de rapprocher le mot du concept qui, surtout dans le cadre de la métaphore-mot, ne rend pas hommage à la puissance concrète de la figure vive.

378 J. Cohen, *Structure du langage poétique*, *op. cit.*, p. 38 notamment, où il évoque son idée en des termes vaguement aristotéliens : « les choses ne sont poétiques qu'en puissance », « c'est au langage qu'il appartient de faire passer cette puissance à l'acte ».

sémiotique : un signe, visuel à l'occasion, est mis à la place d'un autre, linguistique. Mais un certain nombre d'indices, dans les travaux rhétoriques eux-mêmes, m'incitent à plaider pour un relatif découplage : le rôle de l'image ne semble pas absolument déterminant dans la généalogie du soupçon.

Pour aller dans ce sens, on peut déjà noter que « l'image », la représentation visuelle, n'apparaît pas de façon centrale dans la définition traditionnelle de la métaphore : la forme *in absentia* ne semble pas en priorité pensée ainsi. Le seul lien d'importance – mais il est de taille – est établi par la comparaison, à commencer par le nom même qu'on lui donne parfois, dans l'Antiquité, *eikon* ou *imago*, et qui conduit certains auteurs à mentionner ce trait, comme Quintilien, même lorsqu'ils nomment la comparaison *similitudo* : la comparaison est utilisée « pour rendre les images des choses » écrit-il par exemple.³⁷⁹ La dimension picturale, iconique, n'apparaît pas dans l'idée de substitution par exemple, même si, par ailleurs, elle est compatible avec elle, comme nous venons de le voir avec la rhétorique structuraliste, et comme l'attestent les métaphores traditionnelles employées pour désigner les tropes – vestimentaires, cosmétiques, voire picturales quand elles sont comparées à des couleurs placées sur les monuments du forum, par exemple. En outre, l'idée d'image n'apparaît pas *forcément* dans celle de ressemblance. Bien sûr, le lien est très étroit : c'est la ressemblance qui permet de penser l'image, depuis bien longtemps. Mais, chez Aristote par exemple, c'est la proportionnalité qui assume la charge d'expliquer cette similitude, à travers l'analogie, dans *Poétique* notamment. Et, si l'on se penche sur les analyses de *Rhétorique*, c'est encore l'approche logique qui domine : la métaphore est toujours expliquée par une idée commune à deux expressions, selon le modèle « du troisième type ». Autrement dit, la métaphore au sens restreint, par analogie, comme la « métaphore » au sens large, qui s'identifie au trope, sont analysées avec une grille logique, que ce soit celle de la proportionnalité ou des rapports entre genre et espèce. En fait, le principal lien qui semble pouvoir être relevé chez Aristote entre métaphore et image est fourni dans la *Rhétorique* : il s'agit de l'idée selon laquelle la métaphore *peint en acte*. Mais c'est là une source de perplexité autant que de réflexions.

En effet, si le lien entre les deux notions est apparent, il faut noter d'abord que la dimension picturale s'articule *après coup* avec celle de métaphore, puisque la *Poétique* n'en dit rien. C'est à l'occasion du rapprochement entre métaphore et « comparaison » (*eikon*) que le lien avec l'image apparaît et l'articulation, si elle n'est pas d'une difficulté insurmontable, n'est pas aisée pour autant, puisque la comparaison n'est jamais articulée explicitement à la proportionnalité.³⁸⁰ Ensuite, on peut relever qu'Aristote, qui se méfie de la métaphore sur le plan philosophique – on l'a vu dénoncer celles de Platon dans *Métaphysique* – reconnaît néanmoins son éminente dignité dans *Rhétorique* et ce, donc, au moment où il reconnaît le lien de la métaphore avec « l'image », avec la « comparaison » : c'est là qu'il évoque les métaphores qui peignent en acte, qui instruisent. En fait, il semble que ce rapprochement qu'il opère le contraint à préciser des liens auparavant peu évidents, d'où l'impression souvent ressentie, mais discutable, que la comparaison souffrirait d'une nature « plus poétique ». Qu'en est-il donc de l'apport d'Aristote ? Si le rapprochement entre métaphore et proportionnalité est souvent considéré comme une de ses probables inventions, et son approche cognitive de la figure comme l'un de ses grands apports³⁸¹, qu'en est-il du rapprochement entre métaphore et « image » ? Nous manquons d'éléments là dessus, étant donné que peu de textes

379 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 72, *op. cit.*, p. 80.

380 Voir *supra*, p. 45-46 et p. 310-315.

381 M. Armisen-Marchetti, « Histoire des notions rhétoriques de métaphore et de comparaison des origines à Quintilien », première partie, art. cit., p. 337-338.

antérieurs nous sont parvenus sur le sujet, et aucun d'une ampleur digne d'Aristote. Néanmoins, les réflexions sur la métaphore qui « fait tableau », qui enseigne par le genre, semblent bien mues par ce souci d'articuler entre elles trois notions différentes, la métaphore, l'image-comparaison et la proportionnalité, et en particulier d'appliquer à la comparaison l'approche logique de l'analogie et, en même temps, à la métaphore l'approche picturale de l'image-comparaison, comme pour tester la convergence entre les notions de ressemblance visuelle et logique. Aussi les notions de métaphore et de comparaison apparaissent-elles volontiers comme relevant de deux traditions différentes, l'une linguistique, pour la première, l'autre « visuelle », « picturale », pour la seconde, les deux étant articulées à l'analogie de proportion successivement, dans deux ouvrages distincts. Concernant cette hypothèse d'une double tradition, nous disposons de quelques indices, comme ces rares éléments sur la *métaphora* avant Aristote : chez Isocrate comme dans la *Poétique*, le mot est employé dans un contexte plus « grammatical » que strictement rhétorique, avec la signification de « changement de sens », et il est relativement rare ; en revanche, on relève beaucoup plus souvent le mot *eikon* dans le sens d'une figure de rhétorique et parfois dans un sens large qui n'inclut pas seulement les comparaisons mais aussi les métaphores *in absentia*.³⁸²

Il se pourrait donc bien que le modèle de l'image soit extérieur à la notion de « métaphore » telle qu'elle apparaît chez Aristote, celle-ci étant, en apparence du moins, étroitement liée au mot. Même si cette approche « iconique » est loin d'être incompatible avec la théorie substitutive, ce n'est pas ici, de toute évidence, un point de départ commode pour le soupçon. Bien au contraire même, la richesse de la théorie d'Aristote, souvent relevée à partir des développements de *Rhétorique* sur la métaphore qui instruit par le bon mot, ou sur l'art d'« apercevoir des similitudes même entre des objets fort distants », pourrait bien venir de cette rencontre. Le moins qu'on puisse dire, en tout cas, c'est que le Stagirite ne voit pas motif, dans cette convergence, à suspecter la métaphore, puisqu'il tente de nouer des liens entre la faculté de « faire image » et celle d'impliquer une proportion ou de « signifier les choses en acte ». En revanche, chez les auteurs ultérieurs, ce n'est pas seulement la valeur cognitive de la métaphore qui semble ignorée, mais aussi la profondeur de ce lien possible, ambivalent, avec l'image. Bien sûr, à la différence de cette « instruction » métaphorique, la faculté de « mettre sous les yeux » n'est jamais totalement oubliée, mais elle est affaiblie. Comme le souligne Mireille Armisen-Marchetti, il y a un singulier appauvrissement à ne retenir du « peindre en acte » que l'idée d'un « passage de l'inanimé à l'animé », comme c'est le cas de Démétrius et de beaucoup d'autres après lui.³⁸³ La « vie » du comparant n'est pas seulement celle d'un être humain ou d'un animal mais aussi et surtout celle d'une nouvelle détermination du réel, d'une invitation à rénover la vision et la compréhension des choses. Si « signifier l'acte » pâtit d'une lecture réductrice, il en va de même de l'idée de « peindre » en quelque sorte avec l'analogie, d'« apercevoir des similitudes » même entre objets distants (je souligne) : ce qui se perd, c'est l'intuition que l'on peut donner accès à l'idée par des images, par une double série de représentations, par induction – ce qu'Aristote formule par le passage des « espèces » au « genre », dans ses *Seconds analytiques*³⁸⁴ – en découvrant, par la dialectique, une identité entre des objets différents, comme c'était déjà la fonction de l'image chez Platon. Aussi retrouvons-nous chez les Latins, plus ou moins incidemment, l'idée d'une métaphore qui donne « du relief aux choses et les rend sensibles à notre regard », qui les met « devant nos yeux » et cela, presque toujours, par le biais de la notion de « comparaison », de

382 *Ibid.*, p. 334-335.

383 *Ibid.*, p. 341.

384 Cf. *supra*, p. 259 et suiv., à propos de l'analogie entre l'exemple du chapitre 14 et celui du chapitre 15.

« similitude », impliquée dans la métaphore, mais sans que le profit soit très grand – souvent, d'ailleurs, ce n'est que l'une des finalités possibles de la métaphore, à côté de la concision, du plaisir de la nouveauté, etc. C'est ainsi que la question de l'image complique celle de la métaphore, lui apporte une certaine équivocité, qui affecte d'autant plus la figure d'analogie que l'idée de ressemblance n'est plus perçue selon une grille logique ou de façon dialectique, et une équivocité qui se trouve démultipliée à partir du moment où l'idée d'une science « pure » apparaît, où se met en place la conception « rationaliste » de l'homme. La compréhension de la métaphore comme image devient alors terriblement ambivalente : la grille « visuelle », « picturale », reste justifiée, dans une certaine mesure, quand il s'agit de se référer à sa dimension de pensée matérielle, mais elle apparaît en même temps de plus en plus injustifiée, quand il s'agit de reporter sur elle le vieux soupçon porté sur le sensible.³⁸⁵

Pour autant, encore une fois, ce destin du rapprochement entre métaphore et image n'a rien de nécessaire. L'articulation avec l'idée de substitution notamment ne va pas de soi, comme le souligne l'insistance chez les Anciens à rapprocher l'image de la comparaison, sinon dans le nom même de la figure *in praesentia*, du moins dans les lignes qui lui sont consacrées, et cela comme en proportion inverse du lien beaucoup plus ténu entre image et métaphore – mais peut-être est-ce parce que la métaphore est encore considérée comme un cas particulier de comparaison et que le lien est assuré par la notion de ressemblance. C'est d'ailleurs ce que semblent suggérer les relevés de Mireille Armisen-Marchetti : l'*eikon* pourrait bien avoir assumé, à l'origine, la charge des deux figures d'analogie. Quoi qu'il en soit, ce lien privilégié entre image et comparaison, qui se poursuit chez les Latins même si c'est d'une façon atténuée, doit d'autant plus nous interroger que l'image ne peut y apparaître comme un « reflet », une « illustration » de l'idée, puisque le « modèle », au sens pictural, y *coexiste* avec sa représentation. C'est donc bien l'idée d'une « vision », d'un « point de vue », qui est véhiculée par la métaphore de l'image – d'une implication du sujet et de son regard sur l'objet dans le geste même d'évoquer l'objet, comme dans un tableau. Loin de se référer à une pâle imitation, l'*eikon* semble renvoyer à une pensée de la ressemblance où prend toute sa place la dissemblance. C'est pour cela qu'il faut faire intervenir, comme médiatrices, les « pensées » de l'auteur, son activité créatrice, les « pensements » dont parle Arasse. C'est d'ailleurs un auteur grec, pseudo-Denys l'Aréopagite, qui a consacré les précieux développements que l'on sait à l'idée d'une « image dissemblable », préférable pour évoquer Dieu à une image « semblable », parce qu'elle n'arrête pas la pensée ou l'imagination – en quelque sorte parce qu'elle est, pour reprendre l'idée de Reverdy, à la fois lointaine et juste. Bien sûr, il y a quelque anachronisme à rapprocher les deux derniers auteurs puisque, pour pseudo-Denys, l'image dissemblable n'est pas « juste », elle est même « déraisonnable » : sa supériorité vient de l'aveu qu'elle fait d'échouer à dire « les merveilles supra-célestes et divines ».³⁸⁶ Mais l'idée de justesse n'est pas moins paradoxale chez Reverdy, et la vérité qu'il cherche à atteindre est du même ordre : elle n'est jamais nommée sans reste. Elle aussi repose, en partie, dans la *visée* du sujet. Voilà qui souligne bien la continuité d'une pensée de l'image, susceptible de s'appliquer à la métaphore et d'en rehausser la compréhension, infiniment plus riche que celle d'une métaphore-trope. La notion d'image ainsi comprise, à la façon du grec *eikon* où le sujet est posé en regard de sa représentation figurée, invite clairement à une compréhension dialectique de la métaphore.

385 Sur cette question de l'image, d'une dimension matérielle et/ou visuelle de la métaphore, voir les développements proposés *supra*, p. 381-386.

386 Pseudo-Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste*, trad. par Maurice de Gandillac, éd. du Cerf, Paris, 1970, chap. I et II, p. 72-86.