Ursula Bähler, Ruth Gantert
et Rita Catrina Imboden (éds)

PENSER LES MÉTAPHORES

Lambert-Lucas
LIMOGES

Ursula BÄHLER, Ruth GANTERT
et Rita Catrina IMBODEN (éds)

PENSER LES MÉTAPHORES

Ouvrage publié avec le concours
de l'Académie Suisse des Sciences Sociales et Humaines

© Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008 ISBN 978-2-915806-84-7

AVANT-PROPOS

Le présent volume réunit des contributions [1] de spécialistes venus de disciplines et d'horizons différents : sémiotique théorique, littérature, linguistique, philosophie, histoire de l'art et architecture. Chacun d'eux livre une réflexion originale sur les modes de signification des métaphores dans un contexte donné, en apportant sa propre perspective et en restant conscient des spécificités de son champ d'étude. L'idée de base qui relie ces textes malgré la diversité des contenus et des approches est que les métaphores, loin de se laisser confiner dans une « rhétorique tropologique restreinte », sont des opérateurs de sens, actifs sur les plans cognitif, pathémique et perceptif, qui investissent les discours dans leur globalité, bien qu'à des degrés variés et de manières différentes, au moment de leur prise en charge par un sujet d'énonciation compétent. Les métaphores nous obligent à réfléchir sur les conditions élémentaires de la production du sens et nous permettent, mieux que d'autres procédés rhétoriques ou plus généralement stylistiques, de découvrir les potentialités sémantiques inhérentes à nos langues, potentialités qui émergent de la dialectique entre le connu et l'inconnu, entre le déjà-dit et l'inédit.

Inscrivant ses réflexions dans le cadre de la « rhétorique tensive », Denis Bertrand envisage le phénomène de la métaphore sous l'aspect de l'impropriété fondamentale et fondatrice qui régirait, par hypothèse, à un niveau très profond, toute émergence de sens, dans les langues et les langages tout comme en biologie. Il précise :

> « [...] sans forcer le sens de l'apport étymologique, on peut dégager le conflit sémantique à l'œuvre dans l'impropriété qui signale simultanément l'*inadéquation à l'objet*, qu'on ne peut toucher en propre, et la *construction de propriétés* qui lui confèrent une existence autonome, des modalités

1 Communications présentées lors du colloque de l'Association Suisse de Sémiotique à l'Université de Neuchâtel en 2005 consacré à la métaphore. Ces communications ont été retravaillées, actualisées et, pour trois d'entre elles, traduites en français en vue de la présente publication. Nous remercions l'Académie Suisse des Sciences Sociales et Humaines de son aide, tant pour l'organisation du colloque que pour la publication des contributions ici réunies.

> de régulation, ces caractères qu'ont les "agencements complexes", cellules souches ou phénomènes sémantiques, "de se constituer immédiatement en objets historiques" et de faire sens. » (p. 17-18)

L'*impropre* serait ainsi la condition même du développement des *propriétés* et c'est dans la tension entre ces deux régimes que tout se jouerait, qu'émergerait la signification pour s'inscrire aussitôt dans un processus de normalisation stabilisatrice de l'usage. Ce processus n'abolirait cependant jamais l'*absence* originelle dont la signification serait née et à laquelle elle resterait indissolublement liée. Transposant ce dispositif élémentaire dans le domaine de la rhétorique, « véritable discipline de l'absence et de l'impropriété du sens, qui en articule l'espace ouvert et peuple de signes sensibles une vacuité toujours menaçante », l'auteur met en place un « schéma rhétorique », comparable aux schémas canoniques, narratif et passionnel. Il esquisse des éléments d'une théorie de la métaphore et de la rhétorique en général qui tient compte des principes énoncés et qui permet de (re)penser ensemble les deux massifs rhétoriques traditionnellement séparés, à savoir l'*inventio* et la *dispositio* d'un côté et l'*elocutio* de l'autre.

Dans une certaine mesure, Peter Fröhlicher prolonge ces considérations sur l'« impropriété » en analysant des textes de Philippe Jaccottet qui mettent en scène la recherche d'une métaphore *juste*. Ce travail d'*ajustement* s'avère indissociable, en l'occurrence, de l'expérience poétique et se place comme cette dernière sous le signe de la précarité : « la durée toujours limitée de l'expérience esthétique va de pair avec l'instauration de la relation métaphorique ». La dialectique entre l'« inadéquation de la langue à l'objet » et la « construction des propriétés », mise en évidence par Denis Bertrand au niveau le plus profond de l'émergence du sens, peut être posée ainsi comme le principe même de la création poétique, du moins de la création poétique moderne. Cette dernière privilégie, en effet, la *quête* – celle de moments de grâce, esthétique et esthésique, comme celle d'un nouveau langage – au détriment du *donné* et inscrit le processus créatif dans la recherche de la « justesse » par rapport à une expérience encore inconnue et que lui seul permet cependant d'appréhender. Or, la métaphore semble l'un des moyens les plus prometteurs et aussi les plus efficaces de réaliser cette quête, ne serait-ce que dans l'acte de l'énonciation même :

> « Dans cette perspective, la métaphore assume une fonction qui actualise en quelque sorte l'étymologie du mot : le "transport" du sujet qui a, en l'occurrence, une dimension spatiale, renvoie aussi, selon une acception ancienne du mot, au niveau émotionnel dans le sens d'un emportement ou d'un ravissement. » (p. 38)

« "Mort effacée, le temps d'avoir longé un pré" ». « "Mort effacée" » également le temps d'avoir goûté une métaphore *juste*.

Partant de l'idée que la métaphore, loin d'être un phénomène purement linguistique, est « un régime spécifique du penser et de l'agir ou, dans les termes de Lakoff et Johnson, *a matter of thought* », Christina Vogel nous propose une analyse de la pensée métaphorique de Simone Weil à partir d'un article de 1940, « *L'Iliade* ou le poème de la force », qui avait créé un certain scandale à l'époque, du fait que son auteur y avait rapproché un texte profane, *L'Iliade*, d'un texte sacré – du texte sacré tout court –, la Bible, pour en montrer l'« *esprit-sentiment* » commun. La « résolution analogique » (Ricœur) à l'œuvre dans la pensée métaphorique de Simone Weil ne repose pas, selon Christina Vogel, sur un élément commun qui existe préalablement à la mise en discours, mais, bien au contraire, le postule en vue de nouvelles significations, encore inédites. À l'horizon de la pensée weilienne émergerait ainsi une pensée totalisante, syncrétique, établissant des rapports d'analogie complexes entre toutes les traditions, religieuses, spirituelles et philosophiques qui se sont manifestées au cours de l'histoire de l'humanité. La métaphore serait-elle ainsi, en fin de compte, une façon – la seule ? – de penser le monde dans sa totalité ? En suivant la lecture de Christina Vogel, on se convainc que la pensée métaphorique chez Simone Weil, dotée de sa propre cohérence, s'oppose à d'autres manières d'organiser le monde et le rapport de l'homme au monde et véhicule ainsi un potentiel subversif qui en fait un instrument privilégié pour reconfigurer notre pensée, nos perceptions et nos expériences vécues.

Les deux contributions d'ordre « historique » qui suivent nous mettent utilement en garde contre une lecture essentialiste des métaphores, qui consisterait à ériger en principes immuables les propriétés dégagées à partir de textes s'inscrivant dans des poétiques modernes.

De quelle manière – c'est la question que pose Michail Maiatsky – convient-il d'interpréter les métaphores visuelles dans le discours platonicien, à commencer par la plus connue, l'*œil de l'âme* ? Prenant ses distances vis-à-vis de la conception traditionnelle de la métaphorique visuelle chez le penseur grec, l'auteur cherche à résoudre la contradiction apparente entre

> « l'attitude méfiante de Platon par rapport à la vue comme source de la connaissance et [...] son recours systématique à la métaphore visuelle pour désigner la connaissance véritable. » (p. 49)

Inscrivant ses recherches dans un cadre pragmatique, l'auteur envisage la métaphore comme une figure rhétorique proche de l'ironie : dimension citationnelle, contenu antiphrastique, ambiguïté et indécidabilité, autant de traits que la métaphore partagerait avec l'ironie et qui serviraient, chez le philosophe grec, non pas à *rapprocher* dans un rapport analogique, mais au contraire à « *séparer* vision et connaissance » pour discréditer la première au profit de la seconde. Loin

d'être porteuses d'un sens inédit qui consisterait en une mise en équivalence des deux réalités, sensible et intellectuelle, les métaphores visuelles présenteraient – en dernière analyse – le caractère problématique des métaphores véhiculées par le langage courant pour l'élaboration d'une doctrine philosophique à teneur foncièrement antiperceptiviste. L'interprétation moderne qui consiste à voir en Platon un précurseur des théories cognitivistes modernes est ainsi radicalement remise en question...

L'architecture du XVIIIe siècle a vu se multiplier l'emploi des miroirs et la construction de cabinets des glaces. À travers l'exemple des textes de Jacques-François Blondel, Marie Theres Stauffer montre de quelle façon le discours architectural français de l'époque a essayé de saisir ce nouveau phénomène. Dans ses traités, Blondel rend compte des miroirs par le biais d'une série de métaphores qui les ramènent à des éléments visuels conventionnels et donc bien connus : fenêtres, tableaux, percées, etc. Ainsi, les métaphores ne servent pas, en l'occurrence, à faire ressortir la nouveauté et l'originalité des glaces mais, bien au contraire, à « dompter » ces qualités. Marie Theres Stauffer ancre ce procédé rhétorique dans le contexte culturel de l'âge classique français, soucieux d'intégrer tous les phénomènes dans un système codifié de règles et de conventions :

> « Blondel s'avère astreint à cette tradition lorsqu'il n'utilise pas la glace d'une manière innovatrice mais qu'il veut l'inscrire dans l'ordre traditionnel des choses et cherche ainsi à lui enlever tout moment déconstructeur et déstabilisant. » (p. 82)

Les métaphores employées par Blondel nous rendent aujourd'hui songeurs, en particulier celle du « vide », qui rappelle d'ailleurs étrangement la notion d'*absence* thématisée dans la contribution de Denis Bertrand. Toutefois, si on replace ces métaphores dans leur contexte historique, force est de constater que l'effet de sens souhaité est à l'opposé de celui qu'on voudrait leur donner aujourd'hui : les possibilités herméneutiques qu'offrait la surface réfléchissante du miroir étaient en effet pratiquement annihilées par la réduction systématique de l'inconnu au connu. Cet exemple nous montre encore une fois, si besoin était, que si elle veut éviter l'erreur du raisonnement essentialiste, l'interprétation des métaphores doit nécessairement tenir compte du contexte historique des discours qui les mettent en place. Rien, cependant, ne nous défend d'aller plus loin et de considérer les métaphores de Blondel comme des tremplins, ici encore, vers l'inconnu, un inconnu qui s'inscrira pourtant dans l'horizon de pensée résolument (post)moderne qui est le nôtre.

Les deux contributions d'Ulla Kleinberger et de Doris Agotai nous conduisent dans des domaines de recherche relativement récents où les métaphores jouent aussi un rôle capital : les langages de l'internet

et la réflexion sur les métaphores en tant qu'instruments épistémologiques dans le domaine des sciences.

Les langages de l'internet constituent un défi majeur pour les linguistes et les sémioticiens du fait même de leur caractère multimédial et multilingue et de leur dimension « hypertextuelle », par définition instable. En analysant quelques exemples concrets, Ulla Kleinberger dégage les incohérences sémantiques qui régissent souvent les messages des sites internet utilisant des métaphores – linguistique, visuelle, ou le plus souvent les deux réunies – comme principe structurant. Son étude nous montre, *ex negativo*, qu'une interprétation adéquate de métaphores dans le discours quotidien et même, tout simplement, la conscience du phénomène ne sont pas automatiquement et immédiatement données. Bien au contraire, elles relèvent d'un processus d'apprentissage et de prise de conscience des potentialités inhérentes au fait linguistique même. Au lieu d'assurer la cohérence d'un message, les métaphores que l'on trouve sur les sites internet qui les utilisent en détournent souvent le sens, jusqu'à le pervertir. Les métaphores, décidément, ne sont pas sans risque pour qui ne les prendrait pas au sérieux et n'y verrait qu'un ornement rhétorique, joli et parfois drôle, certes, mais inoffensif...

La contribution de Doris Agotai, qui clôt ce recueil, s'inscrit dans un courant de recherche qui étudie le rôle et le fonctionnement des métaphores dans les discours à vocation théorique. Si, pendant très longtemps, les métaphores étaient envisagées par les scientifiques – tout comme par les philosophes – au mieux comme un pis-aller, témoignant de l'incapacité à formuler les choses de façon conceptuelle, on découvre depuis quelques années le potentiel épistémologique qui leur est inhérent. Les scientifiques partagent ainsi, du moins jusqu'à un certain point, la perspective des littéraires : les métaphores ne sont plus envisagées comme de simples traductions figuratives d'un contenu conceptuel préalablement existant, mais comme des instruments heuristiques au plein sens du terme, qui peuvent « susciter de nouvelles questions » et conduire ainsi « les chercheurs vers de nouvelles stratégies de recherche ». Ce pouvoir leur viendrait de leur nature non conceptuelle, vague et ambiguë même, qui permettrait de jeter un regard nouveau sur des phénomènes connus, voire de découvrir des phénomènes jusqu'alors inconnus. L'exemple choisi par Doris Agotai concerne la perception de l'espace : l'auteur montre de quelle manière la transposition, sous forme de métaphore, de « l'effet Koulechov » – concept issu de la théorie filmique – dans le discours de l'architecture, peut nous aider à saisir et à analyser des effets de sens et des modes de perception qui ne sont pas encore conceptualisés dans l'architecture et à ouvrir ainsi un nouveau champ d'investigation.

Les métaphores, c'est ce qui ressort de l'ensemble des études ici réunies, sont des structures de sens épaisses. Leur interprétation ne

relève pas d'un processus vertical de la recherche de la vérité, mais bien d'un processus horizontal (pour reprendre ici le vocabulaire de Richard Rorty), au terme duquel on peut espérer trouver non pas l'*essence* des métaphores, mais des éléments de compréhension et de signification. À l'instar des contenus topique et corrélé que les métaphores articulent, ces éléments sont appelés à coexister, dans le discours analytique, de manière dialectique et par là même éternellement productive.

1

ENTRE CATACHRÈSE ET MÉTAPHORE : LA FIGURATION DU DISCOURS [1]

Denis BERTRAND

Université Paris 8 - Vincennes - Saint-Denis

Le 20 février 2005, *Le Monde* publiait un texte d'Henri Meschonnic intitulé « Pour en finir avec le mot "Shoah" ». L'auteur y dénonçait le caractère à ses yeux scandaleusement inapproprié du mot pour désigner l'événement aujourd'hui connu sous cette appellation : l'extermination des juifs par le nazisme. L'argument central utilisé par Henri Meschonnic relevait de la philologie historique. Le mot *shoah*, bien présent dans le texte biblique originel, y désigne un « orage », une « tempête » et la « dévastation » qu'ils provoquent : « un phénomène naturel, simplement », concluait-il désabusé, avant de dénoncer « les [autres] effets pervers » de ce mot : puisqu'il est présenté comme « acte radical de nomination », et « comme "nom définitif" de l'innommable », puisque la langue choisie pour le nommer est l'hébreu liturgique – la langue des victimes et non des bourreaux –, puisque sa majuscule l'essentialise, etc., le mot *Shoah* est, écrivait Henri Meschonnic, une « pollution de l'esprit » et il réclamait qu'« on [le] laisse aux poubelles de l'histoire ».

Quelques jours plus tard, le 25 février, Claude Lanzmann, « inventeur » du mot par le titre de son film, répondait dans le même journal, en des termes singulièrement vifs. Il expliquait d'abord la genèse de son emploi : « Comment aurait-il pu y avoir un nom pour ce qui était absolument sans précédent dans l'histoire des hommes ? » Contraint de donner un nom à cette « chose », disait-il, « le mot *Shoah* s'est imposé à moi tout à la fin parce que, n'entendant pas l'hébreu, je

1 Ce texte reprend partiellement, en les focalisant sur le problème spécifique de la métaphore, certaines propositions plus générales que nous avons développées dans une étude intitulée « Rhétorique et praxis sémiotique. Pour une sémiotique de l'absence », *in* P. Basso (éd.), *Testo, pratiche, immanenza, Semiotiche*, 4/06, Torino, Anankè, 2006.

n'en comprenais pas le sens, ce qui était encore une façon de ne pas nommer ». Et il poursuivait : « Pour moi, *Shoah* était un signifiant sans signifié, une profération brève, opaque, un mot impénétrable, infracassable, comme un noyau atomique ». Enfin, à la question posée par l'organisateur de la sortie du film *Shoah* : « — Qu'est-ce que cela veut dire ? », il répondait : « — Je ne sais pas, cela veut dire "Shoah". — Mais il faut traduire, personne ne comprendra. — C'est précisément ce que je veux, que personne ne comprenne ». Claude Lanzmann fondait sur ce bref dialogue la sévérité implacable de son jugement, parlant de « la diatribe » et des « propos infâmes » d'Henri Meschonnic, « obsédé par le bon commencement comme d'autres l'étaient par la race pure ». Et évoquant l'antisémitisme il signalait, entre parenthèses, « (ce n'est peut-être pas le "juste" mot, mais avec le temps et l'usage, il l'est devenu !) ».

On ne retiendra de cette polémique, pour notre propos ici, que son caractère révélateur en ce qui concerne l'origine d'une désignation de quelque chose qui n'a pas de nom et qui, si on tient à la nommer, doit transiter par quelque approximation analogique. C'est ce que la rhétorique nomme une catachrèse. Et que la catachrèse fasse débat, sur un sujet aussi grave, n'est pas sans enseignement sur les relations obscures entre catachrèse et métaphore, et sur le problème général de la désignation de ce qui est toujours d'abord sans nom.

On s'intéressera donc à la question des voies de formation et de circulation du sens à travers ces deux modes de figurativisation du discours en envisageant ce mouvement paradoxal d'invention et d'usage (ou d'usage et d'invention) dont elles sont le siège, en termes de rhétorique tensive. Notre hypothèse de départ est donc double : tout d'abord, elle consistera à suspendre la solution de continuité entre ces deux figures – au sens saussurien et non rhétorique du terme figure –, au profit de la modification graduelle et intensifiée d'un processus sémantique similaire de la première à la seconde. Et, second volet de notre hypothèse, à l'opposé de la conception substitutive classique de la métaphore, cette intensification tiendrait à la variation des modes de coexistence tendue et compétitive des grandeurs en jeu dans l'un et l'autre cas. En ce sens, la rhétorique tensive développée par la sémiotique [2] rejoint, en la prolongeant et en l'articulant, la proposition plus ancienne de Paul Ricœur pour lequel la relation de « ressemblance » en jeu dans la métaphore « doit être elle-même comprise comme une tension entre l'identité et la différence dans l'opération prédicative mise en mouvement par l'innovation sémantique » (Ricœur 1975 : 10) due à la métaphore. Mais la tension entre grandeurs implique aussitôt l'interrogation : D'où viennent ces grandeurs ? L'analogie est-elle première ? Questions métaphysiques sans doute, mais à partir desquelles

2 Voir Bordron et Fontanille 2000, textes d'U. Bähler, D. Bertrand, P. Boudon, P. Ouellet, F. Parouty-David et Cl. Zilberberg.

s'organiseront les quelques remarques que nous souhaitons développer en partant du problème de l'absence, du défaut, ou de l'impropriété fondatrice des propriétés sémiotiques.

DE L'IMPROPRIÉTÉ AUX PROPRIÉTÉS

Nous plaçons ces réflexions sous le signe de la praxis, c'est-à-dire du sens en acte pris en charge par les communautés linguistiques et culturelles, en soulignant pour commencer le paradoxe de cette praxis. Paradoxe qui se fonde, en termes véridictoires, sur la fausse évidence des figures. Derrière cette fausse évidence on peut reconnaître en effet, si on s'en tient aux catégories de la véridiction, non pas un « secret » ou un mystère qu'il s'agirait de mettre à nu ou de révéler, ni une illusion ou un « mensonge » qu'il s'agirait à la manière de Nietzsche [3] – c'est-à-dire même « au sens extra-moral » –, de dénoncer, mais plus radicalement une inadéquation, localisée sur la dernière catégorie du célèbre carré, et qui ne manque pas de faire problème, celle qui combine le /non-être/ et le /non-paraître/ dans la « fausseté ».

Là se situera notre discussion sur l'*absence*, l'absence fondatrice de la présence qu'elle conditionne et qui la présuppose, absence à laquelle on préférera substituer en chemin le terme d'« impropriété ». Cette absence – celle par exemple d'un mot pour signifier ce qui est sans nom – justifie selon nous la montée en puissance d'un champ problématique récemment développé par les sémioticiens, celui de « l'ajustement » et des « stratégies d'ajustement » [4], dans le cadre des réglages de l'intersubjectivité pratique soumise aux aléas de l'inadéquation. Pour notre part, dans le cadre plus strictement sémantique de la figuration lexicale, nous référerons cette absence à l'énoncé de la « justesse » qui en corrige l'effet, la justesse comme « forme de vie » (Bertrand 1993) et aussi bien, ce qui en est la trace, la « justesse » d'une métaphore. Les questions affluent en effet : Ajustement entre quoi et quoi ? Justesse entre quel excès et quel défaut ? Sur la base de quels critères ces pôles sont-ils définis ? Car, sous la saillance figurative qui offre la signification comme expérience sensible, se trame la quête obstinée des sémioticiens qui cherchent à cerner le sens « au plus près de son émergence » (J.-Cl. Coquet 1997). C'est par le plus proche et par le plus ténu, par l'intime et le non-articulé, par ce qui est « sans nom » (selon l'expression d'Éric Landowski 2004), par ce qui se noue au creux de l'esthésie pour que la perception « prenne » et fasse sens (comme l'iconicité selon Jean-François Bordron 2002a),

3 Nietzsche 1997 [1873]. Nous ferons à plusieurs reprises référence à ce texte fondateur sur la « législation du langage » à laquelle est subordonnée la notion traditionnelle de vérité. Et notamment aux pages 14 à 17 qui développent le caractère originaire de la métaphore dans la genèse du langage, d'où sort, sous forme de concepts décolorés, l'idée de vérité.

4 Voir notamment Landowski 2004, Landowski 2005 et Fontanille 2006.

c'est par les formes les plus en amont de l'épreuve signifiante (comme « l'éprouver » étudié par Anne Hénault 1995) que se dessinent les voies qui doivent permettre d'appréhender, en aval, la globalité de l'expérience effective, celle de la signification concrètement vécue. Or, dans ce milieu flottant de la praxis sémiotique, se dessine le lieu de la rhétorique, véritable discipline de l'absence et de l'impropriété du sens, qui en articule l'espace ouvert et peuple de signes sensibles une vacuité toujours menaçante.

Qu'est-ce donc que cette absence ? C'est d'abord un motif récurrent dans l'histoire de l'interrogation sémantique. Il est de longue date décliné depuis le *Cratyle* de Platon, « Sur la justesse des noms », où Hermogène déclare ne « pouvoir (se) persuader que la justesse du nom soit autre chose qu'un accord et une convention ». Puisque « la nature n'assigne aucun nom en propre à aucun objet », la chose n'est qu'« affaire d'usage et de coutume chez ceux qui ont pris l'habitude de donner des noms » [5]. Mais, par-delà « l'arbitraire du signe » bien connu, et dans beaucoup d'autres directions, ce motif de l'inadéquation du langage à la réalité a connu de multiples développements en philosophie, en philosophie du langage, en sémiotique, développements si nombreux et si variés dans leurs attendus et dans leurs implications qu'il serait utile de voir une étude spécifiquement consacrée à l'examen de ce motif dans l'histoire des idées. On n'en retiendra que quelques manifestations, exprimées sous les diverses formes de l'inaccessibilité, de l'imperfection, du manque, et enfin de l'impropriété.

C'est par exemple l'inaccessibilité du « quoi » de l'objet dans la psychologie de la perception et dans la phénoménologie, d'Erwin Strauss à Merleau-Ponty, la signification sensible se construisant dans les collaborations pluri-sensorielles, comblant les manques et les vides pour donner consistance à un objet en lui-même insaisissable, en raison de l'écart irréductible entre l'objet visé et l'objet saisi, écart fondateur de l'intentionnalité [6]. D'une autre manière, mais articulant le même motif dans son approche de l'événement esthétique, c'est aussi l'aspectualité imperfective chez Greimas, fondée sur le paraître imparfait du sens, qu'illustre cette définition modalisée de la figurativité, comme « écran du paraître dont la vertu consiste à entr'ouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre-sens » (Greimas 1987 : 78). Quoique cette définition n'ait rien à voir avec les thématiques littéraires et esthétisantes de l'évanescence et de l'indicible, celles-ci peuvent néanmoins être considérées comme des formes secondes, indirectes et idéologisées,

5 Cité par F. Warin et Ph. Cardinali, *in* Nietzsche 1997 [1873] : 48.

6 Nous renvoyons ici au noème husserlien, écran et passerelle du sens, dont l'analyse de J.-F. Bordron (2002b) en termes de fait de langage du monde naturel dans la perception, articulé en plans de l'expression et du contenu, sous la forme de l'indice, de l'iconicité et du symbole, constitue une version sémiotique particulièrement éclairante.

manifestant la réalité première de l'absence. Et on peut encore aussi rattacher à ce même motif le moteur dynamique du manque en narrativité, fondement de son orientation téléologique, où la hantise de l'absence et de la privation figurativise l'inadéquation fondatrice du sens en l'investissant dans des objets revêtus de valeurs, et qui n'existent, en propre, qu'à travers elles.

Enfin, dernière illustration, on retrouve le même motif dans la recherche scientifique. Ainsi Bruno Canque, chercheur en biologie du développement cellulaire à partir des cellules souches, place son travail sur l'hématopoïèse (les mécanismes précoces de formation des lymphocytes dans l'embryon) sous le signe de « l'impropriété du langage » [7], impropriété « dont les implications biologiques commencent seulement à être ressenties ». Ce terme « qualifie l'inadéquation relative, l'ajustement imparfait, d'une désignation à son objet ». Or, l'intérêt de ce rapprochement se précise lorsqu'on lit, quelques lignes plus loin, que « cette impropriété constitue très vraisemblablement l'un des caractères essentiels des systèmes biologiques, non pas du fait de la souplesse, source d'adaptabilité, qu'elle serait supposée leur conférer, mais plutôt parce qu'il s'agit très certainement, avec la capacité de mémorisation de l'information, de l'un des deux déterminants majeurs de l'évolution des êtres vivants ». Ce déterminant conduit même le chercheur à proposer, pour articuler le passage du non-vivant au vivant, la catégorie de base « inerte » *vs* « impropre ». Ainsi, dans la genèse cellulaire du vivant, l'impropriété rend compte de cette caractéristique qu'ont ses agencements complexes « de se constituer immédiatement en objets historiques capables à la fois d'adaptation, de reproduction et d'évolution ». Une telle transmission de caractères distinctifs « inclut nécessairement un certain degré d'indétermination ».

Le terme choisi, « impropriété », est riche d'implications et c'est pourquoi nous l'élirons ici. En effet, *impropriété* « provient *à la fois* » (nous soulignons) de « impropre » et de « propriété » [8] ; mieux, le terme condense en un lexème les qualités de l'« impropre » et de la « propriété ». Ainsi, sans forcer le sens de l'apport étymologique, on peut dégager le conflit sémantique à l'œuvre dans l'impropriété qui signale simultanément l'*inadéquation à l'objet*, qu'on ne peut toucher en propre, et la *construction de propriétés* qui lui confèrent une existence autonome, des modalités de régulation, ces caractères qu'ont les « agencements complexes », cellules souches ou phénomènes sémantiques, « de se constituer immédiatement en objets historiques » et de faire sens.

C'est ainsi que nous établissons notre réflexion sur cette composition double et tensive de l'« impropriété », où se joue cette scène de

7 Citations extraites de Canque 2005 : 6.

8 *Dictionnaire historique de la langue française* 1992, entrée « Propriété ».

l'impropre et de l'inajusté aux choses mêmes d'un côté, mais aussi, d'un autre côté et de manière complémentaire, des propriétés qui assurent l'efficience du sens. On peut alors considérer que les « figures du langage » tracent leur chemin et imposent leur présence effective, entre le corps sensible et les interactions liées à la praxis énonciative dans l'événement de signification, parce qu'elles ne touchent pas au réel en lui-même, mais forment des parcours, croisent des liaisons, tentent les chances d'une affectation, précisément à partir de leur impropriété fondatrice, c'est-à-dire le non-propre d'un côté et le jeu de leurs « propriétés » de l'autre. On parle donc bien abusivement d'un sens « propre ». Et on peut dire, au contraire, que l'impropre est la condition de développement des propriétés.

L'ESPACE RHÉTORIQUE ET SES DEUX RÉGIMES D'IMPROPRIÉTÉ

Dans ce cadre général, la rhétorique est bien fondamentalement la discipline de cette absence et de cette impropriété. Le mot « discipline » doit alors être entendu à la fois comme domaine de connaissance et comme instrument de régulation. Afin de soutenir et de renforcer ce caractère d'impropriété, nous pouvons évoquer les propositions de Claude Zilberberg concernant la rhétorisation des structures élémentaires (Zilberberg 2007 : 43). Il affirme que « la moitié de la rhétorique tropologique, celle qui est "utile" à tout un chacun, gravite autour de l'intensification, de l'emphase, d'une quête du retentissement ». Et, se référant ensuite à *Tension et signification* (Fontanille et Zilberberg 1998), il étend cette catégorie de l'intensification à son complémentaire inverse, en soulignant que la sémiotique tensive a « mis en avant les notions d'ascendance et de décadence, lesquelles s'opposent l'une à l'autre, mais non à elles-mêmes ». De là se dégagent selon lui quatre dynamiques signifiantes, quatre propriétés caractéristiques du champ rhétorique : le *relèvement* et le *redoublement* qui commandent l'intensification et l'emphase ; l'*atténuation* « qui éloigne de la saturation et de la plénitude » et l'*amenuisement* « qui achemine jusqu'à la nullité ». Or, si on accepte que les contenus effectifs de saturation, de plénitude ou, à l'inverse, de nullité, ne sont pas en eux-mêmes assignables à une localité définie et restent donc mouvants, soumis à des évaluations fluctuantes (comme les critères de goût), force est alors de constater que la dimension rhétorique du discours se construit sur l'impropriété sinon fondamentale, du moins fondatrice, de la signification.

Ce constat éclaire un des événements majeurs de l'histoire de la rhétorique, sa grande séparation en deux massifs qui ont imposé, aux XVe-XVIe siècles, la frontière entre la première rhétorique (celle de la prose et de l'argumentation) et la seconde rhétorique (la poétique),

creusant ensuite le fossé entre l'*inventio* et la *dispositio* d'une part, et l'*elocutio* d'autre part, entre les lieux et les techniques aptes à convaincre ou à persuader d'un côté, et les figures d'ornementation du discours aptes à susciter l'adhésion sensible de l'autre. Surprenante fracture qui tendrait à effacer le lien qui les unissait en un ensemble indissociable. Or le lien ne serait-il pas précisément celui de cette impropriété qui est au cœur de la signification en acte ? On pourrait alors dégager deux régimes d'impropriétés, opérant à deux niveaux différents, l'un qui relève de la dénomination des choses, et l'autre de l'interaction entre acteurs (personnes ou objets).

DES ÉTYMONS RHÉTORIQUES

Avant d'envisager ces deux régimes, et pour faire émerger les propriétés qui leur sont corrélées, arrêtons-nous un instant sur les grands « noyaux sémiques » de cette discipline – générateurs d'un bon nombre de ses termes-clefs. On découvre ainsi quatre concepts stratégiques dont l'agencement est susceptible de former un véritable schéma rhétorique : ce sont la *topie*, la *phorie*, la *bolie* et la *tropie*. Tout en ayant conscience des limites de la démarche étymologique mais en reconnaissant cependant sa validité dans un domaine de lexicalisations savantes peu sujettes aux variations de l'usage, examinons les significations originelles, détournées sans doute, mais résistantes, de ces termes.

– La *topie* (présente depuis les *topiques* jusqu'à l'*isotopie*). Sa signification repose sur le double sens de *topos* : « ce qui est relatif à un lieu » (topologie) et « ce qui est installé en un lieu » (réification des lieux). Fondement de toute communication partageable, la topie commande la problématique des « lieux » du sens, et plus précisément des « lieux communs », ceux qui sont convoqués dans le discours pour asseoir l'efficacité des enthymèmes, valant donc comme « preuve » et assurant la saisie commune du sens entre l'orateur et son auditoire. L'isotopie sémiotique, fille de l'ancienne topique et définie aspectuellement par l'itération d'un élément sémantique dans le texte, peut également, quoique rapportée à l'immanence mais sans altération de sa définition, être comprise comme condition fondamentale de la mise en communauté et en partage de la signification discursive. Le sémanticien François Rastier parle à ce propos de « présomption d'isotopie » (Rastier 2001).
– La *phorie* (avec au premier rang la célèbre *métaphore*). De *pherein*, « se mouvoir, porter, supporter, transporter », la phorie met en mouvement. Terme réactivé par la sémiotique des passions pour désigner le foyer sensible et la mise en mouvement de la masse thymique, il se catégorise selon les deux orientations affectives de

l'intensification : *euphorie* et *dysphorie*.

– La *bolie* (avec les *métaboles*, l'*hyperbole*, le *symbole* et la *parabole*). De *ballein*, « jeter, atteindre d'un trait », la bolie actualise le mouvement qu'avait initié la phorie. Le symbole consiste à « jeter ensemble » et à associer conformément à certaines règles une figure concrète et une figure abstraite ; la parabole se définit comme un geste : « jeter auprès de », d'où « mettre côte à côte, comparer » ; et l'hyperbole intensifie la force du jet.
– La *tropie* enfin (avec l'ensemble des figures ainsi techniquement nommées *tropes*). De *trepein*, « tourner, diriger vers » et *tropos*, « qui qualifie généralement tout ce qui concerne le changement » [9] et particulièrement le changement de direction, la tropie désigne plus précisément une réaction d'orientation (cf. les *tropismes* de Nathalie Sarraute). La tropie a une dimension téléologique : elle vise la cible.

La sélection de ces quatre termes, discutable sans doute, recouvre cependant le foyer rhétorique de la signification, antérieur à la relation de ressemblance dans l'*analogie*, qui de fait les présuppose. Il est frappant de constater en effet la cohérence d'ensemble qui se dessine, comme un parcours de signification articulé en quatre séquences logiquement enchaînées : en séquence initiale, la « topie » désigne un contenu sélectionné, localisé, mais statique et inerte, que les trois séquences suivantes vont s'employer à dynamiser de manière évolutive. Tout d'abord par l'ébranlement et la mise en mouvement (c'est la phorie), puis par un déplacement orienté (la bolie), et finalement par un changement finalisé de la direction du sens (la tropie). On peut voir là l'esquisse d'un schéma, comparable formellement aux schémas canoniques – narratif ou passionnel – de la sémiotique. Il indiquerait le parcours de formation et d'assignation du sens dans la création lexicale et le déploiement discursif.

On pourrait dans une première approche considérer que la topique forme le référent interne des autres opérations, chargées en quelque sorte de l'animer. Or, il n'en est rien. Car la topique elle-même est instable, comme le montrent les jeux du « bien entendu » et du « mal-entendu » dans l'enthymème. Et toute tentative de référentialiser la topique dans une ontologie du lieu (en passant de ce qui a lieu d'être dans le discours au lieu de l'être du sujet, et à son enracinement – « dans *spatium*, il y a *spes*, dans espace, il y a espoir »... écrit Henri Maldiney 1996 : 14 et 17), tentative effectuée par les phénoménologues de l'École de Kyôto (Nishida Kitarô) qui ont ainsi assumé l'identification du sujet au lieu, est bien sujette à caution[10]. Ainsi, la

9 *Dictionnaire historique de la langue française* 1992, entrée « Trope ».

10 Voir Berque et Nys 1997. Les auteurs s'interrogent notamment sur la question politique qu'impliquent les positions phénoménologiques des penseurs de l'École de

topique, lieu virtuel, incertain et vacillant du sens voit sa potentialité réalisée dès lors qu'elle est prise en charge par les forces actualisantes de la phorie, de la bolie et, plus généralement, de la tropie.

Isolons, dans ce contexte, le caractère propre du trait « bolique ». En effet, s'il agit bien dans l'heureuse réunion du symbolique, transcendant la signification sensible, ainsi que dans l'hyperbolique, pour actualiser d'une autre manière les ascendances du sens, c'est que, préalablement, ces mouvements reposent logiquement sur une opération première de négation, de séparation, de découplage du réel inaccessible, opération qui implique le « dia-bole » avant le « sym-bole », ou le dia-bolique avant le sym-bolique. Il faut donc d'abord diaboliser pour pouvoir ensuite symboliser ou hyperboliser. Cette opération de diabolisation doit évidemment être entendue de manière neutralisée, homologue à la disjonction dont parle A. J. Greimas pour expliquer le caractère premier de l'opération de débrayage dans l'acte d'énonciation. On dira donc que la symbolisation est une présupposante et que la diabolisation est une présupposée. La diabolie est à l'émergence de contenus sémantiques ce que le débrayage fondateur est à l'énonciation, une petite schizie, enfouie dans chaque mot, nécessaire à l'avènement rhétorique du sens, et qui prend acte de son impropriété fondatrice.

Sur ces fondements, il est possible de revenir à présent aux régimes d'impropriétés manifestés par l'analyse rhétorique du discours.

MÉTAPHORE ET IMPROPRIÉTÉ

Le premier de ces régimes d'impropriété concerne la dénomination. On se réfère ici à *Vérité et mensonge au sens extra-moral* de F. Nietzsche, et plus particulièrement au célèbre passage sur le fondement métaphorique de toute conceptualité [11]. Il s'agit d'un des premiers textes du philosophe, publié dans les *Écrits posthumes*, et portant en germe, selon les spécialistes, la plupart des thèmes futurs de la réflexion nietzschéenne [12]. Nous précisons ce point pour insister sur

Kyôto : « […] pourquoi la remise en cause de ce qui fut le foyer de la modernité, à savoir l'identité du sujet dans sa transcendance à l'égard du lieu, s'est-elle accompagnée, tant chez Heidegger que dans l'École de Kyôto, de ces accointances avec le totalitarisme ? » (*ibid.* : 6).

11 Voir Nietzsche 1997 [1873] : 14-17. Les citations qui suivent sont extraites de ces pages.

12 À savoir : la critique de l'humanisme et de l'anthropomorphisme de toute connaissance (ultérieurement formulée sous le concept de « perspectivisme »), l'analyse du rôle du langage porteuse de la dénonciation à venir de la « philosophie de la grammaire » résultant de la confusion entre les mots et les choses, la critique du cogito et des illusions de la conscience, l'analyse des valeurs comme expression de « besoins vitaux », la compréhension de l'éthique comme oubli d'une politique fonctionnant sur le mode de la réminiscence, et surtout la question de la « vérité », etc. Voir les observations des commentateurs François Warin et Philippe Cardinali dans Nietzsche 1997 [1873].

le caractère central de la thèse ici développée, dans le cadre précisément d'un enseignement de philologie et de rhétorique, à savoir « l'absence » au creux de la dénomination elle-même et le statut originellement tropique et métaphorique de celle-ci. C'est la métaphore et non le concept qui est première, et celui-ci résulte d'un engendrement par métaphorisation. On ne sort jamais du champ métaphorique – et ce texte lui-même l'assume, tout plein qu'il est de métaphores – puisque le concept même de métaphore est une métaphore, une « translation spatiale », imposant donc le discours comme une mise en abyme de métaphores, comme « métaphores de la métaphore », selon l'expression de Sarah Kofman dans *Nietzsche et la métaphore* (1972) [13].

Le postulat fondamental est celui de l'inaccessibilité des choses mêmes (« l'énigmatique X de la chose en soi », « un X qui reste pour nous inaccessible et indéfinissable »). À partir de là, la dénonciation consiste à rejeter la « suture symbolique », qui verrait dans les sons émis par la voix les « symboles » des affections de l'âme (selon la tradition aristotélicienne) et à lui opposer une « rupture diabolique », au sens où nous venons d'entendre cette image, à savoir une disjonction préalable entraînant une série disjonctive infinie. Celle-ci opère en trois temps :

1. Disjonction entre les choses et l'excitation sensorielle dans la perception : métaphore initiale (« Une excitation nerveuse d'abord transposée en une image ! Première métaphore. »). Cette première métaphore serait, moyennant la médiation d'une autre figure unie avec elle par un lien phorique, à la base du processus d'engendrement de la catachrèse.
2. Disjonction entre l'excitation sensorielle et le mot formé pour désigner : deuxième métaphore (« L'image à son tour remodelée en un son ! Deuxième métaphore. »). Ici se situe l'arbitraire métaphorique du signe.
3. Disjonction entre le mot et le concept, par où s'opèrent les attributions de valeurs génériques, hiérarchisées, commandantes, et finalement abstraites : troisième métaphore. Celle-ci, incorporée par l'usage et « décolorée », impose au fil de translations successives ses effets véridictoires.

Au total, « Qu'est-ce donc que la vérité ? Une armée mobile de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref une somme de corrélations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement amplifiées, transposées, enjolivées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple stables, canoniques et obligatoires. » La boucle du schéma rhétorique canonique esquissé plus haut est ainsi refermée : *la topique est tropique*. De fait, la coexistence compétitive des grandeurs

13 Voir aussi Derrida 1971, abondamment cité et commenté par Ricœur 1975: 362-368.

signifiantes, telle qu'elle est analysée par la rhétorique tensive, se trouve déjà à l'œuvre au premier niveau...

Mais il nous faut surtout insister sur deux énoncés, dont le premier est antérieur à l'extrait cité : « [l]a "chose en soi" (ce qui serait précisément la vérité toute pure et sans effets) reste entièrement insaisissable même pour le créateur de langue et ne lui paraît nullement désirable » (p. 13) et le second marque la fin de l'avant-dernier paragraphe de cet extrait : « [l]es vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et vidées de leur force sensible » (p. 16). Ces deux énoncés narrativisent le processus de métaphorisation. Des acteurs modalisés prennent place et assument la réalisation des parcours.

– La phase initiale préside à la création de langue. Elle est marquée par la non compétence cognitive du créateur : la chose en soi reste inaccessible au connaître. Et cette modalisation est immédiatement doublée d'une autre, de l'ordre du vouloir, ou plutôt du non-vouloir, cette fois : la chose en soi « ne lui paraît nullement désirable ». Pourquoi ? Parce qu'elle romprait le lien de « perspective », la corrélation par laquelle les choses sont rapportées à l'*homo loquens* grâce à l'image, et par laquelle il contrôle, maintient et entretient sa relation avec les choses. Qu'en serait-il du face à face du corps sensible avec les choses mêmes ? On peut évoquer ici les expériences de mescaline de Henri Michaux qui, situé précisément par l'effet de la drogue à ce contact du corps et du monde, tente d'en « exprimer » l'indicibilité.
– La phase finale dissipe le créateur de langue dans un collectif indifférencié, « un peuple » dit le texte, les générations d'utilisateurs, les passants et passeurs de langue, les vecteurs du « long usage » grâce auxquels les figures semblent « stables, canoniques et obligatoires ». L'usage devient usure, et l'usure est la condition de l'impression véridictoire. On voit ainsi se dessiner un autre schéma où la consécution se lit aussi à rebours comme présupposition : l'*usage* implique l'*usure* qui implique la *suture*, cette dernière assurant l'évidence véridictoire du sens, la liaison illusoire des mots aux choses, dans le flux des métaphores oubliées.

Ainsi esquissée, cette histoire de la formation des illusions de vérité dans le langage est non seulement inscrite dans une praxis, elle est littéralement constituée par cette praxis, ouvrant la disponibilité des figures, en fonction de leurs propriétés disjointes des objets, à accueillir une signification toujours ordonnée par la perspective du discours [14]. Ainsi donc aussi, deuxième conséquence, le rhétorique se

14 À cette considération s'attache, par exemple, la disponibilité des temps verbaux à accepter et à manifester les formes les plus diverses de la temporalité. Voir Gustave Guillaume : « L'idéal d'une langue est de posséder des systèmes commodes, bien

situe bien en deçà de la *tekhnê* qui articule cet espace dans l'intersubjectivité, il tapisse les vides, s'occupe des impropriétés, et invente les lieux dans le mouvement même de la désignation.

POUR CONCLURE

On ne développera pas ici, pour des raisons évidentes dont la première est qu'il nous éloignerait de l'interrogation sur la métaphore, le second régime d'impropriété concernant le domaine rhétorique de l'argumentation : il correspondrait à une seconde articulation de l'impropriété première, émergeant de la situation, des positions, des rôles et des stratégies d'ajustement pour l'échange des croire dans les jeux croisés de l'*ethos* (centré sur l'orateur) et du *pathos* (centré sur l'auditoire), l'un étant la raison de l'autre.

En fondant ces régulations sur l'impropriété première, on observera seulement que la rupture entre les deux massifs rhétoriques tend à se résorber. Car, si on suit l'analyse de l'impropriété telle qu'elle est développée par Nietzsche, l'*elocutio*, avec sa figuration fondée sur l'impropre (de la catachrèse à la métaphore), est évidemment de part en part et toujours à l'œuvre. Tout se passe comme si le consentement à la normalisation stabilisatrice de l'usage permettait d'ouvrir le champ aux espaces stratégiques de l'argumentation, alors même que ceux-ci ne peuvent se déployer que dans les conditions modales d'inaccessibilité, d'imperfection et de manque qui caractérisent les mouvements intensificateurs et amenuisants, hyperboliques ou hypoboliques de l'*elocutio*, et qui en justifient les réglages incertains.

Si on envisage par exemple l'enthymème, mode central du raisonnement rhétorique qui prend en charge justement les lieux comme instruments de preuve ou « pièces à conviction », force est de constater que sa stratégie persuasive repose sur son impropriété constitutive, à savoir qu'un terme décisif au raisonnement échappe à la manifestation, reste hors de portée de l'énonciation, alors même qu'il institue en vérité le critère de l'évaluation. Dans cette situation, l'enthymème, comme son nom l'indique, puise à la ressource de la thymie, le fonds sensible de l'humeur. Il suscite alors, chez son destinataire, l'émergence d'une nouvelle instance énonçante, émotionnelle, lui permettant de prendre « à son compte » la signification évoquée, mais absente.

C'est ainsi que l'impropriété apparaît comme le matériau premier de la rhétorique, enraciné aux sources même des langages. Et que les deux versants du rhétorique ne forment, au fond, que deux manières d'en prendre acte. L'impropriété du côté des contenus énoncés, dans le rapport à la chose même, en appelle à l'existence des propriétés du

construits, très homogènes, permettant d'y choisir rapidement la forme la mieux convenante, sans avoir à se préoccuper de l'usage dominant, lequel, en définitive, n'interdit rien de ce qui est heureux » (Guillaume 1990 [1943-1944] : 282).

plan de l'expression, autonomisées par catachrèse et métaphorisation, qui vont jusqu'à la consistance analogique et substitutive du poétique. L'impropriété du côté de la co-énonciation, dans l'argumentation, appelle à l'existence les stratégies qui conduisent à l'incorporation, à l'appropriation, au faire sens de ces propriétés pour soi. Les deux impropriétés sont interdépendantes. Ainsi, la conclusion nietzschéenne de l'inconsistance liée à l'inconscience et à l'oubli, générateurs d'un effet illusoire de vérité, semble ne pas prendre en compte la force des propriétés iconisantes, et finalement constitutives, des formes que l'exercice rhétorique met en œuvre pour occuper l'espace de la praxis signifiante. Et ces propriétés iconisantes n'acquièrent leur puissance de « conviction » que dans la mesure où elles convoquent des instances capables de convertir le sensible en figuratif, capables par là d'incarner la prise en charge du discours et d'en valider la créance sur un horizon d'ajustement, fondé plus précisément sur la labilité axiologique de la justesse.

Rappelons, pour finir, cet emploi révélateur du mot « rhétorique », utilisé souvent pour qualifier, avec une légitime impatience, une utilisation dévoyée du langage, vidant le sens de toute sa substance, un « discours creux » : cette critique accompagne la rhétorique depuis son émergence, depuis Platon en tout cas, et est encore aujourd'hui assez courante pour définir la discipline par ce seul effet connotatif. On peut se demander si, en réalité, un tel reproche ne manifeste pas plutôt l'horreur du vide sur lequel est, de toute façon, suspendu le langage, l'anxiété devant cette vacance que la rhétorique justement révèle dans le fourmillement des simulacres figuratifs, que domine de sa haute stature la métaphore innovante, propre à donner l'illusion du plein.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BERQUE A. et NYS Ph. (éds), 1997, *Logique du lieu et œuvre humaine*, Bruxelles, Ousia.

BERTRAND D., 1993, « La justesse », *in* J. Fontanille (éd.), *Les Formes de vie*, *Recherches Sémiotiques. Semiotic Inquiry* 13/1-2 : 37-51.

BORDRON J.-F., 2002a, « Perception et énonciation dans l'expérience gustative. L'exemple de la dégustation du vin », *in* A. Hénault (éd.), *Questions de sémiotique*, Paris, Puf : 639-665.

— 2002b, *La Signification et le monde sensible. Pour une économie du sens*, document de recherche pour l'habilitation à diriger des recherches, non publié (Paris, EHESS, J. Petitot dir.), en particulier « Du monde naturel à l'énonciation perceptive » : 139-160.

BORDRON J.-F. et FONTANILLE J. (éds), 2000, *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques*, *Langages*, XXXIV, 137.

CANQUE B., 2005, « Titres et travaux scientifiques », document de synthèse pour l'obtention d'une HDR, Laboratoire d'Immunologie cellulaire et Immunopathologie de l'EPHE, Paris (travail non publié).

COQUET J.-Cl., 1997, *La Quête du sens. Le langage en question*, Paris, Puf.

DERRIDA J., 1971, « Mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique) », *Poétique* 5 : 1-52 (repris dans *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972 : 247-324).

Dictionnaire historique de la langue française, 1992, Le Robert.

FONTANILLE J., 2006, *Pratiques sémiotiques : immanence et pertinence, efficience et optimisation*, *Nouveaux Actes Sémiotiques* 104-105-106.

FONTANILLE J. et ZILBERBERG Cl., 1998, *Tension et signification*, Sprimont, Mardaga.

GREIMAS A. J., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.

GUILLAUME G., 1990, *Leçons de linguistique* [1943-1944], série A, tome X, Québec, Presses de l'Université Laval, et Lille, Presses Universitaires de Lille.

HÉNAULT A., 1995, *Le Pouvoir comme passion*, Paris, Puf.

KOFMAN A., 1972, *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Payot.

LANDOWSKI É., 2004, *Passions sans nom*, Paris, Puf.

— 2005, *Les Interactions risquées*, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 101-102-103, Limoges, Pulim.

MALDINEY H., 1996, « Topos, logos, aisthesis », *in* M. Mangematin, Ph. Nys et Ch. Younès (éds), *Le Sens du lieu*, Bruxelles, Ousia : 13-34.

NIETZSCHE F., 1997 [1873], *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, trad. N. Gascuel, Arles, Actes Sud.

RASTIER F., 2001, *Arts et sciences du texte*, Paris, Puf.

RICŒUR P., 1975, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil.

ZILBERBERG Cl., 2006, « Remarques sur le double conditionnement tensif et rhétorique des structures élémentaires de la signification », *in* J. Alonso, D. Bertrand, M. Costantini et S. Dambrine (éds), *La Transversalité du sens*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007 : 35-45.

2

LA MÉTAPHORE *IN FIERI*
ACTE DISCURSIF ET EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE DANS QUELQUES TEXTES DE PHILIPPE JACCOTTET

Peter FRÖHLICHER

Université de Zurich

Si l'énoncé métaphorique relève en général d'un acte énonciatif implicite dont le récepteur ne connaît que le résultat, le discours poétique met souvent en évidence les conditions et les opérations présidant à sa production pour configurer ce qu'on pourrait appeler une métaphore *in fieri*. L'instauration de la relation de similitude peut aller de pair avec la mise en scène d'une hésitation de la part de l'énonciateur qui s'interroge sur la justesse de l'image proposée. Un simulacre d'une telle réflexion se trouve, par exemple, au début d'un fameux sonnet de Shakespeare : *Shall I compare thee to a summer's day? / Thou art more lovely and more temperate* (2006 : 35). En posant le problème de la comparaison adéquate, le poète se donne la possibilité de valoriser par contraste la personne à qui le poème est destiné et de célébrer, par opposition à la durée précaire de l'été, l'éternité de la poésie. Un procédé comparable selon lequel la figure métaphorique est suivie d'une deuxième image, alternative ou complémentaire, caractérise un autre texte baroque, les *Soledades* de Góngora. Le berger de la « Soledad primera » apparaît également comme un héros épique : *Bajaba entre sí el joven admirando / armado a Pan o semicapro a Marte / en el pastor mentidos* (« Soledad primera », v. 233-235) [1]. Chacune de ces deux images reliées par la conjonction *o* combine des traits identitaires du guerrier (*armado, Marte*) et du berger (*Pan, semicapro*). Les deux options données comme une alternative, mais dont le lecteur est censé reconnaître le caractère symétrique et complé-

1 « L'étranger descendait admirant à part soi / Pan armé, Mars à demi chèvre / le berger fallacieux […] » (Góngora 1984, s.p., traduction de Ph. Jaccottet).

mentaire mettent en relief le principe rhétorique qui les sous-tend. De manière semblable, la beauté d'une jeune bergère est mise en évidence par deux métaphores que la construction syntaxique présente comme équivalentes : *si Aurora no con rayos, Sol con flores* (*ibid*., v. 250) [2]. La construction savamment équilibrée de ces énoncés métaphoriques qui semble suggérer des alternatives sert avant tout à mettre en valeur l'ingéniosité du poète. Traducteur des *Soledades* de Góngora, Philippe Jaccottet n'ignore pas ces stratégies poétiques. Mais dans ses poèmes, les images métaphoriques alternatives, loin de se donner à lire comme une *agudeza*, une « pointe » rhétorique sollicitant l'admiration du lecteur, assument une fonction essentielle par rapport à la construction du poème dans son ensemble. Comme nous essayerons de le montrer, à partir de ces configurations qui semblent marquer des moments de réflexion poétique, se déploie un dispositif performatif plus général qui permet au lecteur de participer, dans l'acte de lire, à une expérience esthétique inédite.

L'œuvre de Jaccottet où se côtoient souvent poésie et réflexion métapoétique apparaît comme un champ privilégié pour l'étude de la valeur esthétique qu'assument les traces du processus de constitution des métaphores. Nous considérons d'abord le poème « Lune à l'aube d'été » du cycle « Fin d'hiver » [3]. Dans un deuxième temps, nous étudierons la relation entre un texte poétique et un texte critique tirés de *Cahier de verdure* (1990). La comparaison des deux analyses permettra de mettre en évidence quelques aspects de la création de métaphores dans une perspective générale.

Dans « Lune à l'aube d'été », le phénomène cosmique nommé dans le titre est mis en scène dans chacune des deux strophes :

LUNE À L'AUBE D'ÉTÉ

Dans l'air de plus en plus clair
scintille encore cette larme
ou faible flamme dans du verre
4 *quand du sommeil des montagnes*
monte une vapeur dorée

Demeure ainsi suspendue
sur la balance de l'aube
8 *entre la braise promise*
et cette perle perdue

2 « Soleil en fleurs ou Aurore en rayons » (*ibid*., v. 250).

3 Dans Ph. Jaccottet, *Airs. Poèmes 1961-1964* (1967) : 99. Pour une lecture plus détaillée de « Lune à l'aube d'été », voir Fröhlicher 2004 : 79-88 (chap. 5, « Ästhetische Erfahrung im Akt der Lektüre »).

Les vers limites de la première strophe renvoient à la luminosité diurne – « l'air de plus en plus clair » (v. 1), « vapeur dorée » (v. 5) –, tandis que la lumière nocturne de la lune se manifeste sous forme métaphorique aux vers 2 et 3 (« cette larme / ou faible flamme dans du verre »). À la différence de la première strophe (S1), qui a un caractère processuel et par conséquent dynamique, la deuxième (S2), dépourvue de verbes conjugués (nous proposons de lire « Demeure » (v. 6) comme substantif), décrit l'aube comme un état. Le contraste entre les deux types de lumière, diurne et nocturne, se manifeste dans les deux derniers vers : la « braise promise » correspond au jour naissant, tandis que « cette perle perdue » désigne métaphoriquement la lune.

Les deux métaphores de la lune en S1 sont reliées par la conjonction « ou », comme si la première, « cette larme », devait être complétée ou corrigée par la deuxième, « faible flamme dans du verre ». Le discours poétique se présente dès lors comme une recherche en cours dont l'un des buts semble consister à trouver l'expression métaphorique adéquate [4].

En comparant les trois métaphores de la lune – « larme », « faible flamme dans du verre » et « perle perdue » au vers final –, on s'avise que la dernière image combine les traits spécifiques de chacune des métaphores de S1 en une figure unitaire et homogène. Comme le verre, la perle comporte une superficie dure et lisse, tandis que par sa forme sphérique elle ressemble à la larme. Associée en S1 avec la flamme, la lune s'identifie en S2 avec la perle qui, au lieu de produire la lumière comme la flamme, ne fait que la refléter et correspond ainsi à sa luminosité spécifique. Dans la mesure où la métaphore de la perle combine en une seule figure des traits comme sphéricité, luminosité et dureté, distribués en S1 sur deux expressions, elle représente, au vers terminal du poème, une condensation stylistique et sémantique.

Chez Jaccottet l'élaboration de rapports métaphoriques se fonde souvent sur des images topiques de la poésie européenne. Dans le rapport entre la première et la dernière métaphore de la lune – « cette larme » et « cette perle perdue » – se donne à lire la similitude traditionnelle des deux figures chère aux Blasonneurs et qu'on trouve aussi dans la poésie baroque et chez les Romantiques. Ainsi, dans un poème de Lamartine – « Sagesse » des *Nouvelles Méditations poétiques* –, ces deux figures, inscrites dans un contexte religieux, sont comparées par rapport à leur luminosité. Paradoxalement, la figure valorisée n'est pas la perle du tabernacle, mais bien la larme versée par les fidèles qui se soumettent humblement à la volonté divine :

4 Dans un texte de *La Semaison* (1984 : 53), la lune s'éteignant à l'aube est caractérisée de manière semblable par deux images en alternative, dont l'une se réfère à la figure du verre : « La lune est encore là, sans lumière, comme du verre *ou* de la glace : heure magique sur le jardin » (nous soulignons).

Si la main du Seigneur vous plie,
Baissez votre tête, et pleurez.
Une larme à ses pieds versée
Luit plus que la perle enchâssée
Dans son tabernacle immortel. [5]

Chez Alfred de Musset, le rapport larme-perle s'inscrit dans un discours explicitement métapoétique. La fin du poème « Impromptu » correspond à un programme esthétique qui postule la transformation de la larme, entendue comme figure passionnelle éphémère, en perle incarnant une valeur poétique durable.

Faire une perle d'une larme :
Du poète ici-bas voilà la passion,
Voilà son bien, sa vie et son ambition. [6]

Si selon la conception mussetienne, la perle, conçue comme « bien » du poète, figure l'essence de la poésie à la manière d'une valeur à accumuler, chez Jaccottet la « perle perdue », loin de représenter un bien durable, est liée, comme nous le verrons, à une expérience esthétique inédite dont la durée relève de l'acte de lecture et qui porte sur des figures présentes seulement sous forme virtuelle.

À partir de l'étude des métaphores de la lune, nous admettons par hypothèse que le poème de Jaccottet montre *in actu* la recherche d'un langage poétique adéquat. Rien n'empêche donc de considérer dans la même perspective le rapport entre les deux strophes dont chacune met en scène le phénomène cosmique de l'aube. Dans la première strophe, un observateur implicite évoque simultanément un processus terminatif – l'affaiblissement de la lumière lunaire (« scintille encore »), et un processus inchoatif (« de plus en plus clair ») – l'intensification de la lumière du jour.

La deuxième strophe, en revanche, met en scène le moment de passage non pas à travers deux processus inversés, mais comme un état d'équilibre entre deux figures présentées comme équivalentes, « la braise promise » et « cette perle perdue ». La mise en scène, en S1, de l'aube comme un spectacle qu'on donne à voir, contraste, en S2, avec une configuration du phénomène cosmique qui n'est plus de type visuel, mais implique d'autres modes de perception.

Les participes passés à valeur adjectivale – « perdue » et « promise » – signalent la disjonction du sujet implicite par rapport à chacune des figures lumineuses. Ce qui est perdu et ce qui est promis ne saurait être l'objet d'une perception à travers les sens. Contrairement aux processus de la première strophe, les figures cosmiques n'ont pas

5 Lamartine 1963 : 177.

6 Musset, *Premières Poésies,* s.d. : 105.

un caractère sensoriel, mais conceptuel. Ce poème articule donc deux conceptions différentes d'un *moment de passage.* Aux processus lumineux simultanés et complémentaires s'oppose la métaphore spatiale de la balance, qui implique un état d'équilibre entre deux figures objectales, perle et braise.

Le mot initial de la deuxième strophe – « Demeure » – transforme le cosmos en espace habitable, destiné, sans doute, à l'instance humaine présupposée par les expressions « braise promise » et « perle perdue ». La nouvelle expérience de l'aube que le texte suggère au lecteur est liée – à travers la figure de la balance – au sens de l'équilibre qui relève d'une perception proprioceptive. Dépassant la représentation traditionnelle de l'aube comme configuration visuelle en S1, la deuxième strophe invite le lecteur à faire l'expérience, à la fois plus immédiate et d'une certaine manière plus abstraite, du phénomène cosmique : lié à la perception de soi-même, le sens de l'équilibre permet de faire pour ainsi dire une expérience somatique de l'aube qui, nous l'avons dit, implique un rapport mental aux figures de la nuit et du jour, identifiées à des grandeurs conceptuelles – le perdu et le promis.

En lisant le poème, le lecteur passe d'un type d'expérience à l'autre, du continu au discret, du processus à l'état, de la configuration temporelle à la configuration spatiale, de la perception visuelle d'un monde-objet à une expérience fondée sur le rapport à la fois somatique et mental avec le cosmos.

L'équilibre des figures nocturne et diurne dans les deux derniers vers – « entre la braise promise / et cette perle perdue » – est rendu *sensible* sur le plan de l'expression à travers le parallélisme syntaxique, rythmique et phonique. Dans chaque vers, le substantif féminin et le participe adjectif sont des mots dissyllabiques et comportent des structures phoniques semblables : le participe reprend, dans le même ordre, au moins deux phonèmes du substantif. C'est ainsi que s'installe entre les deux figures en équilibre une corrélation également au niveau de la forme de l'expression.

Aux étapes du processus de métaphorisation portant sur la lune que nous venons d'étudier correspond donc, au niveau du poème, le passage d'une représentation de l'aube qui s'inspire de la rhétorique traditionnelle de l'*enargeia* à une configuration inédite, complexe mais homogène, intégrant le lecteur dans un dispositif qui lui confère le statut de participant.

*

Des rapports semblables à ceux que nous avons repérés à l'intérieur du poème « Lune à l'aube d'été » se retrouvent, sur un plan intertextuel, dans *Cahier de verdure*, qui comprend plusieurs sections de

poèmes brefs ainsi que des textes en prose dont quelques-uns ont un caractère explicitement métapoétique. Ainsi, le poème « Trop d'astres » qui clôt le cycle « Éclats d'août » est commenté, quelques pages plus loin, dans le cadre d'un texte en prose intitulé « Apparition des fleurs » (Jaccottet 1990). Considérons d'abord le poème qui peut être lu comme un soliloque ironique.

Trop d'astres, cet été, Monsieur le Maître,
trop d'amis atterrés,
trop de rébus.

Je me sens devenir de plus en plus ignare
avec le temps
et finirai bientôt imbécile dans les ronciers.

Explique-toi enfin, Maître évasif !
Pour réponse, au bord du chemin :
séneçon, berce, chicorée. [7]

Le « maître » reconnaît son manque de compétence qui paraît contrebalancé – « Pour réponse, au bord du chemin » – par le renvoi à trois types de fleurs : « séneçon, berce, chicorée ». Le terme de « réponse » convertit les fleurs en configuration métaphorique interprétable sur le plan cognitif, laquelle comblerait le manque de savoir thématisé plus haut.

En nommant les trois types de fleurs, le « maître » met en évidence un savoir qui témoigne de sa familiarité avec le monde rural et qui contraste avec l'ignorance qu'il affiche. Comme il ressort des définitions du *Petit Robert*, chacune de ces plantes se caractérise par une couleur déterminée : le séneçon est une herbacée aux fleurs jaunes, la berce une ombellifère à fleurs blanches, la chicorée, dont il existe aussi une espèce comestible, produit des fleurs bleues. Ces fleurs ne semblent pas comporter, mise à part la couleur, de connotations particulières. À la différence de la rose ou du lys, elles ne sauraient prétendre à un quelconque prestige culturel ou littéraire. D'où une première constatation : dépourvues de toute valeur symbolique traditionnelle, les trois fleurs semblent renvoyer à la présence d'une nature vécue d'une manière immédiate, précisément non littérarisée, ce qui s'accorde bien avec le manque de compétence du maître. Mais dans quelle mesure les fleurs pourraient-elles figurer une « réponse » ? Le groupe ternaire des fleurs au vers terminal trouve une correspondance au début du poème dans les trois figures au pluriel, manifestées, respectivement, aux vers 1, 2 et 3. Ces expressions – « Trop d'astres », « trop d'amis atterrés », « trop de rébus » – qui appartiennent à des niveaux isotopiques différents relèvent toutes de l'excès et dépassent

7 Jaccottet 1990 : 50.

la compétence passionnelle et cognitive du je poétique. Un autre groupe de trois vers (v. 4-6) qui exprime le manque de savoir, s'inscrit dans cette première partie vouée au « problème », tandis que la « solution » se manifeste dans les derniers trois vers isolés par des blancs.

À la différence des trois figures de l'excès au début, la « réponse » regroupe en un vers et en un seul énoncé paratactique trois figures au singulier relevant d'une même isotopie, celle des fleurs des champs, munies du trait /simplicité/. Notons que la première partie du poème consacrée à la situation difficile s'achève elle aussi par une figure végétale, les « ronciers ». La plante épineuse considérée d'habitude comme nuisible fonctionne à la manière d'un connecteur d'isotopies : désignant, au sens figuré, un « ensemble de difficultés » (*Petit Robert*), le roncier renvoie à la situation dans laquelle le poète et les « amis atterrés » risquent de sombrer. C'est par rapport à cet état que les fleurs au dernier vers marquent une alternative en se configurant comme une « réponse ».

Le texte en prose intitulé « Apparition des fleurs » (Jaccottet 1990 : 67) qui se donne à lire comme un commentaire de ce poème s'interroge en particulier sur les deux vers finals qui constituent le point de départ pour une réflexion du poète sur ses propres intentions : « Qu'est-ce que j'ai voulu dire par là et que j'ai dit si mal ? » (*ibid.* : 69). En guise de réponse, il évoque les souffrances d'un vieil ami qui perd progressivement toutes ses facultés physiques et mentales. Cette dégradation douloureuse, ininterprétable pour le poète au moment même où il vit cette expérience, contraste avec « l'apparition » des fleurs dans une prairie (*ibid.*) :

> *Je comprenais de moins en moins notre sort. Au fond, je ne comprenais plus rien à rien. Pire qu'ignorant, trente ans après que je m'étais ainsi qualifié : ignare, imbécile. Cependant, c'était l'été, je passais presque tous les jours le long d'une prairie fleurie.*

Ce pré – plus particulièrement ces « fleurs de trois couleurs : bleu, jaune et blanc, dont je n'avais pas vu souvent la rencontre dans une prairie » (*ibid.* : 70) – produit une « sourde jubilation » que le promeneur ne réussit pas à s'expliquer, mais qu'il associe spontanément à l'idée de « réponse » (*ibid.*) :

> *Il y avait plus grave, plus incompréhensible, d'où est venue la fin à la fois trop et pas assez énigmatique du poème : je me suis vraiment dit, presque tout de suite, à propos de ces fleurs, qu'elles étaient peut-être la seule réponse à l'horreur dans laquelle nous voyions sombrer notre ami.*

Cette énigme suscite un processus herméneutique : le spectateur émerveillé se mue en sujet cognitif essayant de comprendre sa réac-

tion face à la prairie en fleur. L'auto-analyse qui porte sur l'expérience douloureuse précédant l'écriture du poème se double d'une interrogation sur la création poétique elle-même : comment rendre compte de cette fin du poème avec les « fleurs de trois couleurs : bleu, jaune et blanc » ?

Le poète reconnaît dans la fleur bleue la chicorée sauvage, dans la jaune, le séneçon. En revanche, ce sont des critères esthétiques qui surdéterminent le nom de la fleur blanche : « pour le poème, j'ai choisi "berce" parce que ce pouvait être exact et puis, parce que ce nom avait de la douceur » (*ibid.* : 70-71). Ayant établi cette suite de trois noms de fleurs, il hésite devant deux choix possibles : nommer trois plantes ou trois couleurs ? (*ibid.* : 71)

> *Nommer simplement ces trois noms en fin de poème, sans autre explication, je pouvais à la rigueur espérer que cela fît l'effet d'une formule magique par son absence même de sens ; c'était une illusion. Je ne pouvais en rester à la botanique ou à une fausse magie. Et si je ne nommais au contraire que les couleurs, je faisais de la peinture sans les moyens de la peinture, et ne communiquais rien non plus de l'essentiel.*

Les deux options – y compris celle adoptée dans le poème – sont donc dévalorisées comme inefficaces. Pour éviter de « faire de la peinture » le poète est amené à développer, à partir des trois couleurs, des relations associatives : « Ces couleurs devaient donc bien "donner sur" autre chose (dans mon esprit, mais peut-être aussi, de façon plus profonde, partageable avec d'autres que moi) » (*ibid.*). La recherche sur l'origine de son propre émerveillement va de pair avec une réflexion sur les significations susceptibles d'être actualisées par les lecteurs qui, sans avoir les mêmes expériences, pourraient quand même partager – « de façon plus profonde » – les connotations des trois couleurs. Mais seul le bleu de la chicorée suscite des idées associatives (*ibid.*) :

> *Ce bleu était comme du ciel ; et là, dans la prairie, c'était du ciel épars, qui aurait plu pendant la nuit, une rosée, des morceaux d'air dans l'herbe. (J'aurais pu être tenté d'écrire aussi : des papillons ; ou des regards. Mais non.) C'étaient de presque inapparents morceaux de ciel, disséminés au hasard.*

À travers le bleu de la chicorée, l'espace céleste se projette sur l'espace terrestre de la prairie en fleurs qui apparaît comme un « ciel épars ». Par rapport à la stratégie de dédoubler ou de multiplier les métaphores que nous avons relevée dans « Lune à l'aube d'été », notons que dans ce passage, quelques images sont explicitement écartées (« des papillons ; ou des regards. Mais non. ») pour donner lieu à un véritable récit mythique sur l'origine céleste du pré. En refu-

sant catégoriquement deux des métaphores potentielles, le poète affirme la « nécessité » et la « justesse » de la métaphore retenue pour le pré fleuri, en l'occurrence celle du ciel épars.

À la différence du bleu, le jaune et le blanc ne se « laissent comparer à rien » (*ibid.*). L'analyse des couleurs, considérées l'une après l'autre, semble donc vouée à l'échec. En revanche, saisies comme un ensemble, les trois couleurs produisent un effet de sens encore imprécis (*ibid.*) :

> *Couleurs enfants, prodiguées, matinales. Serait-ce une chanson dans une classe d'école, que l'on aurait surprise quand on passe devant ? Ou un cantique un peu simple, flottant au-dessus des têtes avec les bannières des Rogations ?*

Les images synesthésiques – « une chanson dans une classe d'école » ou « un cantique un peu simple » – évoquées par les couleurs du pré fleuri s'accordent avec l'effet de simplicité et d'harmonie que nous avons dégagé en étudiant le statut des trois fleurs de champ du poème. Les deux figures musicales sont liées, de même que les fleurs, à une perception dynamique, soit du côté du sujet (« quand on passe devant ») soit du côté de l'objet (« flottant [...] avec les bannières »).

L'analyse de la signification « profonde » des fleurs se présente comme une recherche d'analogies qui, en renvoyant à cette « autre chose » seraient en mesure d'expliquer l'effet de réponse que le pré fleuri semble donner par rapport à la dégradation du vieil ami. À partir de correspondances figuratives ponctuelles se constituent des réseaux métaphoriques de plus en plus complexes. Ainsi, à la figure de « l'enfer où l'homme est parfois jeté » (*ibid.* : 73) fait pendant la triple évocation du mythe de Perséphone (*ibid.* : 70, 72, 74). Du coup les fleurs apparaissent comme des « clefs de ce monde et de l'autre […] où Perséphone fut engloutie alors qu'elle cueillait les fleurs » (*ibid.* : 72). Répondant aux Rogations qui, ayant « pour but d'attirer les bénédictions divines sur les récoltes et les travaux des champs » (*Petit Robert*), relèvent d'un rituel catholique, le mythe de Perséphone recherchée par sa mère rappelle le culte païen de la déesse de la fertilité. Ce rapport entre christianisme et paganisme va de pair avec une double détermination du pré fleuri par le ciel et par l'enfer : en vertu de la couleur de la chicorée, le pré se configure comme un « ciel épars » et à travers la figure de Perséphone, il devient un lieu susceptible de s'ouvrir sur le monde chthonien. Comme pour étayer le lien entre les fleurs et l'enfer par une référence à un autre univers culturel, le poète cite un *haïku* d'Issa, où le lieu des fleurs se présente comme une *interface* entre le monde et l'enfer (*ibid.* : 75) [8] :

8 Une référence semblable au genre du haïku se trouve dans *La Semaison* où le poète attribue à trois haikai japonais cités dans le texte une fonction salvatrice par rapport à

En ce monde nous marchons
sur le toit de l'enfer
et regardons les fleurs.

Si le mythe de Perséphone implique une succession temporelle entre la cueillette des fleurs et la descente aux enfers, le *haïku* établit une simultanéité entre le savoir sur la proximité de l'enfer et la contemplation esthétique, ce qui met en relief la valeur des fleurs, aptes à contrebalancer la menace du monde souterrain.

D'autre part, en s'interrogeant sur les connotations des trois couleurs du pré fleuri le poète se rappelle des poteaux peints en bleu, jaune et blanc vus à Lisbonne et qu'il associait à un mouvement ascensionnel (*ibid.* : 73-74). La même combinaison de couleurs évoque des mésanges s'envolant vers le ciel, ce qui confirme la dynamique de l'élévation (*ibid*. : 73).

À la différence des couleurs qui connotent le ciel ou un mouvement vers le haut, les fleurs cueillies par Perséphone se définissent, nous l'avons vu, par rapport à l'enfer. Cependant, et c'est une des conclusions de la recherche du poète, « elles parlent plus haut que lui ; ou elles parlent de ce qui pourrait l'emporter à la fois sur elles et sur lui » (*ibid*. : 75). Les fleurs personnifiées apparaissent comme une instance du langage apte à donner une « réponse » au sens littéral à celui qui ne comprend pas ce qui lui arrive. Cette « réponse » semble consister, entre autres, en un savoir inédit sur sa propre identité (*ibid*. : 76) :

> *Une part invisible de nous-mêmes se serait ouverte en ces fleurs. Ou c'est un vol de mésanges qui nous enlève ailleurs, on ne sait comment. Trouble, désir et crainte sont effacés, un instant ; mort est effacée, le temps d'avoir longé un pré.*

Cette fin de l'essai-commentaire articule, par la conjonction « Ou », deux images dont la première établit – sur le mode hypothétique – une relation identitaire entre le sujet « nous » qui implique sans doute aussi le lecteur et l'objet de la contemplation (« Une part invisible de nous-mêmes se serait ouverte en ces fleurs »). La deuxième image actualise à travers l'envol des mésanges le transfert du « nous » dans un autre espace. Chaque image évoque une expérience esthétique fondée sur une nouvelle relation avec le monde. Ce passage à un « ailleurs » traduit, comme le suggère la dernière phrase, un changement de registre temporel. Soustrait à la temporalité orientée vers la mort, le « nous », sans être gouverné par ses passions, se voit libéré, momentanément, de la condition humaine marquée, en l'occurrence, par la douleur et la souffrance.

une descente néfaste : « Ces poèmes sont des ailes qui vous empêchent de vous effondrer » (Jaccottet 1984 : 55).

De toute évidence, le commentaire-essai « Apparition des fleurs » ne saurait être considéré comme une interprétation du poème du *Cahier de verdure* et n'a pas pour but non plus de le réécrire ou de le corriger. La critique de ce poème (« ce que j'ai dit si mal ») sert essentiellement à explorer et à développer le potentiel poétique d'une relation métaphorique originaire. Ce que le poète longeant le pré perçoit intuitivement comme une « réponse » prend progressivement la forme d'une réflexion sur les conditions existentielles du sujet dans l'espace et dans le temps et aboutit à l'expérience d'un état inédit de plénitude.

*

Dans l'essai « Apparition des fleurs » on constate une démarche plus complexe, mais fondamentalement analogue à celle qui régit la construction métaphorique du cosmos dans « Lune à l'aube d'été » au point qu'on peut y reconnaître deux variantes d'une même expérience esthétique. Chaque fois, les structures métaphoriques sont sous-tendues par un dynamisme qui, dans « Lune à l'aube d'été », est inhérent à la durée précaire de ce phénomène cosmique. Dans « Apparition des fleurs », c'est le mouvement du sujet observateur qui détermine l'expérience esthétique ; celle-ci ne dure que « le temps d'avoir longé un pré ». Cette durée précaire d'un processus au niveau de l'énoncé trouve une correspondance au niveau de l'énonciation : pendant qu'il lit le texte, le lecteur est censé faire une expérience poétique analogue à celle du je poétique, à la fois sujet de la perception et producteur du discours.

L'aube, figure du passage maintes fois évoquée dans la littérature, donne lieu, dans le poème de Jaccottet, à une expérience esthétique privilégiée, qui articule le moi et le monde dans une cosmogonie inédite, celle de la demeure-balance crépusculaire permettant le paradoxe d'une perception proprioceptive du monde. De manière similaire, dans « Apparition des fleurs », le pré fleuri converti en un plan d'intersection de deux univers, céleste et chthonien, implique une nouvelle relation du sujet au monde et à lui-même. Si le pré fleuri se présente comme réponse de manière spontanée, l'interrogation sur cette figure partielle et énigmatique donne lieu à la mise en place d'une configuration métaphorique complexe qui aboutit à une cosmogonie intégrant les espaces céleste et chthonien.

Actualisée dans la contemplation d'un phénomène naturel – la lune à l'aube d'été ou le pré fleuri – la relation momentanée qui se produit entre le moi et le monde est vécue comme une expérience totale qui ouvre de nouvelles dimensions spatiales et sensorielles. L'aube conçue comme balance entre la lumière perdue et la lumière promise ainsi que le pré fleuri configuré comme interface entre ciel et

enfer constituent chaque fois un point de référence figurant une convergence par rapport au schéma spatial ou, pour ainsi dire, une limite centrale par rapport à la construction métapoétique de l'espace. C'est ce lieu privilégié qui permet au sujet – poète ou lecteur – de participer à une plénitude en s'inscrivant, pour une durée limitée, au centre d'un espace devenu signifiant.

C'est essentiellement la métaphore qui opère le transfert du sujet d'énonciation producteur ou récepteur du discours poétique, en ce lieu limite et inédit de l'expérience esthétique. Dans cette perspective, la métaphore assume une fonction qui actualise en quelque sorte l'étymologie du mot : le « transport » du sujet qui a, en l'occurrence, une dimension spatiale, renvoie aussi, selon une acception ancienne du mot, au niveau émotionnel dans le sens d'un emportement ou d'un ravissement. La métaphore permet d'accéder à un autre état, esthétique, relevant d'une construction poétique à plusieurs niveaux et qui se donne comme une recherche de l'inédit. Ce « transport » rapproche la rhétorique du texte de l'expérience vécue. Que le poète passant au bord du pré fleuri se sente enlevé vers un ailleurs ou que le sujet qui observe le ciel fasse l'expérience d'un équilibre précaire à travers la figure de l'aube-balance, la durée toujours limitée de l'expérience esthétique va de pair avec l'instauration de la relation métaphorique. Les textes analysés confirment bien, s'il en était besoin, que la métaphore correspond, dans la poésie moderne, à une pratique discursive menant le lecteur vers une expérience inédite du monde. Loin d'être un ornement, la métaphore relève de l'essence de l'écriture poétique ; à travers le processus de sa propre constitution, elle met en évidence l'acte du *poiein* même.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

FRÖHLICHER P., 2004, *Theorie und Praxis der Analyse französischer Texte*, Tübingen, Narr.

GÓNGORA L. de, 1984, *Les Solitudes*, traduction de Ph. Jaccottet, Genève, La Dogana.

— 1994 [1613], *Soledades*, édition R. Jammes, Madrid, Castalia.

JACCOTTET Ph., 1967, *Airs. Poèmes 1961-1964*, Paris, Gallimard.

— 1984, *La Semaison, carnets 1954-1979*, Paris, Gallimard.

— 1990, *Cahier de verdure*, Paris, Gallimard.

LAMARTINE A. de, 1963, *Œuvres poétiques complètes*, édition M.-F. Guyard, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

MUSSET A. de, s.d., *Premières Poésies*, Paris, Larousse.

SHAKESPEARE W., 2006 [1609], *The Sonnets*, G. Blakemore Evans ed., Updated Edition, Cambridge, Cambridge University Press.

3

DE LA MÉTAPHORE COMME ACTE DE L'ESPRIT

Christina VOGEL

Université de Zurich

C'est un lieu commun souvent répété : par une suite de restrictions successives, la rhétorique a été réduite à un inventaire d'arguments et de figures isolés, perdant « sa dimension discursive et textuelle » ainsi que ses liens avec les parties constitutives – depuis l'Antiquité – de l'art oratoire. Plutôt que de montrer qu'une telle vue est elle-même simplificatrice et néglige de tenir compte de tendances opposées qui, tout au contraire, élargissent le champ de la rhétorique en la considérant comme « l'instrument commun des juristes, des philosophes, des littéraires, des prédicateurs, de tous ceux que concerne la communication » (cf. Rastier 2001 : 137), mon propos sera d'interroger, à partir de l'analyse d'un discours particulier, les propriétés générales du processus métaphorique. J'examinerai la métaphore, non pas comme une figure locale – rhétorique, poétique, stylistique ou autre –, mais comme une procédure globale du langage. Dans cette optique, la métaphore ou, plus exactement, la métaphorisation n'est pas liée à une expression linguistique déterminée ; elle est conçue comme un régime spécifique du penser et de l'agir ou, dans les termes de Lakoff et Johnson, comme « *a matter of thought and action* » (1980 : 153). Il s'agit moins ici de remodéliser la métaphore que de réfléchir à la spécificité de son mode de fonctionnement et à la nature des opérations, cognitives et discursives, qu'elle suppose accomplies au moment de l'effectuation du sens.

UN PROCÉDÉ DE SUPERPOSITION

Dans la tradition de Pierre Fontanier, je m'arrêterai à ce que l'auteur des *Figures du discours* a traité au chapitre des « causes génératrices » (Fontanier 1977 : 161 sv. et 461 sv.). Aussi bien les tropes que les

figures non-tropes, ou figures de pensées, font l'objet d'une telle analyse, qui va bien au-delà de l'effort pédantesque d'identifier, de définir et de classer, le plus systématiquement possible, les figures rhétoriques. La question qui se pose est celle de savoir quelles facultés – nous dirions aujourd'hui quelles compétences modales – sont susceptibles d'intervenir dans le processus métaphorique. Autrement dit : de quelle nature est le pouvoir qui produit et fait subir l'action nommée « métaphore » ? D'autre part, je m'attacherai à problématiser les fonctions que la métaphore est censée remplir. Cela revient à s'intéresser aux effets de sens qui résultent de l'opération métaphorique. Comment le discours métaphorique se distingue-t-il d'autres types de discours ? Quelle est la qualité de sa façon de produire et de saisir la signification ? Refusant de définir la métaphore par la notion de substitution, je crois plus satisfaisant l'effort qui vise à la décrire comme un procédé de superposition. La métaphore comme acte est une démarche herméneutique qui nous confronte – c'est l'hypothèse que j'énonce – avec le dédoublement d'un sens.

Il est clair cependant que les « causes » et les « effets » du processus métaphorique se déterminent réciproquement et que l'effet d'un double sens s'avère inséparable de sa cause, c'est-à-dire de la faculté qui l'a engendré. Dès lors que l'enjeu est de concevoir la métaphore comme acte de pensée, nous serons amenés à analyser le type de rationalité qui la fonde. Or pour éviter une approche purement abstraite, j'essaierai de comprendre comment la métaphore opère dans un contexte discursif concret.

L'EXTENSION DU PROCESSUS MÉTAPHORIQUE

Dans l'intention de m'éloigner d'approches rhétoriques et linguistiques standard – quel que soit par ailleurs l'horizon (sémantique, syntaxique, pragmatique) dont elles relèvent –, j'ai choisi d'analyser le fonctionnement de la métaphore dans des textes de Simone Weil (1909-1943). Situés au croisement de logiques discursives très différentes – philosophique, historique, religieuse et littéraire –, les écrits de cette philosophe s'y prêtent d'une façon singulière. En effet, nous ne manquons pas de constater qu'une « métaphoricité "généralisée" » [1] s'y trouve inscrite comme méthode immanente. Loin de se réduire à un phénomène facilement dissociable, une métaphorique fondamentale semble inhérente à l'œuvre et à la pensée weiliennes. Conduire une enquête sur la pratique de la métaphore chez Simone Weil, devra nous permettre de saisir des traits qui sont caractéristiques du processus métaphorique en général.

1 J'emprunte cette expression à l'article « Et tout ce qui lui ressemble… » de Michel Deguy (Charbonnel et Kleiber 1999 : 23).

C'est à travers l'article « *L'Iliade* ou le poème de la force » (Weil 1999 : 527-552), paru en décembre 1940 et en janvier 1941 dans *Les Cahiers du Sud*, que je questionnerai le fonctionnement de la pensée métaphorique. Il me paraît significatif que ce texte a suscité d'abord des réactions très critiques. Jean Paulhan qui voulait le publier dans *La Nouvelle Revue Française* demanda à Simone Weil, non seulement qu'elle réduise le nombre de citations, mais aussi qu'elle renonce aux dernières pages dans lesquelles elle fait un rapprochement, insolite et inattendu, entre *L'Iliade* et l'Évangile. En clarifiant les conditions de possibilité ainsi que l'effet de sens produit par un tel rapprochement, nous devrions pénétrer – c'est du moins le but que je poursuis – la manière dont la pensée métaphorique peut agir.

RAPPROCHER POUR DÉCOUVRIR

La réaction de refus de Jean Paulhan témoigne de l'effet fâcheux que l'association de l'épopée antique avec le récit biblique sut provoquer. Tout se passe comme si, pour l'opinion dominante, ces deux textes appartenaient à des genres incompatibles, à des univers de discours hétérogènes. Ainsi, le jugement négatif porté sur la fin de l'article « *L'Iliade* ou le poème de la force » s'explique par le fait que Simone Weil ose réunir, dans son analyse de la notion de force, des réalités discursives disparates qui – selon les ordres de valeurs antérieurement établis – participent de rationalités incommensurables. Le scandale résulte du constat – bien connu car il entre dans la plupart des définitions de la métaphore – d'une rupture d'isotopies et de catégorisations. En reconnaissant au rapport établi entre *L'Iliade* et l'Évangile un caractère extraordinaire, les critiques de Simone Weil contribuent à raffermir notre opinion selon laquelle le discours weilien repose sur une pensée fondamentalement métaphorique.

Or, si l'impression d'hétérogénéité et l'idée de rupture font partie intégrante de presque toutes les conceptions du processus métaphorique, elles ne suffisent pas à le décrire de façon convaincante. On le voit dans le cas de Simone Weil. Car non contente de rapprocher, d'une manière audacieuse et provocatrice, le poème épique d'Homère de la Bible, Simone Weil cherche à légitimer le lien qu'elle installe entre les deux textes en affirmant que les univers de croire dont ils relèvent se ressemblent. Cependant, cette ressemblance, loin d'être une réalité déjà connue ou une vérité communément partagée, est encore à instaurer, à *faire être*. En d'autres termes : cette ressemblance est de l'ordre d'une révélation. C'est dans le but d'actualiser une manière nouvelle de voir et de comprendre les choses que Simone Weil recourt au procédé métaphorique [2].

2 Les essais de modélisation de la métaphore faits par Nanine Charbonnel me paraissent

Dès lors qu'elle transgresse les frontières qui séparent l'épopée grecque de la parole biblique, Simone Weil ne peut pas ne pas choquer. Dans la mesure où elle conçoit ensemble le profane et le sacré qui, normalement, se trouvent classés dans différents genres de texte et dans différentes catégories de pensée, elle exploite les ressources de la métaphore. Sous sa plume, la procédure métaphorique manifeste ses fonctions à la fois créative et cognitive : grâce au rapprochement qu'elle opère, une ressemblance surgit et nous interpelle.

RECHERCHE D'UNITÉ ET SOUCI DE CONTINUITÉ

Mais quel est donc l'élément similaire ? Comment Simone Weil justifie-t-elle l'association de *L'Iliade* avec l'Évangile ? Quelle relation nous invite-t-elle à découvrir ? À la lecture des dernières pages de l'article « *L'Iliade* ou le poème de la force », nous nous avisons qu'à l'origine du parallèle proposé, il y a l'idée du « génie grec ». Suivant Simone Weil, *L'Iliade* et l'Évangile sont deux expressions du même « génie », ou « esprit ». Les deux textes en représenteraient respectivement le moment initial et le moment final. C'est en termes de transmission et de translation qu'elle pense l'histoire des idées et des croyances, assignant à « l'esprit de la Grèce » le statut d'un objet de transfert. Or, à y regarder de plus près, on voit qu'elle identifie « l'esprit grec » au « sentiment de la misère humaine » (Weil 1999 : 550-551). Ce que Simone Weil entend par « génie grec » est donc une manière de saisir et, surtout, d'éprouver la condition de l'homme qui suppose des facultés de connaître tant cognitives que pathémiques. En réinterprétant Homère dans la perspective christologique de la Passion, elle aspire à une forme de connaissance à la fois rationnelle et émotionnelle et qui repose, en dernière analyse, sur un mouvement empathique.

Fonder le lien entre les récits anciens, mythologiques et bibliques, sur l'idée d'un *esprit-sentiment* commun peut paraître bien vague et ne manque pas, en tant qu'approche, de nous rappeler des essais antérieurs allant dans le même sens – comme par exemple les recherches littéraires et philosophiques de Johann Gottfried Herder (1744-1803) portant sur « l'esprit » et « l'âme du peuple » [3]. Mais contrairement aux œuvres de Herder, qui traduisent la conviction que le « génie » est toujours national, Simone Weil fait sienne une perspective universelle qui dépasse les barrières culturelles érigées entre les nations.

très pertinents, surtout pour comprendre la spécificité de la pensée métaphorique de Simone Weil. Voir « Métaphore et philosophie moderne » (Charbonnel et Kleiber 1999 : 32-61).

3 Cette réflexion se manifeste dès les premiers écrits de Herder, notamment dans les études *Über die neuere deutsche Literatur*, 1767-1768, et dans les *Kritische Wälder*, 1769.

Chez elle, le recours à la métaphore, traitée comme méthode heuristique, est mis au service de la quête d'une unité intellectuelle et spirituelle. Préoccupée de révéler le semblable qui opère au sein même du dissemblable, elle tente de tirer profit du pouvoir de la métaphore. Car, en effet, celui qui possède les compétences nécessaires pour profiter des possibilités de cette figure, n'est pas seulement en mesure de découvrir une autre vision du monde et de l'homme. Il efface ou supprime aussi les différences entre des sphères éloignées, en choisissant de mettre l'accent sur leurs éléments communs. Exploitée comme acte créateur qui modifie nos connaissances et nos représentations, la métaphore rend sensible la coexistence potentielle des entités hétérogènes. Malgré la variété des expériences religieuses et non religieuses, traduites dans *L'Iliade* et l'Évangile, ce sont les éléments d'unité qui importent à Simone Weil.

Où il y a une pensée métaphorique à l'œuvre, il y a recherche d'unité, souci de continuité. Paul Ricœur a mis en valeur ce trait spécifique de la métaphore, soulignant dans son célèbre ouvrage *La Métaphore vive* : « Dans la métaphore, le "même" opère *en dépit* du "différent" » (Ricœur 1975 : 250). D'autres penseurs, que Ricœur cite dans son étude, ont proposé des modélisations comparables de la métaphore, des modélisations qui me paraissent appropriées pour décrire la particularité de la démarche weilienne. Celle-ci établit un rapport de similarité entre des dimensions et des grandeurs distinctes, tout en les considérant comme dissemblables, et même opposées.

Au lieu de substituer une réalité ou isotopie (texte, pensée, sentiment, valeur, etc.) à une autre, Simone Weil aspire à les superposer, acceptant que différentes logiques (conceptuelle, symbolique ou autre) puissent entrer en tension. Bravant, si nécessaire, les principes rationnels et les classifications connues, elle est capable d'affirmer que *L'Évangile* est la manifestation finale, mais aussi, et en même temps, l'aboutissement du génie grec, pendant que l'*Iliade* en représente le mouvement inaugural. Cela ne signifie pas pour autant que les deux moments soient dans un rapport de dépendance logique ou temporelle. Au contraire : ils coexistent. Par la position anhistorique et antichronologique qui est la sienne, Simone Weil est amenée à rapprocher la pensée hellénique de l'inspiration chrétienne, ne reculant devant aucune attribution provocatrice. Consciente du caractère conflictuel d'une telle mise en rapport, elle propose une « résolution analogique » [4] de la confrontation des discours apparemment incompatibles.

4 Pour cette notion, voir l'« Introduction » de Bordron et Fontanille 2000 : 13.

DES ANALOGIES TRANSGRESSIVES

Que la métaphore fonde effectivement le système et la structure de pensée de Simone Weil se confirme à la lecture d'autres textes qu'elle a écrits durant sa vie très brève. Ses *Cahiers* surtout attestent le fait que, dans sa quête d'unité et d'universalité, elle aime adopter le raisonnement par analogie, si typique du processus métaphorique. Car, faut-il le rappeler, la métaphore ne produit pas tant un rapprochement de phénomènes éloignés qu'un rapprochement des relations qui peuvent être établies entre eux. Elle porte sur des opérations. Et c'est bien ce processus que l'on trouve dans maintes pages des *Cahiers*. Ainsi lit-on, dans le *Cahier* VI, rédigé à Marseille pendant l'hiver 1941-1942, la note : « Zeus et Prométhée. Zeus assume l'infliction du mal. De même, en un sens, le Père et le Christ. Pourquoi ? » (Weil 1999 : 829).

Ce que Simone Weil rapproche dans cette pensée, formulée sur le mode interrogatif, ce sont deux rapports dont l'un nous renvoie à la mythologie grecque, l'autre à la théologie chrétienne. Nous pourrions traduire cette pensée en disant que le Père est au Christ ce que Zeus est à Prométhée. La mise en contact du couple Zeus - Prométhée avec celui du Père et du Christ, attire l'attention du lecteur sur l'élément commun, inhérent aux relations qui lient ces quatre acteurs. Le « Pourquoi » en position de clôture, montre que l'analogie, suggérée dans cette page du *Cahier* VI, a une « forme projective ». Elle n'est pas de l'ordre d'un savoir déjà acquis mais, au contraire, de celui d'une hypothèse directrice qu'il s'agit de vérifier en apportant des arguments capables de comprendre le sens créé par l'établissement d'un tel contact. Avec Michele Prandi, à qui j'emprunte le terme de « forme projective » – opposé, dans ses réflexions sur la métaphore, à l'idée d'une « forme régressive d'analogie » – je soulignerai que le raisonnement weilien « nous projette vers des horizons conceptuels inédits » (Prandi 2002 : 14).

En identifiant la peine infligée à Prométhée à la crucifixion du Christ, Simone Weil focalise les souffrances des deux figures, au détriment d'autres aspects qui ne sont pas mis en évidence. Le raisonnement par analogie conduit à concevoir que la Passion est la condition d'existence qui maintient le contact entre Ciel et Terre. Le corps crucifié et supplicié est le médiateur par excellence entre le divin et le monde de l'homme. Qu'une médiation entre Dieu et l'homme soit nécessaire, résulte de la conviction weilienne suivant laquelle il y a une opposition radicale entre le domaine du naturel et celui du surnaturel. Mais tout en concevant le rapport entre le transcendant et l'immanent en termes de rupture et de distance, Simone Weil affirme la possibilité de franchir la distance qui sépare le Créateur de sa création. La fonction médiatrice peut être exercée par toutes sortes de

réalités, mais en dernière instance, c'est le Christ crucifié, c'est Prométhée enchaîné sur le rocher, qui est le garant du lien entre les dimensions qui, par essence, n'ont aucun lien entre elles (cf. Vogel 2004). Cependant : pour effectuer ce lien, nous devons faire nôtre un régime du penser, du pâtir et de l'agir, essentiellement métaphorique.

Le souci de découvrir l'unité dans la séparation, la continuité dans la discontinuité, est omniprésent dans les textes de Simone Weil. Il se manifeste, de manière particulièrement insistante, dans les pages qui portent le titre *Formes de l'amour implicite de Dieu*, adressées en 1942 au Père Perrin. Or, c'est justement le raisonnement analogique qui permet à Simone Weil de transgresser la logique « naturelle » du tiers exclu et d'affirmer « une unité surnaturelle des contraires » (Weil 1999 : 752). Opposée à une conception simpliste de Dieu ou, plus exactement, du rapport que Dieu entretient avec sa création, Simone Weil insiste sur le fait qu'au lieu de s'exclure, les contraires s'impliquent mutuellement. L'analogie entre Prométhée et le Christ aide Simone Weil à englober plusieurs univers de croire dans une même vision, en négligeant ou en occultant les différences qui les séparent. Dès lors, il devient possible de situer le christianisme dans le sillage de la Grèce antique, car comme celle-ci il met la misère et la solitude de l'homme au centre de l'attention et implique la quête de ce qui réussit à relier, en dépit même de leur fondamentale séparation, le divin à l'humain.

UNE VISION DYNAMIQUE

Dans les textes que Simone Weil écrit durant les mois qui précèdent sa mort, les tendances syncrétistes de sa pensée s'expriment de plus en plus nettement. Elle multiplie les rapprochements, très hétérodoxes aux yeux de maints théologiens, et semble vouloir unir toutes les traditions – religieuses, spirituelles, philosophiques – dans une vision totale. Dans une longue lettre-essai (Weil 1999 : 981-1016), qu'elle envoie en novembre 1942 au Père Couturier, un dominicain libéral, Simone Weil poursuit la quête des analogies et des affinités. Tantôt le Christ se trouve associé à Osiris, « Seigneur de la Vérité », tantôt sa parole, comme le « Je suis la Voie », est rapprochée du Tao chinois (*ibid*. : 993). Nombreux sont les exemples qui témoignent de sa préoccupation de révéler le « même » dans le « différent », en aménageant dans son discours un espace de co-présence des croyances divergentes.

Le bouddhisme tibétain, la tradition hindoue, les mythologies de l'ancienne Égypte et de la Grèce antique sont réunis dans une pensée spirituelle qui, en faveur d'une unité plurale du sens, supprime résolument les aspects divergents, et même – selon le point de vue que l'on adopte – incompatibles. Mais Simone Weil ne se soucie guère

d'orthodoxie. D'ailleurs, c'est à titre d'hypothèse et de projet qu'elle affirme :

> En fait, les mystiques de presque toutes les traditions religieuses se rejoignent presque jusqu'à l'identité. Ils constituent la vérité de chacune. / La contemplation pratiquée en Inde, Grèce, Chine, etc., est tout aussi surnaturelle que celle des mystiques chrétiens. Notamment il y a une très grande affinité entre Platon et par exemple, saint Jean de la Croix. Aussi entre les *Upanishad* hindoues et saint Jean de la Croix. Le taoïsme aussi est très proche de la mystique chrétienne (Weil 1999 : 1000).

Comme transfert des significations d'un horizon de croire à un autre, l'analogie est un mode de connaissance. Ce type de raisonnement est capable de mettre en compétition, non seulement les religions, mais encore les sciences et les systèmes philosophiques. Cela explique pourquoi Simone Weil peut aussi écrire :

> Le christianisme ne s'incarnera pas tant qu'il ne se sera pas adjoint la pensée stoïcienne, la piété filiale pour la cité du monde, pour la patrie d'ici-bas qui est l'univers. Le jour où, par l'effet d'un malentendu aujourd'hui bien difficile à comprendre, le christianisme s'est séparé du stoïcisme, il s'est condamné à une existence abstraite et séparée. (*ibid.* : 741)

Mon propos n'étant ni de me prononcer sur la valeur des lectures de Simone Weil ni de juger la pertinence de ses vues syncrétiques, je n'entrerai pas dans la discussion avec ceux qui l'ont violemment blâmée pour avoir donné des interprétations extravagantes des textes qui sont ses principales références. Je retiendrai seulement ceci : le mouvement unificateur de sa manière de voir et de représenter les choses est en rupture avec des pensées qui s'attachent à séparer les modalités de discours, qui distinguent clairement entre les genres de texte, entre les différentes traditions et catégories de pensée. Dans les essais weiliens de comparaison et de confrontation, il y a une force subversive, dirigée contre les classifications qui fondent nos savoirs et nos convictions, une aspiration qui ébranle un grand nombre d'idées reçues, de dogmes et de connaissances du monde. C'est à une vision dynamique de la réalité et à un élargissement de notre horizon de compréhension que son œuvre nous contraint. Dès lors, il me semble possible d'appliquer à la perception particulière de Simone Weil l'idée du *penser plus* que Paul Ricœur emploie, en référence à Kant, quand il dit que la métaphore est vive (Ricœur 1975: 384).

RAISON ET PASSION

La pensée de Simone Weil nous confirme donc dans notre opinion selon laquelle nous avons tout intérêt à ne pas réduire la métaphore à une simple figure de langage. Susceptible d'être mobilisée comme un mode spécifique de concevoir et, tout ensemble, de mettre à l'épreuve l'homme dans son rapport au monde, la résolution de conflits entre

différentes rationalités par un raisonnement analogique est capable, dans une perspective progressive, de réunir des domaines de réalité apparemment hétérogènes. Comprise comme méthode heuristique, la métaphore est un acte de l'esprit. En ce sens, elle est l'expression de compétences, cognitives et pathémiques, mises au service de l'exploration de connaissances inédites du monde et de l'homme.

Toujours très sceptique à l'égard des pouvoirs de l'imagination, Simone Weil a insisté sur le caractère intellectuel de la démarche analogique. Bien que le raisonnement par analogie subvertisse les principes de la logique rationnelle – tel le principe du tiers exclu – Simone Weil est préoccupée de montrer que son argumentation n'est point privée d'une cohérence interne. La métaphore engage une logique autre, mais point hasardeuse pour autant. Elle est une manière de penser qui, sans exclure des expériences d'ordre pathémique, sert d'abord le dépassement des limites érigées entre différentes sphères de production et de saisie du sens. D'après Simone Weil, la « cause génératrice » de la métaphore, pour convoquer la terminologie de Fontanier, est un raisonnement soucieux d'élargir le champ de notre connaissance du monde. Mais il ne faudrait pas sous-estimer le fait que dans son discours, c'est sur le corps de l'homme que repose la médiation entre le profane et le sacré, garantie en dernière instance par le corps souffrant de la figure du Christ.

Fontanier, qui distingue, à propos des figures non-tropes, cinq « causes génératrices » (Fontanier 1977 : 461-463) – *l'Imagination, l'Esprit, la Passion, la Sensibilité organique* et *la Raison* – finit par reconnaître une fonction centrale à l'*Esprit*. Aussi affirme-t-il que la *Raison*, dont le rôle est de persuader et de convaincre, a souvent besoin de l'aide des ressources de l'*Esprit*, empruntant à celui-ci « ses ruses, ses artifices, et je ne sais quel charme puissant qui lui assure ordinairement la victoire » (*ibid.* : 463). Quant à la *Passion*, il la considère, non comme une cause véritablement « génératrice » mais, plutôt, « motrice ». Reste l'*Imagination* comme faculté ou cause des figures de pensées. À la lecture des *Figures du discours*, on s'aperçoit qu'elle est étroitement associée à l'*Esprit*. D'après Fontanier, ces deux « causes » conjuguent souvent leurs effets. Dans le chapitre où il analyse les *Causes génératrices* des tropes, on lit ce passage :

> L'*Esprit*. Il se plaît à se jouer avec les idées et avec les mots ; à exciter l'étonnement, la surprise, par des combinaisons nouvelles, inattendues ; à dire une chose pour faire penser à une autre, souvent contraire, ou toute différente ; et pour y parvenir, il met en jeu, s'il le faut, l'*imagination*, qu'il trouve toujours prête à le seconder. (Fontanier 1977 : 162)

Qu'il s'agisse du point de vue de la production ou, au contraire, de celui de la réception des pensées et des discours – c'est bien l'*Esprit*, dans son rapport étroit avec l'*Imagination*, mais aussi avec les facultés telles que la *Raison*, la *Passion* ou la *Sensibilité organique*, qui a,

suivant Fontanier, le pouvoir de produire les figures, tropes ou non-tropes, comme autant de constructions signifiantes. Simone Weil, pour sa part, choisit d'accorder la place centrale à la *Raison*, en la traitant comme une méthode sollicitant aussi bien notre capacité d'associer des conceptions divergentes du sens, que notre faculté de compatir à des misères éloignées dans le temps et l'espace.

POUR CONCLURE

Aux deux fonctions, rhétorique et poétique, que Paul Ricœur assigne à la métaphore (Ricœur 1975 : 18), il convient d'ajouter une troisième : la fonction proprement heuristique. Dans toutes les découvertes – scientifiques, philosophiques, religieuses ou poétiques –, la métaphore joue un rôle fondamental. Sans les annuler, elle permet de négliger des différences catégorielles dans le but de trouver et de valoriser de nouvelles ressemblances, jamais encore explorées. Et enfin une quatrième : la fonction herméneutique, car elle révèle une possibilité d'interprétation et de compréhension ou, pour le dire avec Hans Blumenberg, « *eine Möglichkeit des Verstehens* » (Blumenberg 1998 : 112).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BLUMENBERG H., 1998, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

BORDRON J.-F. et FONTANILLE J., 2000, « Introduction », *Langages* 137 : 3-15.

CHARBONNEL N. et KLEIBER G., 1999, *La Métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, Puf.

FONTANIER P., 1977, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.

LAKOFF G. and JOHNSON M., 1980, *Metaphors We Live By*, Chicago and London, University of Chicago Press.

MARIANELLI M., 2004, *La Metafora ritrovata. Miti e simboli nella filosofia di Simone Weil*, Roma, Città Nuova.

PRANDI M., 2002, « La métaphore : de la définition à la typologie », *Langue française* 134 : 6-20.

RASTIER F., 2001, *Arts et sciences du texte*, Paris, Puf.

RICŒUR P., 1975, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil.

REBOUL O., 1991, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Puf.

VOGEL Ch., 2004, « Le rôle des émotions dans la symbolique universelle de Simone Weil », *Cahiers Simone Weil* XXVII-1 : 33-46.

WEIL S., 1999, *Œuvres*, édition établie sous la direction de Florence de Lussy, Paris, Gallimard.

4

PENSER (PAR) LE VISUEL : PLATON ET LA MÉTAPHORE VISUELLE [1]

Michail MAIATSKY

Université de Lausanne

> « Je suppose que l'époque historique dominée par les métaphores oculaires grecques est en train de céder la place à une autre où le vocabulaire philosophique qui fait siennes ces métaphores paraîtra aussi saugrenu que le vocabulaire animiste des temps préclassiques » (Rorty 1979 : 11).

Platon « ennemi de la vision » ou, au contraire, « penseur visuel » ? Le dilemme est rarement formulé dans des termes aussi tranchés, mais la contradiction qui est à son origine est bien réelle. Comment réconcilier, d'une part, l'attitude méfiante de Platon par rapport à la vue comme source de la connaissance et, d'autre part, son recours systématique à la métaphore visuelle pour désigner la connaissance véritable ? Autrement dit, une doctrine épistémologique *anti*visuelle et une métaphorique *pro*visuelle ?

Je me permets une remarque d'ordre institutionnel et méthodique. Une des difficultés majeures provient du fait qu'une vaste corporation de chercheurs étudie le langage et le style de Platon (et donc, son usage des métaphores), tandis qu'une grande armée de scientifiques, parmi lesquels se trouvent des linguistes, des psychologues, des *cognitive scientists*, des historiens et théoriciens de la littérature et des philosophes, mène des recherches sur le phénomène de la métaphore.

1 Cet article résume une partie des réflexions du neuvième chapitre « Voir et "voir" » de Maiatsky 2005.

Or ces deux groupes ne se lisent mutuellement que par pur plaisir et ne se rencontrent que par pur hasard. Le clivage méthodique entre ces deux groupes est impressionnant. Tandis que le deuxième groupe multiplie des problématisations diverses, le premier se limite à classer et à analyser les divers cas de ce que la tradition, figée dans des manuels et dans des dictionnaires, a consacré sous l'appellation « métaphore » sans plus se poser de questions sur la nature / le pourquoi du phénomène. À cela il faut ajouter le divorce toujours actuel entre la tradition dite continentale et l'autre, dite anglo-saxonne, au sein de chacun des deux groupes. D'une part, les études sur la métaphore sont aussi divisées par l'océan (ou la Manche) que les études platoniciennes (ce qui ne contredit pas le nombre croissant de signes de compromis ou de recherches d'un langage commun). D'autre part, les trois ouvrages classiques sur l'ensemble métaphorique de l'œuvre de Platon ont été écrits, au milieu du XXe siècle, en français (Louis 1945, Grenet 1948 et de Marignac 1951), tandis que ce sont surtout les sciences humaines anglophones qui ont connu une vague d'intérêt pour le phénomène de la métaphore [2]. On peut essayer de donner à ce clivage de méthode une interprétation optimiste, par exemple en termes chronologiques, en disant, avec E. Pender, que « these authors [*sc.* Louis, Grenet et de Marignac] were writing before the cognitive role of metaphor and imagery were fully explored and recognised » (Pender 2000 : 1). Cela n'explique pas pourquoi on n'est pas revenu sur le sujet après que le rôle cognitif de la métaphore a enfin été reconnu [3].

Une des raisons de cette situation tient peut-être à la place, toujours problématique, de la métaphore au sein du *philosopher*. Distinguer son propre idiome, le philosophème, de la métaphore (cet « ornement de la pensée » qui, en plus, défie le principe sacro-saint de non-contradiction) acquiert pour la philosophie l'importance d'un geste inaugural. D'où le schéma qui, sous une forme ou une autre, accompagne toute idée de progrès en philosophie, à savoir que l'évolution philosophique consiste, du moins en partie, en une autopurification de la pensée à l'égard de l'héritage pré- et extra-philosophique dont relèvent les métaphores. Si la philosophie primitive en était imprégnée, la philosophie qui a atteint sa maturité doit apprendre à s'en passer.

2 Cette vague toutefois a consisté, entre autres, en une appropriation des réflexions de R. Jakobson, de P. Ricœur, de J. Derrida et d'autres penseurs « continentaux ».

3 Aux difficultés, énumérées par Pender, de l'étude de l'ensemble platonicien des métaphores, on pourrait ajouter celle qui consiste à isoler les métaphores des philosophèmes, c'est-à-dire du développement de la pensée, difficulté à laquelle Pender a dû payer elle-même un lourd tribut. Cette isolation l'amène non seulement à une sélection très partielle des métaphores visuelles, mais aussi à des constats trop faciles : elle inclut dans la catégorie des « images » « the soul [*sc.* et non le corps] having the faculty of sight » (Pender 2000 : 2 et 250-251). Or, c'est la métaphoricité (ou le caractère imagé) de cette conception qui pose des problèmes, car, selon Platon, c'est à l'âme qu'en effet incombe la possession de cette faculté.

Selon Hegel, le recours de Platon aux métaphores et aux mythes s'explique par l'imperfection de son langage et par l'immaturité de sa pensée. Celle-ci doit être encore libérée d'une forme d'expression qui n'en est pas digne. Une fois la conceptualisation acquise, la philosophie n'aura pas besoin de cet appui étranger à sa nature.

La linguistique, pour sa part, a pendant longtemps présupposé un état primitif (et paradisiaque) du langage où les mots n'auraient été utilisés qu'au sens propre, car ils nommaient exclusivement des choses et des phénomènes simples ou ostensibles, dans la mesure où l'homme sauvage, détenteur d'un langage sauvage, ne devait pas encore avoir besoin de notions complexes, abstraites ou « spirituelles ». Dès que ce besoin se fit sentir, le langage recourut aux mots utilisés à l'origine pour des choses réelles et palpables. C'est à ce moment que serait née la métaphore [4].

Il est difficile de ne pas constater une similitude frappante entre ces deux systèmes de présupposés, celui du langage philosophique et celui du langage en général. Le point de départ et celui d'arrivée coïncident : un langage propre, c'est-à-dire qui n'utilise les mots qu'au sens propre. Au début, à l'origine, le langage parlait proprement des choses ordinaires, visibles, tangibles ; à la fin, parvenu à un état élaboré et sophistiqué, il parle de façon tout aussi propre des choses intelligibles. Entre les deux reste cette étape intermédiaire que constitue le langage dans son utilisation impropre, hybride, métaphorique, désignant, d'une part, des objets intelligibles, mais d'autre part, y appliquant des mots ostensifs. Cet archischématisme des présupposés concernant autant le langage de la philosophie que la philosophie du langage était et reste extrêmement tenace et présent dans les réflexions philosophiques et linguistiques les plus diverses. C'est aussi lui qui sert d'appui à la thèse de Platon inventeur ou fondateur de la métaphorique visuelle dans le discours philosophique (et donc, pollueur de celui-ci).

Certaines pistes proposées dans les travaux modernes sur la métaphore inspirés par la pensée nietzschéenne du concept en tant que résidu de la métaphore – voir, entre autres, son essai *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* (Nietzsche [1873] 1997) – sont à suivre. Dans son projet de « métaphorologie », H. Blumenberg démontre que le champ de l'expérience humaine est toujours constitué par un nombre de « métaphores absolues », dont la métaphore visuelle (Blumenberg 1957). D'autres chercheurs considèrent la métaphore, à côté d'autres phénomènes linguistiques, dans une perspective *pragmatique* (v. Charbonnel et Kleiber 1999, Sperber et Wilson 1978).

4 On trouve ce point de vue exprimé en toute simplicité et franchise par exemple chez P. Louis, qui évoque « l'impossibilité de parler des choses spirituelles autrement que par le transfert de mots qui ont primitivement une signification matérielle » (Louis 1945 : 176 et 193).

L'opposition rigide « propre » *vs* « métaphorique » devra subir une nouvelle révision. Ce procédé relève d'une démarche ironique qui doit être obligatoirement prise en compte. Cela pourra permettre d'interpréter certaines données de l'histoire de la langue pertinentes pour notre questionnement.

Mais force est de constater que, malgré ces avancements théoriques, jusqu'à présent nous nous ne sommes toujours pas tout à fait libérés de l'idée que la métaphore a quelque chose d'une panne linguistique, que c'est un phénomène certes bénin et heureux, mais n'en déviant pas moins de la vie « normale » du langage et des êtres parlants. On lit dans une étude qu'on ne pourrait soupçonner de naïveté, celle de C. Kerbrat-Orecchioni : « […] si je veux répondre à [la] question […] : "Ai-je ici affaire ou non à une métaphore ?", je me poserai corrélativement la question : "L'émetteur est-il ou non capable de la dénomination juste, et conscient du décalage institué ?" » (1980: 113).

On voit que, pour l'auteur, la dénomination est « juste » lorsqu'elle est bel et bien libre de métaphores. Ensuite, il y a ici trois questions bien distinctes : possibilité *et* capacité (ce qui n'est pas la même chose) d'une dénomination non métaphorique, puis prise de conscience de l'émetteur. Platon était-il capable de formuler sa doctrine sans recourir aux métaphores (notamment optiques dont on sait par ailleurs l'importance chez ce penseur) ? La doctrine elle-même est-elle susceptible d'être formulée sans recours aux métaphores ? Apparemment, oui, puisque cela a été fait depuis lors à plusieurs reprises dans des traités, encyclopédies, manuels, etc. Mais il reste à prouver, d'une part, que les manuels et autres transcriptions scolaires n'utilisent aucune métaphore et de l'autre, que la « doctrine » n'a rien perdu – ni acquis – au cours de cette transcription scolaire ou savante. Enfin, dans quelle mesure l'absence de métaphores garantit-elle une « dénomination juste » ? Ne peut-on pas rater la justesse d'une dénomination aussi *sans* métaphores ?

De façon similaire, la conviction que la perception (et notamment la vue) est un processus plus simple que la pensée, et que donc le langage a *d'abord* possédé des mots pour désigner la vue et les choses visibles et *seulement après* ceux pour désigner la compréhension des choses intelligibles, est un préjugé qui commence seulement à céder du terrain [5]. On peut considérer comme acquis le fait que jamais, dans l'histoire de la langue et de l'humanité, il n'a existé d'étape où les mots se seraient utilisés exclusivement au sens propre, supposé être seul et unique pour chaque mot ; la métaphoricité a « toujours déjà » été le propre du langage.

Profondément enracinée dans la langue, la métaphorique optique relève d'une sorte de « métaphorique de fond » ou, dans les termes de

5 Les travaux de Snell (1924, 1978 et 1980 [1946]), puis Prévot (1934) ont été à cet égard décisifs.

Blumenberg, « absolue ». En paraphrasant un autre philosophe, on pourrait dire : nous n'utilisons pas les métaphores visuelles, ce sont elles qui nous utilisent. Autrement dit, elles sont à tel point enracinées dans la langue et, dans ce sens, inéluctables, qu'on n'est pas libre de les utiliser ou non. Étant un phénomène de la langue, la métaphorique optique n'a été inventée par aucun auteur, sans parler des philosophes. Platon l'a plutôt accueillie dans son œuvre. Ce qu'il importe de connaître, ce sont les conditions de cet accueil, l'attitude du philosophe à l'égard de cet héritage accueilli, le traitement auquel il l'a soumis, son message concernant ce phénomène.

Le fait que l'usage métaphorique des termes visuels était, à l'époque classique, complètement lexicalisé, ne laisse pas de doute. Il n'empêche que pour un philosophe ayant une conscience linguistique aussi poussée que Platon, un tel usage, et d'une telle ampleur, n'était pas du tout involontaire, mais bien au contraire délibéré, sinon stratégique. De plus, Platon n'en fait pas un usage quelconque. Il constitue plutôt un tournant dans l'histoire de leur usage, puisque c'est à partir de lui qu'on peut parler de sphères bien établies, l'une sensible, l'autre intelligible. Il a pu les distinguer à l'aide d'une métaphorique qui était effacée et morte et qu'il a réactualisée, ranimée et repensée. La métaphore qu'il a incorporée dans son œuvre philosophique serait, donc, une sorte de *citation* tirée de la sagesse populaire, citation qui s'appuie sur le familier et le connu, tout en s'en démarquant par une distance critique ou ironique.

Une nouvelle tendance des études métaphorologiques, évoluant des recherches purement sémantiques vers des attitudes de plus en plus pragmatiques, rapproche dans un sens précis la métaphore de l'ironie. La légitimité d'un tel rapprochement reste très débattue [6]. Sans attendre l'issue de ces débats – qui sera sans doute toujours différée – profitons de la fécondité de ce rapprochement pour les études de Platon, penseur, comme son maître (mais différemment) foncièrement ironique. Or, d'habitude, on parle de l'ironie platonicienne dans un chapitre en disant qu'elle imprègne toute l'œuvre et on l'oublie dans le chapitre suivant, consacré, par exemple, à la métaphore.

L'ironie et la métaphore sont-elles apparentées ? À notre avis, oui, notamment par leur côté *antiphrastique*. Comme l'ironie, la métaphore veut dire autre chose que ce qu'elle dit. La dimension citationnelle (ou « mentionnelle ») de l'ironie nous paraît ici particulièrement pertinente, puisqu'elle conforte notre hypothèse d'une métaphore optique comme « morte » et, donc, citée, mentionnée (Sperber et Wilson 1978).

Il est courant, dans l'histoire de la philosophie et de la rhétorique, de réduire la métaphore à l'analogie. Mais il est problématique de

6 Pour et contre un tel rapprochement, v. Strub 1991: 146-149, avec d'autres références.

faire remonter la généalogie de cette idée au-delà d'Aristote, à Platon : chez lui, même les rapports mimétiques permettant d'accéder analogiquement aux originaux à partir des copies sont soumis à la tâche de penser leur profonde différence. On peut arriver à connaître les originaux de façon apodictique, tandis que les copies ne sont même pas susceptibles d'être connues. Ce qui communique immanquablement un aspect antiphrastique à tous les mythes, allégories, paraboles et métaphores déployés dans son œuvre. Si, donc, une mise en parallèle de la pensée / connaissance avec la vision peut et doit trouver une justification, cela ne peut pas être par des voies simplement et exclusivement analogiques.

Depuis un certain temps déjà, la définition de la métaphore comme structure purement analogique suscite la critique. Un énoncé tel que « Paul est un lion » ne peut être compris de façon adéquate que si nous savons par ailleurs que, dans un sens qui peut être considéré comme propre ou habituel, Paul n'est justement pas un lion, mais un homme. C'est cette flagrante fausseté qui nous fait remarquer la métaphoricité de l'énoncé, l'interpréter en conséquence, le comprendre.

Dans certaines conditions les énoncés métaphoriques peuvent obtenir une charge négative plus ample que le taux « normal » ou « basique » de négativité. Les phénomènes de ce genre ont reçu l'appellation d'« antiphrase », de « trope ironique » ou simplement d'« ironie ». Ils abondent dans l'usage courant du langage. Pensez aux jurons qualifiant un être aimé ou à toute catachrèse, pensez aux expressions fréquentes comme « Et puis quoi encore ? » ou « Eh bien oui, bien sûr ! » ou « Tu m'étonnes ! » Y a-t-il un sens à la question : Pourquoi ne pas dire la chose plutôt que son contraire ? Dans tous les cas, il se trouve, et fort souvent, que les sujets, parlants et écrivants, recourent à un détour qu'ils considèrent comme plus efficace que le chemin direct.

Il est important de noter (et cela ouvre peut-être une piste pour comprendre la raison d'un tel usage) que l'antiphrase ne veut jamais dire *que* le contraire ; elle veut dire *aussi* le contraire. « Et puis quoi encore ? » ne veut pas seulement dire « Non ! », mais encore quelque chose comme « Je t'oppose un refus, puisque tu as assez profité de ma disponibilité, et d'ailleurs je regrette de t'avoir encouragé dans ce sens », etc. La signification d'un énoncé ironique ne se réduit pas au contraire de ce qui est dit explicitement, elle est déployée à travers le jeu des sens, dits « premier » et « deuxième », les deux étant présents d'une façon ou d'une autre. C'est pour cela qu'il serait vain d'essayer de formuler ce qu'un énoncé antiphrastique veut exactement dire : une exactitude excessive est ici mal à propos, et une certaine ambiguïté fait certainement partie du dessein du locuteur de l'énoncé. Cet aspect d'ambiguïté-indécidabilité rapproche lui aussi la métaphore de l'ironie.

Partons de l'analyse « amphibologique » de la métaphore entreprise par A. Berrendonner (1981 : 179). L'énoncé « Cette actrice mugit », isolé du contexte, ne nous permet pas de décider s'il y est question d'une actrice qui hurle ou d'une vache qui minaude. Car on est obligé de tenir compte de l'énoncé inverse « Cette vache chante » qui peut être émis tant au sujet d'une vache que d'une chanteuse.

La clé de voûte de la métaphorique visuelle platonicienne, la métaphore qui désigne l'intellect comme *l'œil de l'âme*, peut être de façon semblable lue aussi bien comme « l'intellect voit », que comme « l'œil pense ». Bien qu'on retienne comme valable une lecture, l'autre reste indispensable en tant qu'horizon. Pour pouvoir animaliser l'actrice-chanteuse, il faut humaniser la vache, associer les sons qu'elle émet avec la voix humaine. La lecture adoptée de la métaphore « l'intellect voit » s'appuie sur le présupposé, explicité ailleurs dans le corpus platonicien, que la vue est le plus intelligent des sens. La dimension spirituelle, intelligible, donc explicitement métaphorique de la vision n'en est pas dissociable.

Mais la métaphore optique chez Platon, est-elle ironique ? À notre avis, oui, puisque Platon invite à l'interpréter de telle façon qu'à côté de son sens « premier », un autre sens (qui est, en l'occurrence, *contraire*) se laisse entendre : on sait que l'intellect *pense,* et c'est tout autre chose que *voir*. L'opposition entre vision et pensée n'est pas exprimée dans la métaphore elle-même. C'est la connaissance ou l'ignorance du contexte (c'est-à-dire de la « doctrine » antiperceptiviste platonicienne) qui détermine si l'auditeur-lecteur donné sait ou non capter l'ironie et, donc, comprendre seulement le sens premier ou les deux.

Quels sont les signes qui permettent d'identifier un énoncé comme ironique ? La question n'est pas simple. D'une part, chaque énoncé menaçant de s'avérer ironique (ou susceptible d'une lecture ironique), on doit chercher les indices formels de l'ironie. D'autre part, la qualité de l'ironie dépend directement de la *subtilité* de ses signes qui doivent être minimaux. Le mode de discours ironique est essentiellement hostile aux signaux, et ceci à tel point que, dans le cas idéal (et impossible), ces signes ou signaux sont totalement absents : le texte ironique idéal sera celui dont l'ironie peut être supposée en l'absence complète de tout signal.

Quant à la présence des figures antiphrastiques concernant l'usage métaphorique du visuel dans l'œuvre de Platon, comme les palinodies (rétractations) dans le *Phèdre* 242cd, *Crat.* 396e, on peut en esquisser le schéma de la façon suivante : « pour connaître, il faut voir, mais avec l'œil de la raison », *mais «* en fait il ne s'agit pas du tout d'une vision ». Les rapports entre ces deux pas ne sont pas ceux de l'exclusion, mais ceux de la continuité, de la conversion, de l'apagogie.

Un autre aspect important de l'ironie platonicienne est décelable dans l'attitude de Platon à l'égard de la louange ou de l'éloge. Ce genre ou mode de discours, très répandu dans la vie publique grecque de l'époque, est une des cibles préférées de Platon. Dans la pragmatique, la ressource ironique de l'éloge (dont le nom savant est « hyperbole laudative ») est connue. Plus démesurée elle est, plus elle suggère une lecture opposée ; l'antiphrase est d'autant plus manifeste que l'énoncé est plus hyperbolique. « Ça alors, c'est extra ! » a plus de chances d'être perçu comme ironique que « C'est bien ! ».

Pensons aux fameux éloges de la vue dans le *Phédon* et le *Timée*. Il serait toutefois exagéré de dire qu'ils ne sont qu'antiphrastiques et qu'ils sont à comprendre exclusivement comme une diffamation. Mais la dimension ironique ne doit pas nous échapper : même si l'approbation de la vue est affirmée en partie au premier degré, son éloge démontre sa propre démesure, puisque les auditeurs-lecteurs avertis, ceux que les dialogues sélectionnent parmi leur public, savent qu'ailleurs dans le texte, Platon est loin d'être élogieux à l'égard de la perception.

Rappelons les cas d'antiphrase les plus flagrants :

1. Le paradoxe central, s'il y en a un, est le choix des termes *eidos* et *idea* pour désigner les entités invisibles.
2. Dans le processus de la connaissance, la vision invite à son propre dépassement (*Phédon* 75a). Les sciences s'appuyant fortement sur l'observation, comme l'astronomie et la géométrie, ont été comprises comme des passages nécessaires à la dialectique, la science supérieure qui est censée opérer exclusivement des raisonnements-paroles (*en logois*).
3. Platon expose et met en relief, par une sorte d'oxymoron, le caractère antiphrastique de sa scopie, comme, par exemple dans le *Phédon* 83b3-4 : « ce que l'âme voit est invisible ».
4. Toujours dans le *Phédon* (64a, 65b, 65c, 66a, 66d), le verbe visuel (*theôrein*) vient immédiatement après que l'accès à la connaissance véritable a été explicitement refusé à la vue. Le but est encore de souligner la différence radicale entre deux types de vision.
5. Contrairement à l'usage ordinaire et « autopsique » du témoignage, la visibilité d'une chose est la preuve de sa *non*-existence, puisque l'existence est réservée à l'invisible.
6. La vision des idées par les âmes est présentée comme la vraie vision (opposée à la fausse vision des yeux corporels), mais, d'autre part, elle n'est pas une vision du tout (opposée à la seule vision proprement dite, celle des yeux). Le métaphorique se substitue au propre.
7. Dans les larges paraboles de la *République*, l'antiphrase vient

s'enrichir d'un parallélisme ; par exemple là où la dialectique et d'autres sciences mènent à la contemplation de ce qui est le plus parfait, de la même façon que la plus parfaite partie ou faculté du corps mène à ce qui est le plus rayonnant dans le domaine matériel et visible (532ad). Le paradoxe antiphrastique de la vision-contemplation consiste ici dans le fait que la saisie des idées est introduite, et est pratiquement définie, par comparaison avec son opposé, son contraire, pis : avec son obstacle principal. Comme si pour arriver à ce qui vaut la peine d'être atteint, on pouvait « faire feu de tout bois », utiliser tous les moyens, aussi inadéquats soient-ils. Bien qu'il faille, dans un second temps, se débarrasser non seulement de la vision, mais aussi de la comparaison avec la vision, et finalement de toute comparaison, de toute métaphore et de toute métaphoricité, de tout recours à des moyens non propres.

8. Comme le suggère le passage du *Théétète* (185b sq.) qui concerne la saisie des *koina*, pour les percevoir, l'âme ne possède pas un organe à part, c'est l'âme elle-même qui contemple (*episepsasthai, episkopein*) le « commun » dans les choses. Un verbe visuel exprime donc ici la non-utilisation de la vue et d'autres sens !

Pourquoi cette antiphrase ? A-t-elle rempli la tâche que Platon lui a confiée ? L'ironie évite une interprétation facile, car l'impossibilité de définir ses limites est ancrée dans la nature même de l'ironie. Quelle thèse faut-il prendre pour revendiquée par « Platon lui-même » et quelle thèse faut-il lire ironiquement ? Certains mythes racontés dans les dialogues sont entrés dans la tradition sous la rubrique de « platonisme » grâce à leur beauté ou à leur facilité à être retenus et racontés, pour des raisons donc qui ont peu affaire avec des critères philosophiques. Certaines métaphores auraient dû jouer leur rôle apagogique, puis s'effacer. Or leur force persuasive et leur puissance rhétorique leur ont assuré une longue vie. C'est sans doute le cas de la métaphorique optique. Celle-ci a imprégné, précisément dans sa version platonicienne, la tradition philosophique et littéraire postérieure au point de s'associer complètement avec Platon et d'escamoter la *distance mentionnelle* entretenue par son auteur qui est justement constitutive de son idiome scopique.

La métaphore de *l'œil de l'âme*, considérée souvent comme *la* métaphore platonicienne, est aussi *en tant que telle* susceptible d'être lue ironiquement. Elle est un dispositif à double tranchant qui vise des interlocuteurs différents et leur apporte des messages différents. Un non-initié comprendra que l'intellect est aussi précieux, fragile et efficace que la vue. Celui qui a déjà choisi le chemin philosophique y percevra une ironie : sans refuser complètement le premier sens, il saura en constater les limites sur le plan de la vérité, et accéder au sens « plus propre ». La contradiction de cette métaphore avec le contexte

anti-perceptionniste de Platon nous suggère la validité, sinon la nécessité, d'une lecture ironique. Soyons conscients, cependant, du danger de recourir à la lecture ironique chaque fois que telle idée d'un penseur (fût-il réputé pour son « ironie ») n'entre pas dans le cadre qu'on a décidé être le sien. Si, loin d'être l'inventeur de cette métaphore, Platon l'a puisée dans l'héritage sémantique commun et familier de l'époque, à quelle fin l'a-t-il fait ? Quelle tournure philosophique ou même platonicienne lui a-t-il donnée ?

Formellement parlant, *l'œil de l'âme* est une « figure à deux unités lexicales », « une figure construite autour d'un pivot nominal ». Du point de vue sémantique, le sens produit par cette figure est le « sens figuré intensif antiphrastique ou paradoxal » (Tamba-Mecz 1981 : 116, 101, 126, 157). Selon certaines classifications linguistiques scolaires, les expressions du type *l'œil de l'âme* sont construites avec un génitif dit « d'appartenance », et non avec un génitif dit « métaphorique » (du type *l'or de l'aube*). Le second établit une équivalence entre le thème et le rhème (l'aube = l'or), tandis que dans le premier, l'un appartient à l'autre (l'œil à l'âme). Sa métaphoricité se trouve à l'extérieur : c'est *la raison* (ou *le noûs*) qui est désignée par cette construction binominale. Autrement dit, ce n'est pas une équivalence, ni une similitude, mais une proportion qui y est générée, à savoir :

œil [7] : corps :: intellect : âme

La formulation de cette proportion se trouve aussi dans la fameuse anecdote rapportée par Diogène Laërce : Diogène le cynique dit à Platon qu'il voit bien une table, mais pas l'Idée de table. Platon lui répond : c'est normal, car tu as des yeux, mais pas ceux de l'intelligence (Diog. Laërt. VI, 53).

Sur quoi nous renseigne le fait que c'est à propos du *noûs* que Platon-Socrate utilise l'expression *omma tês psuchês* ? Il semble nous fournir encore un exemple du procédé d'étymologisation si cher à Platon. Car au lieu d'arriver au sens dit propre, en disant que c'est du *noûs* qu'il s'agit, on aboutit à une autre métaphore, quoique plus effacée (sinon complètement lexicalisée) : dans le *noûs* il y a en effet une couche sémantique visuelle non négligeable. Cela donne un autre sens à la démarche métaphorique de Platon : la métaphore de *l'œil de l'âme* semble susceptible de redécouvrir et de rafraîchir la métaphoricité visuelle ensevelie dans le sens étymologique du mot *noûs* (Fritz 1968 [1943] : 268) [8]. Dans l'épos, les verbes *idein* et *noêsai* se rapprochent de façon frappante, jusqu'à être indiscernables. Dans la langue épique, le champ sémantique du *noûs* couvrait et incluait donc la vision, ce qui suffit à remettre en question le schématisme classique de la trans-

7 Ou « vue », « vision », « regard » : voir *tên tês psuchês augên*, *Rép.* 540a7.

8 Voir aussi Luther 1966 : 18.

position censée être propre à la métaphore, puis au philosophème. La prémisse selon laquelle « avant » n'existait que la vue à laquelle « par la suite » on aurait comparé la pensée naissante, s'avère foncièrement fausse.

Mais une identité fusionnelle entre les champs sémantiques des deux verbes ne se serait pas établie, si *idein* avait été complètement privé d'une dimension « intelligente ». Or, A. Prévot a prouvé en 1934 que, contrairement au point de vue généralement répandu, le sens de **weid-*, au lieu d'exprimer la notion de « voir », était d'abord abstrait et traduisait « proprement l'idée de "connaissance" » (Prévot 1934 : 5). Du coup se voient démystifiés les rapports entre la vision, d'une part, et *eidos* et *idea*, de l'autre : ces derniers se trouvent parmi des mots issus de la racine **weid-* dont certains sont liés à la connaissance, à l'expérience, au témoignage (*histor*), d'autres à l'aspect extérieur, au côté visible d'une chose. Encore chez Homère, le verbe *idein* est lié à la connaissance et est utilisé à plusieurs reprises dans des contextes non visuels (Bechert 1964 : 22) [9].

S'il est vrai que Platon est le premier à forger l'expression *œil de l'âme*, il ne fait qu'expliciter un sens déjà présent et bien connu – à moins qu'il n'en ait fait un autre usage. Afin de *séparer* vision et connaissance, Platon reprend une *liaison* confuse déjà existante, ce qui peut être le résultat d'un traitement *mentionnel* d'un topos épique ou folklorique. Non seulement l'unité fusionnelle de la pensée et de la vision n'est pas restée cachée à Platon, mais il l'a approfondie et enrichie, tout en lui communiquant une certaine structure de philosophème.

Souvent chez Platon les rapports entre les yeux du corps et ceux de l'âme ne sont pas précisés, et on pourrait les qualifier simplement de métaphoriques. Dans la *Rép*. 533de, l'intellect est désigné simplement comme *l'œil de l'âme* [10]. Dans la *Rép*. 540a, on parle de la nécessité de tourner le regard de l'âme vers ce qui est la source de la lumière et de regarder le Bien lui-même. Le *Banq*. 212a1-3 propose, de façon à peine masquée, de contempler le beau à l'aide de ce pour quoi il est visible. Dans certains cas, les deux visions sont mises en parallèle sans que leurs relations soient thématisées. Mais les plus fréquents sont les cas d'opposition, comme par exemple : « la vue de l'intellect devient aiguë seulement lorsque la vue perd son acuité » (*Banq*. 219a).

Les échos et les « survivances » de la métaphore de *l'œil de l'âme* dans la pensée postérieure sont innombrables. La métaphore est devenue une vérité ou plutôt un truisme. Comme cela se passe souvent, ce qu'elle avait de pertinent à son origine a été perdu chemin faisant, et ce qui est resté, n'est qu'une pièce de monnaie bien usée, pour repren-

9 Voir également Fritz 1968 [1943].

10 *to têS psuchês omma.*

dre dans un sens méta-métaphorique une autre métaphore. Il est superflu d'ajouter que l'ironie figure parmi les premières pertes. Lorsque, dans les débats cognitivistes récents, s'est posée la question de la « *mental imagery* » [11], le recours à la vieille métaphore était inévitable. La question de savoir si Platon a pressenti et préparé les découvertes des sciences cognitives plus jeunes que lui de vingt-quatre siècles, ou, au contraire, si les fondements de ces sciences restent redevables aux métaphores préphilosophiques et *thématisées*, notamment, *ironiquement* dans sa philosophie, ne se pose même pas. La dialectique reste une science pour les « *happy few* » initiés, tandis que les jolies images et histoires sont à la disposition de tous.

Le comique et le tragique de l'impossible mission que s'est donnée Platon tiennent, en partie, à ce qu'il a construit des échafaudages didactiques pour mieux expliquer sa doctrine-vision, mais que ces échafaudages ont été autant, sinon plus pieusement vénérés par la tradition que la doctrine elle-même. On lui fait bénir les lapalissades sur lesquelles il s'est appuyé pour en faire décoller le lecteur et l'amener vers les cimes de sa philosophie. Nous autres, descendants de Platon, nous nous révélons de mauvais héritiers, puisque nous tenons à ses « images » autant, sinon plus, qu'à ses « idées ».

La distinction nette entre la pensée et la vue, jamais réalisée avant Platon, a constitué chacune des deux [12]. Et ce n'est pas par l'isolation et l'exception des métaphores visuelles qui abondent dans le langage ordinaire, mais par son utilisation massive et sa thématisation diversifiée et multiple, que Platon y est parvenu. La métaphore est même l'agent et le moteur de leur distinction, puisque le propre de chacune des deux est métaphorique : en traitant la vision dans son sens « propre » (dans le sens physico-physiologique), on s'éloigne de la possibilité de comprendre sa nature, c'est-à-dire on comprend certainement mieux, mais un autre objet, qui est constitué par la science de l'optique. Le propre de la vision est donc métaphorique. Il nous paraît méthodologiquement vain de délibérer, comme cela se fait régulièrement, sur la question de savoir si Platon aurait pu se passer de la métaphorique optique. Autant le contact avec les choses sensibles est un

11 Voir Paivio 1971, Pylyshyn 1973 et Kosslyn 1980.

12 Cette distinction va de pair avec le travail non métaphorique, par exemple avec le dégagement de l'activité séparée et isolée de la vue. Il s'agit surtout de situations de méprise (*Théét.* 191b sv., ou un cas moins clair dans *Alc.* 143e-144c). Platon entreprend une défense subtile de la vision : tout en étant condamnée ontologiquement au commerce dans le royaume des apparences, la vision n'est pourtant pas la source des erreurs. Elle transmet fidèlement les apparences à l'âme. C'est le contact des apparences transmises à la pensée qui entraîne dans l'erreur (195c). Voir *koina aisthêsis* dans *De l'âme* d'Aristote. Une partie de l'ironie consiste ici dans le fait que c'est la vue (donc, un des sens imparfaits) qui vient se disculper, tandis que la charge de l'erreur incombe à la pensée, c'est-à-dire que ce n'est pas toujours « en faveur » de la pensée que la distinction est faite.

passage nécessaire vers la connaissance véritable, autant la vision est incontournable pour définir et délimiter la pensée.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BECHERT J., 1964, *Die Diathesen von ideîn und horân bei Homer,* München, Kitzinger.

BERRENDONNER A., 1981, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit.

BLUMENBERG H., 1957, „Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung“, *Studium Generale* 7: 432-447.

— 1960, „Paradigmen zu einer Metaphorologie“, *Archiv für Begriffsgeschichte* 6: 7-142.

CHARBONNEL N. et KLEIBER G., 1999, *La Métaphore entre la philosophie et la rhétorique*, Paris, Puf.

FRITZ K. von, 1968 [1943], “*Noos* and *noein* in the Homeric Poems”, repris dans H.-G. Gadamer (Hg.), *Um die Begriffswelt der Vorsokratiker*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 246-363.

GRENET P., 1948, *Les Origines de l'analogie philosophique dans les Dialogues de Platon*, Paris, Vrin.

KERBRAT-ORECCHIONI C., 1980, « L'ironie comme trope », *Poétique* 41 : 108-127.

KOSSLYN S., 1980, *Image and Mind*, Harvard, Harvard U. Press.

LOUIS P., 1945, *Les Métaphores de Platon*, Rennes, Impr. Réunies.

LUTHER W., 1966, „Wahrheit, Licht und Erkenntnis in der griechischen Philosophie bis Demokrit“, *Archiv für Begriffsgeschichte* 10: 1-240.

MAIATSKY M., 2005, *Platon penseur du visuel*, Paris, L'Harmattan.

MARIGNAC A. de, 1951, *Imagination et dialectique. Essai sur l'expression du spirituel par l'image dans les dialogues de Platon*, Paris, Les Belles Lettres.

NIETZSCHE F., [1873] 1997, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, trad. N. Gascuel, lecture de F. Warin et Ph. Cardinali, Arles, Actes Sud.

PAQUET L., 1973, *Platon. La médiation du regard*, Leiden, Brill.

PAIVIO A., 1971, *Imagery and Verbal Processes*, New York, Holt & Co.

PENDER E., 2000, *Images of Persons Unseen : On Plato's Metaphors for the Gods and the Soul*, St-Augustin, Academia.

PRÉVOT A., 1934, *Verbes grecs relatifs à la vision et noms de l'œil*, Paris, Klincksieck.

PYLYSHYN Z., 1973, "What the mind's eye tells the mind's brain : A critique of mental imagery", *Psychological Bulletin* 80: 1–24.

RORTY R., 1979, *Philosophy in the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press.

SNELL B., 1924, *Die Ausdrücke für den Begriff des Wissens in der vorplatonischen Philosophie (sophía, gnómè, súnesis, historía, máthèma, epistémè)*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

— 1978, *Der Weg zum Denken und zur Wahrheit. Studien zur frühgriechischen Sprache*, Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht.

— 1980 [1946], *Die Entdeckung des Geistes : Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht.

SPERBER D. et WILSON D., 1978, « Les ironies comme mentions », *Poétique* 36 : 399-412.

STRUB C., 1991, *Kalkulierte Absurditäten : Versuch einer historisch reflektierten sprachanalytischen Metaphorologie*, München, Alber.

TAMBA-MECZ I., 1981, *Le Sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative*, Paris, Puf.

5

MÉTAPHORES ET RÉFLEXION
LES IMAGES DES CABINETS DES GLACES [1]

Marie Theres STAUFFER

Université de Berne et Université de Zurich

Dans cet article, je traite de la question des images dans des espaces revêtus de miroirs, en prenant comme cadre la théorie architecturale française, et plus précisément trois traités de Jacques-François Blondel [2]. Dans le discours architectural de l'âge classique, Blondel est en effet le théoricien qui s'est le plus exprimé sur l'équipement de pièces avec des miroirs. Il en parle dans les ouvrages suivants : *De la Distribution des maisons de plaisance, et de la décoration des édifices en général* (1737-1738), *Architecture Françoise* (1752-1756), *Cours d'architecture* (1771-1777). Les exemples les plus anciens de ce type d'espace ont cependant vu le jour vers 1650 déjà et se trouvent dans des palais, hôtels ou maisons de plaisance de Paris et des environs ; ainsi, François Mansart a construit en 1651 un cabinet pour René de Longueil dans son château de Maisons (ill. 1) [3]. La Galerie des glaces du château de Versailles, construite de 1678 à 1686 sous Louis XIV, esquissée par Jules Hardouin-Mansart et décorée de peintures de

1 Je remercie Sophie Krummenacher de la traduction française de ce texte écrit à l'origine en allemand.

2 Cet article présente une partie de mon projet de recherche actuel, dans lequel sont étudiées les notions d'espace et d'image dans les cabinets, salons et galeries des glaces aux XVIIe et XVIIIe siècles.

3 Il existe d'autres exemples comme le cabinet des glaces du château de Vaux-le-Vicomte (seconde moitié du XVIIe siècle), celui du château de Versailles (le cabinet du Dauphin, avant 1870), ou encore celui de l'Hôtel Lauzun (dans les années 1660). Le seul exemple plus ancien qui me soit connu est le cabinet que Catherine de Médicis a fait aménager au XVIe siècle déjà. D'après Henry Harvard, cette pièce, dont le lieu n'est pas indiqué, devait avoir été ornée de 199 petites glaces intégrées dans le revêtement mural (voir Havard 1887-1890-II : 51, qui s'appuie sur les *Archives de l'art français*, 1851-1862-V : 96).

1. Cabinet des glaces, Château de Maisons, François Mansart, 1651
(Thornton 1979 : 77)

Charles Le Brun a joué un rôle décisif dans la diffusion des pièces revêtues de miroirs dans la première moitié du XVIIIe siècle (ill. 2). À partir des années 1690 et jusque dans les années 1760, un nombre considérable de galeries et de cabinets des glaces ont vu le jour à Paris [4] : dans les années 1720 une intense activité de construction régnait

4 Voir les cabinets recouverts de miroirs des hôtels Lambert (vers 1700), Matignon

dans les Faubourgs Saint-Germain et Saint-Honoré où l'aristocratie se faisait construire des hôtels par les architectes les plus en vue de la place.

La réflexion théorique architecturale sur les miroirs débute, plus de quarante ans après la construction des premiers cabinets, avec la parution, en 1691, du *Cours d'architecture* de Charles Augustin d'Aviler. Celui-ci considère le miroir bien moins comme un élément à intégrer dans la *conception* de l'espace que comme un composant de l'*équipement* d'une pièce. D'Aviler ne parle donc pas d'une « architecture du miroir » mais d'un simple élément de décoration. Il en va de même pour les éditions suivantes du *Cours d'architecture*, augmentées et éditées par Jean Baptiste Alexandre Le Blond en 1710 et par Jean-Pierre Mariette en 1738. Un traitement semblable est réservé aux glaces dans d'autres traités du XVIIIe siècle comme ceux de Gilles Tiercelet, Charles-Étienne Briseux ou Germain Boffrand : tous ces ouvrages contiennent uniquement des paragraphes sur la fonction des miroirs dans l'aménagement intérieur d'un espace ou de brèves descriptions de cabinets des glaces, qui ne dépassent guère le stade d'un simple relevé [5].

Parmi ces différentes contributions, Blondel est celui qui a formulé les réflexions les plus complètes sur l'emploi des glaces. D'une part ses traités d'architecture, parus entre 1737 et 1777, reflètent une réalité déjà constituée, étant donné que les pièces les plus accomplies recouvertes de miroirs ont été construites jusque dans le premier tiers du XVIIIe siècle ; d'autre part ils accompagnent, commentent et codifient le processus contemporain de conception et de construction de pièces recouvertes de miroirs. Les arguments de Blondel ne sont cependant réunis ni dans un écrit traitant uniquement des cabinets des glaces, ni dans un chapitre spécifique d'un de ses livres d'architecture. Ses observations sur les glaces sont liées à celles qui portent sur des éléments conventionnels de l'intérieur comme les fenêtres, les portes, les dessus de cheminées, etc. Le théoricien français inscrit ainsi les glaces dans un rapport formel, fonctionnel et sémantique avec ces éléments. Il y parvient en établissant une relation entre certains effets visuels propres au miroir et certaines propriétés d'éléments architecturaux. Il désigne par exemple les surfaces réfléchissantes comme un « vuide » (vide), raison pour laquelle elles seraient assimilables à des « ouvertures ». À d'autres endroits, il parle de la glace comme d'un « corps transparant », raison pour laquelle elle serait « comme une croisée » (fenêtre) (Blondel 1752-I : 117-119 et 1773-IV : 272). Si

(1719), Peyrence de Moras (1724), Bielensky (1734) et Soubise (1737-1738), de même que les galeries des Hôtels de Toulouse-de la Vrillière (1713) et de Villars (1731). Des cabinets des glaces ont également été construits dans d'autres pays européens.

5 Tiercelet 1728, Briseux 1728-1729, Boffrand 1745.

2. Galerie des glaces, château de Versailles,
Jules Hardouin-Mansart et Charles Le Brun, 1678–1684
(Feray 1988 : 133)

Blondel n'envisage pas ici l'aspect figuratif que peut avoir l'effet réfléchissant, il se concentre en revanche sur cette perspective quand il aborde les reliefs, trophées et tableaux : dans ce contexte, les miroirs sont en effet assimilés à des images (Blondel 1752-I : 120). Ce rapport d'analogie est en revanche absent dès que Blondel parle de la réflexion comme moyen d'agrandir une pièce, faisant ainsi référence à l'idée du « miroir en tant qu'espace ». Dans d'autres passages encore, il évoque le miroir comme une source de lumière (Blondel 1773-IV : 272 et 1777-V : 101, 110) [6].

Lorsqu'on considère l'argumentation de Blondel, deux points retiennent l'attention. D'une part, celui-ci décompose les différents effets visuels qui apparaissent sur la surface du miroir, afin de fixer une relation de ressemblance ou de reproduction entre le miroir et un élément architectural à partir d'un seul effet, comme si les effets

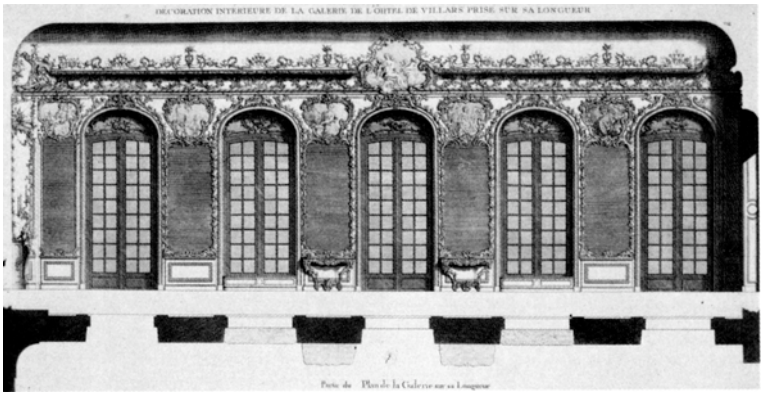
6 Le rapport établi par Blondel entre les miroirs et les sources de lumière ne sera pas abordé dans ce texte, étant donné que le caractère figuratif n'est concerné que de façon marginale dans ce rapprochement.

3. Salon de la princesse de Rohan, Hôtel de Soubise,
Germain Boffrand, 1735-739
(Scott 1995: 9)

nommés se manifestaient à chaque fois de manière singulière et stable. D'autre part, le processus d'analogisation produit une superposition sémantique aussi bien au niveau de l'élément matériel qu'au niveau de sa fonction. Des énoncés tels que « la glace est comme un vide » opèrent un transfert de sens entre ces éléments et présentent ainsi une structure métaphorique.

Le mot de métaphore vient du verbe grec *metaphérein* qui peut se rendre par « porter », « transférer », « échanger » ou « changer ». La métaphore est une forme de discours figuré qui repose sur une analogisation, c'est-à-dire sur une relation de ressemblance créée entre deux termes. Dans cette relation, et dans le rapport ainsi établi entre deux grandeurs, l'attribution conventionnelle « expression-contenu » se voit dépassée. Dans *La Métaphore vive*, Paul Ricœur représente ce genre de relation comme « étincelle de sens où une incompatibilité sémantique s'effondre dans la confrontation de plusieurs niveaux de signification » (Ricœur 1991 [1975] : VI) ; il en résulte un glissement et un élargissement du sens traditionnel : de nouvelles significations voient le jour (Ricœur 1991 [1975] : V) [7]. Dans le processus métaphorique,

7 Partant de Ricœur, on peut dire que Blondel utilise le moment créateur de la métaphore, qui naît de la destruction d'un énoncé correspondant aux règles lexicales habituelles, et fait émerger une nouvelle signification érigée sur ces « ruines ».



4. Galerie des glaces, Hôtel de Villars,
coupe de Jean-Baptiste Pineau, 1732
(Lamy-Lassalle 1981 : 4)

l'usage conventionnel du langage constitue la matrice à partir de laquelle émergent et se forment de nouveaux effets de sens. La coexistence entre sens conventionnels et significations nouvelles produit la complexité et la richesse de la métaphore, qui nécessite d'être interprétée et qui n'est cependant interprétable de manière ni univoque ni exhaustive [8].

Lorsque Blondel place le miroir dans un rapport de ressemblance avec un autre phénomène, il lui assigne à chaque fois une nouvelle signification. Ce processus de multiplication de références est, pour ainsi dire, catalysé par la propriété particulière du miroir qui est de pouvoir engendrer une infinité d'images et partant de significations. Dans le cadre de notre discussion, on pourrait donc définir les surfaces réfléchissantes comme étant ouvertes, dans la mesure où elles recueillent des images et des significations qui déploient leurs multiples effets de sens sur la base de la simple apparence et de la signification conventionnelle du miroir [9].

8 Pour le discours théorique sur la métaphore, voir Majetschak 2005, Goodman 1995, Davidson 1986, Haverkamp 1983, Kurz 1982, Weinrich 1980, Nieraad 1977, Blumenberg 1960.

9 L'expression « surface ouverte » est utilisée en référence à *L'Œuvre ouverte* d'U. Eco (1962).

5. Cheminée pour un hôtel particulier à Paris, *circa* 1650,
gravure dans Jean Le Pautre, *Cheminées à la moderne*,
ouvrage publié dans les années 1690
(Thornton 1979 : 65)

LE MIROIR COMME FENÊTRE

À la lecture des théories architecturales de Blondel, il est frappant de constater que, dans ses trois livres, c'est l'analogisation entre miroir et fenêtre qui domine. Examinons pour commencer de quelle manière et dans quel contexte ce lien est établi. Dans l'article sur les fenêtres de son *Architecture françoise*, Blondel note ceci :

> [L]a proportion & l'élégance de leur forme [*i.e.* des croisées] doit se ressentir du choix de l'ordonnance de toute la piece. Elles doivent, autant qu'il est possible, être en nombre impair, & ne jamais être dissemblables sous quelque prétexte que ce soit, ni par leur hauteur, & leur largeur, ni par leur forme, ou du moins il faut de l'uniformité dans les chambranles qui forment l'intérieur des embrasures, ce qui souvent détermine à feindre des arcades tout au pourtour d'une piece […] dans lesquelles on enferme alors des croisées, des portes à placard, des cheminées, des glaces, &c ; au lieu des croisillons on affecte de placer des glaces de toute la largeur des ventaux, & l'on se contente de mettre deux ou trois traverses dans leur hauteur. (Blondel 1752-I : 117-118)

Un exemple concret de la description de Blondel se trouve à Paris dans le salon de la princesse de Rohan dans l'Hôtel de Soubise, un projet de Boffrand réalisé entre 1735 et 1739 (ill. 3). Dans cette pièce, les glaces sont appliquées en arcades sur le pourtour de la pièce et se présentent de façon formellement comparable aux fenêtres – seules les traverses de bois souhaitées par Blondel manquent.

VIDE

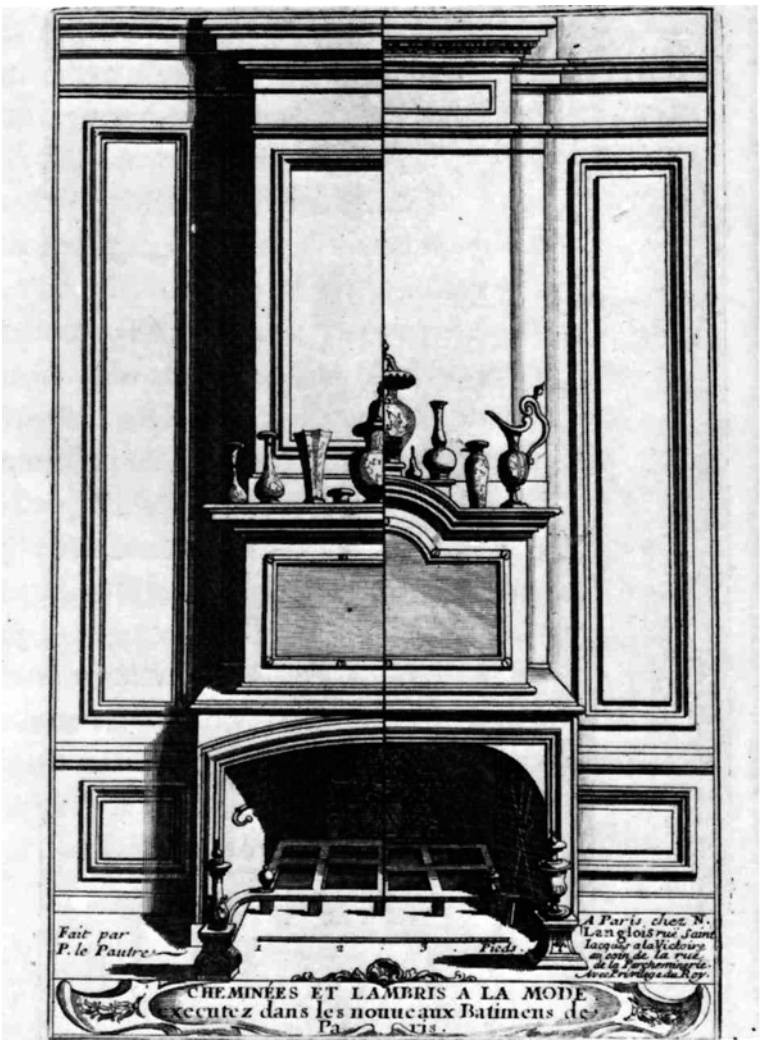
La seule exigence d'uniformité formulée par Blondel n'explique pas encore, cependant, pourquoi les miroirs et les fenêtres devraient être soumis à la même organisation formelle. L'idée trouve certainement une de ses sources dans l'analogie que Blondel établit entre la fenêtre et la glace comme un « vide ». Celui-ci écrit en effet dans son *Architecture françoise* :

> Comme les glaces représentent un vuide, leur proportion doit être analogue à celle des portées & des croisées. (Blondel 1752-I : 120)

Dans son *Cours d'architecture* il ajoute :

> [C]ar ces glaces […] présentent des vides, ils semblent devoir être assujéties en quelque sorte, à la proportion réguliere des ouvertures réelles. (Blondel 1773-IV : 273)

La métaphore du miroir donné comme « vide » laisse supposer que Blondel comprenait la surface réfléchissante de la glace comme étant vide par nature. La glace ne faisant que reproduire des images changeantes, elle serait entièrement vide en l'absence de tout contexte ; situation bien sûr purement hypothétique. Le miroir ne présenterait alors que la surface homogène, grise et brillante d'un alliage métalli-



6. Cheminée surmontée d'une glace, gravure dans Pierre Le Pautre, *Cheminées et lambris à la mode*, 1690
(Thornton 1979 : 65)

que sous verre, c'est-à-dire une « image de vide ». Dans une perspective pratique, la métaphore de « l'espace vide » sur le mur doit être interprétée dans le sens d'une ouverture ; le théoricien français suscite chez le lecteur la représentation d'une fenêtre ou d'un passage d'un espace à un autre. Cette représentation évoque également la métaphore

de Leon Battista Alberti de la fenêtre comme tableau, un topos familier au lecteur de l'époque (v. Alberti 2000 [1540] : 24 et 25). Nous allons revenir sur cet aspect dans la suite de l'article. Au niveau structurel, Blondel, en affirmant que « le miroir est comme une fenêtre puisqu'il est là pour le vide », crée donc une double métaphore que le lecteur, à travers ses associations sur le miroir comme image / tableau élargit en une chaîne métaphorique, potentiellement ouverte – notons-le au passage – à d'autres éléments.

TRANSPARAÎTRE, PERCER

Deux autres analogisations de Blondel consistent à désigner le miroir comme « corps transparent » et comme « percée ». L'adjectif « transparent » signifie « translucide, limpide » ; dans le contexte thématique qui est le nôtre, il est également intéressant de tenir compte de l'étymologie latine du mot, composition de *trans* et de *parere,* et qui pourrait alors être traduit par « apparaître à travers ». Le verbe « percer » signifie quant à lui « traverser de part en part », « transpercer » ou « perforer » et, au sens figuré, « mettre au jour, pénétrer ».

Du point de vue structurel, nous sommes confrontés ici à un nouveau dédoublement des métaphores : à celles, déjà constatées, du « miroir comme fenêtre » et du « miroir comme vide », s'ajoute en effet celle qui se trouve énoncée dans l'idée de « mettre au jour, pénétrer». La notion de chaîne métaphorique revient à l'esprit.

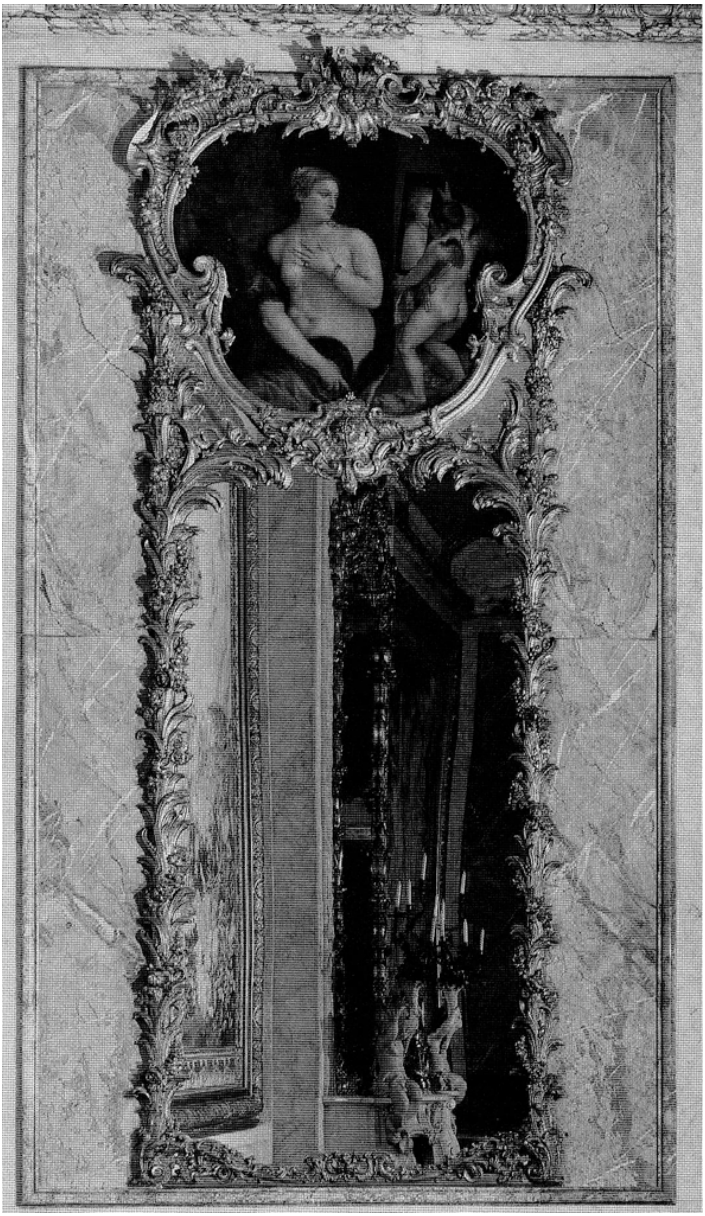
Au niveau sémantique, les métaphores de la « percée » et du « corps transparent » semblent à première vue développer la même signification que le « miroir comme ouverture » et le « miroir comme vide », à savoir le rapport avec un autre lieu ou un autre espace. Et cependant les accents me semblent posés autrement. Alors que la « place vide sur le mur » décrit un fait statique, les deux dernières métaphores actualisent un élément dynamique, qu'on peut lire dans le sens d'un « devenir transparent » ou d'une « percée de la limite entre intérieur et extérieur » : au niveau visuel, les murs qui délimitent une salle sont ouverts par le fait que les miroirs reflètent l'espace extérieur et qu'ils l'amènent donc pour ainsi dire vers l'intérieur. Autrement dit, le syntagme « ces glaces présentent un vide » énonce simplement l'idée d'une ouverture dans un mur, alors que le « corps transparent », et plus encore le « percé », évoquent la dissolution du mur et ainsi l'abolition de la frontière entre espace intérieur et espace extérieur. Il y a cependant une différence entre « traverser de part en part » et « pénétrer, voir le jour » : tandis que, dans le premier cas, quelque chose se montre ou est aperçu, c'est-à-dire que l'observateur reçoit une impression visuelle, il s'agit, dans le second cas, d'une observation active. Dans les deux cas, toutefois, le miroir est un moyen qui rend visuellement accessible un espace pictural derrière la surface réfléchissante.

7. Galerie dorée, Hôtel de Toulouse,
Robert de Cotte et Antoine François Vassé, 1713
(Scott 1995 : 188)

FRONTIÈRES DE LA DISSOLUTION

Je voudrais maintenant confronter la présentation que je viens de faire avec quelques passages des livres de Blondel dans lesquels l'auteur pose des frontières claires à ces processus d'ouverture. Citons pour commencer un article de l'*Architecture françoise* traitant de trumeaux :

> On appele trumeau, dans une piéce, le revêtissement de lambris qui se trouve entre deux croisées, & que l'on orne le plus souvent de glaces contre tout idée de vraisemblance ; car ainsi que nous l'avons dit, les glaces représentant un vuide, il ne paroit pas raisonnable, qu'entre deux croisées, qui sont des percés réels, on en affecte un apparent ; cependant aujour'hui par le bien qui en résulte pour la lumiere, l'on passe par-dessus le principe incontestable en Architecture, qui veut que toutes les parties qui la composent ne soient trouvées belles qu'autant qu'elles sont vraisemblables. Cet usage fait aussi passer tous les jours par-dessus la proportion qu'on doit donner aux glaces, faisant celles-ci très-hautes pour leur largeur, & les assujettisant à celle des trumeaux, qui dans notre maniere de bâtir, ont souvent à peine la moitié de la largeur des croisées. (Blondel 1752-I : 120-121)



8. Trumeau de la galerie des glaces, Hôtel de Villars, Paris,
Nicolas Pineau, 1732
(Scott 1995 : 192)

Dans la dernière phrase, Blondel critique le fait que les trumeaux soient presque entièrement revêtus de miroirs, ce qui, selon lui, entraîne une ouverture et fait ainsi disparaître les trumeaux.

Considérons comme autre exemple la critique de l'Hôtel de Villars formulée dans le *Cours d'architecture.* Comme on peut le constater sur la gravure (ill. 4), des glaces, qui occupent presque toute la largeur de leurs supports, ont été fixées sur les trumeaux de cette galerie. Comme nous pouvions nous y attendre, Blondel n'épargne pas ses critiques à l'égard de cette solution :

> Il est aisé de concevoir, par exemple, que si l'on […] introduit des glaces dans les trumeaux, tels qu'il s'en voit à l'Hôtel de Villars ; alors ses glaces avec le vide des croisées, donnent à la Gallerie, l'air d'être percée à jour : raison qui, sans doute, a porté l'Architecte à user de trop de légéreté dans les ornements. (Blondel 1773-IV : 272)

Le théoricien voit un exemple bien plus convaincant d'utilisation des surfaces réfléchissantes dans la galerie de l'Hôtel de Toulouse, construite par François Mansart en 1635 et dont l'intérieur a été créé entre 1713 et 1718 par Robert de Cotte et Antoine François Vaissé :

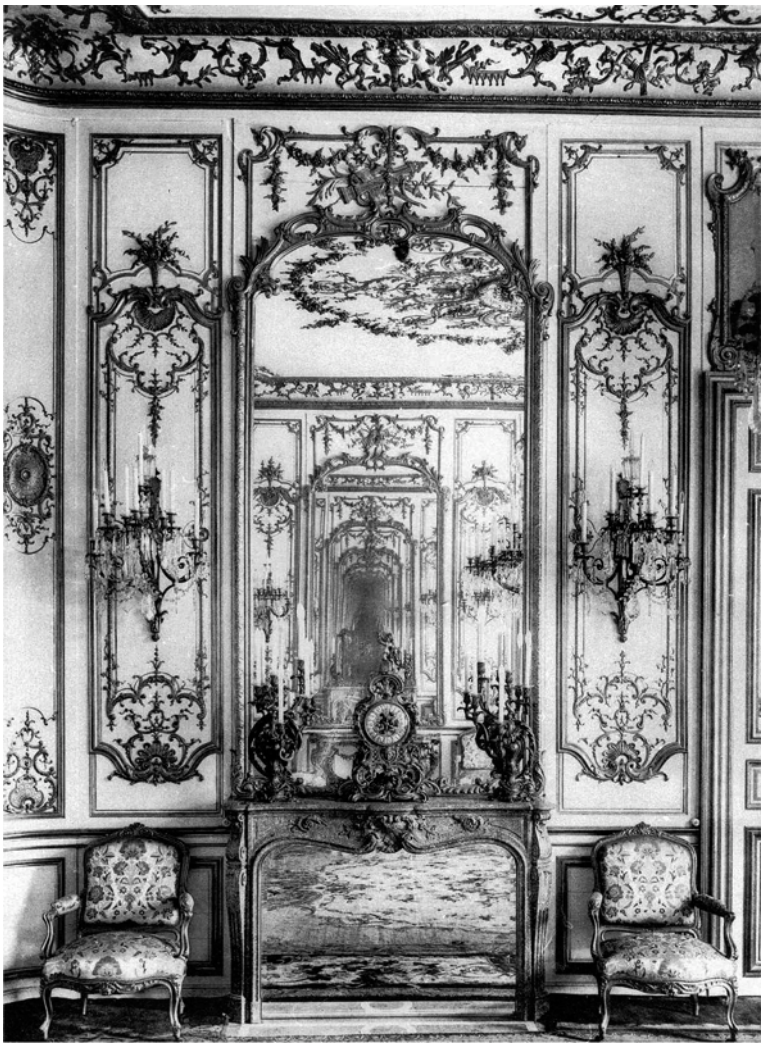
> [A]insi la Gallerie de l'Hôtel de Toulouse nous plaît beaucoup plus, parce que, dans les trumeaux, on a placé des tableaux, & qu'on n'a mis des glaces qu'en face des croisées. (Blondel 1773-IV : 272-273)

À travers cette disposition, le miroir se présente, tout à fait selon l'idée de Blondel, comme une fenêtre, d'autant plus qu'il reflète la lumière et éclaire ainsi la pièce de la même manière que son élément de référence.

La porte est un élément architectural que Blondel considère pour ainsi dire comme une variation de la fenêtre. Dans *Architecture française*, il explique en prenant comme exemples les Hôtels de Bellisle et de Tunis :

> La proportion de ses portes doit être relative à celle des croisées, leur ornement & leur forme doivent aussi être assujetties à la richesse des pieces, aussi bien que leur chambranle & leur embrasure ; mais il faut essentiellement observer qu'elle soient placées avec simétrie dans un appartement : raison pour la quelle on en pratique de feintes dans leur côté opposé pour rendre la décoration plus réguliere. (Blondel 1752-I : 118)

Les portes et les fenêtres doivent se répondre dans l'agencement formel d'une pièce. L'effet optique de cette mesure a pu être amplifié par l'utilisation de surfaces réfléchissantes qui ont également été appliquées sur les fausses portes. Tout cela augmente l'effet de régularité souhaité par Blondel à l'intérieur d'une pièce, mais réduit par contre la possibilité d'individualiser la fonction des différents éléments dans l'aménagement intérieur. Les hôtes, notamment ceux qui se trouvaient pour la première fois dans une pièce ainsi tapissée de miroirs étaient non seulement impressionnés par la somptuosité des



9. Trumeau du Salon doré, Hôtel de Matignon, Paris,
Henri Lambillot et Michel Lange, 1725
(Scott 1995 : 18)

glaces précieuses, mais aussi travaillés par l'incertitude de ne pouvoir distinguer ce qui existait réellement de ce qui n'était que simple reflet, incertitude qui pouvait rendre difficile le déplacement élégant dans un tel lieu...

LE MIROIR COMME IMAGE

Blondel a procédé à une autre forme d'analogisation entre la glace et des éléments de l'aménagement intérieur dans les chapitres de ses livres où il présente la glace comme une image, aussi bien du point de vue fonctionnel que sémantique. L'analogie se produit lorsque Blondel parle des surfaces initialement destinées à accueillir des tableaux, des tapisseries, des reliefs ou des trophées et qui sont désormais dotées de glaces. Dans *Architecture françoise*, la comparaison du miroir et de l'image est exposée tout d'abord dans le chapitre sur les cheminées. Dans l'aménagement d'une pièce, celles-ci se caractériseraient par un soin particulier accordé à la décoration : « Les cheminées sont ordinairement la partie où on affecte le plus de décoration » (Blondel 1752-I : 120). Les images d'intérieurs aristocratiques des XVe et XVIe siècles présentent effectivement souvent des cheminées couronnées de peintures ou de reliefs (ill. 5). Blondel continue ainsi :

> [A]ujourd'hui, les glaces […] ont pris la place de cette décoration [i.e. des peintures et des reliefs], qui à la vérité étoit un peu pesante, ainsi qu'on le remarque dans nos anciens édifices, & dans les Œuvres de le Pautre : d'ailleurs elle occupoit beaucoup plus d'espace que celle d'à présent, & elle rendoit les lieux obscurs. (Blondel 1752-I : 120)

La glace au-dessus de la cheminée peut ainsi être comprise comme un élément iconique, qui, au niveau matériel, prend la place d'autres éléments iconiques comme des peintures ou des reliefs et qui, au niveau sémantique, se reporte à ces éléments (ill. 6).

Un autre aspect du « miroir comme image » se trouve dans l'article sur les galeries du *Cours d'architecture.* Au sujet d'une galerie traditionnelle du XVIIe siècle, celle du Palais-Royal, nous lisons :

> Cette Gallerie [n'est] éclairée que d'un seul côté : elle a de longueur quatre fois sa largeur. Il y a des trophées, entre les trumeaux des croisées, & à l'oposite de grands tableaux. (Blondel 1773-IV : 113)

En comparant cette description avec celle, déjà citée, que donne le même Blondel de la galerie de l'Hôtel de Toulouse (ill. 7), construit au XVIIIe siècle, on constate que, contrairement au Palais-Royal, des glaces sont ici fixées en face des fenêtres. Les surfaces réfléchissantes ont ainsi pris la place des tableaux, pendant que ceux-ci sont déplacés sur les piliers.

La galerie de l'Hôtel de Villars (ill. 4), dont nous avons parlé plus haut, présente une situation encore différente. Cette pièce aménagée en 1732 par Nicolas Pinaud est éclairée de deux côtés par des fenêtres, qui se trouvent l'une en face de l'autre dans le même axe. Les miroirs occupent à peu près tout le trumeau, alors que l'espace peint a été réduit à des cartouches en-dessus de la glace ou, respectivement, d'une fenêtre (ill. 8). On pourrait donc considérer cette galerie comme

étant paradigmatique d'un processus, situé entre 1650 et 1750, qui aurait consisté à remplacer les peintures par des glaces. Dans tous ces exemples, le miroir se réfère systématiquement au tableau : d'abord au niveau matériel, la surface réfléchissante étant pourvue d'un cadre tout comme un tableau, ensuite, au niveau sémantique, par sa signification comme image.

LE MIROIR COMME ESPACE

Dans quelques passages des traités de Blondel, on trouve aussi, pour terminer, l'analogisation de la glace et de l'espace à laquelle se réfère déjà la notion de l'espace pictural qui deviendrait visible à travers l'« ouverture ». Toutefois, Blondel établit l'analogie entre le miroir et la pièce non pas à travers une comparaison explicite, mais de façon indirecte seulement, en thématisant la possibilité d'agrandir des espaces à l'aide de miroirs (ill. 9). Il ne parle donc pas ouvertement de « miroirs comme espaces ». Cependant, en expliquant comment les reflets agrandissent une pièce réelle à travers une pièce virtuelle, ou, en d'autres termes, comment l'espace s'inscrit dans le reflet du miroir, Blondel crée une imbrication entre le contenu sémantique de la glace et celui de l'espace.

De façon générale, l'assimilation directe du miroir à l'espace ne serait guère pensable dans la théorie architecturale des débuts de l'ère moderne, dans la mesure où, en ce temps-là, le concept d'espace ne constituait pas une catégorie bien définie pour l'aménagement intérieur et restait par conséquent marginal dans les traités de l'époque[10]. À partir de ce constat, il n'est pas étonnant non plus que dans les écrits de Blondel, on ne trouve aucun chapitre contenant des réflexions sur la dimension architecturale de l'espace en tant que tel. Dans son ouvrage *Architecture françoise*, c'est dans l'article sur les cheminées que Blondel aborde le thème :

> J'ai ouï dire à feu M. Decotte, premier Architecte du Roi, qu'il a été le premier qui ait introduit les glaces sur les cheminées, que d'abords on s'est révolté contre cette innovation, mais qu'ensuite ayant reconnu […] qu'elles agrandissoient les pieces, cette pratique a passé en usage au point qu'il n'y a pas aujourd'hui des maisons à loyer où on n'exige des glaces (Blondel 1752 I : 120).

Un peu plus loin, il ajoute :

> La situation des cheminées n'est pas indifférente dans les piéces d'un appartement ; il faut non seulement affecter qu'elles se trouvent à droite de la principale porte d'entrée, mais qu'elles soient placées dans le milieu de la piéce, afin que vis-à-vis on puisse leur opposer un trumeau de glace de

10 Comme exceptions, on peut citer les livres sur la perspective ou les passages des ouvrages de Blondel dans lesquels il parle des effets du miroir en tant qu'image.

10. Cabinet doré, Hôtel Peyrence de Moras, Paris,
Claude III Audran et Nicolas Lancret, 1724
(Scott 1995 : 140)

> la même largeur que celle de la cheminée, & enrichi des mêmes ornemens, à l'exception des chambranles, à la place desquels on met une table, ou tout autre meuble principal ; & c'est par le secours mutuel de ces deux glaces placées vis-à-vis l'un de l'autre, & dans une direction bien parallele, que la réflexion […] donne aux piéces un air de grandeur, qui forme un agréable effet, lorsqu'elles sont placées avec cette précaution, & qu'elles sont réitérées dans le pourtour d'une piéce, ainsi qu'on le remarque dans le grand cabinet de l'Hôtel de Bellisle, du côté de la riviére, dans le magnifique sallon de l'Hôtel de Tunis, Place Vendôme &c. (Blondel 1752-I : 120).

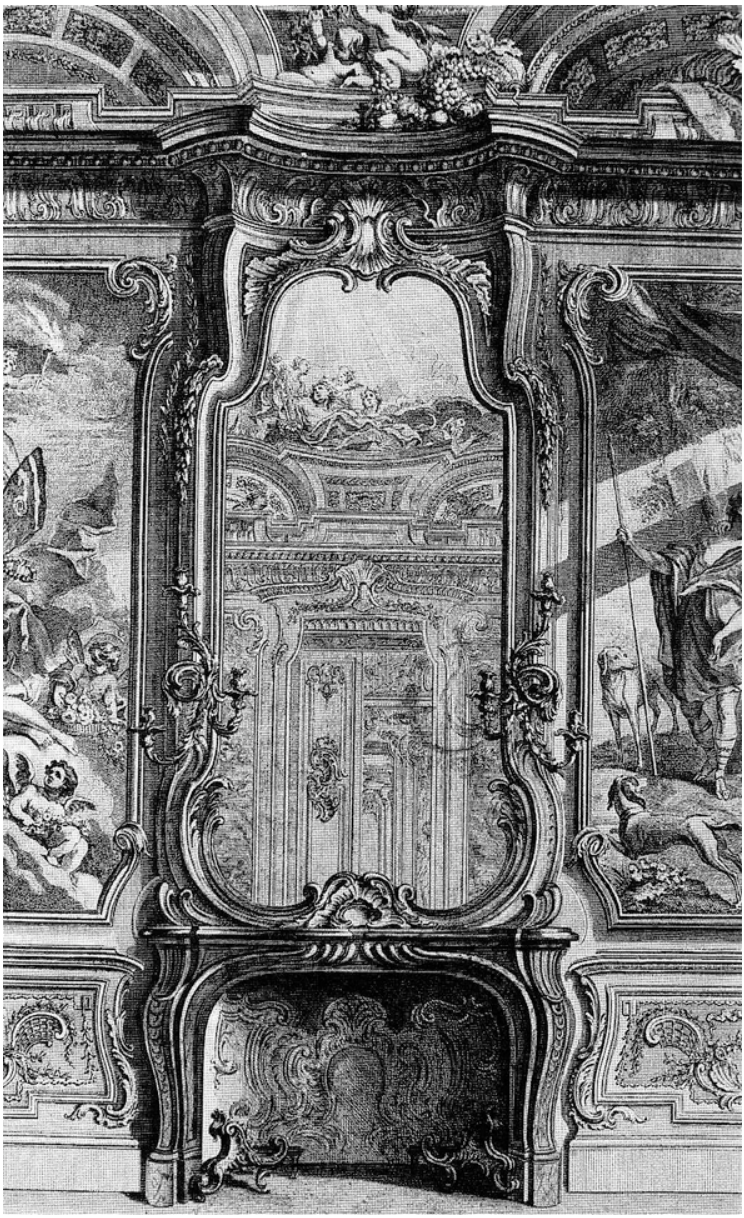
Il tient des propos semblables dans l'article sur les galeries de son *Cours d'Architecture* :

> Lorsque dans les Galleries […] on introduit des glaces, […] on doit prendre garde que ces glaces semblent agrandir l'espace de ces pieces ; que pour cela, il convient de donner aux membres d'Architecture, & aux ornements de la décoration, un caractère de légéreté, qui satisfasse à la fois, & à la grandeur réelle de la pièce, & à l'augmentation apparente que semble lui procurer l'effet des glaces. (Blondel 1773-IV : 272-273)

Comme on peut le constater sur les illustrations 9 et 10, l'espace réel est prolongé dans l'espace pictural du miroir. Dans cette conception, le miroir se réfère à l'espace et c'est donc encore au mélange des domaines – caractéristique du processus métaphorique – que nous sommes confrontés au niveau architectural : le miroir ouvre un espace qui se compose de cette réflexion même.

INSTABILITÉ ET STABILITÉ

Pour terminer j'aimerais revenir sur quelques points de mon argumentation. Comme je l'ai exposé, Blondel crée différentes métaphores langagières du « miroir comme quelque chose » : comme espace, comme image, de même que – en tant que « vide », « transparence » ou « percée » – comme fenêtre. Ces créations sont en rapport avec les glaces des cabinets et des galeries des XVIIe et XVIIIe siècles, qui peuvent être lues comme des métaphores visuelles. À travers la diversité des rapports sémantiques établis par Blondel, une des caractéristiques principales de la métaphore est particulièrement mise en avant, à savoir sa capacité à endosser plusieurs significations. En suivant l'exemple de Pierre Reverdy, Ricœur parle de la genèse instantanée de la métaphore dans l'acte de lecture lui-même : « C'est la capacité de produire un sens nouveau, au point de l'étincelle de sens où une incompatibilité sémantique s'effondre dans la confrontation de plusieurs niveaux de signification » (Ricœur 1986 [1975] : VI). Ainsi, le contenu sémantique de la métaphore est aussi riche que ses lectures ; il est plus que la somme des parties qui la composent et finalement il n'est ni totalement interprétable ni entièrement traduisible.



11. Cabinet du comte Bielenski, Juste Aurèle Meissonnier, 1734, gravure de Pierre Chenu pour les œuvres de J. A. Meissonnier, 1738-1751 (Scott 1995 : 42).

Cependant, il semble que c'est justement l'aspect multiple et instable du miroir qui ait amené Blondel à décomposer, au niveau du texte, cette diversité visuelle en différents aspects indépendants et à les « fixer » à des éléments de l'aménagement intérieur déjà existants, en procédant à une assimilation tant formelle que discursive. Tout se passe alors comme si la genèse instable de l'image et de l'espace provoquée par les surfaces réfléchissantes devait être dirigée ainsi sur une voie stable. Dans ce contexte, il est tout à fait significatif que les glaces reproduites dans les traités de Blondel ne sont pas représentées par des images mais qu'elles sont pour ainsi dire annulées par des hachures. Cela est d'ailleurs également le cas pour tous les autres ouvrages d'architecture qui me sont connus. La seule exception est une gravure de Juste-Aurèle Messonier qui représente le Cabinet Bielenski (ill. 11).

Les raisons tiennent à un contexte qui, dans le présent article, ne peut être esquissé que dans ses grandes lignes. L'architecture française de l'époque classique et plus particulièrement sa réflexion théorique se distinguent de celles des autres pays européens par le fait qu'elles sont fortement déterminées par des règles : le « système » architecture est codifié et soumis à des conventions jusque dans ses moindres détails. Blondel s'avère astreint à cette tradition lorsqu'il n'utilise pas la glace d'une manière innovatrice mais qu'il veut l'inscrire dans l'ordre traditionnel des choses et cherche ainsi à lui enlever tout moment déconstructeur et déstabilisant. Lorsque l'on considère le cabinet des glaces du château de Maisons (ill. 1) construit dans les années 1660, et qui passe pour un des exemples français les plus anciens, il devient clair que la stratégie de Blondel est de périphraser ce qui existe déjà, c'est-à-dire de le corriger au niveau discursif. Au moyen du langage imagé de la métaphore, il cherche à maîtriser la diversité des images du miroir, ce qu'il réussit dans la mesure où il évoque chez le lecteur les images d'intérieurs qu'il esquisse. Dans les cabinets et galeries réels, on peut cependant voir d'autres images… — mais le mérite de Blondel consiste à nous permettre de poser un regard nouveau sur ces constructions.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALBERTI L. B., 2000 [1540], „Die Malkunst", *in* O. Bätschmann (Hg.), *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (édition originale : *Della Pittura*, Basel, Thomas Venatorius).

Archives de l'art français, 1851-1862, Société de l'Histoire de l'Art Français (éd.), vol. 1-5, Paris, Colin.

AVILER A. C. d', 1691, *Cours d'architecture : qui comprend les ordres de Vignole,* Paris, Langlois.

— 1710, *Cours d'architecture : qui comprend les ordres de Jacques Barozzio, dit Le Vignole,* nouvelle édition par Jean-Baptiste-Alexandre Le Blond, Paris, Mariette.

— 1738, *Cours d'architecture : qui comprend les ordres de Vignole*, nouvelle édition par Jean-Pierre Mariette, Paris, Mariette.

BLONDEL J.-F., 1737-1738, *De la Distribution des maisons de plaisance, et de la décoration des édifices en general*, 2 vol., Paris, Jombert.

— 1752-1756, *Architecture françoise*, 4 vol., Paris, Jombert.

— 1771-1777, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments : contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes, par J. F. Blondel, Architecte, dans son École des Arts*, 6 vol., Paris, Desaint.

BLUMENBERG H., 1960, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn, Bouvier.

BOFFRAND C., 1745, *Livre d'architecture*, Paris, Cavelier père.

BRISEUX C.-É., 1728-1729, *Architecture moderne, ou L'Art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes*, 2 vol., Paris, Jombert.

DAVIDSON D., 1986, „Was Metaphern bedeuten", *in Wahrheit und Interpretation*, Frankfurt a. M., Suhrkamp : 343-371.

ECO U., 1962, *Opera aperta*, Milano, Bompiani.

FERAY J., 1988, *Architecture intérieure et décoration en France. Des origines à 1875*, Paris, Berger-Levrault.

GOODMAN N., 1995, *Sprachen der Kunst,* Frankfurt a. M., Suhrkamp.

HAVARD H., 1887-1890, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. Depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, 4 vol., Paris, Quantin.

HAVERKAMP A., 1983, *Theorie der Metapher*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

KÖHLER B., 2001, „Flüchtig glanzvoll : Raum, Enfilade und Gesellschaft des französischen 'Rokoko' im Spiegelbild", *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* 8 : 171–185.

KURZ G., 1988, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht.

LAMY-LASSALLE C., 1981, « La galerie de l'hôtel de Villars. Essai de mise au point », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* : 142-148.

MAJETSCHAK St., 2005, „Sichtbare Metaphern : Bemerkungen zur Bildlichkeit von Metaphern und zur Metaphorizität in Bildern", *in*

R. Hoppe-Sailer, C. Volkenandt und G. Winter (Hg.), *Logik der Bilder : Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, Berlin, Reimer : 239–253.

NIERAAD J., 1977, *„Bildgesegnet und Bildverflucht“. Forschungen zur sprachlichen Metaphorik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

RICŒUR P., 1991 [1975], *Die lebendige Metapher*, München, Fink (édition originale : *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil).

SCOTT K., 1995, *The Rococo Interior Decoration and Social Spaces in Early Eigteenth-Century Paris*, New Haven and London, Yale University Press.

THORNTON P., 1979, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland*, New Haven and London, Yale University Press.

TIERCELET G., 1728, *Architecture moderne ou L'Art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes*, Paris, Jombert.

WEINRICH H., 1980, „Metapher“, *in* J. Ritter und K. Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 1179–1186.

6

LES MÉTAPHORES SUR LA TOILE
LA COMPRÉHENSION DU TEXTE SUR LA BASE DES IMAGES [1]

Ulla KLEINBERGER

Université de Zurich

INTRODUCTION

La linguistique connaît une manière particulière de traiter de l'image, contrairement au journalisme ou aux sciences de l'information-communication. En effet, elle considère que les images font partie intégrante du système de la langue, et ses méthodes analytiques vont dès lors également s'appliquer à l'image. La notion de référence n'est donc pas l'image elle-même, mais la langue de l'image (Stöckl 2004).

Une difficulté particulière toutefois : le terme *image* peut désigner une « image » concrète aussi bien que les images mises en scène par la langue, comme, par exemple, dans les métaphores langagières.

L'internet se distingue par une interaction étroite des deux niveaux ; ceux-ci sont interdépendants et influent réciproquement sur l'interprétation de chacun. Il en résulte un défi accru pour tous les utilisateurs confrontés à la mise en réseau de textes et à la compréhension de textes intermédiaux.

La « mise en réseau » des textes constitue un domaine classique de la linguistique et tient une grande place dans la linguistique des textes. Bien que l'on ait pu observer un remaniement terminologique, les domaines considérés ont été, jusque dans les années 1990, plutôt compris sous le terme général d'« association de textes », alors que l'accent était mis sur l'immanence du texte, la cohésion grammaticale et la notion de cohérence (v. Brinker 2005).

1 Ce texte a été traduit de l'allemand par Marianne Derron-Corbellari ; je l'en remercie vivement. Mes remerciements vont également à Thomas Röhlicher de *radijojo.de* et à Hugo Schmidt de *idtcom.ch* pour m'avoir accordé le droit de publier des copies d'écran de leurs sites.

La mise en réseau ne se limite pas à l'association interne de textes ; elle va aussi au-delà du texte individuel. Il faut attendre 1981 pour que Beaugrande et Dressler introduisent la notion d'« intertextualité » (*Intertextualität*) dans l'espace germanophone, en la présentant à un large public de linguistes, notion qui s'était déjà établie dans la linguistique française grâce aux travaux de Julia Kristeva (1969).

Puisque l'internet s'est si largement imposé et a connu un développement fulgurant, la discussion autour du texte – et, par conséquent, la mise en réseau comme branche de l'intertextualité – connaît depuis quelques années un regain d'intérêt scientifique. Cette discussion nourrie a débouché sur la question suivante : Faut-il redéfinir la notion de texte [2] ?

On constate à ce jour divers courants dans l'évolution des textes en général, des courants interdépendants et interactifs : les textes changent, apparaissent dans des entourages médiaux différents en éliminant les conventions, agissent sur leurs modèles qu'ils démontent et renouvellent souvent. La recherche sur les sortes de texte reflète ces tendances par le malaise qui se manifeste vis-à-vis des définitions étroites et l'émergence de discussions sur les limites des genres, par exemple recettes de cuisine, modes d'emploi, prévisions météorologiques, avis mortuaires, etc. [3]

Lorsque la linguistique traite de l'élargissement médial des genres traditionnels et tente de formuler les notions d'intertextualité et de mélange de genres, elle met en évidence une différenciation à deux niveaux : d'abord en intertextualité référentielle, concernant les rapports entre les exemplaires du texte ; ensuite en intertextualité typologique, s'agissant de l'intertextualité de genres [4]. Le « mélange » de types induit par cet élargissement s'observe sur la base d'une intertextualité générale, donc d'une « récurrence des exemplaires de textes reconnus comme typiques » (Krause 2000 : 66) et, dans ce sens, de façon potentielle et paradigmatique. Gansel (2002) et Krause (2000) distinguent quatre catégories principales de l'intertextualité :

1. l'intertextualité déictique,
2. l'intertextualité coopérative,
3. l'intertextualité transformante,
4. l'intertextualité incorporante [5].

2 Réalisée concrètement par l'étude de Fix 2002.

3 Voir Adamzik 2001.

4 Voir Gansel et Jürgens 2002 : 96.

5 1. Intertextualité déictique : « Référer à des textes ou extraits de textes, les citations directes ou indirectes de textes provenant d'un pré-texte » (Gansel 2002 : 97) ; 2. Intertextualité coopérative : « Un rapport direct entre exemplaires complets d'un texte comme représentants de sortes de texte » (Krause 2000 : 63) ; 3. Intertextualité transformante : « Transformation d'un texte de départ dans un ou plusieurs nouveaux textes

À notre avis, il faut élargir ces catégories principales, étant donné l'apparition de l'internet et des nouvelles formes médiales. La notion élémentaire du texte en tant que « texte » ne suffit plus pour définir les constitutions discursives actuelles. D'autres systèmes tels que les images, dont la signification et les conséquences n'ont pas encore été suffisamment considérées, jouent un rôle plus marqué dans la constitution du sens. La réception, l'assimilation ainsi que la recherche de sujets et de savoirs s'opèrent aujourd'hui dans des cadres bien différents qu'il y a quelques années encore.

La notion d'« hypertexte » s'est imposée dans la discussion linguistique depuis environ dix ans. Selon le point de vue, les hypertextes passent pour authentiquement nouveaux ou pour un élargissement de textes préexistants.

> Les hypertextes peuvent se définir comme des additions de textes partiels, appelés unités d'un hypertexte et gérés par l'ordinateur, tout en étant interconnectés par les références à d'autres nœuds, appelés « hyperliens ». […] La plus-value est créée par le fait que les unités d'un hypertexte ne sont pas seulement constituées de textes, mais également de sons, d'animations graphiques et de séquences vidéo. (Storrer 1997 : 121)

Les hypertextes complexes et structurés sont construits de manière linéaire, hiérarchique ou encore en réseau (Schütte 2004).

Outre la compétence fondamentale en lecture traditionnelle, la compétence intermédiale du lecteur comprend donc une compétence élargie de la lecture qui consiste, par exemple, à joindre les parties séparées d'un hypertexte. Une compétence réceptive s'ajoute à cette compétence textuelle axée sur la production de sens en accentuant plus fortement les compétences analytiques et critiques, lorsqu'il s'agit de juger des aspects ressortissant de la pertinence. Le lecteur prototypique se mue, pour ainsi dire, en « utilisateur ». Comme les hypertextes peuvent inclure différents textes et types de textes, la notion de type de texte et les catégories mixtes sont multipliées au point de se chevaucher. Une nouvelle dimension s'ouvre donc du point de vue des catégories, puisque l'hypertexte se reconstitue dans chaque constellation d'utilisation. C'est pourquoi les individus interagissants doivent disposer d'une certaine compétence communicative qui se fonde d'une part sur un processus complexe de développement et, d'autre part, sur les expériences communicatives.

Les *frames*, *scripts* et autres schémas, quelle que soit leur désignation, facilitent beaucoup cette tâche. Les connaissances encyclopédiques (de la discipline), lexicales, donc linguistiques, et sémiotiques,

[…] Lors de l'association de deux sortes de textes, les desseins sont mélangés – un signe supplémentaire de la communication postmoderne, alors que l'identité de la sorte de texte reste clairement visible » (Gansel 2002 : 97 sv.) ; 4. Intertextualité incorporante : il s'agit de références au texte « qui subissent les interactions des données intra- et intertextuelles » (Krause 2000 : 65).

ainsi que la connaissance du contexte aident à la cerner et à l'exécuter. Ce processus comprend des connaissances relevant de la conscience et enregistrées en quantités différentes et individuelles par la mémoire ainsi que des facultés cognitives, à savoir l'application et la généralisation de ces éléments (Heinemann et Heinemann 2002 : 122).

J'aimerais illustrer cela à l'aide d'un exemple concret, le site internet de Radijojo qui s'adresse explicitement aux enfants de trois à treize ans.

www.radijojo.de, le 12.10.04

Lorsque les enfants découvrent ce site, ils sont confrontés à plusieurs systèmes sémiotiques qu'il leur faut d'abord analyser afin de comprendre le texte. Les enfants aux compétences de lecture limitées doivent comprendre des phrases telles que « Clique sur le bouton *play* pour démarrer le son » (*Klicke den PLAY-Button, um den Sound zu starten*). Outre les problèmes de multilinguisme qu'un enfant germanophone doit affronter, il doit en plus interpréter et analyser des concepts métaphoriques relevant de l'intérieur ou de l'extérieur de la langue. L'enfant doit reconnaître des icônes et leur attribuer différentes fonctions pour participer au jeu. L'offre se complique à l'extrême quand les niveaux du texte et de l'image se mêlent, c'est-à-dire lorsqu'il faut dissoudre les deux niveaux et que la compréhension est garantie seulement par l'interprétation simultanée de différents systèmes sémiotiques (p. ex. le texte dans l'image) : ainsi, les notes musicales sont purement illustratives et n'ont aucune fonction médiale, contrairement aux flèches du bouton *play*. L'enfant doit reconnaître que l'écriture au-dessus de l'icône se réfère à ce qui se trouve en bas et non pas aux points situés en dessus. Le *play* a toutefois une fonction qui ne se trouve pas comme lien dans le mot, mais dans l'icône d'en bas, ce qui n'est pas évident. La difficulté est de trouver ce qu'il faut comprendre pour saisir le fonctionnement, ainsi que de trouver ce qui ne contribue pas à garantir la compréhension, donc les multiples images et icônes, les textes et les structures qui certes existent, mais ne nécessitent pas une interprétation directe.

Les enfants acquièrent les compétences sans être particulièrement

informés sur la question ; ils élargissent leurs facultés cognitives afin d'utiliser l'internet avec succès. L'expérience leur enseigne que les unités sémiotiques sont parfois liées entre elles – et parfois non –, que les symboles existent sans être pourtant toujours fonctionnels, que les fonctions existent sans être forcément associées aux symboles ou à l'unité textuelle qui transmet l'information par la langue, etc.

www.ergopublic.ch, le 12.04.05

Les adultes tout comme les enfants sont confrontés à ce genre de problèmes quand il s'agit de mettre des textes en réseau. La plupart des utilisateurs du net qui ont plus de quarante ans ont acquis leurs compétences de manière tout à fait pragmatique, par tâtonnement.

Les compétences simples et linéaires de lecture ne sont pas toujours utiles pour comprendre un texte médial, même quand il ne s'agit pas encore d'un niveau de l'hypertexte qui ne réclame plus une approche linéaire. Et pourtant, l'exemple ci-dessus est relativement simple, parce que la règle – « Ne lis qu'une ligne sur deux » – est facilement reconnaissable. Il n'est pas difficile de voir – si on comprend la langue étrangère – que le texte interlinéaire est une traduction (qui rappelle un peu les gloses médiévales). Toutefois, le multilinguisme constitue un défi particulier dans la constellation intermédiale, l'anglais jouant un rôle dominant comme deuxième langue. Ce ne sont pas seulement les informations générales qui sont traduites en anglais sur le net, mais de nombreux liens des versions allemandes apparaissent aussi dans cette langue. Des devises entières sont rendues en anglais, ce qui est illustré par les deux exemples suivants : *Thinking out of the box* [6] et *Think right, imagine original* [7]. Les métaphores ne sont pas faciles à résoudre : en effet, *Thinking out of the box* ne désigne pas le petit guignol qui sort de la boîte en surprenant tout le monde. Si un utilisateur cherche la signification de *thinking out of the box*, il trouvera par Google 4 180 000 entrées, mais aucune dans les dictionnaires *online* usuels. Même les lecteurs qui poussent plus loin la recherche rencontreraient des problèmes sémantiques, car la version lexicalisée de la phraséologie n'est pas *thinking* OUT OF *the box*, mais *thinking* OUTSIDE *the box*. Les non-anglophones doivent décoder des expressions nouvelles, actuelles et modernes qui ne figurent pas encore dans les dictionnaires. Parfois, ils doivent analyser des formes linguistiques encore plus complexes qui n'ont pas de signification dans leur langue d'origine, ce que montre le deuxième exemple *think right, think original* qui, sous cette forme, est inexistant en anglais.

Une agence publicitaire, *www.endmark.de*, a récemment examiné la compréhension de formules anglaises dans la langue allemande. L'étude a montré que « les slogans anglais [sont] rarement compris » ou sont mal compris [8]. Juste après cette publication, les médias ont présenté les exemples *Come in and find out* (Douglas), traduit par « Entre et retrouve la sortie » (*„Komm rein und finde wieder raus"*) ou encore *Drive alive* (Mitsubishi), traduit par « Conduis vivant » (*„Fahre lebend"*).

6 https://webmail.unizh.ch/Redirect/www.cmatrix.ch, le 12.08.03.

7 https://webmail.unizh.ch/Redirect/www.trio.ch, le 15.06.03.

8 https://webmail.unizh.ch/Redirect/www.endmark.de/download/endmark_Presse_claims.pdf, le 12.10.04.

Lorsque des expressions anglaises apparaissent dans le contexte d'une autre langue, leur compréhension n'est donc pas cruciale. Les formules figées et les métaphores remplissent une fonction pragmatique sur la surface textuelle qui se place loin de leur véritable signification sémantique.

MISE EN RÉSEAU PAR L'IMAGE

Les textes sont activement mis en réseau par les images afin que l'on puisse créer des unités appropriées à de plus grandes quantités d'information. On trouve ainsi dans la presse en ligne une structure qui s'aligne passablement sur la version imprimée : la table des matières donne un aperçu de l'ensemble de l'article, alors que le lien mène à l'article détaillé.

Des éléments tels que *head,* titre*, lead* et image sont repris et le texte courant est ajouté comme information supplémentaire et détaillée. Ainsi, le titre, le *lead* (chapeau de l'article) et l'image peuvent servir de garants pour le lien du texte au texte de départ.

Tous les textes cependant ne respectent pas cette norme : des modifications apparaissent et sur la page d'accueil (*home page*) et sur les pages liées sans que les changements sur la page liée soient forcément repris sur la page d'accueil [9].

LE MONDE COMME CONSTRUCTION COGNITIVE

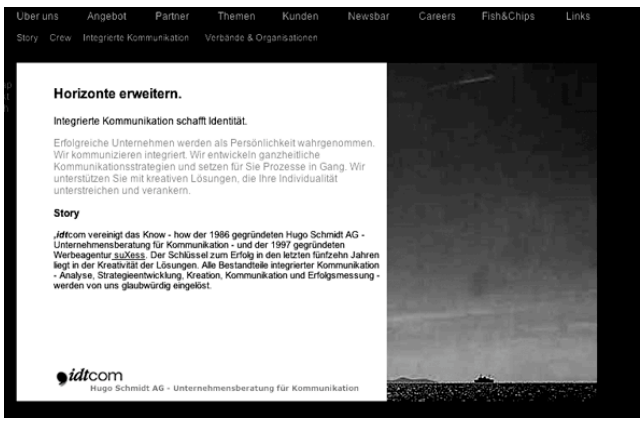
On peut partir de l'hypothèse que le monde internaute est une construction cognitive, une réalité apparaissant comme objective, mais qui est en fait basée sur des concepts individuels.

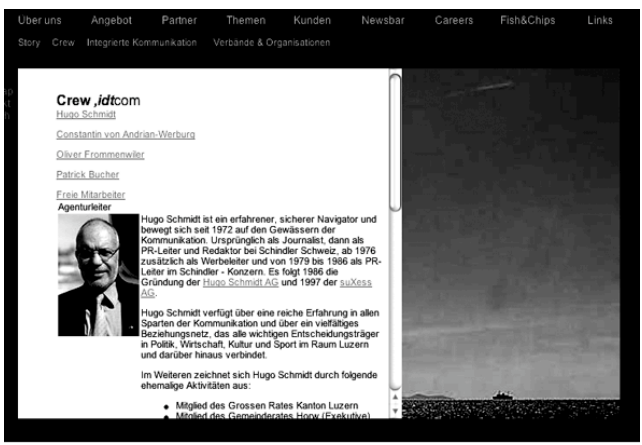
Même si un site internet n'est pas doté d'une cohérence générale et qu'il ne peut exister, sur le *world wide web* (www), une cohérence d'hypertextes, il devrait tout de même en résulter une réception cohérente du savoir au profit de l'utilisateur. Contrairement à la cohésion et aux indications formelles liées à l'association de différentes parties d'un texte, la cohérence se développe dans la structure verticale du texte et s'instaure lorsque l'utilisateur recourt à son propre savoir. Le rôle de l'utilisateur dans sa situation actuelle est donc central, selon les termes de Weingarten (1997 : 224) : « Le www pose des défis cognitifs à l'utilisateur ».

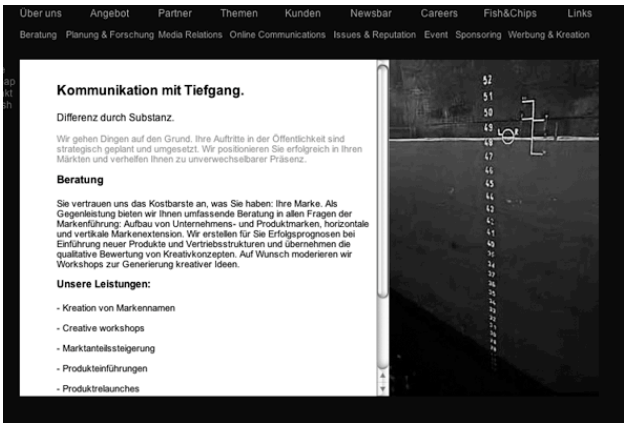
Venons-en maintenant à l'idée de la mise en réseau de concepts métaphoriques et aux conséquences de celle-ci. Si on situe les concepts métaphoriques dans la structure verticale, on peut émettre l'hypothèse que les textes sont liés entre eux par ces concepts et ce

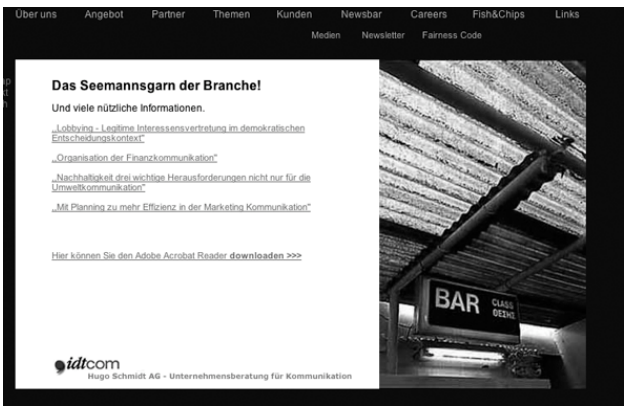
9 Ces modifications dépendent du logiciel utilisé par la rédaction : celui de la *Neue Zürcher Zeitung* par exemple permet des changements individuels, contrairement à celui de *20 Minuten*.

Über uns
Angebot
Partner
Themen
Kunden
Newsbar
Careers
Fish&Chips
Links
> Home
> Sitemap
> Kontakt
> English
idtcom
beraten. kommunizieren. werben.


Über uns
Angebot
Partner
Themen
Kunden
Newsbar
Careers
Fish&Chips
Links
Story
Crew
Integrierte Kommunikation
Verbände & Organisationen
Horizonte erweitern.
Integrierte Kommunikation schafft Identität.
Erfolgreiche Unternehmen werden als Persönlichkeit wahrgenommen. Wir kommunizieren integriert. Wir entwickeln ganzheitliche Kommunikationsstrategien und setzen für Sie Prozesse in Gang. Wir unterstützen Sie mit kreativen Lösungen, die Ihre Individualität unterstreichen und verankern.
Story
,idtcom vereinigt das Know - how der 1986 gegründeten Hugo Schmidt AG - Unternehmensberatung für Kommunikation - und der 1997 gegründeten Werbeagentur suXess. Der Schlüssel zum Erfolg in den letzten fünfzehn Jahren liegt in der Kreativität der Lösungen. Alle Bestandteile integrierter Kommunikation - Analyse, Strategieentwicklung, Kreation, Kommunikation und Erfolgsmessung - werden von uns glaubwürdig eingelöst.
idtcom
Hugo Schmidt AG - Unternehmensberatung für Kommunikation


Über uns
Angebot
Partner
Themen
Kunden
Newsbar
Careers
Fish&Chips
Links
Story
Crew
Integrierte Kommunikation
Verbände & Organisationen
Crew ,idtcom
Hugo Schmidt
Constantin von Andrian-Werburg
Oliver Frommenwiler
Patrick Bucher
Freie Mitarbeiter
Agenturleiter
Hugo Schmidt ist ein erfahrener, sicherer Navigator und bewegt sich seit 1972 auf den Gewässern der Kommunikation. Ursprünglich als Journalist, dann als PR-Leiter und Redaktor bei Schindler Schweiz, ab 1976 zusätzlich als Werbeleiter und von 1979 bis 1986 als PR-Leiter im Schindler - Konzern. Es folgt 1986 die Gründung der Hugo Schmidt AG und 1997 der suXess AG.
Hugo Schmidt verfügt über eine reiche Erfahrung in allen Sparten der Kommunikation und über ein vielfältiges Beziehungsnetz, das alle wichtigen Entscheidungsträger in Politik, Wirtschaft, Kultur und Sport im Raum Luzern und darüber hinaus verbindet.
Im Weiteren zeichnet sich Hugo Schmidt durch folgende ehemalige Aktivitäten aus:
Mitglied des Grossen Rates Kanton Luzern





www.idtcom.ch, le 07.10.03

même à l'extérieur de leurs limites. Les concepts métaphoriques organisent la mise en réseau de sorte que les textes sont perçus comme des unités affiliées. Cela peut se faire par des images aussi bien concrètes que linguistiques.

Lorsqu'on met en évidence les phénomènes linguistiques individuels et qu'on classe les métaphores selon leur concept, les composantes organisationnelles des métaphores – non pas au niveau lexical, mais sur le plan du texte –, en fonction de la structure textuelle, ne sont souvent plus prises en considération.

On peut distinguer quatre types de fonctions métaphoriques relevant de la structure textuelle, les degrés de métaphoricité pouvant varier d'une rubrique à l'autre :

1. différentes métaphores à l'intérieur d'un paragraphe du texte ;
2. métaphores dans certains paragraphes ;
3. métaphores sur une page du site ;
4. métaphores sur le site internet entier.

L'entrée par la page d'accueil d'un site internet est primordiale, puisque celle-ci contient les concepts fondamentaux des pages suivantes. Si on ne choisit pas cette entrée, les concepts peuvent dégénérer jusqu'à la non-reconnaissance interprétative.

Je prends comme exemple une métaphore lexicalisée qui montre l'action sur la structure textuelle d'images se reflétant dans la langue. En faisant abstraction des habitudes cognitives évoquées ci-dessus et indépendamment de l'interprétation bienveillante des utilisateurs, la métaphore paraît plus ou moins « correcte ».

L'exemple suivant nous montre une mise en réseau qui fonctionne.

L'entreprise, une agence publicitaire (*idtcom*), se présente comme un paquebot. La base est le concept conventionnel de l'entreprise vue comme un bateau. La page d'accueil montre donc le bateau à quai dans un port. Grâce à une forte référence à l'image, cette métaphore conceptuelle est préservée sur toutes les pages.

Le titre de la page « Élargir ses horizons » (*Horizonte erweitern*) – le bateau a pris le large – ne ferait pas sens sans l'image de la page d'accueil et sans la métaphore conceptuelle. Le sous-titre ainsi que le texte courant n'emploient plus de métaphore de ce domaine, à part le verbe métaphorique lexicalisé « ancrer » (*verankern*) dont le caractère métaphorique dilué se réactive sur l'arrière-fond du concept NAVIGATION.

Le lien vers l'équipage (*Crew*), par contre, forme un nœud, la reprise concrète d'un modèle métaphorique cognitif. La métaphore « équipage » résume de manière concise les explications du texte courant et annonce le sujet du texte : le directeur de l'agence est désigné comme un « navigateur fiable », le *senior consultant* comme

« expérimenté sur l'océan de la communication » et l'assistante RP « tient toujours le cap ».

Ces exemples ne sont certes ni particulièrement neufs ni palpitants, mais ils nous mènent parfois sur un terrain sémantique difficile : « La communication en profondeur. Nous allons au fond des choses » (*Kommunikation mit Tiefgang : Wir gehen den Dingen auf den Grund*). Tant qu'on interprète ces propos dans le sens métaphorique conventionnel, tout va bien. Si toutefois on active le concept métaphorique de la NAVIGATION, on s'approche dangereusement de l'expression « toucher le fond », qui évoque la possibilité d'un naufrage et présente donc une connotation fortement négative…

Le lien au *Seemannsgarn* – « histoires de marins » (littéralement « fil de marins ») – est encore plus douteux. Le titre « Histoires des marins de la branche ! Et beaucoup d'informations utiles » qui introduit une page où l'on parle de la confiance que mérite l'entreprise, mine l'intention sérieuse par cette métaphore conceptuelle et la signification lexicalisée de celle-ci. En effet, le mot *Seemannsgarn* désigne les histoires monstrueuses à véracité douteuse que se racontaient autrefois les marins…

À la rubrique « Emplois » se trouve la mention « Emplois nécessitant de la dextérité – Enrôler » (*Jobs mit Fingerspitzengefühl – Anheuern*). L'image adjacente montre un marin en ciré triant des sardines. En 2003, on pouvait lire ici : « Malheureusement, la barque est pleine actuellement » (*Leider ist das Boot im Augenblick voll* [le 17.05.03]). Ce passage a été judicieusement changé en « Malheureusement, nous ne disposons pas de poste vacant en ce moment » [le 12.10.04]. Faut-il rappeler, en effet, que *Das Boot ist voll* (« La Barque est pleine ») est le titre d'un célèbre livre publié par Alfred Haesler en 1967 (et d'un film non moins célèbre de Markus Imhoof sorti en 1980) sur la politique de la Suisse à l'égard des réfugiés durant la deuxième guerre mondiale ?

Dans l'idéal, les concepts métaphoriques structurent les pages et sites internet en unités qui ouvrent un procédé interprétatif donné – sous réserve de tous les pièges possibles. Dans les cas moins idéaux, les concepts métaphoriques arrivent à structurer, mais sans créer une unité. Il est cependant intéressant de noter que même des textes présentant des concepts métaphoriques non cohérents restent tout à fait compréhensibles.

L'influence des métaphores sur un texte dans son ensemble et l'application de leur potentiel textuel se manifestent différemment dans les exemples étudiés. La manière dont la constitution d'un texte subit l'action des métaphores est très variable, sans qu'une tendance générale se dégage. Les métaphores conceptuelles mettent à disposition des paramètres interprétatifs qui ne sont pourtant que rarement réalisés dans de larges parties du texte. Ainsi, certaines métaphores

donnent au texte du site un semblant de structure qui ne poursuit pas véritablement le concept métaphorique au sens de la théorie cognitive des métaphores.

La structure textuelle dépend souvent non pas des métaphores linguistiques, mais de la position de celles-ci dans l'organisation formelle globale : les métaphores se limitent en effet dans beaucoup de cas aux titres ou aux textes introductifs, sans s'inscrire dans le texte courant. Elles servent plutôt de structure fondamentale au texte dans certains paragraphes bien délimités. Une métaphore entraîne des lexèmes donnés qui forment ensemble une métaphore conceptuelle et constituent ainsi le texte. Plus la métaphore est lexicalisée et plus son usage non métaphorique s'est imposé, moins son influence sur le texte est importante.

En conclure que l'abandon d'un concept métaphorique ou le mélange de métaphores aboutirait à une fragmentation textuelle serait erroné. Il faut prendre en compte le type du texte et ses caractéristiques spécifiques dans les médias, car sur le *World Wide Web*, l'unité du texte écrit n'est pas garantie. La fragmentation du texte résulte plus fréquemment de l'emploi excessif d'un grand nombre de métaphores dans un texte très restreint avec peu d'informations non métaphoriques ; elle est plutôt la conséquence de métaphores créatives sans reformulation et sans explications sur le message voulu. Dans le pire des cas, l'emploi des métaphores rend méconnaissable le message visé initialement.

PERSPECTIVES

Les nouveaux médias ont généré des niveaux textuels complexes avec différentes catégories de fonction textuelle dont les métaphores et concepts métaphoriques nécessitent une étude plus détaillée.

Le rapport texte-image ainsi que le rapport à l'intégration de combinaisons médiales supplémentaires (vidéo, etc.) exige une attention particulière. Une distinction entre métaphores comme éléments stylistiques ou phénomènes purement linguistiques et métaphores comme modèles de pensée est appropriée si l'on se penche sur la fonction textuelle des métaphores et sur les métaphores créatives.

Parfois, les métaphores ne sont pas nécessaires ou sont même superflues pour la compréhension des informations d'un texte. C'est le cas lorsque le contenu est transmis également par des expressions non métaphoriques ou que le texte métaphorique ne sert que d'introduction.

Je proposerais de reprendre à cet effet un procédé connu de la lexicologie : hiérarchiser les concepts métaphoriques et les métaphores selon leur fonction textuelle, donc créer d'une part des « métaphores-clés » qui, au niveau textuel, fonctionnent comme vecteurs d'organisa-

tion du texte et, d'autre part, des métaphores « stylistiques » qui, bien qu'apparaissant à la surface textuelle et dans les concepts métaphoriques, ne jouent pas de rôle porteur.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADAMZIK K., 2001, „Die Zukunft der Text(sorten)linguistik. Textsortennetze, Textsortenfelder, Textsorten im Verbund", *in* U. Fix, S. Habscheid und J. Klein (Hg.), *Zur Kulturspezifik von Textsorten,* Tübingen, Stauffenberg Verlag: 15–30.

DE BEAUGRANDE R.-A. und DRESSLER W. U., 1981, *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen, Niemeyer.

BRINKER K., 2005, *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.

FIX U., 2002, *Brauchen wir einen neuen Textbegriff ? Antworten auf eine Preisfrage*, Frankfurt a. M., Berlin u. Bern, Peter Lang Verlag.

GANSEL C. und JÜRGENS F., 2002, *Textlinguistik und Textpragmatik. Eine Einführung*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.

HEINEMANN M. und HEINEMANN W., 2002, *Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

KRAUSE W.-D., 2000, „Kommunikationslinguistische Aspekte der Textsortenbestimmung", *in* W.-D. Krause (Hg.), *Textsorten. Kommunikationslinguistische und konfrontative Aspekte*, Frankfurt a. M., Berlin u. Bern, Peter Lang Verlag: 34–67.

KRISTEVA J., 1969, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil.

SCHÜTTE D., 2004, *Homepages im World Wide Web. Eine interlinguale Untersuchung zur Textualität in einem globalen Medium*, Frankfurt a. M., Berlin u. Bern, Peter Lang Verlag.

STÖCKL H., 2004, *Die Sprache im Bild – das Bild in der Sprache : Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte, Theorien, Analysemethoden*, Berlin, De Gruyter.

STORRER A., 1997, „Vom Text zum Hypertext", *in* D. Knorr, E.-M. Jakobs (Hrsg.), *Textproduktion in elektronischer Umgebung*, Frankfurt a. M., Berlin u. Bern, Peter Lang Verlag : 121-139.

WEINGARTEN R. (Hg.), 1997, *Sprachwandel durch Computer*, Opladen u. Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.

7

L'« ESPACE KOULECHOV »

TRANSFERT D'UNE EXPÉRIENCE FILMIQUE À L'ARCHITECTURE : PERCEPTION OU MÉTAPHORE ? [1]

Doris AGOTAI

École Polytechnique Fédérale de Zurich (ETH)

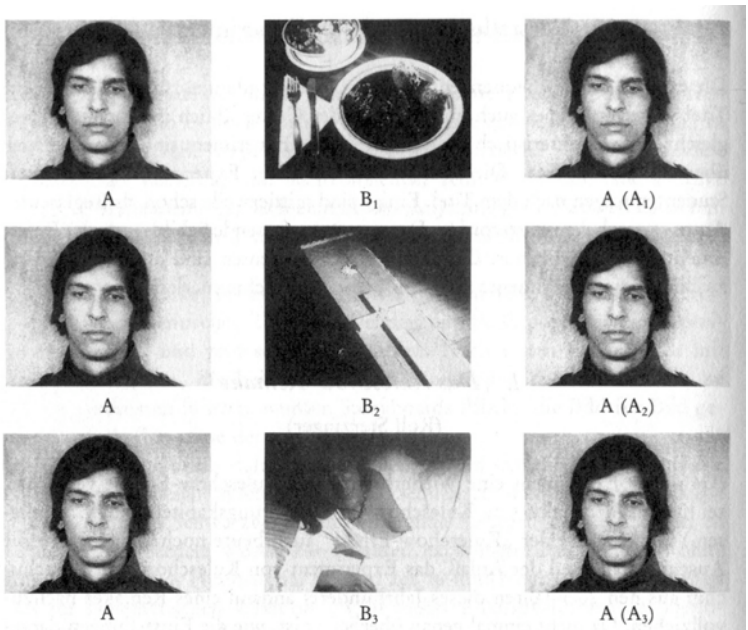
LA FORMATION DE MÉTAPHORES COMME MODÈLE SCIENTIFIQUE

Dans cette contribution, j'aimerais apporter une réflexion sur la métaphore qui ne provient pas du contexte linguistique, mais se réfère à la théorie des sciences. J'essaierai de montrer jusqu'à quel point la métaphore peut ouvrir une nouvelle perspective épistémologique dans un discours à vocation théorique. Ce faisant, je me réfère au concept d'« innovation » selon lequel le transfert de qualités ou d'idées d'un discours à un autre ne forme pas seulement une métaphore, mais produit aussi un potentiel épistémologique, potentiel qui, en portant le regard sur des structures connues d'une autre perspective, permet une nouvelle approche du (prétendu) connu. Mes réflexions s'appuient sur les différentes conceptualisations de la métaphore en théorie des sciences de ces trente dernières années (Brandt 2004 : 28–54).

Avec l'« espace Koulechov » – métaphore formée à partir d'un terme filmique, l'« effet Koulechov », pour exprimer un effet spatial en architecture –, je vais présenter un exemple concernant la perception visuelle de l'espace qui montre l'efficacité de l'approche épistémologique esquissée. J'ai développé cet exemple au cours de ma thèse de doctorat portant sur la conception des effets spatiaux en architecture (v. Agotai 2007). Pour analyser ces effets, j'ai choisi un concept transdisciplinaire en prenant le film, et plus précisément l'espace fil-

1 Je tiens à remercier Silvia Berger de nos entretiens sur la théorie des métaphores dans le discours scientifique ainsi que Carole Berset, Sophie Krummenacher et Verena Schindler de leur aide dans la rédaction française de ce texte.

mique, comme modèle d'investigation. L'objectif était d'analyser des effets spatiaux filmiques pour être ensuite capable de décrire des effets spatiaux en architecture, l'hypothèse de départ étant qu'un transfert terminologique du vocabulaire filmique à l'architecture – ou bien la formation d'une métaphore – permet de saisir des effets de sens non encore conceptualisés dans l'architecture.



L'« effet Koulechov »
Beller (éd.) 1993 : 58
(image reproduite avec l'aimable autorisation de Rolf Sterzinger)

Comme le précise le titre de cette contribution, la question centrale est de savoir si un tel transfert conduit vraiment à un élargissement de la perception du réel et du champ épistémologique ou s'il s'agit simplement de la formation d'une métaphore au niveau de la langue. C'est à l'aide de l'« effet Koulechov » que je vais essayer de répondre à cette question.

L'« EFFET KOULECHOV » : UNE « EXPÉRIENCE CONTEXTUELLE » EN PSYCHOLOGIE DE LA PERCEPTION

On désigne par « effet Koulechov » une expérience filmique des années vingt qui montre que la signification d'un plan dépend toujours de son contexte et que le montage de plusieurs plans consécutifs crée « à la réception » un rapport de causalité, selon le principe psycholo-

gique bien connu des narratologues et déjà des rhétoriciens classiques : *Post hoc, ergo propter hoc*, « Après cela, donc à cause de cela ». Cette expérience, qui marque une étape importante dans l'histoire du cinéma, porte le nom de Lev Koulechov (1899-1970), professeur à l'école du cinéma de Moscou, première école de cinéma fondée dans le monde, en 1919. Elle s'inscrit, ainsi que celle de la « géographie créative » en général, dans la pensée du formalisme soviétique et défend l'idée que le sens d'un film ne naît pas de plans isolés, mais du montage. James Monaco décrit ces expériences comme suit :

> Peu après la révolution d'Octobre, on avait attribué un atelier de l'École du film au jeune réalisateur Lev Koulechov. Poudovkine a été l'un de ses élèves, et Eisenstein aussi pour un certain temps. Comme il n'y avait pas assez de pellicule de film pour faire des projets, ils commencèrent à recouper des films existants. Ainsi ils firent nombre de découvertes sur la technique du montage. Dans une des expériences, Koulechov montait des plans qui avaient été pris en des lieux et des moments différents. Ce montage devenait un nouveau récit. Koulechov l'appelait « la géographie créative ». Dans les expériences les plus connues, le groupe de Koulechov prenait trois plans identiques de Mosjukin, fameux acteur de l'avant-guerre, et les montait avec l'image d'une assiette de soupe, d'une femme et d'un cercueil d'enfant. D'après Poudovkine, qui décrivit plus tard les résultats de ces expériences, le public se montra enthousiaste devant la capacité de Mosjukin à exprimer des émotions aussi diverses que la faim, la tristesse et l'affection. (Monaco 1977 : 354, ma traduction)

Ceci montre clairement que le spectateur construit spontanément un lien de causalité entre les différents plans. D'un côté, le sens d'un plan dépend du contexte, de l'autre, l'ordre des plans d'une séquence détermine également le sens (Wulff 1993 : 178).

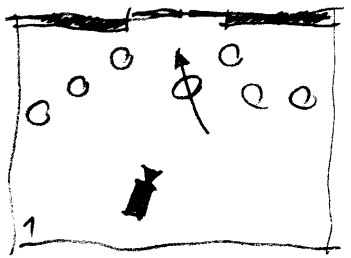
ORSON WELLES, *LE PROCÈS* : ANALYSE DE L'ESPACE FILMIQUE

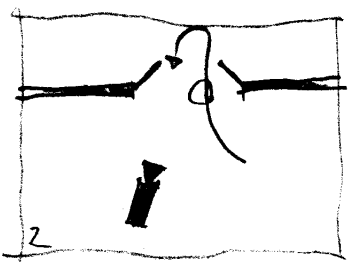
La logique narrative et l'enchaînement visuel construisent donc une attente qui permet au spectateur d'inscrire les plans consécutifs dans un rapport de causalité. Mais on trouve aussi des cas où le réalisateur surprend le spectateur par un faux raccord et provoque, de cette manière, des effets particuliers. Ainsi, dans son adaptation cinématographique du *Procès* de Franz Kafka, en 1962, Orson Welles joue avec le conditionnement visuel et va au-delà de la représentation spatiale traditionnelle en mettant en scène l'état même du protagoniste.

Le *Procès*, on le sait, raconte le cauchemar du procureur Josef K., accusé sans savoir pourquoi, et qui doit faire face à un procès ; il est pris dans un tourbillon de menaces et de prescriptions qui vont provoquer sa fin. Avec l'adaptation du *Procès*, Welles traduit l'histoire de Kafka dans un langage visuel et traite soigneusement les structures spatiales, qui représentent l'édifice fictif d'une prétendue justice. Des

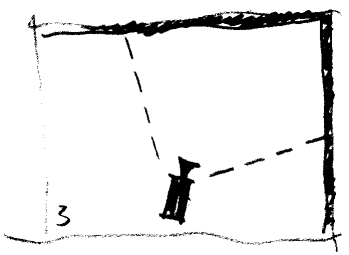
structures labyrinthiques transforment la normalité en paranoïa et en menaces. La séquence que nous analyserons montre le protagoniste Josef K., joué par Anthony Perkins, devant le tribunal. Dans une salle pleine de spectateurs, l'accusé se justifie sans savoir de quoi, provoque le juge et quitte finalement la salle.

Regardons maintenant les plans, les positions de la caméra, la chorégraphie et le montage de la courte séquence dans laquelle Josef K. quitte la salle (Plans 1 à 8 ci-dessous : Orson Welles, *Le Procès*, 1962).

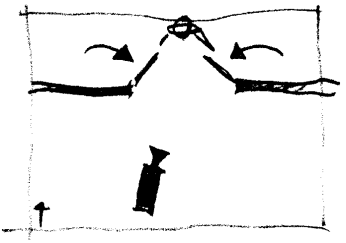




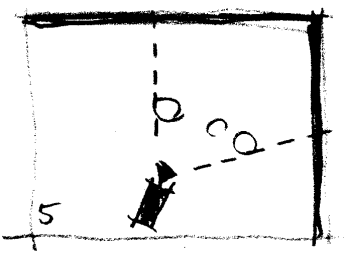
Sur les deux premiers plans (plans 1 et 2 ci-dessus), on est à l'intérieur de la salle du tribunal ; Josef K. cherche un chemin à travers la foule pour quitter la salle, il ouvre la porte, entre dans la cage d'escalier, se retourne et regarde en arrière dans la salle. Ainsi, il change son angle de vue et regarde la caméra en face.



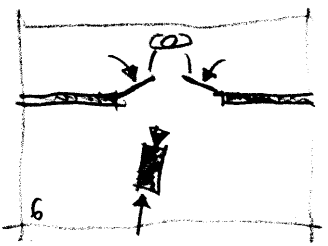
Contre-champ : la caméra subjective prend le point de vue de Josef K. avec une focalisation interne et montre ce qu'est censé voir Josef K., à savoir la salle du tribunal (plan 3 *supra*).



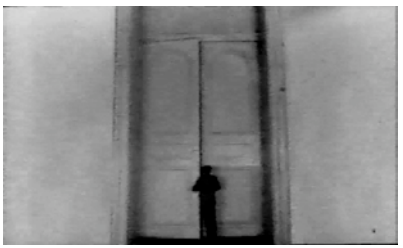
Retour au champ : pendant le contre-champ et le raccord-temps, Josef K. a fini de se retourner. Il regarde dans la salle et ferme la porte lentement.

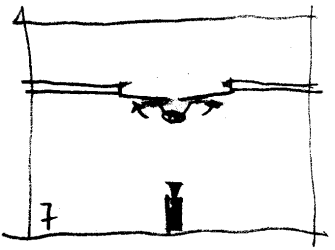


Contre-champ : deuxième point de vue subjectif de Josef K. La salle se rapproche, semble plus grande et menaçante.

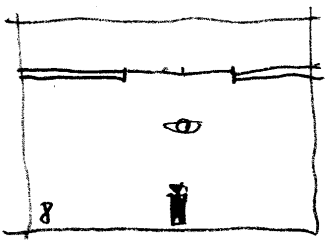


Dernier plan de la porte depuis l'intérieur : coupe au moment où Josef K. ferme la porte.





La caméra quitte la salle et regarde de l'extérieur la porte du tribunal. Le mouvement de la scène précédente et celui de la scène suivante se chevauchent et montrent comment Josef K. ferme la porte. La caméra, située dans le prolongement de l'angle de vue et très bas près du sol, montre une composition symétrique. C'est la taille de la porte qui est déterminante dans cette scène, taille qui, comparée à celle de la vue antérieure, paraît deux fois plus grande.

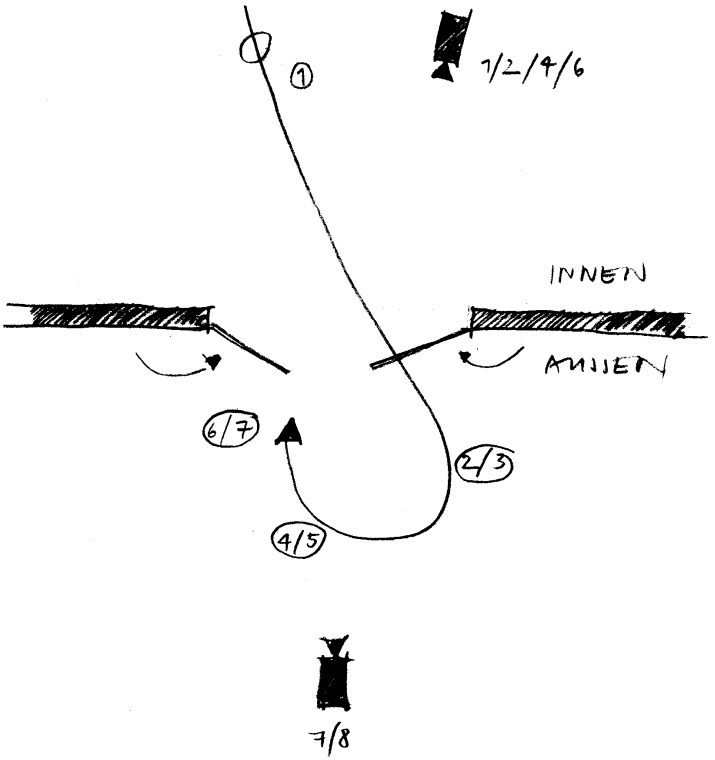


À la fin de la scène, l'image reste immobile et finit par un fondu au noir. Avant le fondu enchaîné vers la prochaine scène, on voit Josef K. dans un plan symbolique face à cette porte énorme.

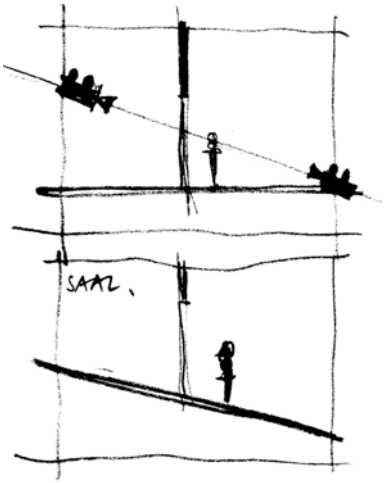
Si on regarde les plans de plus près, on voit que cette séquence comprend trois espaces : celui de la porte depuis l'intérieur, le contre-champ avec la vue sur le tribunal et, finalement, la grande porte depuis l'extérieur. Dans la continuité de la narration, ces plans forment un espace contigu et homogène. Dans la production, il s'agit selon toute probabilité de trois espaces scéniques complètement indépendants l'un de l'autre et qui s'unissent seulement à travers le montage.

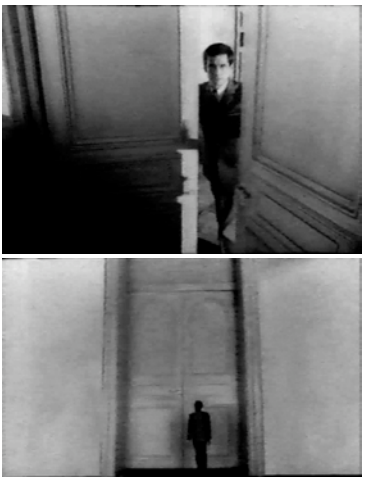
Le croquis ci-dessous montre comment le spectateur perçoit l'espace : la flèche trace le mouvement présupposé du protagoniste et marque sa position relative par rapport aux plans. Pendant que la caméra montre des plans séparés, le spectateur développe l'idée d'un espace continu à travers le montage. Le premier emplacement de la caméra prend la position de n'importe quel spectateur du tribunal. En contre-champ, la caméra subjective pénètre dans l'action et suggère

une identification avec le protagoniste. Sur le dernier plan, la caméra s'éloigne de l'action, mène le spectateur hors de l'évènement et prend le rôle d'un observateur.



Pendant que l'enchaînement des plans par le montage guide la perception du spectateur vers l'idée d'un espace continu au niveau de l'effet visuel, le changement d'échelle de la porte ainsi que la position de la caméra apportent une confusion. D'une part, la porte énorme déforme les proportions réelles et met en scène une constellation émotionnelle qui n'existe pas *a priori* mais qui représente la perception subjective du protagoniste ; Welles introduit un faux raccord pour accentuer l'émotion au moyen de l'espace. D'autre part, l'angle de vue de la caméra forme un plan incliné. À l'intérieur de la salle, l'angle de vue est plongeant tandis que devant la porte, la caméra est posée sur le sol. L'inclinaison de l'angle de vue est identique mais inversée, ce qui crée une continuité spatiale. On a l'impression de se retrouver soi-même sur un plan incliné qui, en fait, correspond à l'état d'esprit perturbé du protagoniste.





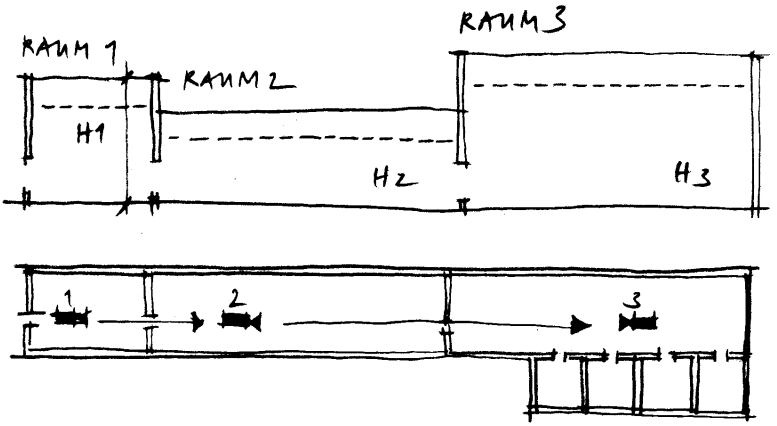
Welles construit un espace scénique à partir de plans séparés qui produisent des effets de sens et d'émotions contextuels comme ceux qui caractérisent l'« effet Koulechov ».

PETER MÄRKLI, *LA CONGIUNTA* : TRANSFERT DE L'« EFFET KOULECHOV » À L'ARCHITECTURE

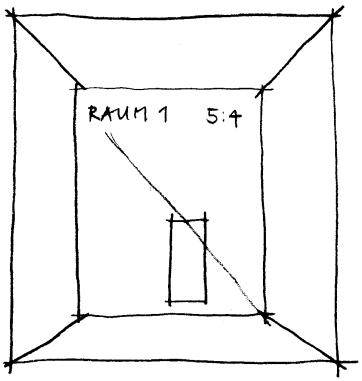
Une perspective filmique sur l'architecture soulève la question de l'importance que prend le contexte dans la perception physique de l'espace. Bien qu'un espace soit objectivement mesurable, sa perception dépend aussi du contexte, c'est-à-dire des espaces qui l'entourent et mettent en valeur ses propres qualités. Il ne suffit pas de dire qu'un espace est de telle ou telle hauteur ; ce qui compte, c'est la relation qu'entretient cet espace avec les espaces environnants, par rapport aux échelles connues et aux différentes attentes enregistrées dans la mémoire d'un sujet en place. L'impression d'un lieu est conditionnée d'un côté par l'espace précédent et de l'autre par l'attente de l'espace suivant. Ou bien, pour citer l'urbaniste Edmund Bacon : « L'architecture est une organisation de l'espace qui produit une certaine expérience spatiale en fonction des expériences précédentes ou supposées par le spectateur » (Bacon 1968 : 21, ma traduction). Dès qu'une enfilade par exemple ne correspond pas à son attente, le spectateur éprouve surprises et moments de confusion.

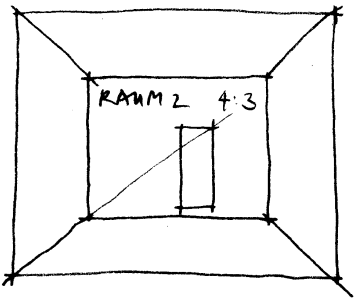
Pour illustrer mon propos, j'analyserai un bâtiment de Giornico, dans le canton du Tessin (Suisse), où l'architecte Peter Märkli a construit un petit musée dédié à l'œuvre du sculpteur Hans Josephsohn. Dans ce bâtiment, appelé *La Congiunta*, les légers décalages que l'on

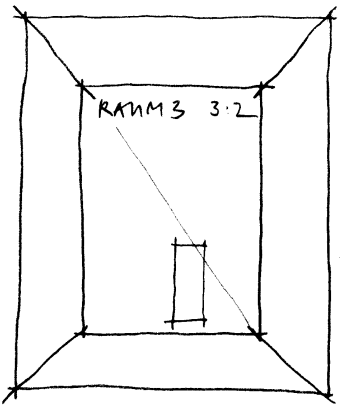
constate par rapport à la conception conventionnelle de l'espace, de l'enfilade classique en l'occurrence, génèrent des ruptures dans la perception.



La Congiunta est un édifice allongé divisé en trois salles principales (photos sur les pages suivantes). Le passage d'une salle à l'autre est organisé le long d'une ligne continue, à l'instar d'une enfilade classique, à cette différence près qu'ici, contrairement aux conventions, cet axe est légèrement décalé par rapport au centre. En passant d'une salle à l'autre le visiteur franchit un seuil que l'on pourrait comparer au montage du film et qui mène à un nouvel espace. Le visiteur progresse en s'attendant à retrouver dans la salle suivante les mêmes proportions spatiales – attente qui sera déçue, car tandis que la première salle est relativement haute, la deuxième est beaucoup plus basse, l'espace étant, cette fois-ci, plus large que haut. La troisième salle au fond, finalement, est encore plus haute que les deux salles précédentes. Elle semble d'autant plus haute qu'elle est spontanément comparée aux deux autres. Des différences de hauteur dans les pièces d'un même bâtiment sont en soi un fait peu commun. Le visiteur est donc surpris de la succession spatiale de ces trois salles aux proportions si diverses ; à chaque passage ses attentes sont déjouées. Exception faite de cette expérience qui « contextualise » la qualité d'un espace, Peter Märkli construit par ailleurs son bâtiment dans des rapports classiques, chaque salle étant construite selon les règles de proportion de la salle précédente.


RAUM 1 5:4


RAUM 2 4:3



Peter Märkli,
La Congiunta, 1992

M. Spiluttini, 1993
(images reproduites avec l'aimable autorisation de la photographe)

LA MÉTAPHORE DANS LA THÉORIE DES SCIENCES

La qualité d'un espace donné ne se juge manifestement qu'en relation directe avec l'espace précédent et dans l'attente du prochain, à l'instar de l'« effet Koulechov ». C'est ce même effet en architecture que je désigne, comme je l'ai dit au début de cet article, sous le nom d'« espace Koulechov ». J'espère avoir montré que le transfert terminologique, dans le cas présent, va au-delà de la création d'une simple figure rhétorique, proposant, en fin de compte, un nouveau concept, sous forme métaphorique, pour un mode de perception non encore théorisé dans le discours architectural.

L'idée qu'une métaphore empruntée à un discours donné puisse entrer dans un autre discours qui, lui, ne dispose pas d'outils théoriques ou terminologiques appropriés à la saisie de certains phénomènes existants et venir combler ainsi un vide à la fois épistémologique et terminologique s'inscrit dans la théorie dite de « métaphore-modèle ». Dans les trente dernières années, les recherches sur la métaphore dans le domaine scientifique ont reçu de nouvelles impulsions, notamment grâce aux travaux de Mary Hesse et Max Black. Longtemps, la métaphore a eu mauvaise presse dans le monde scientifique, car son caractère figuratif semblait en contradiction avec la précision conceptuelle requise par le langage et la pensée scientifiques. Aujourd'hui, en revanche, elle est comprise comme un outil épistémologique au même titre que d'autres modèles scientifiques.

Dans son livre *Metapher und Experiment*, Christina Brandt (2004) résume les différentes positions sur la question et décrit la métaphore comme le point d'intersection entre différents discours, sur la base d'une notion sémantiquement stable, qui peut générer dans le nouveau contexte une ambiguïté ou une proximité sémantiques aptes à enrichir le procès épistémologique. La métaphore implique l'idée d'un transfert ; elle véhicule du sens. C'est ainsi que l'entendent Sabine Maasen et Peter Weingart (2000) : ils comprennent la métaphore comme une possibilité de transférer des idées, des concepts ou des entités significatives d'un discours à l'autre. La métaphore peut ainsi devenir un lien entre différents discours, voire un nœud dans un réseau discursif, la question étant de savoir, cependant, jusqu'à quel point elle ouvre de nouvelles perspectives (Brandt 2004 : 36). La tentative d'établir la métaphore comme modèle épistémologique se fonde sur l'idée de base selon laquelle on peut y trouver de nouvelles structures analytiques non réductibles à des concepts traditionnels. Richard Boyd, dans *Metaphor and Theory Change* (1993 : 481-553), développe l'idée selon laquelle des métaphores qui deviendront constitutives d'une théorie donnent naissance à une nouvelle terminologie. Cette terminologie peut encore être vague à ses débuts, mais elle initie un changement de la théorie et va se stabiliser durant ce processus. À travers les nou-

veaux modes de perception qu'elles proposent, les métaphores pourraient susciter de nouvelles questions – elles auraient la faculté de conduire les chercheurs vers de nouvelles stratégies de recherche. C'est dans leur nature ambiguë et vague qu'on pourrait justement trouver de nouveaux axes de recherche possibles.

Dans le cas présent de l'« espace Koulechov », il s'agit d'un transfert de termes et de concepts de la théorie filmique à la théorie architecturale. La métaphore permet en l'occurrence de mieux saisir et de nommer un phénomène connu, mais non encore conceptualisé dans le discours de l'architecture, et contribue ainsi en même temps à une clarification terminologique. En l'occurrence, la métaphore offre donc un modèle épistémologique se rapportant à la perception visuelle et spatiale ; elle établit une terminologie qui permet de nommer des effets existants et de faire éclater, par là même, des structures de perception conventionnelles et sédimentées.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AGOTAI D., 2007, *Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum*, Bielefeld, Transcript.

BACON E., 1968, *Stadtplanung von Athen bis Brasilia*, Zürich, Verlag für Architektur.

BELLER H. (Hg.), 1993, *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, München, TR-Verlagsunion.

BOYD R., 1993, "Metaphor and Theory Change", *in* A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, New York, Cambridge University Press: 481–553.

BRANDT C., 2004, *Metapher und Experiment. Von der Virusforschung zum genetischen Code*, Göttingen, Wallstein.

MAASEN S. and WEINGART P., 2000, *Metaphors and the Dynamics of Knowledge*, London, Routledge.

MONACO J., 1977, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.

WULFF H., 1993, „Der Plan macht's. Wahrnehmungspsychologische Experimente zur Filmmontage", *in* H. Beller (Hg.): 178–189.

DESCRIPTIF DU FILM

Orson Welles, *Le Procès*, 1962, F, 120', Noir et blanc.

Réalisation : Orson Welles.

Scénario : Orson Welles, d'après Franz Kafka.

Caméra : Edmond Richard.

Décor : Jean Mandaroux, Jacques d'Ovidio, Jacques Brizzio, Pierre Tyberghein, Jean Bourlier.

Musique : Jean Ledrut, Tommaso Albinoni.

Avec Anthony Perkins, Orson Welles, Jeanne Moreau, Romy Schneider, Elsa Martinelli, Akim Tamiroff.

LES AUTEURS

Doris AGOTAI est chargée de cours au département d'architecture de l'École Polytechnique Fédérale de Zurich (ETH) et au département de scénographie de l'École des Beaux-Arts de Zurich (ZHdK), collaboratrice scientifique dans un laboratoire de réalité virtuelle (Institute of 4D-Technologies / Fachhochschule Nordwestschweiz), membre du comité de l'Association Suisse de Sémiotique.

Publications récentes : « Architektur und Film », *tec21*, 19, 2008, p. 2-10 ; « In Licht denken », *Archithese*, 3, 2008, p. 28-33 ; *Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum*, Transcript, 2007.

Contact : agotai@arch.ethz.ch

Denis BERTRAND est professeur de littérature française à l'Université Paris 8 - Vincennes - Saint-Denis, où il enseigne la théorie littéraire et la sémiotique générale (*Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000). Ses travaux de recherche portent sur les relations entre phénoménologie, discours et figurativité, dans le cadre plus général des rapports entre sémiotique et rhétorique et de leurs champs d'exercice concrets en socio-sémiotique. Il dirige avec Jacques Fontanille, Jean-François Bordron, Georges Molinié et Claude Zilberberg le Séminaire Intersémiotique de Paris.

Publications récentes : *Régimes sémiotiques de la temporalité. La flèche brisée du temps*, Paris, Puf, 2006 (direction de la publication en collaboration avec Jacques Fontanille) ; *La Transversalité du sens. Parcours sémiotiques*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007 (direction de la publication en collaboration avec Michel Costantini, Sylvain Dambrine et Juan Alonso) ; *Parler pour gagner. Sémiotique des discours de la campagne présidentielle 2007*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2007 (en collaboration avec Alexandre Dézé et Jean-Louis Missika).

Contact : dcotar@club-internet.fr

Peter FRÖHLICHER est professeur ordinaire de littérature française moderne à l'Université de Zurich, ancien président de l'Association Suisse de Sémiotique, directeur de *Versants*, revue suisse des littératures romanes, co-fondateur du centre de recherches herméneutiques à l'Université de Zurich. Il s'intéresse tout particulièrement aux problèmes d'analyse littéraire et aux modes de constitution de la signification *(Theorie und Praxis der Interpretation französischer Texte*, Tübingen, Narr, 2004). Actuellement, il prépare une étude sur la poétique des figures du ciel au XIXe et au XXe siècle.

Contact : pcf@rom.uzh.ch

Ulla KLEINBERGER est professeur de linguistique appliquée à la Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften et professeur titulaire de lingustique germanique à l'Université de Zurich.

Publications récentes : Ulla Kleinberger Günther und Franc Wagner (Hrsg.), *Neue Medien - Neue Kompetenzen ? Texte produzieren und rezipieren im Zeitalter digitaler Medien*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2004 ; Carmen Spiegel und Ulla Kleinberger Günther, « Schreiben im Internet als neue Aufgabe der Didaktik », *in* Carmen Spiegel und Rüdiger Vogt (Hg.), *Vom Nutzen der Textlinguistik für die Schule*, München, Schneider Verlag, 2006, p. 187-199 ; Ulla Kleinberger Günther, « Phraseologie und Sprichwörter in der digitalen Öffentlichkeit – am Beispiel von Chats », *in* Annelies Häcki Buhofer und Harald Burger (Hg.), *Phraseology in Motion I. Methoden und Kritik*, München, Schneider Verlag, 2006, p. 229-243.

Contact : kleinberger@ds.uzh.ch

Michail MAIATSKY a fait des études d'histoire et de philosophie à Stavropol, à Rostov-sur-le-Don, à Moscou et à Fribourg, où il a obtenu le doctorat en 2005. Il travaille actuellement au département des Langues et Civilisations Slaves de l'Université de Lausanne.

Principales publications : *Platon penseur du visuel*, Paris, L'Harmattan, 2005 ; *Europe-les-Bains*, Paris, Michalon, 2007.

Contact : michail.maiatsky@unil.ch

Marie Theres STAUFFER est membre du Karman Center for Advanced Studies in the Humanities à l'Université de Berne et chercheur à l'Université de Zurich (projet de recherche : *Espace et réflexion. Les cabinets des glaces à la fin du XVIIe et au XVIIIe siècle*) ; membre du comité de l'Association Suisse de Sémiotique.

Publications récentes : *Figurationen des Utopischen*, Deutscher Kunstverlag, 2008 ; *Alles Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater* (direction de la publication en collaboration avec H.-G. von Arburg *et al.*), Diaphanes, 2008 ; « Kritik der reinen Struktur. Utopien von Archizoom und Superstudio », à paraître

in M. Richter (ed.), *Megastructure. Sixties Utopia Reloaded,* Ostfildern-Ruit.

Contact : m_t_stauffer@gmx.ch.

Christina VOGEL est professeur à l'Université de Zurich où elle enseigne les littératures française et roumaine, et professeur de français dans un lycée cantonal de Zurich. Ses recherches portent sur les théories de l'analyse du discours littéraire, sur la poésie et le roman modernes (Mallarmé, Valéry, Michaux, Jaccottet, Beckett, Robbe-Grillet, Simon) ainsi que sur le XVIIIe siècle (Diderot). Ancienne présidente de l'Association Suisse de Sémiotique, elle a édité avec U. Bähler et É. Thommen les actes des colloques de 1999, *Lire les passions*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2000, et de 2003, *Donner du sens*, Paris, L'Harmattan, 2005. Après avoir dirigé le séminaire de critique génétique de l'équipe « Valéry » de l'ITEM/CNRS (2004-2006), elle a publié *Valéry et Léonard : le drame d'une rencontre. Genèse de l'*« Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007. Depuis 1992, elle collabore à l'édition intégrale des *Cahiers 1894-1914* de Valéry chez Gallimard.

Contact : chvogel@rom.uzh.ch.

LES ÉDITRICES

Ursula BÄHLER est privat-docent et collaboratrice scientifique à l'Institut des langues et littératures romanes de l'Université de Zurich, professeur de littérature française à la Haute École Pédagogique de Zurich, membre du Groupe de recherche sur l'Histoire de la philologie romane au Collège de France (direction : Michel Zink), ancienne présidente de l'Association Suisse de Sémiotique. Ses recherches portent sur l'histoire de la philologie, notamment dans son rapport avec la société, ainsi que sur la littérature française du Moyen Âge au XXIe siècle dans une perspective de sémiotique discursive.

Choix de publications : *Gaston Paris. Le savant dans la cité*, Paris, Éditions du CNRS, 2002 ; *Gaston Paris et la philologie romane*, Genève et Paris, Droz, 2004 ; *Éthique de la philologie / Ethik der Philologie* (éd.), Berliner Wissenschaftsverlag, 2006 ; « Sur les traces naturalistes de *La Vérité en marche* », à paraître dans les *Cahiers naturalistes* ; « Quelle réalité ? Quelle vérité ? Zola sur fond de Flaubert », à paraître dans Peter Fröhlicher and Barbara Vinken (ed.), *Absolutist Reality and Literary Realism : Flaubert*.

Contact : ubaehler@rom.uzh.ch

Ruth GANTERT est professeur de littérature française à la Haute École Pédagogique de Saint-Gall, ancien membre du comité de l'Association Suisse de Sémiotique ; a soutenu une thèse de doctorat intitulée

Portraits du Poète. Les Illuminations *de Rimbaud*.

Choix de publications : « Canzoniere CXXIX : *Di pensier in pensier, di monte in monte* », in Vittorio Caratozzolo e Georges Güntert (edd.), *Petrarca e i suoi lettori*, Ravenna, Longo, 2000, p. 55-77 ; « Lecture métapoétique d'*Enfance* de Rimbaud », *Versants* 41, 2002, p. 87-111 ; « Modèles de la lecture féminine à la fin du XIXe siècle », dans Danielle Bajomée, Juliette Dor et Marie-Élisabeth Henneau (éds), *Femmes et livres*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 122-137 ; *Rimbaud – Les Sauts d'harmonie inouïs* (direction de la publication en collaboration avec Peter Fröhlicher et Patrick Labarthe), Paris, Eurédit, 2007.

Contact : ruth.gantert@phsg.ch

Rita Catrina IMBODEN est privat-docent de littérature espagnole et hispano-américaine à l'Université de Zurich, enseignante de littérature française à la Haute École Pédagogique de Zurich ; membre du comité de l'Association Suisse de Sémiotique. Ses recherches portent avant tout sur l'analyse du discours poétique moderne dans une perspective sémiotique et sur la traduction littéraire.

Choix de publications : *Carmen de Burgos « Colombine » y la novela corta*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2001 ; « "Los grillos (Defensa e ilustración de la poesía)" de José Emilio Pacheco », *in* Pol Popovic (ed.), *José Emilio Pacheco : perspectivas críticas*, Monterrey, Siglo XXI, 2006, p. 280-301 ; « L'euphorie esthétique et les plaisirs de la traduction. Un poème de Pierre Reverdy traduit par Octavio Paz », dans Louis Hébert (éd.), *Le Plaisir des sens. Euphories et dysphories des signes*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 191-210.

Contact : ritaimboden@access.uzh.ch

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos 7

1. Entre catachrèse et métaphore : la figuration du discours 13
Denis Bertrand
Université Paris 8 - Vincennes - Saint-Denis

2. La métaphore *in fieri* : acte discursif et expérience esthétique dans quelques textes de Philippe Jaccottet 27
Peter Fröhlicher
Université de Zurich

3. De la métaphore comme acte de l'esprit 39
Christina Vogel
Université de Zurich

4. Penser (par) le visuel : Platon et la métaphore visuelle 49
Michail Maiatsky
Université de Lausanne

5. Métaphores et réflexion : les images des cabinets des glaces 63
Marie-Theres Stauffer
Université de Berne / Université de Zurich

6. Les métaphores sur la toile : la compréhension du texte sur la base des images 85
Ulla Kleinberger
Université de Zurich

7. L'« espace Koulechov ». Transfert d'une expérience filmique à l'architecture : perception ou métaphore ? 99
Doris Agotai
École Polytechnique Fédérale de Zurich (ETH)

Les auteurs 113