

PETITE PHILOSOPHIE DE LA MÉTAPHORE

Miguel de Beistegui

Abstract

The thesis put forward in this paper, which enables us to think of the movement and space *between* philosophy and literature, is that we enter literature through the device of metaphor, understood poetically, and that metaphor enables philosophy to radically rethink what it means by concept. In other words, if it is a matter of producing a concept of metaphor, this cannot be done from the position of classical metaphysics inherited from Plato and Aristotle. Rather, metaphor forces us to rethink the foundations and destiny of philosophy as the experience of the improper, the foreign, the strange, in short, of difference. Through the play of difference and metaphor, and their ability to see the world in an alternative way, a new proximity between philosophy and literature is made possible.

Keywords: Metaphor; Metamorphosis; Concept; Difference; Perception.

1. *Introduction*

En quoi la littérature donne-t-elle à penser? On ne saurait à cette question apporter une réponse unique. Celle que nous proposerons suppose un double mouvement, de la philosophie à la littérature et de la littérature à la philosophie, de sorte que l'une et l'autre se voient par lui non seulement éclairées, mais transformées. La question, donc, de par la proximité qu'elle pose entre philosophie et littérature, et qu'elle devra expliciter, est de nature à affecter non seulement le *rapport* entre philosophie et littérature, mais *l'image* que d'elles on se fait. L'hypothèse que nous avancerons ici, et qui nous permettra de penser le mouvement de va-et-vient *entre* philosophie et littérature (ou de transposition de l'une vers l'autre), est que c'est par la métaphore qu'on entre en littérature, conçue ici poétiquement, et que par elle la philosophie peut penser à nouveaux frais ce qu'elle entend par concept. De fait, nous nous interrogerons aussi sur la capacité du concept à s'ouvrir à la force de déplacement de la métaphore et ainsi dépasser l'image objectivante et dogmatique que la métaphysique classique en a

donnée. Autant dire que s'il peut s'agir de produire une *philosophie* de la métaphore, ce sera au double sens du génitif: non à partir d'une philosophie déjà donnée ou constituée, héritière de Platon et d'Aristote, mais en tant qu'elle exige de la philosophie qu'elle repense ses propres fondements et sa propre aventure, qu'on définira précisément comme celle de l'impropre, du dépaysement, de l'étrangeté, bref, de la différence. C'est donc par le double jeu du *diapherein* et du *metapherein* que s'établira le voisinage de la philosophie et de la littérature. Enfin, par un mouvement de retour sur la philosophie, nous tâcherons de montrer comment le travail du concept s'apparente à celui de la métaphore, établissant ainsi une profonde affinité, mais non une identité, entre philosophie et littérature.

2. Le champ de la métaphore

C'est à Aristote qu'on doit la définition de la métaphore que la tradition adoptera, tout en ne cessant de la commenter et de la modifier. Si Aristote juge bon de développer son analyse dans la *Poétique* et la *Rhétorique*, c'est parce qu'il envisage la métaphore comme un instrument utile à deux types de discours: le discours de la persuasion, ou de l'éloquence, et celui de la purification, ou de la tragédie. Elle possède donc bien une structure unique – qui consiste en une opération de transfert du sens des mots – mais a deux fonctions: une fonction rhétorique et une fonction poétique. Seule celle-ci nous intéressera. La définition même, quant à elle, s'applique aux deux domaines, et se voit qualifiée par la suite en fonction de chacun. Elle s'énonce ainsi: "La métaphore est l'application d'un nom impropre [*onomatos allotriou*], par déplacement [*epiphora*] soit du genre à l'espèce [*apo tou genou epi eidos*], soit de l'espèce au genre [*apo tou eidos epi to genos*], soit de l'espèce à l'espèce, soit selon un rapport d'analogie [*e kato to analogon*]" (Aristote, *Poétique*, 1457b 6-9; tr. fr. 1980)¹. Tout d'abord, la métaphore ne porte pas tant sur les modes d'élocution à proprement parler (l'ordre, la prière, la menace, l'interrogation, la réponse, etc.) que sur un de ses éléments ou constituants spécifique, à savoir le nom (plutôt que la lettre, la syllabe, la conjonction, l'article, le verbe, le cas ou la locution), qui est

1 La traduction de Hardy (1969, p. 61) donnait ceci: "La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie". S'agissant des rapports entre philosophie et rhétorique et de l'interprétation de la définition d'Aristote on se reportera à Ricœur (1975). C'est cette analyse que nous reprenons ici à notre compte, en nous en démarquant par endroits.

“un son complexe doté de signification” (Aristote, *Poétique*, 1457a 10-11; tr. fr. 1975, p. 20)². La métaphore se définit ensuite comme un déplacement (*epiphora*), et donc comme un mouvement d’un genre particulier³. Elle est la transposition d’un mot dans un contexte qu’Aristote qualifie d’étranger ou bien encore d’impropre (*allotrios*): il s’agit de l’usage d’un nom qui “désigne autre chose” (Aristote 1457b 7) ou qui “appartient à autre chose” (Aristote, 1457b 31). Si *allotrios* s’oppose bien à *kurion*, c’est simplement au sens du mot tel qu’on l’emploie d’ordinaire, soit dans son usage courant. Le sens ‘premier’ d’un mot est celui que nous utilisons tous les jours (Aristote, 1457b 3). La métaphore implique donc un déplacement vers l’étranger, et provoque quelque chose comme un dépaysement sémantique. Elle suppose une certaine distance ou un certain écart par rapport au mot dans son sens courant et familier. C’est grâce à cet écart, d’ailleurs, que le poète “évite la banalité” (Aristote, 1458a 21) et crée son effet de surprise.

Nous aurons à cœur de montrer comment l’effet de surprise de la métaphore et l’espace littéraire qu’elle libère vivent de cet écart à soi du langage usuel et du sens courant, comment le monde qu’elle décèle naît de cette puissance d’étrangeté et d’exil. Mais nous nous demanderons aussi si cet écart ou cette déviation sont à mettre au compte du seul désir d’éviter la banalité et créer la surprise ou s’ils naissent d’un désir de dévoiler, épouser et creuser des tendances ou correspondances qui, pour des raisons qu’il nous faudra analyser, restent d’ordinaire à l’état virtuel. La question, autrement dit, est de savoir si la métaphore est une ressource du langage, et de la littérature en particulier, ou bien si, plus profondément, la littérature est l’effet de ce qui, loin d’être seulement une ressource, constitue l’espace et le temps *originels* de la métaphore, et qui supposent un décrochement vis-à-vis non seulement de son *sens* courant, mais du sens de l’existence qui la sous-tend et que Heidegger définissait comme ‘quotidienneté’. C’est ici qu’il conviendrait de distinguer deux façons de comprendre l’opération d’emprunt propre à la métaphore. La première, classique, que partageraient Aristote et ses successeurs (Ricœur compris), l’envisagerait comme la possibilité de définir un domaine d’origine, ou d’emprunt, de la métaphore, à partir duquel les deux termes de la comparaison pourraient être soigneusement distingués. La seconde, que nous proposons ici, consiste à s’interro-

2 Nous adoptons ici la traduction de Ricœur (1975).

3 Par ailleurs, on notera qu’Aristote a lui-même recours à une métaphore dans son effort pour la décrire: il déplace le sens ordinaire d’un mot et le transpose dans un autre contexte. Le terme *phora* est en effet emprunté à la *Physique*, où il désigne une espèce de changement, le changement selon le lieu (Aristote, *Physique*, 201a 15; 225 a 32-b2; tr. fr. 2012).

ger sur la base à partir de laquelle cet emprunt s'effectue, et à se demander en particulier si, loin de correspondre à la seule imagination du poète, il ne naît pas d'une certaine nécessité, d'un constat de déficience ou de pauvreté du réel empêtré dans le jeu ordinaire ou 'quotidien' de nos facultés.

Ce que selon nous révèle la métaphore, ce ne sont pas des qualités communes, et ce qui l'intéresse, ce ne sont pas les comparaisons. Ce qu'elle révèle, c'est un autre plan du réel, un autre état de la matière, qui s'agite sous le monde figé des genres et des espèces. Ce qu'elle vise, ce sont les différences elles-mêmes, c'est-à-dire celles qui ne dérivent pas d'une identité générique ou analogique, mais qui signifient la limite ou le seuil d'un état de choses, au-delà duquel il devient autre chose, ses puissances de transformation ou de transposition, ses points singuliers ou ses événements. En réalité, la littérature ne compare plus rien, dans la mesure où ce qui lui permet de mettre deux termes, ou deux séries de termes en rapport n'est pas du même ordre que les termes dans leur état respectif, individué et comparable. Si l'on peut encore parler de semblable, c'est au sens de cet autre plan de réalité qui se *dégage* de la métaphore, et qui court-circuite le jeu de l'analogie.

3. *Métaphore et métamorphose*

Si la littérature donne à voir différemment, et par là-même à *penser*, c'est par ce travail précis qu'elle impose au regard et qui, l'arrachant à la simple perception, aux objectifs qui l'orientent et les habitudes qui la sous-tendent, le dédouble et le démultiplie. Si nous qualifions la perception de 'simple' c'est au sens où, afin de diriger sur le monde sa lumière et d'en isoler un objet, elle apporte moins qu'elle ne soustrait, illumine moins qu'elle ne laisse dans l'ombre, ignore plus qu'elle ne connaît. Dans son régime que nous qualifierons de 'normal' et définirons par la vie pratique qui l'encadre – une vie faite de mille et une tâches, de projets, petits et grands – la perception écarte plus d'images qu'elle n'en retient, cède à mesure qu'elle décèle, recouvre à mesure qu'elle se précise. Dans ce moindre monde où, par la puissance d'un faisceau lumineux portée par notre être tout entier, par son épaisseur, sa profondeur, et l'extraordinaire capacité de convergence de ses facultés, hors de l'oubli, surgit telle image, telle autre s'enfonce dans l'ombre. Dans ce ronronnement quotidien de la perception, ce n'est pas plus, mais moins, qui du réel se donne à voir: son manque plutôt que sa plénitude. En droit "l'image de tout", nous dit Bergson, la perception "se réduit, en fait, à ce qui vous intéresse" (Bergson 1997, p.

38). La perception ne ‘crée’ donc rien; son rôle est au contraire “d’éliminer de l’ensemble des images toutes celles sur lesquelles je n’aurais aucune prise” et de chacune des images ainsi retenues “tout ce qui n’intéresse pas les besoins de l’image que j’appelle mon corps” (Bergson 1997, p. 257). En faisant passer une partie de son interaction dans le virtuel, le corps coupe certains de ses liens avec les autres images.

Percevoir, cela signifie donc retenir, prélever sur les choses ce à quoi je ne réagis pas dans l’immédiat, ce qui ne passe pas dans une réaction automatique, ce sur quoi je *vais* agir. Le corps est donc, dans tous les sens du mot, un *percepteur*: il prélève sur les images les termes de son action virtuelle. Ainsi, nos perceptions ne sont jamais de ‘simples’ perceptions, mais le résultat d’une avancée ou une percée, portée par un corps *intéressé* et une intelligence aux aguets. Or c’est ce régime ordinaire ou intéressé de la perception, soutenu par des facultés en ordre de marche, bien alignées et disciplinées, que vient bouleverser celui, esthétique, de la métaphore; et ce bouleversement ébranle aussi la théorie classique de la métaphore et l’ontologie essentialiste et analogique qui la sous-tend. Nous soutenons donc que la vision artistique n’est pas le simple prolongement ni même l’élargissement de la perception (et, plus largement, de nos facultés), mais son interruption et son dérèglement (et là est peut-être la grande leçon de l’art moderne, de Rimbaud à Artaud et de Matisse à Hockney). L’image qu’elle construit n’est pas la reproduction ou la représentation de la réalité en apparence brute, mais en réalité filtrée, de la perception. Elle est plutôt le fruit d’un travail *du et sur* le regard, au moyen duquel le réel se donne à voir différemment et comme pour la première fois, en rupture avec la perception ordinaire. La métaphore annonce un autre monde, ou plutôt une autre façon de voir et vivre le monde.

Si la métaphore achevée est bien le fruit d’un travail, celui-ci est rendu possible et même nécessaire par un dérèglement de la perception, par ce qui s’apparente à un trouble visuel ou bien un choc, qui peut lui-même faire l’objet d’un entraînement. Toujours est-il que, privée de ses repères et sa focale habituels, désorientée, la perception avance dans un premier temps à tâtons, lâchée par les autres facultés qui rechignent à la suivre dans cette aventure schizoïde. Pourtant elle s’entête et progressivement s’engage sur la voie prometteuse – parce que riche de résonances, de correspondances et d’affinités jusque-là insoupçonnées – de la ‘vision stéréoscopique’⁴. Et c’est même dans ce passage de la perception mono-centrée et mono-scopique à ce regard dédoublé que l’on peut enfin parler de *vision* esthétique.

4 Cf. Guindani (2005).

La métaphore, nous dit Anne Carson, est l'acte "that splits the mind and puts it in a state of war within itself" (Carson 1986, p. 74). C'est ce que reconnaît Proust à la fin de la *Recherche* lorsqu'il dit que la littérature est une affaire de *style*, et que le style, lui, n'est pas tant affaire de technique que de vision. Sous l'effet de cette vision dédoublée notre monde familier, fait d'une lente et patiente accumulation de perspectives convergeant vers un point unique en lequel il se rassemble et qui en même temps l'éclaire, progressivement se réfracte et se désarticule. L'étau des facultés, perception en tête, dans lequel jusque-là il était pris, se desserre, laissant place à un nouvel ordre, un jeu de concordances et d'accords discordants entre des points que tout – l'espace, le temps, l'intelligence, la vie – séparait. Tous auront en tête ce fameux passage du *Temps retrouvé* où Proust, qui, comme Mallarmé avant lui, dit pouvoir chaque jour moins compter sur sa seule "intelligence" dans sa quête de la "vérité"⁵, définit ainsi la métaphore:

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore (Proust 1989, p. 468).

5 On trouvera un résumé de la critique proustienne de l'intelligence dans les "Projets de Préface" au *Contre Sainte-Beuve* (Proust 1971, pp. 211-218) et dans la *Recherche* elle-même (Proust 1989, pp. 458-459). Voici ce que, dans une veine semblable, Mallarmé écrivait à son ami Eugène Lefébure dans une lettre du 27 mai 1867: "Je crois que pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps – ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson comme ces cordes du violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux. Les pensées partant du seul cerveau (dont j'ai tant abusé l'été dernier et une partie de cet hiver) me font maintenant l'effet d'airs joués sur la partie aiguë de la chanterelle dont le son ne reconforte pas dans la boîte, – qui passent et s'en vont sans se créer, sans laisser de traces d'elles [...]. Me sentant un extrême mal au cerveau le jour de Pâques, à force de travailler du seul cerveau [...] j'essayai de ne plus penser de la tête, et, par un effort désespéré, je roidis tous mes nerfs (du pectus) de façon à produire une vibration, [...] et j'ébauchai tout un poème longtemps rêvé, de cette façon" (Mallarmé 1998, p. 720). Dans deux autres lettres de la même année, Mallarmé dit que s'il parvient bien à atteindre quelque chose comme une "Pensée" ou une "Conception Pure", par quoi il entend "l'Idée de l'Univers" c'est "par la seule sensation", par "une horrible sensibilité" (Mallarmé 1998, pp. 713, 274).

Voici que le narrateur de la *Recherche* découvre en passant la porte de l'atelier d'Elstir:

Naturellement, ce qu'il avait dans son atelier, ce n'étaient guère que des marines prises ici, à Balbec. Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom ou leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait (Proust 1988, p. 191).

Le terme clé est ici celui de *métamorphose*. Lui seul nous met sur la voie d'une véritable compréhension de la métaphore. Ce sont bien les choses mêmes qui se donnent à voir dans les marines. Pourtant, ces choses ne sont véritablement elles-mêmes que dans leur métamorphose. Elles sont pour ainsi dire plus elles-mêmes, on pourrait dire plus proches de leur véritable essence dans le tableau d'Elstir que dans l'image qu'on s'en fait d'ordinaire – une image détournée et comme pervertie par la nature pratique et utile de notre perception, par notre habitude et notre entendement, qui fixent et divisent le réel afin d'avoir prise sur lui. “Toutes les *figures de rhétorique* (c'est-à-dire l'essence du langage)”, disait Nietzsche, “sont de *faux syllogismes*” (Nietzsche 1872; tr. fr. 2014, p. 92)⁶. Forçant davantage le trait, en cela qu'elle associe le travail de la métaphore et, plus largement, de la parole poétique à une ‘erreur’ et une ‘contradiction’, Anne Carson écrit: “From the true mistakes of metaphor a lesson can be learned”, avant d'ajouter “Metaphors teach the mind/to enjoy error/and to learn/from the juxtaposition of what is and what is not the case” (Carson 2000, p. 31). L'idée d'une erreur ‘vraie’ ou, plus précisément, d'une chose qu'on prend (*mistake*) véritablement pour une autre, ou bien encore de la juxtaposition de ce qui est *et* n'est pas le cas, est, du point de la logique, une contradiction, et à ce titre irrecevable. Faire de cette contradiction un objet de jouissance esthétique, plutôt qu'un simple agrément, est plus scandaleux encore. Pourtant la poète s'entête, évoquant le travail – celui de la ‘mimesis’, qu'elle emprunte et même attribue à Aristote, mais en l'inversant – d'une bonne (*good*) ou précieuse (*valuable*) erreur/méprise (*mistake*), d'où sourd ‘l'inattendu’, démentant au passage le proverbe chinois selon lequel “on ne saurait écrire deux caractères d'un seul coup de pinceau” (Carson 2000, p. 31). Aristote lui-

6 Les notes rassemblées sous ces différents titres, dues à Nietzsche lui-même et occupant plus d'une centaine de pages d'un grand carnet, restèrent du vivant de l'auteur à l'état d'ébauche.

même ne souligne-t-il pas ce caractère paradoxal (*ti paradoxon*) de la métaphore, et le plaisir que nous y trouvons?⁷

Si l'œuvre reste une image, ce n'est plus au sens de ces images que, poussés par la vie pratique ou organique, nous prélevons du monde, enfonçant celui-ci dans une invisibilité de fait, mais en tant qu'elle donne à voir ce qui est par ailleurs invisible. En créant le monde, Dieu l'a peut-être créé à son image, c'est-à-dire créateur. Et l'artiste est celui qui recrée le monde créé, non à l'identique, selon une exigence de ressemblance, mais différemment, d'une différence qui est pourtant celle de la nature elle-même, c'est-à-dire de la nature dans sa puissance de dépaysement et de métamorphose, de divergence et de discordance. Si l'artiste reprend et répète le monde, c'est pour l'emmener sur autre plan, qu'on appellera 'réel' ou 'virtuel'⁸. On ne peut pas dire ce dont le monde est capable, on ne sait pas d'emblée quelles différences il recèle. Mais on sait que ce sont ces différences qui sont la vie de l'art, et ces métamorphoses que l'artiste poursuit. Entre la métaphore et la métamorphose, entre la transposition (d'un mot dans un autre) et la transformation (d'une chose dans une autre), il y a bien plus qu'une vague ressemblance: si la métaphore dit quelque chose du monde lui-même, de sa vérité de monde, c'est dans la mesure même où il est cette puissance de transformation; si, sous le monde des formes achevées et individuées, le monde est aussi le règne chaotique de l'informe, au double sens de ce qui est sans forme et de ce qui in-forme, c'est la métaphore qui lui sert de schème. La vision de l'artiste le porte au-delà – je devrais dire: en-deçà – du monde résolu et distribué en substances aux contours fixes et aux attributs définitifs (ce monde que notre vision prend pour le monde vrai). Le monde que l'artiste nous donne à voir n'est pas un monde d'objets envisagés dans leur état stable et statique, de choses individuées. C'est bien le monde réel qu'il nous donne à voir, mais un monde qui se livre seulement à ce regard qui vise les correspondances virtuelles sous les ressemblances actuelles, les résonnances et les échos *d'ordinaire* inaudibles⁹.

Dans son extraordinaire capacité à rassembler des lieux et même des époques essentiellement hétérogènes, la métaphore, nous dit Proust dans

7 Cf. Aristote, *Rhétorique* (1412 a 6; tr. fr. 2007).

8 Outre la notion de 'résistance' face à la puissance d'objectivation du langage naturel et scientifique, Blumenberg insiste sur celle de 'virtualité' ou de 'potentiel de plurivocité' afin de cerner la singularité du langage poétique. Cf. Blumenberg (2010, pp. 138, 141, 145, 146).

9 "Comme de longs échos qui de loin se confondent/Dans une ténébreuse et profonde unité,/Vaste comme la nuit et comme la clarté,/Les parfums, les couleurs et les sons se répètent" (Baudelaire 1972, p. 38).

une page des *Cahiers*, est “comme un fer à cheval”¹⁰. Elle rassemble, non comme le fait le *logos*, en extrayant une qualité commune ou un genre identique aux termes en présence, mais en creusant et dramatisant la différence, soit encore, comme le disait Claudel, “de plus loin” que la raisonnement¹¹. Ce qui s’assemble finit peut-être par se ressembler. Mais la ressemblance n’est nullement la condition du rassemblement. Aussi le poète ou l’écrivain fait-il deux choses: il révèle une distance – une distance entre deux moments ou deux situations parfaitement individués – qui est aussi une proximité. Il réunit les termes précisément en les tenant séparés, en en révélant la correspondance cachée. La correspondance poétique diffère de la correspondance analytique ou épistémique, qui met en rapport non un concept (ou une fonction) et une chose (ou un état de choses), mais deux impressions (ou séries d’impressions) hétérogènes et en apparence incompatibles, passant ainsi outre leurs différences *actuelles*.

4. *Métaphore et concept*

Dès lors, la philosophie, pour qui le concept est précisément ce point de fuite et d’éclairage (*idea, eidos*), à qui chaque chose doit son intelligibilité, lisibilité et visibilité, se voit, si elle souhaite tout du moins s’ouvrir à cette nouvelle dimension de l’expérience, dans l’obligation de revoir ce que pour elle “voir” signifie et inventer une nouvelle optique (plutôt que simplement de nouveaux concepts). Mais en quoi ce dédoublement – vision double ou diplopie – affecte-t-elle l’Idée, point d’ancrage du *logos* philosophique qui, au sujet de chaque chose, se demande ce qu’elle est ‘par elle-même’, ‘indépendamment de toute autre chose’? En ceci que pour la première fois le concept ne s’aligne plus sur l’Idée ainsi entendue, mais sur tout ce qui précisément lui échappe, soit ce grouillement ou fourmillement de singularités, d’accidents, bref, de différences “non-essentielles”, par elle reléguées au statut d’impensable ou de valeur négligeable. Je dirais même que le concept ne s’aligne plus du tout, sur rien, tant l’image de l’alignement suppose celle d’un sens commun (une visée noétique) parcourant toutes les facultés, d’une harmonie qui leur reviendrait de droit, d’un consensus qui leur viendrait spontanément, et ce, comme nous l’avons vu, afin de toujours mieux se caler sur la forme de l’identité de l’objet, ou son *Wesengehalt*. Le terme qui conviendrait serait plutôt celui, déjà évo-

10 Cité par Milly (1970, p. 89).

11 Claudel (1968, p. 42).

qué (et rimbaldien) de 'dérèglement'. Par lui, les facultés, tant dans leurs rapports entre elles que dans leurs rapports au monde, peuvent redéfinir le sens de l'expérience. Voir différemment, pour la philosophie, cela signifie voir (par) les différences, oser porter le regard sur cette myriade de points lumineux qui, comme autant de lucioles, virevoltent autour de l'Idée, non comme une étoile autour d'un soleil, mais librement, en marge de sa lumière. Voir différemment, c'est ouvrir les yeux sur ce scintillement – intermittent, précaire, évanescent – que le soleil de Platon d'ordinaire noie dans sa clarté blanche et aveuglante.

Or le concept a bien les moyens de privilégier la divergence sur la convergence, la différence sur l'identité (du sujet comme de l'objet), et d'épouser, par exemple, les différences ou nuances propres à *tel* phénomène, de s'interroger sur ses métamorphoses et ses puissances de devenir, plutôt que de d'identifier ses invariants eidétiques ou ses quiddités, tout comme la philosophie, en tant que critique des facultés, a le pouvoir de se demander de quelles différences ou quels degrés de puissance la perception, l'imagination, la mémoire ou le désir sont capables, et comment ces différences se propagent d'une faculté à l'autre, les entraînant dans une autre économie, un autre régime de pensée et d'expérience, un autre degré de *puissance*. Le destin du concept rejoint celui de la métaphore, en cela qu'il ne se contente pas de représenter ce qu'on a sous les yeux. Il redéfinit le visible, rebat les cartes du réel et en propose un nouveau découpage. Il donne bien à voir, et peut-être à mieux voir, mais cet ajustement nous coûte, tout comme nous coûte le trouble de la vision que provoque la métaphore. Ils sont, l'un et l'autre, inséparables d'un acte de création ou de construction, autour duquel une nouvelle forme d'adhésion, un nouveau *sensus communis* viennent s'enrouler: "From the true mistakes of metaphor a lesson can be learned...".

Il faut donc retenir la leçon bergsonienne et bien distinguer les concepts raides et tout faits, qui extraient des objets des idées simples et abstraites, communes à d'autres objets, et font de leurs différences des éléments communs, des concepts "souples, mobiles, presque fluides", toujours prêts à "se mouler sur les formes fuyantes de l'intuition" (Bergson 1975, p. 188). De même, il convient de distinguer les images, qui sont de simples représentations d'une réalité passée au tamis de nos facultés intéressées, organisées en sens commun, des images esthétiques, qui rendent au réel sa multiplicité virtuelle et sa puissance de métamorphose. Il y a par conséquent une plus grande affinité entre la métaphore, d'une part, et le concept qui opère en-deçà des exigences de la représentation, d'autre part, qu'entre celui-ci et le concept au sens de la métaphysique classique. Les seuls concepts qui

comptent, parce qu'ils *font* la différence, sont ceux qui s'enracinent dans le mouvement: non les concepts-points, mais les concepts-devenir, non les concepts 'tout faits', disait Bergson, mais les concepts 'sur mesure'.

Percevoir, nous l'avons vu, c'est retenir du monde une image afin de pouvoir sur lui *agir*. Le pouvoir de l'intelligence, en tant que capacité d'abstraction, est ici déterminant. C'est ce que Nietzsche avait bien compris: si l'être humain "soumet son comportement au pouvoir des abstractions" et se met à l'abri "des impressions soudaines et des intuitions" en les généralisant "en des concepts plus froids et plus exsangues", c'est bien "afin d'y rattacher la conduite de sa vie et de son action" (Nietzsche 2014², p. 284). Dans cette construction, il y va de la vie et même du vital: "Notre seule façon de nous rendre maîtres de la multiplicité est de faire des catégories" (Nietzsche 2014², p. 91). Par la vérité l'être humain taille le monde à sa mesure. Ce qu'il cherche, c'est "la métamorphose du monde dans l'homme" (Nietzsche 2014², p. 284). Le problème commence dès lors qu'il prend ce monde simplifié, découpé, réduit à l'échelle humaine pour le 'vrai' monde, et les concepts "pour les choses-mêmes" (*ibidem*). Par un mouvement inverse, et une tout autre *métamorphose*, l'esprit peut cependant remonter à la source, défaire "le durcissement et la sclérose" et rendre aux images leur fluidité et leur multiplicité (*ibidem*). Mais il agit alors "en créateur et en artiste" plutôt qu'en logicien (*ibidem*). Cet "intellect libéré", ce "héros débordant de joie" passe de métaphore en métaphore sans jamais viser de point d'arrêt (*ibidem*)¹². Il faut donc bien, comme le préconisait Nietzsche, remonter de la métaphore à l'image et de l'image au corps.

Mais il faut aussi reconnaître que l'image n'est pas la simple *traduction* ou *transposition* d'une excitation, mais ce que le corps prélève et retient du monde, et donc une action. Le corps est d'emblée un corps-monde, et en réalité sa première mise en ordre, que l'intelligence ensuite accentue, simplifiant, schématisant, découpant le monde sensible au gré de ses exigences. Et si le concept au sens dogmatique est bien le prolongement de cette opération, ou se calque sur le monde réduit de l'image actuel, le concept qui naît et vit auprès de la métaphore poétique suit le chemin inverse, comme Nietzsche lui-même semble le reconnaître dans le passage que nous venons de citer. Il rend au monde ses différences, le complique et le multiplie, bref, se fait lui aussi artiste. L'image – celle du poète

12 "[...] l'homme devient muet quand il les voit ou ne parle que par métaphores interdites et enchaînements conceptuels inouïs jusqu'alors pour répondre de façon créatrice à l'impression que fait la puissance de l'intuition présente, au moins par la dérision et par la destruction des vieilles barrières conceptuelles" (Nietzsche 2014², p. 289).

comme du penseur – se détache de toute origine, tant sensible (la pure excitation physiologique) qu'intelligible (l'Idée), pour se rendre au jeu des différences, des résonnances et des correspondances cachées, des intensités étouffées, des devenirs et des déplacements bridés par les découpages de la vie pratique et de l'intelligence qu'ils supposent. La métaphore, nous l'avons chevillée au corps, et c'est elle, vie pratique oblige, que l'intelligence se voit contrainte de brider et discipliner. Le péché, s'il y en eut un, fut de régler l'ambition de la pensée sur celle de l'intelligence ainsi comprise, soit en un sens réduit, plutôt que sur sa puissance de débordement et d'empiètement, qui fait voler en éclats l'illusion d'un point de vue convergent, unique et fixe. Comme le dit Proust dans la préface de *Tendres Stocks* de Paul Morand, l'intelligence, qui d'ordinaire survole son objet et parfois s'en saisit afin d'en retirer quelque profit, a aussi le pouvoir de se 'transformer' en *s'incorporant* à la matière et en en épousant le mouvement¹³. C'est le moment, dirait Bergson, où l'intelligence se fait 'intuition' ou 'sympathie' plutôt qu' 'analyse'.

Notre théorie des images est une théorie du monde sensible, et même de *l'hypersensible*, en tant qu'il dépasse le monde de la simple perception, ou des percepts ordinaires, sans pour autant signaler l'existence d'un *autre* monde, suprasensible. Elle évite ainsi le double écueil du sens *commun*, pour qui le sens esthétique et le sens sémantique s'inscrivent dans un prolongement vertical et ascendant, et se fait théorie du sens rare, voire fantastique. Aussi notre dernier mot reviendra-t-il à une image, celle de la toupie, telle qu'elle figure dans le récit éponyme de Kafka (2018, p. 604). Kafka y met en scène un philosophe dogmatique qui, à ses heures perdues, prend plaisir à saisir les toupies en mouvement des enfants qui jouent dans la rue, se disant que la compréhension d'un seul détail, celle de la toupie en rotation par exemple, le mènera à la compréhension de tout. Son plaisir est de courte durée, et sa frustration récurrente, puisque se saisissant de la toupie il en arrête le mouvement et perd donc toute possibilité de le comprendre. Dépité, il la jette au sol et se retire. Carson interprète la nouvelle de Kafka comme une fable sur le pouvoir de la métaphore et son rapport à la philosophie, qui s'avère être, toujours selon la poète, un rapport de proximité plutôt que d'opposition. Le texte de Kafka met aux prises la saisie, la prise ou mainmise du

13 Proust (1971, p. 612). Ces pages ont d'abord paru dans *La Revue de Paris* du 15 novembre 1920, sous le titre: *Pour un ami (remarques sur le style)*. Proust s'inspire d'une métaphore de *L'éducation sentimentale* (Flaubert 1973, p. 20), d'autant plus remarquable, souligne-t-il, que l'œuvre de son auteur souffre par ailleurs d'une extraordinaire pauvreté en matière d'images.

concept (le *Greifen* du *Begriff*) sur son objet, et le tournoiement ‘impertinent’ et délectable de la métaphore, qui laisse intact l’axe vertical du sens, soit des conventions de la désignation et de la connotation, tout en les entraînant dans une danse folle: “A meaning spins, remaining upright on an axis of normalcy aligned with the conventions of connotation and denotation, and yet: to spin is not normal and to dissemble normal uprightness by means of this fantastic motion is impertinent” (Carson 1986, p. 74). À l’axe vertical et ‘normal’, où tout vient s’aligner, se juxtapose un désaxement ou dérèglement du sens, source de surprise et de jouissance, dont nous avons tâché de montrer, mais à la condition d’en modifier profondément le sens et le destin, qu’il pouvait être aussi celui du concept. D’une accélération tournoyante et ‘fantastique’ du sens surgit un non-sens, qui permet pourtant l’émergence d’une nouvelle pertinence ou congruence, d’une autre façon de faire monde.

Bibliographie

ARISTOTE

1969 *La Poétique*, tr. fr. de J. Hardy, Les Belles Lettres, Paris.

1980 *La Poétique*, tr. fr. de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Éditions du Seuil, Paris.

2007 *Rhétorique*, tr. fr. de P. Chiron, Flammarion, Paris.

2012 *La Physique*, tr. fr. de A. Stevens, Vrin, Paris.

BAUDELAIRE, C.

1972 *Les fleurs du Mal*, Gallimard, Paris.

BERGSON, H.

1975 *La pensée et le mouvant*, PUF, Paris.

1997 *Matière et mémoire*, PUF, Paris.

BLUMENBERG, H.

2010 *État de langue et poétique immanente*, dans Id., *L’imitation de la nature et autres essais esthétiques*, tr. fr. de I. Kalinowski et M. B. de Launay, Hermann, Paris.

CARSON, A.

1986 *Eros the Bittersweet*, Princeton University Press, Princeton.

2000 *Essay On What I Think About Most*, dans Id., *Men in the Off Hours*, Vintage, New York, pp. 30-36.

CLAUDEL, P.

1968 *Journal tome I, 1904-1932*, texte établi et annoté par F. Varillon et J. Petit, Gallimard, Paris.

FLAUBERT, G.

1973 *L'éducation sentimentale*, Folio, Paris.

GUINDANI, S.

2005 *Lo stereoscopio di Proust. Fotografia, pittura e fantasmagoria nella Recherche*, Mimesis, Milano-Udine.

KAFKA, F.

2018 *Œuvres complètes*, tome II, tr. fr. de C. David, Gallimard, Paris.

MALLARMÉ, S.

1998 *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, Paris.

MILLY, J.

1970 *Proust et le style*, Minard, Paris.

NIETZSCHE, F.

1975 *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, dans Id., *Œuvres posthumes (1870-1873)*, tr. fr. de M. Haar et M. de Launay, Gallimard, Paris, pp. 275-290.

2014² *Le livre du philosophe. Le Philosophe. Considérations sur le conflit de l'art et de la connaissance (automne-hiver 1872)*, tr. fr., présentation, notes et chronologie de A. Kremer-Marietti, Flammarion, Paris.

PROUST M.

1971 *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges suivi de Essais et articles*, édition de P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Gallimard, Paris.

1988 *À la recherche du temps perdu*, tome II, Gallimard, Paris.

1989 *À la recherche du temps perdu*, tome IV, Gallimard, Paris.

RICŒUR, P.

1975 *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris.