

« *Imagination et métaphore* » est le texte d'une communication faite par Paul Ricœur à la Journée de Printemps de la Société Française de Psychopathologie de l'Expression, à Lille les 23-24 mai 1981. Le texte a été publié en 1982 dans la revue *Psychologie Médicale*, 14

Imagination et métaphore

Mon propos est de montrer comment l'investigation par la rhétorique, la sémiotique, l'herméneutique, d'un phénomène aussi évidemment *langagier* que la métaphore peut renouveler le problème ancien et moderne de *l'imagination*.

1. - De l'image à l'imagination

Permettez-moi d'abord de faire une distinction entre *image* et *imagination*. C'est de *l'imagination* que je parlerai, non de *l'image*. Pourquoi ? En raison des impasses dans lesquelles s'est enfermée l'étude de l'image. Je ne dirai rien ici des méfaits dont les philosophes sont responsables, à la suite des empiristes anglais, dans leur tentative pour faire de l'image le matériau mental dans lequel nos idées abstraites seraient taillées. Outre que la dérivation du concept à partir de l'image relève d'une alchimie mentale parfaitement arbitraire, le soi-disant matériau concret que le mot image est censé désigner est lui-même une création de la théorie, par analogie avec les corpuscules de la physique mécanique. Je laisserai donc de côté les emplois malheureux de l'image en théorie de la connaissance et en épistémologie.

Les impasses que je veux dénoncer concernent plus directement les psychologues et tous ceux qui dans les sciences sociales s'intéressent aux aspects « psychiques » ou « mentaux » de la réalité individuelle ou sociale.

La présupposition majeure d'une théorie de l'image plutôt que de l'imagination est que l'image est la trace, le résidu, l'ombre d'une perception antérieure, elle-même ramenée à l'impression que les choses font sur nous. En ce sens, il y a moins dans l'image que dans la perception. Or il apparaît à l'examen que cette conception de l'image mentale ne recouvre pas la variété des emplois que dans le langage ordinaire et dans la culture littéraire ou savante nous faisons du mot image. La notion d'image, conçue comme la reviviscence d'une impression antérieure, ne coïncide guère qu'avec la libre évocation d'une chose absente, mais existant quelque part dans l'espace. Mais même ce phénomène d'apparence simple comporte bien d'autres éléments que ce noyau présumé de présence affaiblie, d'impression atténuée. Qu'en est-il de *l'absence* elle-même qui fait que la chose existe là-bas et que son image n'existe primitivement ni en moi, ni hors de moi ? On connaît, à cet égard, les analyses de Sartre sur le lien entre absence, subjectivité et liberté. En outre, qu'en est-il des degrés de croyance qui s'attachent à la valeur représentative de l'image de l'absent ? Quoi de commun entre la *confusion* qui nous fait « prendre » l'imaginaire « pour » le réel et la distance critique qui nous fait dire que l'image n'est *que...* imaginée et *non* perçue ? Or c'est par rapport à cet axe de la croyance que se déterminent les appréciations les plus opposées de

l'imagination, de Montaigne, Pascal et Spinoza, d'un côté, à Husserl et Sartre de l'autre côté. Pour les uns l'image fait de l'imagination le paradigme de toute capture dans l'illusion, pour les autres elle en fait le modèle de toute *epoché*, de toute suspension ou distanciation par rapport au réel. A une extrémité, donc, l'hallucination (ou l'équivalent « normal » de l'hallucination « morbide »), à l'autre extrémité, le libre jeu de la distance critique.

Mais ce n'est pas tout : les oppositions précédentes restent encore contenues dans le cadre de l'image mentale conçue comme évocation libre d'une chose absente mais déjà existant. Ce cadre reste celui de l'image-copie, de l'image-portrait. Il ne suffit pas d'ajouter à la sphère d'application de ce paradigme les cas où le portrait est *inscrit* dans un support matériel, dans un dessin, une peinture, une représentation matérielle qui donne à l'image mentale une existence extérieure, une présence physique. Cette extériorisation matérielle pose les mêmes problèmes que l'image mentale elle-même concernant l'*absence* et la *croyance*. Elle y ajoute la difficulté particulière qui concerne le rapport entre le support matériel du portrait physique (qui « vaut pour » la chose absente) et la prétendue présence mentale de l'image, la fameuse « étoffe » dont nos images seraient faites « dans » notre psychisme.

Plus intéressants sont les cas où l'image n'est pas seulement la *reproduction* d'une chose absente, mais réelle, comme dans le cas du portrait et de l'image-copie (mentale ou physique, peu importe) mais la *production* d'un irréel, comme dans les modèles scientifiques, les fictions littéraires, les représentations religieuses. Nous touchons là à un problème singulièrement plus riche qui nous fait passer de l'image-copie à l'image-fiction.

C'est ce passage qui nous contraint à considérer l'*imagination*, comme production d'images, plutôt que l'*image*, qui en est le produit, quelquefois la simple trace, peut-être à la limite le déchet.

Cette mutation affectant le problème a pu être masquée aussi longtemps qu'on a tenu la fiction pour une image complexe, issue par la vertu de l'association d'images simples, elles-mêmes traitées comme des traces d'impressions. L'exemple classique de la chimère, faite de pièces et de morceaux d'emprunt, a longtemps donné le change, dans la mesure où il permettait de garder le modèle de l'image simple, quitte à renvoyer à la fameuse et obscure chimie mentale de l'association des idées le passage du simple au complexe.

C'est pourquoi le véritable tournant dans la théorie de l'imagination n'est pas marqué par la théorie de l'association des idées, mais par celle de la *synthèse du jugement* dans la « Critique de la raison pure » de Kant . Désormais la priorité est donnée à l'*imagination productrice* et la question de l'image est renvoyée à l'*imagination reproductrice*, laquelle perd son rôle paradigmatique dans la problématique de l'image. La question majeure n'est plus de savoir comment nous *reproduisons* mentalement (ou physiquement) des *choses* en leur absence, mais

comment *nous produisons du sens*. Je dirai désormais : *comment l'innovation sémantique est-elle possible ?*

Ce renversement dans la question elle-même fait passer l'imagination au premier rang et l'image au second rang. Les implications sont multiples. D'abord, il paraît difficile de séparer l'imagination productrice du langage. L'image bascule en quelque sorte de la sphère perceptive à la sphère linguistique. Non que l'imagination se réduise à son expression verbale et plus précisément propositionnelle : « Je me figure que...J'imagine que...Supposons que ... ». Mais la structure implicite de l'imagination est telle qu'elle peut être portée au langage sous forme propositionnelle. Cette reconnaissance du lien entre imagination et langage ne contraint pas à absorber la psychologie de l'imagination dans une logique propositionnelle, du type de celles qu'élabore la *Philosophy of Mind*, liée à la philosophie analytique de langue anglaise. Mais elle contraint à rapprocher la théorie de l'imagination de la *sémantique* pour laquelle le langage est par excellence le système des signes, porteurs de signification, sans que le langage soit le seul système sémantique. Il reste que la capacité d'un système sémantique à se laisser traduire dans le système sémantique par excellence – à savoir le langage – est un indice sûr de sa sémantité. C'est le cas avec l'imagination productrice : son affinité avec le langage est marquée par sa capacité à « se laisser dire » donc à passer à l'expression propositionnelle dont les logiciens peuvent alors faire la théorie, en examinant les expressions de la forme : « X imagine que A peut être caractérisé par les prédicats m, n etc.. sous la description D, E, F etc... ». Une psychologie de l'imagination n'a pas besoin de faire ce pas. Il lui suffit de savoir que cette affinité avec le langage est la marque du caractère sémantique de l'imagination.

Deuxième implication : c'est par un travail de *synthèse*, et non de simple association mécanique, que l'imagination productrice produit du sens. C'est précisément ce travail de synthèse, générateur d'un sens complet, qui peut être porté au langage sous forme prédicative, sans que l'expression linguistique de la synthèse soit exigible pour que la synthèse soit opérante.

Enfin, troisième implication : l'innovation sémantique relève des conduites gouvernées par des *règles*. Ainsi l'imagination productrice chez Kant, est-elle régie par des *schèmes*, que l'auteur définit comme « un procédé général de l'imagination pour procurer à un concept son image » (*Critique de la raison pure*, AK., A140). C'est toujours par rapport à une règle établie que n'importe quelle innovation se signale par son écart, sa déviance. Il en est de même au plan des significations, verbales ou préverbales. L'imagination productrice manifeste cette contrainte commune à toutes les sortes d'invention, au plan préverbal du schématisme, dont Kant avouait, dans le même chapitre de la Critique, qu'il est « un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine et dont il sera toujours difficile d'arracher le vrai mécanisme à la nature pour l'exposer à découvert devant les yeux » (ibid.,A.141). C'est à « cet art caché » que la théorie de la métaphore nous donne un accès partiel.

2. - Théorie de la métaphore

Afin de comprendre correctement le travail de l'imagination dans la métaphore, il est nécessaire de rappeler brièvement la mutation intervenue dans la théorie sémantique de la métaphore par contraste avec la tradition de la rhétorique classique. Dans cette tradition, la métaphore était correctement définie comme un écart de sens, mais cet écart était attribué à la seule *dénomination* : au lieu de donner à une chose son *nom* usuel, commun, on la désigne par un nom d'emprunt, *transféré* (méta-phore) d'une chose étrangère à la chose à laquelle le nom fait défaut. La raison de ce transfert de nom, selon Aristote qui fit le premier la théorie de la métaphore, était censée être la ressemblance objective entre les choses mêmes ou la ressemblance subjective entre les attitudes se rapportant à la saisie de ces choses. Quant au but de ce transfert, il était supposé combler une lacune lexicale, et par conséquent servir le principe d'économie qui gouverne l'assignation des noms aux choses nouvelles, aux idées nouvelles, aux expériences nouvelles ou, plus volontiers et plus souvent, ajouter un ornement au discours et ainsi servir l'intention majeure du discours rhétorique, qui est de persuader en plaisant. On peut caractériser la théorie classique de la métaphore issue d'Aristote comme théorie de la *substitution*.

La métaphore a reçu, dans les trente dernières années de la part des logiciens et des critiques littéraires de langue anglaise, un traitement nouveau et tout à fait original que l'on a pu placer sous le titre de théorie de l'*interaction*. Selon cette analyse nouvelle, à laquelle mon propre travail sur la métaphore vive se rattache, le porteur de l'opération métaphorique n'est plus le mot, pris isolément, mais la *phrase* considérée comme un tout : « la nature est un temple où de vivants piliers... ». La métaphore, c'est l'expression complète qui rapproche « nature » et « temple » et construit le complexe nouveau « vivants piliers ». La métaphore, c'est l'expression complète qui rapproche « nature » et « temple » et construit le complexe nouveau « vivants piliers ». Le processus d'interaction ne consiste pas à substituer un mot par un autre – ce qui à strictement parler, ne définit que la métonymie – mais à combiner de façon nouvelle un sujet logique et un prédicat. Si la métaphore contient quelque déviance – ce trait n'est pas nié, mais décrit et expliqué de manière nouvelle – la déviance concerne la structure prédicative elle-même. La métaphore, dès lors, consiste moins en une dénomination déviante qu'en une prédication déviante, ou, comme on a dit, « bizarre ». Nous commençons à entrevoir le rôle que peut jouer la ressemblance, et par là-même l'imagination, si nous examinons *comment* procède cette prédication déviante. Jean Cohen, dans *Structure du langage poétique*, désigne cette déviance du terme d'impertinence sémantique, pour caractériser la violation du code de pertinence qui règle l'attribution des prédicats dans l'usage ordinaire. L'énoncé métaphorique opère la réduction de cette déviation syntagmatique en établissant une nouvelle pertinence, acceptée par l'auditeur ou le lecteur. Cette nouvelle pertinence, à son tour, est assurée par la production d'un écart lexical, donc une déviation paradigmatique, celle précisément que décrivaient les rhétoriciens classiques. La rhétorique classique, en ce sens, n'était pas fautive; elle décrivait seulement l'effet de sens au niveau du mot et méconnaissait la production de ce tour sémantique à son point d'origine, l'opération prédicative. S'il est vrai que l'*effet* de

sens est centré sur le mot, la *production* de sens est portée par l'énoncé entier. C'est de cette manière que la théorie de la métaphore tourne autour de la sémantique de la phrase et non du mot.

Le rôle de l'imagination dans la métaphore apparaît quand, non content de souligner l'*incongruité* de la prédication nouvelle et l'*écart* de sens au niveau des mots par laquelle nous tentons de réduire cette incongruité, nous fixons notre attention sur l'émergence de la *nouvelle* congruence sur le ruines de celle qui s'est dissoute sous les coups de l'impertinence sémantique : des piliers ne sont pas vivants dans le code des classifications usuelles. La question est de comprendre comment nous arrivons à recevoir la prédication bizarre : « vivants piliers » comme pertinence *nouvelle*, en dépit de son incongruité selon l'usage commun.

Pour ce faire, l'imagination, me semble-t-il opère à trois niveaux différents.

3.- « Voir le semblable »

L'imagination est une première fois liée au travail de la *ressemblance*, dans la production du sens. A cet égard, il me semble que nous restons à mi-chemin d'une compréhension plénière de l'innovation sémantique si nous soulignons seulement l'aspect d'écart ou de déviance, tant au niveau syntaxique qu'au niveau lexical. Le trait décisif est l'émergence d'une nouvelle pertinence, d'une nouvelle congruence, grâce à quoi l'énoncé « fait sens » en tant que totalité. L'*auteur*, le faiseur de métaphores est l'artisan de phrases et de mots qui, d'un énoncé incohérent pour une interprétation littérale, tire une interprétation qui mérite d'être appelée métaphorique, parce qu'elle engendre la métaphore, non seulement comme déviante mais comme acceptable. Autrement dit, la signification métaphorique ne se réduit pas à une collision sémantique, mais consiste dans la *nouvelle* signification prédicative qui émerge de l'effondrement de la signification littérale, c'est à dire de l'effondrement de la signification qui s'imposerait si nous nous bornions aux valeurs lexicales communes de nos mots. La métaphore n'est pas l'énigme, mais la solution de l'énigme.

C'est dans la mutation caractéristique de l'innovation sémantique que la ressemblance et, par là même, l'imagination, jouent leur rôle. Mais quel rôle ? Ce rôle me semble-t-il, est méconnu aussi longtemps que l'on reste prisonnier d'une théorie de l'image de type Humien qui en fait une impression faible, ou si l'on se borne au correctif de l'association par contigüité ou par ressemblance. Ce qu'il faut comprendre et souligner, c'est un mode de fonctionnement de l'imagination et de la ressemblance qui reste immanent, c'est à dire non extrinsèque au procès prédicatif lui même.

Comment est-ce possible ? A mon avis, le problème décisif qu'une théorie de l'interaction a aidé à délimiter, mais n'a pas résolu, est celui de la transition entre l'incongruité littérale et la congruence métaphorique entre deux champs sémantiques. C'est ici que la métaphore de l'espace est utile. C'est comme si un changement de

distance entre significations se produisait dans un espace logique. La *nouvelle* congruence naît de la sorte de proximité sémantique qui apparaît soudain entre des termes, en dépit de leur distance. Des choses ou des idées, qui étaient éloignées, paraissent soudain proches. La ressemblance, en dernier ressort, n'est pas autre chose que ce rapprochement qui révèle une parenté générique entre des idées auparavant hétérogènes. Ce qu'Aristote appelait l'*épiphora* de la métaphore, autrement dit le *transfert* lui-même, n'est rien d'autre que ce déplacement, ce changement dans la distance logique, du lointain au proche. La lacune dans bien des théories contemporaines de la métaphore concerne l'innovation propre à ce déplacement.

C'est la première tâche d'une théorie de l'imagination de combler cette lacune. Mais elle ne le peut qu'en rompant délibérément avec Hume et en exploitant la conception kantienne de l'imagination productrice conçue comme *schématisation d'une opération synthétique*. Il sera alors possible d'accorder une psychologie de l'imagination à une sémantique de la métaphore.

L'imagination, à ce premier stade, est la vue, la saisie intuitive – l'*insight* – homogène au discours lui-même, qui effectue le changement de distance dans l'espace logique, le rapprochement lui-même. C'est à cette vision logique qu'Aristote faisait allusion quand il disait que « faire de bonnes métaphores c'est apercevoir (contempler) le semblable (*to to homoion theôrein*) (*Poétique*, 1459 a 3-8). Cette vision de la ressemblance est à la fois un *voir* et un *penser*. C'est un *penser*, dans la mesure où ce qu'elle effectue est une restructuration des champs sémantiques, une recatégorisation de ce qui avait déjà été catégorisé. Mais ce *penser* est un *voir*, dans la mesure où l'aperception consiste dans une saisie instantanée des possibilités combinatoires offertes, par exemple, par un rapport de proportionnalité (par exemple dans l'exemple de la métaphore proportionnelle : la coupe est à Dionysos ce que le bouclier est à Arès ; par métaphore, je dis : le bouclier de Dionysos, la coupe d'Arès). On peut appeler *assimilation* prédicative cette production de ressemblance par rapprochement logique. Mais on en manque la signification, si on l'interprète en fonction de la vieille association par ressemblance. Une attraction mécanique entre particules mentales est alors substituée à une opération homogène au langage et à son acte nucléaire, l'acte prédicatif. L'assimilation consiste précisément à *rendre* semblable – à *assimiler* – donc à rendre sémantiquement proches, les termes que l'énonciation métaphorique met ensemble.

La métaphore reste *vive* aussi longtemps que l'on continue de percevoir l'incompatibilité antérieure à *travers* la nouvelle compatibilité. Il faut que le nouveau rapprochement rencontre la résistance de la catégorisation antérieure pour que la prédication continue de paraître « bizarre » : le travail de l'imagination consiste précisément dans la saisie de la tension, non seulement entre le sujet logique et le prédicat, mais entre la lecture littérale et la lecture métaphorique du même énoncé. L'aperception du semblable consiste à voir le même en dépit de ..., et à travers le différent, à saisir la proximité dans la distance. Cette tension entre identité et différence caractérise la structure logique de la ressemblance. L'imagination, dès lors, est *l'aptitude* à produire de nouveaux genres logiques par assimilation, et à les

produire non pas au dessus des différences, comme dans le concept, mais *dans* et *par* les différences. L'imagination est ce stade dans la production des genres où la parenté logique n'a pas atteint le niveau de la paix conceptuelle, mais reste prise dans la guerre entre distance et proximité. En ce sens, nous pouvons parler, avec Gadamer de la métaphoricité fondamentale de la pensée, dans la mesure où la figure du discours que nous appelons métaphore nous permet de jeter un regard sur le procédé général par lequel nous produisons des concepts. C'est parce que, dans le procès métaphorique, le mouvement vers le genre est intercepté par la résistance de la différence que la métaphore émerge comme figure de rhétorique.

4. – La métaphore comme icône

Nous n'avons jusqu'ici décrit que la schématisation de l'attribution métaphorique. Or Kant nous a enseigné à voir dans le schème un procédé pour donner une *image* au concept. Il nous faut donc encore rendre compte de l'aspect *quasi-sensoriel* de l'image métaphorique. Il nous faut toucher à l'aspect proprement *figuratif* de la métaphore. Les théoriciens contemporains de la métaphore l'ont caractérisé de différentes manières : Ainsi I.A Richards dans *The Philosophy of Rhetoric*, distingue dans la métaphore entre « tenor » et « vehicle » (teneur de sens et véhicule). Il veut souligner par là, outre la tension entre champs sémantiques en interaction, la *dénivellation* entre la visée conceptuelle et l'enveloppe imagée. Paul Henle dans *Language, Thought and Culture*, au chapitre de la métaphore emprunte à Charles Sanders Peirce la distinction entre signe et icône et propose d'appeler *iconique* l'aspect proprement figuratif de la métaphore. Métaphoriser c'est voir quelque chose de plus abstrait sous les traits plus concrets de quelque chose d'autre.

Ce qu'il nous faut maintenant montrer, c'est que, si cette nouvelle extension du rôle de l'imagination n'est pas exactement incluse dans le précédent, il n'a de sens pour une théorie sémantique que dans la mesure où ce nouveau rôle reste sous le contrôle du précédent. L'enjeu, ici, est le développement de la schématisation à la présentation iconique.

L'énigme de la présentation iconique reste insoluble tant qu'on traite l'image comme une image mentale, autrement dit comme la réplique d'une chose absente. L'image reste alors étrangère au processus de l'assimilation prédicative. La phénoménologie de la *lecture* est ici un guide sûr. Elle permet de saisir le « retentissement » – pour reprendre l'expression de Bachelard – par lequel le schème se prolonge en images. En schématisant l'attribution métaphorique, l'imagination se répand en toutes directions, réanime des expériences antérieures, revitalise des souvenirs dormants, irrigue les champs sensoriels adjacents. Dans le même sens que Bachelard, Marcus Hester, dans *The Meaning of Poetic Metaphor* observe que les images ainsi évoquées ne sont pas des images « libres » dont parle la théorie de l'association. Ce sont des images « liées » (*bound*) par la « *poetic diction* ». Les images « libres » interrompent le cours de la lecture ou le perturbent : ce sont des images « sauvages » qui font du lecteur un rêveur à côté du texte ; fasciné par ses

propres images il se livre à la tentative illusoire, décrite par Sartre, dans *l'Imaginaire*, de posséder magiquement la chose ou la personne absentes. Ces images, en ce sens, sont extrinsèques à la production du sens métaphorique. Par contre les images incorporées au procès du sens métaphorique sont des images « liées », en ce sens, qu'elles sont à la fois suscitées et contrôlées par le facteur verbal. Le langage poétique engendrant ainsi ce qu'on appelle des « images poétiques » : ce sont celles dans lesquelles non seulement le sens et le son (le sens et les sons) coïncident mais le sens et les images déployées par le sens. L'expérience de la lecture montre l'ampleur de ce déploiement d'images, depuis la schématisation presque sans images, comme dans la lecture cursive, jusqu'aux images « sauvages » de la lecture rêveuse, qui arrêtent et distraient la pensée plus qu'elles ne l'instruisent. Les images qui relèvent d'une sémantique de l'image poétique se situent dans la région médiane de l'échelle : ce sont les images « liées » selon Hester. Le sens métaphorique est alors dépeint *figuré* en même temps que schématisé. Ou, pour le dire autrement, le sens métaphorique est engendré dans la profondeur de la scène imaginaire déployée par la structure verbale du poème.

Cette seconde fonction de l'imagination nous place à la frontière d'une sémantique de l'imagination productrice et d'une psychologie de l'imagination reproductrice. Ce qu'on appelle généralement image poétique se tient sur cette frontière incertaine. Mais l'image poétique ne nous condamne pas à retourner à la vieille théorie de l'image mentale. Comme Bachelard nous l'a enseigné dans la *Poétique de l'espace*, l'image poétique est une image de lecture ; elle est moins la reviviscence d'une perception que la naissance même du langage dans le milieu de l'image. Son lien , même distendu, avec le langage, empêche d'en faire un fantôme mental. En ce sens l'image poétique reste un «être du langage », selon la belle expression de Bachelard.

5. – La fonction « suspensive » de l'image métaphorique

La troisième et dernière étape dans notre tentative pour intégrer l'imagination à une théorie sémantique de la métaphore concerne ce que j'appelle la fonction de « suspension » – d' *epoché* – ou si vous préférez le moment de négativité dans le procès métaphorique. Le rôle de l'imagination est ici de placer le processus entier dans la dimension de l'irréel. L'image n'épuise pas son rôle à dépeindre des idées, à diffuser le sens logique dans les divers champs sensoriels. Elle suspend en outre la signification dans une atmosphère neutralisée, dans l'élément de la fiction.

Pour comprendre cette nouvelle contribution de l'image au procès métaphorique, il faut revenir sur la notion de signification appliquée à une expression métaphorique. Par signification on peut entendre seulement la cohérence interne de l'opération prédicative, sans égard pour le rapport au réel. C'est ce que nous avons fait quand nous avons opposé impertinence et pertinence, incongruité et nouvelle congruence, dans la constitution du *sens* métaphorique. La notion d'innovation

sémantique n'exigeait rien de plus. Mais il y a plus dans la *signification* que dans le *sens*. Nous avons appris avec Frege à distinguer entre *Sinn* (sens) et *Bedeutung* (signification) au sens de référence en dénotation. Une chose est d'enquêter sur le *quoi* d'une expression verbale (*ce qu'elle dit*) et le *sur quoi* (à quoi s'applique-t-elle), de cette expression.

Or cette question de la signification, au sens de référence, dans le cas de la métaphore, n'est qu'un cas particulier de la question plus générale de l'ambition de vérité du langage poétique. Comme le dit Nelson Goodman, dans *Languages of Art*, tous les systèmes symboliques ont une portée dénotative dans la mesure où ils « font », « défont » et « refont » la réalité. S'interroger sur la valeur référentielle du langage poétique c'est donc montrer comment les systèmes symboliques *réorganisent* « le monde en fonction des œuvres et les œuvres en fonction du monde » (p.241). En ce point, la théorie de la métaphore tend à rejoindre celle des modèles scientifiques, dans la mesure où la métaphore constitue un modèle pour changer notre façon de voir les choses, de percevoir le monde.

Mais le paradoxe de la référence métaphorique est que son fonctionnement est aussi « bizarre » que celui du sens métaphorique, comme on l'a vu en discutant la notion d'innovation sémantique. C'est dans ce fonctionnement « bizarre » que l'imagination va exercer sa fonction « suspensive ». En première approximation, en effet, le langage poétique paraît dénué de toute prétention véridative, donc de toute fonction référentielle. A l'inverse du langage descriptif, orienté vers le dehors, le langage poétique semble orienté vers le dedans, c'est à dire vers lui-même. Roman Jakobson dans un article fameux, ne disait-il pas que « la fonction poétique – ce qui est plus que la simple poésie – met l'accent sur le côté palpable des signes, souligne le message pour lui-même (*for its own sake*) et creuse la dichotomie entre signes et les objets ? Fonction poétique et fonction référentielle semblent donc être l'inverse l'une de l'autre : celle-ci dirige le langage vers le contexte extra-linguistique, celle-là oriente le message vers lui-même.

Ma thèse est que ces arguments ne sont pas faux, mais donnent une représentation tronquée du processus référentiel dans son intégralité. Roman Jakobson lui-même accorde qu'en poésie la fonction référentielle n'est pas supprimée, mais profondément altérée en raison de l'ambiguïté du message lui-même : « La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence mais la rend ambiguë. Le message à sens double trouve une correspondance dans un locuteur dédoublé (*split*), un récepteur dédoublé, et, ce qui est plus, une référence dédoublée (*split reference*), comme le montrent avec force les préambules des contes fantastiques de peuples variés, par exemple dans l'exorde habituel des narrateurs de Majorque : *Aixo era y no era* (cela était et cela n'était pas) ».

Cette expression de *référence dédoublée*, illustrée par l'admirable « cela était et cela n'était pas » nous servira de fil conducteur pour débrouiller les fils de la référence métaphorique.

En bref, le langage poétique ne porte pas moins *sur* la réalité que toute autre forme

de langage, mais il s'y réfère au moyen d'une stratégie complexe dans laquelle la suspension – et en apparence l'abolition – de la référence du langage descriptif ordinaire ne constitue que l'envers, la contrepartie négative, de la référence complète. Cette suspension n'est ainsi que la condition *négative* d'une référence plus radicale, mais indirecte, construite sur les ruines de la référence directe. On peut appeler référence de second ordre cette référence indirecte, eu égard à la primauté de la référence descriptive dans le langage ordinaire et dans la science. Mais, à un autre égard, plus ontologique et moins épistémologique, la référence dédoublée constitue la référence primordiale, dans la mesure où elle suggère, révèle, désocculte les structures profondes de la réalité auxquelles nous sommes reliés en tant que mortels, nés dans ce monde et appelés à l'*habiter* pour un temps.

Ce n'est pas ici le lieu de discuter les implications ontologiques de cette thèse ni ses ressemblances ou ses différences avec le concept husserlien de *Lebenswelt* ou le concept heideggerien de *In-der-Welt-Sein*. Je me borne à souligner, en vue de notre discussion ultérieure du rôle de l'imagination, la fonction de médiation de la *suspension* – ou *epoché* – de la référence descriptive ordinaire dans le fonctionnement global de la référence métaphysique. Ce rôle médiateur est en parfaite concordance avec l'interprétation que nous avons donnée de l'innovation sémantique. Le sens d'une métaphore vive, avons-nous dit, consiste dans l'émergence d'une nouvelle congruence sémantique sur les racines du sens littéral ébranlé par l'incompatibilité ou l'absurdité sémantique. De la même manière, l'auto-suppression de la référence littérale est la condition négative de l'émergence d'une manière plus radicale de considérer les choses, que cette manière soit apparentée ou non à la désoccultation de cette couche de réalité que la phénoménologie appelle *pré objective* et qui, selon Heidegger, constitue l'horizon de tous nos modes d'habiter le monde.

Ma thèse, dès lors, est que c'est la fonction la plus ultime de l'imagination de donner une dimension concrète à l'*epoché* caractéristique de la référence brisée. L'imagination ne se borne pas à *schématiser* l'assimilation prédicative entre des termes par sa vision synthétique des ressemblances ni à figurer le sens à la faveur du déploiement d'images excitées et contrôlées par le processus cognitif. Elle contribue en outre concrètement à l'*epoché* de la référence ordinaire et à la *projection* de nouvelles manières de redécrire le monde.

En un sens toute *epoché* est l'œuvre de l'imagination. L'imagination c'est l'*epoché*. Comme Sartre l'a souligné, imaginer, c'est se diriger vers ce qui n'est pas. Plus radicalement, imaginer, c'est se rendre absent du tout des choses. Toutefois je ne voudrais pas réduire l'imagination à ce moment négatif. L'*epoché* est inséparable de la capacité de projeter de nouvelles possibilités. L'image comme absence est l'envers de l'image comme fiction. C'est la fiction qui recèle le pouvoir que Goodman reconnaît à tous les systèmes symboliques de « refaire » la réalité. Mais cette fonction projective de la fiction ne peut être reconnue que si on la distingue franchement de la fonction de reproduction de l'image mentale qui se borne à nous donner une représentation de choses déjà perçues. La *fiction* atteint les potentialités

profondément enfouies de la réalité, absentes des actualités avec lesquelles nous avons commerce dans la vie quotidienne sous le mode du contrôle empirique et de la manipulation. En ce sens, la *fiction* présente sous un mode concret la structure dédoublée de la référence propre à l'énoncé métaphorique. Elle reflète et achève cette structure. Elle la reflète, en ce sens que le rôle médiateur de l'épochè caractéristique de l'image est homogène à la structure paradoxale du procès cognitif de référence. Mais elle la complète, dans la mesure où le poète est celui qui engendre des références indirectes et dédoublées *en* créant des fictions. C'est dans la fiction que l'« absence » propre au pouvoir de suspendre ce que nous appelons la « réalité », selon les critères du langage ordinaire, fusionne concrètement avec la vision positive – avec *l'insight* qui perce jusqu'au cœur des potentialités de notre être au monde que nos transactions quotidiennes avec les objets manipulables tendent à dissimuler.

Copyright : Comité éditorial du Fonds Ricœur.