

## Lire la métaphore: une expérience de l'altérité

Arnaud Buchs

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/edl/7217>

DOI : 10.4000/11qeh

ISSN : 2296-5084

### Éditeur

Université de Lausanne

### Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2024

Pagination : 109-126

ISBN : 978-2-940331-84-0

ISSN : 0014-2026

### Référence électronique

Arnaud Buchs, « Lire la métaphore: une expérience de l'altérité », *Études de lettres* [En ligne], 323 | 2024, mis en ligne le 15 mai 2024, consulté le 08 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/edl/7217> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/11qeh>

---

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

## LIRE LA MÉTAPHORE : UNE EXPÉRIENCE DE L'ALTÉRITÉ

Partant de l'expérience de l'enseignement de la poésie de langue française à des allophones, cette contribution réfléchit à l'articulation de la métaphore et de l'altérité. La métaphore est une (re)mise en question du sens propre : à travers les mots et leurs relations, c'est du cœur de la langue, étrangère en elle-même pour les allophones, que surgit une étrangeté de la langue à elle-même. Cette première forme d'altérité en induit une seconde : la métaphore demande à être interprétée ; or toute interprétation étant personnelle, elle nous révèle dans notre intimité. L'expérience de la métaphore amène ainsi le lecteur allophone à se découvrir – dans les deux sens du verbe – mais aussi à comprendre que c'est en acceptant d'être objet de l'altérité du langage que l'on peut être sujet de son expérience.

### *1. Décrire une expérience*

Décrire une expérience relève d'une forme de paradoxe : de même qu'un objet n'existe que pour un sujet, le phénomène est observé à travers des éléments qui lui demeurent extérieurs, étrangers, et qui surtout le déterminent. Pour prendre sens, la perception nécessite une certaine mise à distance, elle agit et saisit dans le recul des concepts, des notions, d'un langage qui donne à voir et à penser dans l'oubli de sa présence – le langage nous rend aveugles à lui-même pour mieux donner à voir, dans l'illusion d'une transparence. Mais c'est bien dans et par la transparence des mots (leur présence invisible, car oubliée<sup>1</sup>) que les phénomènes peuvent

---

1. L'oubli du langage est « naturel », comme l'a rappelé Vincent Descombes, dès lors que « la nature du signe linguistique est de se faire d'abord oublier en renvoyant à

devenir réalité et signifier : ces deux prépositions soulignent combien la « réalité » est d'abord et avant tout la réalité du langage.

Il ne peut y avoir d'expérience, autrement dit, sans l'arrière-fond d'une syntaxe, d'une grammaire ou d'un lexique : toute la difficulté est alors d'arriver à saisir cet arrière-fond, de réussir à voir le langage à l'œuvre, en deçà de la « réalité ». Se déprendre du langage, en un mot, pour mieux penser le langage et notre rapport au monde, à l'expérience du monde. Si nous sommes toujours du côté du langage, rien ne nous garantit en revanche que le langage soit à jamais de notre côté ; rien ne garantit que nous sommes pleinement les sujets de notre expérience. Tel est le paradoxe auquel sont confrontés les étudiants de l'École de français langue étrangère lisant la poésie, et plus précisément la métaphore.

## 2. *L'expérience esthétique (Dewey après Kant)*

Cette expérience n'est toutefois pas propre aux étudiants allophones. Elle est en fait vécue par n'importe quel lecteur. Seulement, elle est vécue ici à un niveau plus « existentiel », qui met en lumière le risque inhérent à toute expérience<sup>2</sup>, dès lors que l'altérité de la langue est rendue immédiatement visible, comme nous allons le voir. Or, par un jeu de miroirs littéralement (dé)saisissant, cette altérité de la langue est simultanément une altérité « dans » la langue, qui transforme le sujet lecteur en objet de ce langage qui soudain se refuse à lui – non pas en raison d'une maîtrise insuffisante ou lacunaire des codes liés au langage en général et à la métaphore en particulier, mais bien parce que ces mêmes codes demandent en l'occurrence une forme de dépassement du langage. L'expérience de la métaphore, comme toute expérience esthétique, permet ainsi de comprendre que la perception s'inscrit toujours dans un horizon structuré, comme l'a montré Dewey :

En effet, pour percevoir, un spectateur doit créer sa propre expérience qui, une fois créée, doit inclure des relations comparables à celles qui ont été éprouvées par l'auteur de l'œuvre. [...] avec la personne qui perçoit, comme avec l'artiste, il doit y avoir un agencement des éléments

---

quelque chose au-delà de lui-même». (V. Descombes, *Grammaire d'objets en tous genres*, p. 43).

2. C. Marin, *Être à sa place*, p. 192.

de l'ensemble qui est [...] identique au processus d'organisation expérimenté de manière consciente par le créateur de l'œuvre. L'artiste a sélectionné, simplifié, clarifié, abrégé et condensé en fonction de son intérêt. Le spectateur doit passer par toutes ces étapes en fonction de son point de vue et de son intérêt propre. Chez l'un et l'autre, il se produit un acte d'abstraction, c'est-à-dire d'extraction de la signification. Chez l'un et l'autre, il y a compréhension au sens littéral, c'est-à-dire regroupement de détails éparpillés physiquement visant à former un tout qui est vécu comme une expérience. La personne qui perçoit accomplit un certain travail tout comme l'artiste<sup>3</sup>.

Ce qui se produit lors de la perception d'un tableau s'applique à toute perception esthétique, *a fortiori* pour cette autre image incarnée par la métaphore. L'expérience artistique s'appuie sur les affects, qui permettent en quelque sorte au lecteur-spectateur de revivre l'expérience du créateur, de reparcourir le cheminement, les « étapes » menant à la perception. Cette valorisation de l'expérience à travers un « processus d'organisation », une mise en forme – et donc des structures, une manière de langage –, aboutit alors à une connaissance, à une « signification » ou encore à une « compréhension au sens littéral », conformément d'ailleurs à la visée épistémologique mise en relief par Baumgarten dans la perception esthétique<sup>4</sup>. Percevoir, c'est donc faire une expérience physique menant à une connaissance; c'est connaître avec le corps. Et même si elle rompt avec la perspective kantienne du Beau « désintéressé »<sup>5</sup> en mettant l'accent sur « l'intérêt » du créateur et du spectateur, l'esthétique de Dewey rejoint cependant l'esthétique philosophique de Kant sur un point essentiel : la connaissance esthétique est moins une connaissance de l'objet (tableau, métaphore, etc.) que du sujet lui-même. La perception esthétique ne nous apprend rien de l'objet perçu, autrement dit; elle fait en revanche signe vers le sujet percevant. Jean-Marie Schaeffer peut ainsi conclure, à propos de Kant – mais c'est également valable pour Dewey, par d'autres chemins :

---

3. J. Dewey, *L'art comme expérience*, p. 110 sq.

4. Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon *Écrire le regard*, p. 20 sq.

5. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, notamment l'« Analytique du beau », p. 181-224.

Son esthétique n'est donc pas une théorie de l'art mais une anthropologie de l'expérience esthétique et une analyse transcendantale du jugement qui traduit cette expérience dans le domaine discursif<sup>6</sup>.

Concevoir l'esthétique comme une « anthropologie de l'expérience esthétique » et une analyse du « jugement » implique bien, comme le souligne Schaeffer, d'en passer par un langage, par une discursivité essentielle dès lors qu'elle permet de donner sens à l'expérience. Aussi corporelle, affective ou instinctive soit-elle, l'expérience esthétique s'inscrit toujours dans l'horizon d'un langage, de structures ou de codes. Or l'expérience de la métaphore rend non seulement ces codes plus visibles, mais elle illustre combien notre habitation du monde est d'abord une habitation de la réalité des mots qui nous donnent accès au monde. La métaphore, en bref, est l'occasion de penser la réalité du langage.

### 3. *Un double décentrement*

C'est sans doute dans l'horizon poétique que la métaphore agit de manière la plus évidente, qu'elle est la plus visible à défaut d'être « lisible ». La poésie du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement la poésie romantique, a le double avantage de bénéficier, d'une part, d'un indéniable prestige auprès des étudiants allophones – le rayonnement de la poésie de Victor Hugo semble en l'occurrence universel, alors que cette partie de son œuvre souffre étrangement d'un certain désintérêt critique<sup>7</sup> – ; la poésie romantique inscrit la métaphore, d'autre part, au centre de sa vision du monde et de son esthétique. Davantage qu'une simple figure de style parmi d'autres, la métaphore romantique est en effet investie d'une dimension épistémologique remarquable.

---

6. J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 27 sq.

7. On peut toutefois mentionner, outre les travaux de Pierre Albouy, les ouvrages plus récents de L. Charles-Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, de L. Charles-Wurtz, J. Wulf, *Lectures des Contemplations* et l'ouvrage collectif dédié aux *Contemplations* dirigé par C. Milliet, F. Naugrette, H. Scepi. Le site <<http://groupugo.div.jussieu.fr/>> renseigne par ailleurs utilement sur l'actualité bibliographique liée à l'œuvre d'Hugo.

Dans le cadre d'un « séminaire de littérature et d'histoire de la littérature »<sup>8</sup>, croisant l'approche d'un corpus et d'un contexte historico-esthétique (abordant le second à partir du premier, pour penser une époque, un mouvement, à travers la lecture concrète de poèmes, et non l'inverse), il est essentiel de former les étudiants à l'analyse de la poésie, de les sensibiliser à l'usage de ces codes sans lesquels aucune expérience n'est partageable, comme le rappelait Dewey. Et le corps joue d'emblée un rôle important, dès lors que la lecture des vers est soumise au rythme, au timbre, aux accents de la voix. Les règles élémentaires de la métrique remettent notamment en question la prononciation « prosaïque » avec laquelle les allophones peuvent par ailleurs éprouver des difficultés. La prononciation ou non du « e » muet, par exemple, illustre combien l'incarnation de la parole poétique peut se révéler ardue, risquée ; mais l'existence du vers, de la strophe ou du poème est à ce prix. Dès sa performance orale, l'expérience de la poésie relève donc d'une forme de décentrement immédiat. Et ce décentrement touche au plus intime du lecteur, puisqu'il met en lumière le rôle de la voix.

Mais ce décentrement n'est pas seulement physique ou physiologique, il prend également une dimension plus psychologique, voire existentielle, la poésie romantique s'appuyant volontiers sur un « je lyrique » qui demande lui aussi à être incarné par le lecteur. On aurait tort de sous-estimer l'impact de ce double décentrement, *a fortiori* pour un étudiant allophone qui expérimente quotidiennement l'insécurité linguistique. Une autre voix, un autre « je » font signe dans une autre langue et demandent réponse ; la langue de l'autre s'impose et touche jusqu'au corps lisant. La poétique romantique fonctionne ici à plein régime et il faudra la fulgurance de Rimbaud dans sa « Lettre du Voyant »<sup>9</sup> pour y mettre un terme définitif. Mais avec Hugo, « Je est un autre » se lit encore dans une autre perspective, centrée sur la toute-puissance d'un sujet énonciateur qui englobe toute trace d'altérité :

---

8. Ce séminaire s'adresse à des étudiants de deuxième ou troisième année de Bachelor. Composé majoritairement d'étudiants allophones de niveau B1/C1, il s'adresse aussi à des étudiants francophones. Conçu comme une « introduction », le séminaire ne présuppose aucune connaissance préalable en analyse de la poésie ou en histoire littéraire. Les exemples qui nourrissent ma réflexion seront tirés pour l'essentiel du séminaire donné en 2022-2023, sur « Les débuts du romantisme poétique ».

9. Voir le fameux « Je est un autre » dans les lettres à Georges Izambard et à Paul Demeny datées des 13 et 15 mai 1871, dans A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, p. 92-95.

Est-ce donc la vie d'un homme? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas? Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi!<sup>10</sup>

Ce qu'avance Hugo dans la Préface des *Contemplations*, sous couvert de mise en garde esthétique, a valeur de projet éthique: le lyrisme authentique n'impose le « je » que pour mieux donner la parole au lecteur – lequel se trouve tout de même dessaisi de lui-même, mis en demeure de répondre au double impératif de prendre « le miroir » que lui tend le poète pour s'y « regarder ». La sincérité mise en avant par le poète est en fait soumise à l'authenticité du projet esthétique: l'éthique est d'abord une question esthétique<sup>11</sup>. Le « miroir » tendu au lecteur est constitué de mots, l'image qu'il renvoie est traversée d'une syntaxe, d'un lexique qui obéissent moins aux traits et aux désirs du lecteur qu'aux impératifs d'une grammaire. La fidélité de l'image, pourrait-on alors conclure, est proportionnelle à l'invisibilité de son langage.

Lire la poésie romantique demande donc non seulement, pour l'étudiant allophone, un double décentrement, existentiel et physique, mais implique également une forme d'abandon puis de reconfiguration de soi dans les mots d'un autre. Pour être pleinement le sujet de son expérience, le lecteur doit finalement accepter d'être l'objet de l'expérience de l'autre; dans la langue de l'autre.

10. V. Hugo, « Préface » des *Contemplations*, p. 28.

11. Comme l'a montré Claude Romano, « l'idée d'authenticité se distingue de celle de franchise ou de sincérité en général en faisant porter l'accent sur la relation que l'individu entretient avec lui-même plutôt que sur celle qu'il possède avec les autres ». (C. Romano, *Être soi-même*, p. 24).

#### 4. La métaphore romantique (*Hugo et au-delà*)

Or, la métaphore est un élément clé de la « poétique »<sup>12</sup> romantique, qui permet à la fois son accomplissement et son dépassement. Le romantisme incarnant les derniers instants d'un monde qui est sur le point de basculer irrémédiablement dans le « désenchantement »<sup>13</sup>, sa vision du monde postule toujours une unité. Cette unité prend de nombreuses formes, entre le macrocosme et le microcosme, entre l'homme et la nature, entre la vie et la mort, entre l'humain et le divin, etc. Le dernier quatrain du poème liminaire des *Contemplations* est à ce titre exemplaire :

La mer, c'est le Seigneur, que, misère ou bonheur,  
 Tout destin montre et nomme ;  
 Le vent, c'est le Seigneur ; l'astre, c'est le Seigneur ;  
 Le navire, c'est l'homme<sup>14</sup>.

La triple métaphore de la mer, du vent et de l'astre désignant le « Seigneur », à laquelle répond le navire représentant l'humanité, traduit combien l'unité structure en profondeur la vision du monde et surtout lui donne sens. Dieu est partout et exerce sa toute-puissance sur le navire de l'humanité. Seulement, par un effet de miroir dont Hugo est coutumier, cette unité n'est pas seulement décrite, elle est en même temps écrite – et c'est alors la métaphore qui incarne dans l'écriture poétique l'unité du monde. Or la métaphore est l'instrument privilégié du poète, lequel<sup>15</sup> se porte en quelque sorte garant de l'unité divine : les quatre éléments de la cosmogonie antique sont présents grâce au « je » lyrique, qui, « debout au bord des flots mouvants » (vers liminaire), ajoute la dimension terrestre à l'eau (la mer), à l'air (le vent) et au feu (l'astre). Mieux : si le destin « montre et nomme » le Seigneur, ces deux actions ne sont-elles pas aussi accomplies par le poème, plus précisément par ces métaphores qui font image, qui montrent et qui nomment le Seigneur à trois

12. « Poétique » comprise, dans le prolongement de Jean-Claude Pinson, comme « vertu éthique d'édification de soi, par laquelle les livres nous aident à nous faire les "poètes" de notre propre existence ». (J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve*, p. 81).

13. Sur cette notion, essentielle pour comprendre comment le rapport à l'autre évolue radicalement au XIX<sup>e</sup> siècle, voir M. Gauchet, *Le désenchantement du monde*.

14. V. Hugo, « Un jour je vis », dans *Les Contemplations*, p. 31.

15. Le je lyrique est en effet explicitement désigné comme « Poète » par la « voix » lui parlant à l'oreille dans le troisième quatrain.

reprises? Si la poésie romantique a indéniablement des accents religieux, son messianisme fait alors signe vers le poète lui-même, qui joue le rôle d'intermédiaire entre les hommes et Dieu.

Retenons de ces quelques vers que la métaphore est par excellence l'instrument qui nous aide à voir « au-delà » ; au-delà des apparences tout d'abord, au-delà d'une contingence misérable ou heureuse incarnée par cette « mer » dont la première métaphore du dernier quatrain révèle la nature divine. Mais la métaphore nous aide à voir au-delà des mots également, puisque « la mer », « le vent », « l'astre » ou encore « le navire » sont bien plus que ce que ces simples termes désignent – et c'est en ce point que l'accomplissement du romantisme peut aussi se comprendre comme son dépassement. Instrument privilégié de la transcendance, la métaphore est une forme de critique du langage par le langage. Par le rapprochement de deux champs lexicaux en vue de leur dépassement (le navire n'est pas simplement un navire, la mer n'est pas simplement une mer ; l'homme n'est pas simplement l'homme ; l'homme, c'est le navire soumis à la volonté de Dieu s'exprimant à travers la mer : tout est lié), la métaphore est l'accomplissement dans les mots de cette esthétique romantique qui se prolongera, d'une certaine manière, jusqu'au surréalisme et sa volonté de faire des images, et plus particulièrement des métaphores,

les seuls guidons de l'esprit. Se bornant d'abord à les subir, il s'aperçoit bientôt qu'elles flattent sa raison, augmentent d'autant sa connaissance. Il prend conscience des étendues illimitées où se manifestent ses désirs, où le pour et le contre se réduisent sans cesse, où son obscurité ne le trahit pas<sup>16</sup>.

On ne soulignera jamais assez combien le surréalisme a été radical dans sa critique de notre rapport au monde et à l'image – au monde comme image, ou monde-image –, poussant à l'extrême la perspective ouverte par le romantisme en désignant la réalité de l'image et, au-delà, du langage. Transformer le monde, changer la vie<sup>17</sup>, c'est en fait changer l'image que nous nous faisons du monde et de la vie. Et la métaphore permet justement, en dépassant le sens propre et en désignant une

16. A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, p. 338.

17. « Transformer le monde », a dit Marx, « changer la vie », a dit Rimbaud. Ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un », écrit A. Breton dans *Position politique du surréalisme*, p. 18.

étrangeté au cœur du langage, de mettre en exergue la dimension linguistique de notre rapport au réel ; de critiquer, en un mot, certaines insuffisances du langage.

Seulement, ce qui fait la force du surréalisme et du romantisme trahit également une forme d'échec, ou de dépassement impossible : la critique du langage se fait dans le langage ; la mise en question de notre représentation du monde se fait toujours sur la base d'une autre représentation ; le « dépassement » du sens premier, l'augmentation de la « connaissance » revendiquée par Breton mènent encore et toujours à une connaissance qui demeure fondamentalement langagière<sup>18</sup>. Une image pour une autre ; un mot pour un autre. L'homme-navire du poème liminaire des *Contemplations* naviguera à jamais sur l'océan des mots, poussé par le vent de la syntaxe, guidé par la grammaire.

### 5. *La métaphore : analyse*

Cette limite propre notamment aux esthétiques romantique et surréaliste, qui constitue le point aveugle de leur vision du monde et de leur rapport au langage, est en fait mise en lumière par l'expérience de la métaphore. Plongé dans l'altérité de la langue, confronté au double décentrement évoqué plus haut, le lecteur allophone fait littéralement l'expérience de l'altérité absolue à la langue qui échappe au regard des poètes<sup>19</sup>.

La lecture de la métaphore s'accomplit en deux temps bien distincts. Le premier se caractérise par la reconnaissance et l'analyse de la métaphore, et peut largement s'identifier avec cet apprentissage (ou cette pratique) des codes dont Dewey avait souligné le rôle central. Le travail et la réflexion sur le lexique, sur les champs sémantiques et lexicaux ou encore sur des questions énonciatives<sup>20</sup> permettent de se familiariser avec les

---

18. Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme*.

19. Du moins de certains poètes – dont Hugo et Breton, pour le coup –, mais cette altérité est en revanche au cœur des interrogations de Bonnefoy, de Jaccottet, de Chappuis et de quelques autres, qui placent justement l'écriture au cœur de notre rapport au monde.

20. P. Ricoeur a rappelé que le mot n'est pas le seul support de la métaphore, mais qu'il faut « tenir l'énoncé pour le milieu contextuel dans lequel seulement la transposition de

tropes en général et avec la métaphore en particulier. La distinction fondamentale du métaphorisant et du métaphorisé est parfois source de tensions et peut, mal comprise, rapidement mener à des contresens. Ainsi du poème « Un jour je vis » cité plus haut, et notamment de la métaphore finale, « Le navire, c'est l'homme », où l'homme est bien le métaphorisé : le poème évoque dans la première strophe un « rapide navire enveloppé de vent », qui passe « gonflant ses voiles », puis c'est le dernier vers, comme souvent chez Hugo, qui propose une lecture métaphorique d'une situation initiale concrète. Le poète perçoit l'humanité en voyant un navire – et non le passage d'un voilier en observant l'humanité, comme l'ont interprété quelques étudiants. La lecture du dernier vers et plus généralement de la dernière strophe implique une relecture « transcendante » de tout le poème, qui donne au navire une autre signification, tandis que la mécompréhension du rôle du métaphorisant et du métaphorisé aboutit à une (re)lecture « plate » de tout le poème, où Dieu, le destin et l'humanité seraient utilisés pour décrire le passage d'un navire...

Mais plus en amont encore, c'est parfois la « simple » reconnaissance de la métaphore qui pose problème, car les métaphores ne sont pas toujours aussi évidentes ou transparentes que dans le poème d'Hugo. L'emploi du dictionnaire est ainsi très souvent requis pour un lecteur allophone afin d'identifier le sens propre de tel ou tel mot pour, éventuellement, en inférer un emploi métaphorique. Chaque étudiant est alors non seulement confronté à ses propres connaissances ou lacunes lexicales, mais encore à son emploi du dictionnaire – la langue de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle n'étant évidemment pas celle en usage au moment où les étudiants font leurs études ; tout comme les mots ont une histoire, leurs significations évoluent : si son interprétation est ancrée dans le présent de la lecture, la métaphore est en revanche toujours déterminée par le contexte de l'écriture.

À ces difficultés pour « simplement » identifier l'emploi métaphorique s'ajoutent encore au moins deux écueils. Le premier est inhérent à la métaphore *in absentia*, dont le métaphorisé, par définition absent, doit être explicité : « l'astre au front d'argent »<sup>21</sup> du fameux « Lac » de Lamartine désigne par exemple cette « lune » romantique avec laquelle les

---

sens a lieu ». (P. Ricœur, *La métaphore vive*, p. 87). Pour une approche stylistique de la métaphore, voir É. Bordas, *Les chemins de la métaphore* et J. Dürrenmatt, *La métaphore*.

21. B. Leuilliot (éd.), *Anthologie de la poésie française du XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 123.

étudiants se familiarisent rapidement ; le second écueil porte sur l'énonciation qui contextualise la métaphore : dans le poème « Dors-tu ? »<sup>22</sup> de Marceline Desbordes-Valmore, le « je lyrique » adresse une longue série de questions à un « tu » qui n'est autre que la « vie » de la poétesse, donnant aux deux pronoms personnels « je » et « tu » une dimension métaphorique inattendue, et qui requiert une interprétation.

### 6. *La métaphore : interprétation*

Si l'analyse de la métaphore demande déjà d'indéniables efforts, elle n'est toutefois qu'une étape nécessaire, mais insuffisante. L'essentiel est bien ailleurs : l'identification de la métaphore mène inévitablement à son interprétation – et les limites du « vrai » et du « faux » qui encadrent l'analyse n'ont ici plus cours<sup>23</sup>. La forme est toujours signifiante, et sans doute l'un des principaux enjeux de l'enseignement de la poésie est-il justement de sensibiliser les étudiants à cette dimension sémantique, de les aider à donner du sens à des aspects « formels » (allitération, assonance, métrique, qualité des rimes, tropes, etc.). Et de ce point de vue, la métaphore est évidemment exemplaire. Car il s'agit non seulement d'interpréter telle ou telle métaphore particulière, mais plus généralement de s'interroger sur le rôle de la métaphore, notamment de ces métaphores romantiques qui mènent presque systématiquement à une transcendance, à un dépassement du concret vers une dimension religieuse. La poétique romantique est inséparable de cette visée éthique qui en fait une poétique, comme je l'ai souligné plus haut, la métaphore étant l'instrument privilégié de l'unité. Cette unité deviendra d'ailleurs rapidement un topos que les poètes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle vont systématiquement déconstruire. Ainsi de Baudelaire dans « Le coucher du soleil romantique » ou de Rimbaud dans « Le dormeur du val », parmi tant d'autres. Le coucher du soleil baudelairien annonce la fin du rêve romantique et l'avènement de l'« irrésistible Nuit »<sup>24</sup>, tandis que le « je lyrique » de Rimbaud demande ironiquement à la nature de bercer le soldat mort, prenant acte d'une rupture définitive entre le monde et

22. *Ibid.*, p. 90.

23. Exception faite peut-être pour l'anachronisme.

24. Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes I*, p. 149.

l'humanité<sup>25</sup>. Des prémisses du romantisme à Rimbaud, en passant par Baudelaire, c'est en fait le désenchantement progressif du monde que reflète l'usage des métaphores – le navire de l'humanité perd peu à peu ses repères et semble courir à sa perte.

La métaphore traduit donc une vision du monde qui a sa propre histoire, elle-même fondée sur l'histoire des mots, ces deux temporalités se trouvant reconfigurées dans le présent de l'interprétation, laquelle ajoute alors un troisième décentrement, temporel, aux décentrement physique et existentiel évoqués plus haut. Or, même si « je » est un autre auquel le lecteur prête sa voix, ses affects et son présent, l'interprétation transforme ce triple décentrement en acte de création. En s'intéressant au rôle du lecteur dans une perspective phénoménologique, Sartre est l'un des premiers à avoir mis en relief la dimension créatrice de la lecture :

La lecture, en effet, semble la synthèse de la perception et de la création ; elle pose à la fois l'essentialité du sujet et celle de l'objet ; l'objet est essentiel parce qu'il est rigoureusement transcendant, qu'il impose ses structures propres et qu'on doit l'attendre et l'observer ; mais le sujet est essentiel aussi parce qu'il est requis non seulement pour dévoiler l'objet (c'est-à-dire faire qu'*il y ait* objet) mais encore pour que cet objet *soit* absolument (c'est-à-dire pour le produire). En un mot, le lecteur a conscience de dévoiler et de créer à la fois, de dévoiler en créant, de créer par dévoilement<sup>26</sup>.

Le lecteur est non seulement actif, mais l'œuvre institue la lecture comme « création dirigée », ainsi que l'écrira Sartre un peu plus bas dans une formule qui fera date<sup>27</sup>. On retrouve d'ailleurs la même volonté de mettre l'accent sur la dimension créatrice de la lecture chez Eco, lorsqu'il envisage le texte littéraire comme « tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir »<sup>28</sup> ou encore comme « tissu de *non-dit* » : « “Non-dit” signifie non manifeste en surface, au niveau de l'expression, mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé »<sup>29</sup>. Autant de formules, autant de perspectives qui soulignent certes le rôle créateur de la lecture

---

25. A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, p. 57 sq.

26. J.-P. Sartre, « Pourquoi écrire? », dans *Qu'est-ce que la littérature?*, p. 50.

27. *Ibid.*, p. 52.

28. U. Eco, *Lector in fabula*, p. 63.

29. *Ibid.*, p. 62.

en déplaçant de l'auteur ou du texte vers le lecteur la responsabilité du sens, mais qu'on y prenne néanmoins garde : le lecteur est en fait toujours en position de répondre à une injonction originelle, qu'il s'agisse du « devoir » d'actualiser un non-dit ou de remplir des espaces blancs, de répondre à des structures qui sont bien propres au texte et donc « s'imposent » – ou encore de prêter sa voix à un poète qui parle pour lui, comme Hugo l'affirmait (l'exigeait) dans sa préface des *Contemplations*. Le lecteur est toujours, en un mot, dirigé.

### 7. *La métaphore comme image de soi*

Si les théoriciens de la lecture aiment à privilégier sa dimension créatrice, je voudrais plutôt souligner pour finir combien cette création est en fait paradoxale. La liberté dont dispose le lecteur est tout d'abord « surveillée », le texte anticipe toujours en profondeur les chemins empruntés par la créativité du lecteur. Cette créativité est ensuite une manière de réponse à des éléments (Sartre évoque des « structures ») qui sont premiers, fondateurs, et imposent alors au « sujet » lecteur une forme d'assujettissement, faisant de lui le véritable « objet » du texte (c'est le « lecteur modèle » d'Eco). Cette liberté créatrice est enfin un leurre éthique, puisqu'il revient au lecteur d'assumer des choix, des interprétations, un sens qu'il ne fait guère, au final, qu'explicitier, suppléant à la paresse du texte.

Mais cette forme de création triplement paradoxale n'a en fin de compte rien d'exceptionnel ni de traumatisant, puisqu'elle est vécue par chaque lecteur, qui accepte donc de « jouer le jeu » et ainsi de brider sa créativité : une liberté peut-elle s'exercer en dehors de certaines limites ? En revanche, l'expérience de la métaphore par des lecteurs allophones permet de mettre en lumière une autre dimension de cette création, plus essentielle encore car largement impensée : le rôle du langage.

Au-delà de ses structures, au-delà des choix qu'il impose, au-delà encore des questions auxquelles la lecture doit répondre, le texte, et à plus forte raison la métaphore, demandent de dépasser (de transcender) les limites de la langue – et cela dans la langue elle-même, sorte de remède dans le mal. La métaphore marque un horizon, une limite qui est celle des mots définis par le dictionnaire : les mots disent autre chose que leur sens, une étrangeté est désignée au cœur même d'une langue en

elle-même déjà altérité. Le navire du poème d'Hugo n'est pas seulement un « navire », le vent, la mer et l'astre sont bien plus que le « vent », la « mer » et l'« astre », et l'image que nous avons de Dieu et de l'homme est également changée. Le travail herméneutique engagé par la métaphore demande au lecteur de puiser dans ses affects et dans son expérience du monde, de mobiliser ses connaissances parfois les plus intimes (le messianisme romantique bouscule par exemple jusqu'aux croyances les plus ancrées) pour finalement aboutir, par un effet de miroir littéralement saisissant, à une connaissance de soi, conformément à l'épistémologie esthétique. En confrontant son interprétation avec celle des autres, le lecteur est ainsi amené à se découvrir, à se révéler aux autres comme à soi-même – à dire qui il est non seulement dans la langue de l'autre, mais depuis une étrangeté dans la langue elle-même. C'est bien dans cette langue dont la métaphore dénonce pourtant les « insuffisances » (le sens propre ne suffit pas) que le lecteur doit œuvrer (faire œuvre), agir comme sujet et (re)construire une image de soi.

Le lecteur est ainsi confronté à l'« autrement dit »<sup>30</sup>. Lire la métaphore, c'est accepter d'être l'objet de l'autre (du texte, de la langue du texte, de ses codes) pour advenir à soi-même. La métaphore nous plonge dans l'expérience fondatrice de l'altérité et nous apprend – parfois à nos dépens – que c'est dans le miroir des mots de l'autre que nous pouvons nous découvrir et exister pleinement, comme l'a montré Levinas dans son analyse de la transcendance de l'« au-delà » :

[...] la métaphore, c'est le langage, et [...] l'expression d'une pensée dans un discours n'équivaut pas à un reflet dans le milieu indifférent d'un miroir, ni à une quelconque péripétie dédaigneusement appelée verbale, et [...] le *dire* présuppose, dans le vécu de la signification, des relations autres que celles de l'intentionnalité, lesquelles précisément, sur un mode non récupérable, concernent l'altérité d'autrui : [...] l'élévation du sens par la métaphore dans le *dit* est redevable de sa hauteur à la *transcendance* du *dire* à autrui<sup>31</sup>.

---

30. La paraphrase trouve ici son utilité ; mais ses vertus didactiques ne doivent pas masquer qu'une simple reformulation n'est pas encore une interprétation, qu'un mot pour un autre ne dit rien du sens au-delà qui caractérise la métaphore. Or la paraphrase reste toujours en deçà.

31. E. Levinas, *Entre nous*, p. 81.

L'expérience de la métaphore, cette altérité du langage vécue par l'étudiant allophone est alors, pour celui qui l'observe, qui en décrit l'expérience, l'occasion de voir à l'œuvre cette langue qui demeure sinon impensée dans sa transparence : le surgissement de l'autre dans sa langue est aussi l'instant où celui qui est dans « sa » langue, dans la transparence illusoire de « sa » langue, se désigne lui-même dans l'horizon aveugle du langage. Décrire l'expérience de la métaphore, c'est rendre visible le point aveugle du langage, c'est se glisser dans les marges et comprendre que la langue est toujours la langue d'autrui – et que c'est seulement à partir de cette altérité irréductible que je peux chercher à exister : c'est en acceptant d'être l'objet de l'altérité du langage que je peux être le sujet de mon expérience.

Arnaud BUCHS  
Université de Lausanne

## BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes I*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975.
- BORDAS, Éric, *Les chemins de la métaphore*, Paris, PUF, 2003.
- BRETON, André, *Position politique du surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, 1971.
- , *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes I*, éd. par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, 1988.
- BUCHS, Arnaud, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme*, précédé de « Le carrefour dans l'image », par Yves Bonnefoy, Paris, Galilée, 2005.
- , *Écrire le regard. L'esthétique de la Modernité en question*, Paris, Hermann, 2010.
- CHARLES-WURTZ, Ludmila, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- CHARLES-WURTZ, Ludmila, WULF, Judith, *Lectures des Contemplations*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- DESCOMBES, Vincent, *Grammaire d'objets en tous genres*, Paris, Minuit, 1983.
- DEWEY, John, *L'art comme expérience*, trad. par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2005.
- DÜRRENMATT, Jacques, *La métaphore*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur, ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. par Myriem Bouzahier, Paris, Grasset, 1989.
- GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 2005.
- HUGO, Victor, *Les Contemplations*, éd. par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, 1973.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. par A. Renaut, Paris, Aubier, 1995.
- LEUILLIOT, Bernard (éd.), *Anthologie de la poésie française du XIX<sup>e</sup> siècle. I. De Chateaubriand à Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1984.

- LEVINAS, Emmanuel, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991.
- MARIN, Claire, *Être à sa place*, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2022.
- MILLIET, Claude, NAUGRETTE, Florence, SCEPI, Henri (dir.), *Actes du colloque d'agrégation Les Contemplations de Victor Hugo*, 2016, en ligne : <<http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr>>.
- PINSON, Jean-Claude, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2001.
- RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, 2016.
- ROMANO, Claude, *Être soi-même. Une autre histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, 2019.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 2008.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

