La métaphore

D'une figure d'analogie à l'opération mentale

1. **Théorie de l'interprétation et fonction cognitive de la métaphore**
2. **Le processus métaphorique: relation référentielle – tension – effet de sens**
3. **Métaphore et sémantique cognitive. Principes cognitifs de la compréhension métaphorique**

Ce travail se veut être une réflexion sur l'acte d'interprétation du film, fondée sur une analyse de la relation qui se crée entre les images cinématographiques et notre capacité de catégorisation. On comprend la catégorisation comme un processus mental qui opère par des schémas conceptuels, c'est-à-dire "des façons d'organiser l'expérience"[1]. Les schémas conceptuels sont des systèmes de catégories qui donnent forme aux données de la sensation. Suite aux réflexions de Donald Davidson, on peut accepter "la doctrine qui associe le fait d'avoir un langage avec le fait d'avoir un schème conceptuel"[2]. La relation est la suivante: là où les schèmes conceptuels diffèrent, les langages diffèrent aussi.

Nous allons interroger, par le biais des schémas conceptuels, les capacités réceptives du spectateur, qu'il actualise dans tout processus de production de sens; ils représentent des structures qui assurent le fonctionnement conceptuel de l'individu[3]. Le type d'approche que nous allons mettre en œuvre est de nature sémiotique; mais on ne reste plus dans l'empire des apories traditionnelles, en acceptant, en revanche, l'hérésie d'un compromis, une voie tierce, à savoir la sémiotique cognitive.

Les sémioticiens posent la question suivante: comment le sens émerge-t-il de l'expérience? Ce problème ancien a animé la réflexion philosophique occidentale, de Parménide à Descartes, de Hume à Peirce, et de l'idéalisme à la phénoménologie. La sémiotique s'est chargée, à son tour, d'y apporter des réponses. On peut les ranger en deux types principaux. L'école sémiotique européenne, qui s'inscrit dans un courant de pensée illustré par Saussure d'abord, ensuite par Hjelmslev et Greimas, s'oppose à la sémiotique américaine de Peirce. La première défend une autonomie totale des signes et aboutit à la mise entre parenthèses de la question du rapport entre les signes et le monde. La pensée peircienne, plus pragmatique, part de l'hypothèse que le monde réel existe indépendamment des idées que nous nous en faisons. Il y aurait une sémiotique du monde naturel, des objets réels qui s'imposent à nous par sémiose, production du sens.

Aucune de ces deux théories sémiotiques ne s'intéresse à un niveau intermédiaire entre le monde et les signes. Si on double la sémiotique d'une méthodologie des sciences cognitives, l'instrument principal d'opération ne reste plus le

---

[1] Donald Davidson, *Enquêtes sur la vérité et l'interprétation*. Traduit de l'anglais par Pascal Engel, Nîmes, Editions Jaqueline Chambon, 1993, p.267

[2] Idem, p.269

[3] George Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things*. What Categories Reveal about the Mind, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1987, p.6: "Without the ability to categorize, we could not function at all, either in the physical world or in our social and intellectual lives. An understanding of how we categorize is central to any understanding of how we think and how we function, and therefore central to an understanding of what makes us human."

signe, mais le schéma conceptuel, et, par conséquent, le processus de sémiose. Et il n'y a pas de noèse sans sémiose. Il n'y a pas de produit significatif sans processus conceptuel.

La première conséquence pour une théorie de l'interprétation est l'*apriori* de ses fonctions cognitives. Elles se manifestent dans l'interaction entre l'objet de l'interprétation, à savoir le cinéma en général, le film en particulier, et nos capacités conceptuelles. Comme notre approche se revendique d'une sémiotique cognitive, nous n'ignorons pas le fait que cette interaction n'est pas indépendante d'un niveau intermédiaire entre les concepts et les images réelles, qui est précisément le niveau des schémas conceptuels.

La réception du film devient, par conséquent, un acte de sémiose, de transfert de sens, accompli/ réalisé à travers les schémas conceptuels. Ce n'est pas par hasard que ce type de pensée nous amène, presque inévitablement, à la notion de métaphore. Conformément à une définition étymologique (*phora* est une sorte de mouvement, de changement selon le lieu), la métaphore est mouvement, elle est processus, en relevant, comme le dit Paul Ricœur[4], d'une heuristique de la pensée. La métaphore manifeste sa force cognitive dans le transfert de signification entre ses deux éléments ou sujets. Le paradoxe de la métaphore est que, si l'on imagine la structuration de ces éléments à l'intérieur des champs sémantiques, le sens métaphorique ne se créera que dans un troisième champ, surgi de la tension entre les deux premiers. Une théorie de la métaphore au cinéma comme analogie refuse tout caractère processuel, se rapprochant d'une comparaison abrégée. Il n'y a aucune incompatibilité entre les deux éléments, seul le deuxième, la source, plaque ses propriétés sur le premier. C'est la description succincte de la comparaison, empruntée en cinéma sous le nom d'analogie. La métaphore ne serait que l'effet de sens, qui atténue la force cognitive manifeste dans le processus de création métaphorique. C'est pourquoi cette dernière position n'est pas compatible avec une sémiotique cognitive. Elle est même inadéquate avec toute théorie de l'interprétation, si on continue de rester dans un paradigme logocentrique.

On avancera, par opposition à la métaphore comme figure analogique, une métaphore comme opération mentale de catégorisation. Ce qui nous autorise à établir ce lien est une définition de la métaphore comme "modification de notre catégorisation de

[4] Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p.32

l'expérience"[5]. Nous espérons aboutir, de cette manière, à une interprétation du film qui ne saurait se passer du langage.

Théorie de l'interprétation et fonction cognitive de la métaphore

A partir des années 40, les conceptions traditionnelles qui considéraient la métaphore comme trope rhétorique ont été remplacées par une théorie de l' "écart et du degré rhétorique zéro"[6]. La métaphore n'est plus comprise seulement en termes d'emprunt, mais aussi d'écart, aspect essentiel dans le détournement de l'analogie. C'est un changement essentiel, qui mènera aux théories de la métaphore comme figure conceptuelle, comme opération de l'esprit, dont la première fonction est de nature cognitive, et non pas rhétorique et ornementale. On déplacera l'accent de la substitution (qui vise le nom, donc l'objet) vers la prédication (acte essentiellement verbal). Dans ce paradigme, la métaphore-figure est remplacée par la métaphore-processus, elle n'est plus l'énigme, mais la solution de l'énigme. Ce changement d'accent n'est pas sans conséquences dans toutes les sciences humaines, car le besoin d'ajuster la psychologie de l'imagination à la sémantique de la métaphore apparaît comme essentiel. Dans une perspective métaphorique (et métaphorisante), l'affection ne s'oppose plus à la cognition, à la pensée; elle est la pensée devenue la nôtre[7].

En spéculant, dans la "métaphoremanie" contagieuse des dernières décennies, sur des positions intéressantes et prolifiques pour une théorie du sens métaphorique au cinéma, nous allons interroger l'existence même de la métaphore cinématographique. Les théoriciens du cinéma se sont empressés à maintes reprises de la définir et de l'expliquer. De la sorte, on a obtenu soit une théorie de la métaphore cinématographique calquée sur la métaphore linguistique, soit une métaphore autonome, résultat spécifique des procédés techniques. Notre proposition s'oppose aux deux: en jugeant la métaphore au cinéma comme processus *endo – dia – épiphorique*, nous tâcherons de réduire la distance entre le langage cinématographique et la pensée humaine. En même temps, la revendication de "l'âge moderne" des théories métaphoriques nous permettra, nous l'espérons, de surprendre dans une analyse la relation intime entre le processus

[5] J. Molino, F. Soublin et J. Tamine, "Présentation: problèmes de la métaphore", in *Langages*, n° 54/ 1979, p. 23
[6] cf. Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 177 et suivantes
[7] cf. Paul Ricoeur, "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling", in Mark Johnson (éd.), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981

métaphorique et la capacité de catégoriser que le spectateur met en œuvre dans l'acte de son interprétation.

Un paradoxe auquel nous nous exposons en abordant cette réflexion, c'est "qu'on s'aperçoit très vite que, sur les milliers de pages écrites à propos de la métaphore, la plupart n'ajoutent rien de nouveau aux deux ou trois premiers concepts fondamentaux énoncés par Aristote. En effet on a dit très peu de choses sur un phénomène sur lequel il semble que tout a été dit. L'histoire du débat sur la métaphore c'est l'histoire d'une série de variations autour de quelques tautologies, voire d'une seule: 'la métaphore est cet artifice qui permet de parler métaphoriquement'."[8]

Echapper à ces tautologies c'est se situer dans une perspective herméneutique heideggérienne, accepter que mon premier rapport à la parole n'est pas que je la produise, mais que je la reçoive. Le fait que les théoriciens ont compris cette différence, a généré tout un courant qui définie la métaphore par sa fonction cognitive et son rôle conceptuel. Mais la fonction cognitive de la métaphore a été soulignée dès Aristote: "la métaphore est l'application d'un nom impropre, par déplacement soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, soit selon un rapport d'analogie."[9] Il fait ensuite l'analyse de ces quatre types de métaphore. L'équivoque est que, en passant des trois premiers types au quatrième, il change de jeu: en parlant des premiers, il dit *comment* est produite et comprise la métaphore; en décrivant le quatrième[10], il dit ce que la métaphore fait connaître, en quoi la métaphore accroît à la connaissance des rapports entre les choses.

La notion-clé pour envisager la métaphore comme opération cognitive réside dans l'acte d'avouer que, dans la métaphore, il y a deux concepts qui fonctionnent, qui opèrent simultanément[11]. Le coup de génie d'Aristote c'est la reconnaissance de la métaphore comme instrument cognitif, et non plus comme fard, comme ornement. La tradition rhétorique qui lui a succédé a malheureusement ignoré le pouvoir de la métaphore de faire connaître, et elle est restée inavouée jusqu'au vingtième siècle.

---

[8] Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, traduit de l'italien par Myriem Bouhazer, Presses Universitaires de France, 1988, p.140

[9] Aristote, *La Poétique*. Le texte grec avec une traduction et des mots de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Préface de Tzvetan Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1980, 57b, pp.107-109

[10] Idem, 57b, p.109: "Il y a analogie lorsque le second terme est au premier ce que le quatrième est au troisième; on remplacera alors le second par le quatrième ou le quatrième par le second, et parfois on ajoute le terme auquel se rapporte celui qu'on a remplacé. Par exemple, la coupe est à Dionysos ce que le bouclier est à Ares; on appellera donc la coupe bouclier de Dionysos, et le bouclier coupe d'Arès.

[11] Cf. Eva Feder Kittay, *Metaphor*. Its Cognitive Force and Linguistic Structure, Oxford, Clarendon Press, 1987

Cicérone, dans *De Oratore*, décrit la métaphore comme un emprunt entre les mots, et Quintilien, dans *Institutio Oratoria*, insiste sur le rôle substitutif de la métaphore, ainsi que sur son caractère de similitude. De même, la rhétorique et la théologie classique et médiévale se sont intéressées aux aspects moraux de la métaphore. La métaphore est bonne si elle apparaît dans la Bible, et mauvaise en langage courant.

La philosophie moderne, elle aussi a pris en charge le problème de la métaphore. Kant la voit comme l'expression de nos fonctions créatives et imaginatives, mais lui retire la fonction de faire connaître. Il va sans dire que les artistes et les poètes romantiques ont déclaré la métaphore le principe du langage, à même de transcender le langage quotidien et sa compréhension. La métaphorisation était une activité créative et artistique fondamentale, qui surmontait les limites de la rationalité ordinaire pour accéder à une connaissance intuitive plus profonde de la vie et de la nature.

C'est à Nietzsche de refuser l'affirmation romantique sur les origines figuratives de la langue et la séparation de la métaphore des mots propres. Et c'est toujours lui qui réaffirme le rôle cognitif de la métaphore.

Après Nietzsche, on se confronte à de nouvelles directions dans la théorie de la métaphore. I. A. Richards[12] les classifie en trois catégories principales: les théories de la comparaison, de la substitution et de l'interactionnisme. Monroe Beardsley[13] nous donne une autre classification, sur quatre niveaux qui regroupent des points de vue systématiques: les théories émotives (Paul Ricœur, Mikel Dufrenne[14]), les théories comparatistes, les théories de la signification iconique (Nelson Goodman, Paul Henle), et les théories interactionnistes (Max Black, I.A.Richards, Eva Feder Kittay, Carl R. Hausman).

C'est la théorie interactionniste qui manifeste un intérêt direct pour notre proposition. Elle s'appuie sur la terminologie de Richards, qui distingue entre le *teneur* et le *véhicule*[15]; les deux termes de la métaphore signifient successivement "l'idée originale", c'est-à-dire la source (*tenor)*, et l'idée empruntée, comparée au sujet (*vehicle)*. Max Black développe et théorise mieux cette position dans *Models and Metaphors*[16].

---

[12] I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1964, voir "Lecture V: Metaphor", pp. 87-112

[13] Monroe Beardsley, "Metaphor", in Paul Edwards, ed., *The Encyclopedia of Philosophy*, New York, Macmillan, 1972, vol. 5, pp.284-289

[14] Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1953

[15] I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1964, voir "Lecture V: Metaphor", p. 96

[16] Max Black, *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, New York, Cornwell University Press, 1962, voir le chapitre "Metaphor"

Pour lui, il y a deux sujets, dont l'un est principal (qu'il appelle *frame*) et l'autre secondaire (*focus*).

Le deuxième trait de l'interactionnisme – le fait que ces deux sujets ont été souvent regardés comme des objets, ou des systèmes d'objets – a beaucoup influencé les théories de la métaphore au cinéma, grâce à la référence au monde réel et à ses propriétés visuelles. Une fois les propriétés linguistiques de la métaphore suspendues, son fonctionnement a été adapté à un autre médium, à savoir l'image en mouvement. C'est la victoire du cinéma contre les autres arts visuels, qui est explicite dans sa capacité de rendre présents les deux éléments de la métaphore: la source et la cible, ou le teneur et le véhicule.

Toujours selon les interactionnistes, la métaphore opère par le transfert au premier sujet d'un système de traits associés qui caractérisent le sujet secondaire. Ces traits concernent d'habitude des lieus communs du sujet secondaire, mais qui, par rapport au sujet principal, sont déviants.

La première conséquence de l'interactionnisme pour une théorie de la métaphore au cinéma, est liée au rapport réalité/ langage. De la sorte, la métaphore est faite pour exprimer la réalité plutôt que de marquer une déviance par rapport au langage littéral[17]. Pour les théoriciens du cinéma, une définition de la métaphore sans l'intermédiaire du langage, qui opère le transfert de sens à un niveau physique, non conceptuel, a été un vrai point d'appui. Dans une autre partie de ce travail, nous analyserons les avantages et les inconvénients de l'interactionnisme, après avoir établi un tableau complet des théories générales de la métaphore.

Les classifications précédentes datent dès années 70. Depuis cette époque, on a assiste à la naissance de la sémantique cognitive, courant très important dans la "métaphorologie" actuelle, qui ne se revendique d'aucun des points de vue antérieurs, et se propose comme étant autonome. S'appuyant sur une gamme diverse d'exemples de notre langage quotidien, mais aussi des œuvres consacrées, cette théorie construit un système opérationnel de fonctionnement de notre langage, par une structure motivée des signes linguistiques. Le langage est acquis par l'intermédiaire des structures spécialisées, qui ne le sépare ni du fonctionnement de notre corps, de l'expérience physique, ni, par conséquent, de la nature objective du monde, assimilé par cette expérience de notre corps.

[17] cf. Philip Wheelwright, *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana University Press, 1962

Le processus métaphorique: relation référentielle – tension – effet de sens

Nous nous proposons de caractériser l'expérience que le spectateur fait de la métaphore par le mécanisme triadique de l'*endo-dia-épiphora*. Le but de cette entreprise est double: d'une part, elle nous permettra d'enlever des preuves de la médiation langagière de l'interprétation des métaphores, et, de l'autre, elle nous servira à démonter la métaphore cinématographique comme analogie technique.

La métaphore se produit dans le processus *endo-dia-épiphorique*, par des opérations successives de structuration et fissuration. Si les deux dernières opérations de la triade ont été théorisées antérieurement[18], le concept *d'endophora* nous appartient; il désigne la première phase du processus métaphorique, et représente le moment de structuration sémantique à l'intérieur (*endo*) des champs référentiels. Pour nous, comme dans les théories interactionnistes, la métaphore demande l'existence des deux termes. Chaque terme construit autour un champ référentiel, composé par des unités référentielles minimales. Le moment endophorique peut se prolonger en deux ou plusieurs images différentes, mais il peut ne remplir qu'une seule image. La particularité de ce moment dans le cinéma consiste justement dans le caractère temporel de l'objet, dans les possibilités et les contraintes qu'il implique. Il s'agit de deux champs sémantiques, c'est-à-dire deux structures significatives, construites à partir des éléments visuels et sonores présents dans l'image.

La construction endophorique des deux termes de la métaphore ne représente que la première étape d'un processus beaucoup plus complexe. L'origine de la métaphore linguistique est le *kenning* (ou *heiti* dans *Den Eldre Edda*), qui signifie une énigme composée de deux termes (par exemple l'air est "la maison des oiseaux", ou le banc "l'arbre à s'asseoir"[19]). Mais, comme le suggère Paul Ricœur, la métaphore n'est pas seulement l'énigme, mais aussi sa solution. L'énigme se réalise *par l'intermédiaire* de l'élément de relation entre les deux termes. La métaphore ne s'arrête donc pas à la mise en évidence des éléments, mais continue dans un régime de la différence. Le mot grec *diaphora* signifie justement la différence. Elle est la représentation d'un

[18] Cf. Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975; Paul Ricœur parle de la métaphore en termes d'épiphora; cf. Philip Wheelwright, *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana University Press, 1962, le chapitre "Two Ways of Metaphor"

[19] cf. Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, traduit de l'italien par Myriem Bouhazer, Presses Universitaires de France, 1988, pp. 177-179

changement (*phora*) qui se produit *dia*, c'est-à-dire *par l'intermédiaire de, à travers* quelque chose.

Cette différence marque sa présence par la création d'une tension, que nous voulons appeler tension *diaphorique*. C'est pour nous le moment le plus important de la métaphore, incarnation d'une force, dont l'apparition comme *energêia* nous projette dans un régime esthétique du sublime dynamique. Une définition kantienne avoue que l'expérience esthétique renvoie à la réalisation d'un concept; ensuite il distingue un sublime mathématique (réalisation du concept de totalité) d'un sublime dynamique (il s'agit du concept de force).

Le moment de tension induit une incompatibilité entre les deux champs endophoriques. C'est le moment de l'écart, autour duquel Ricœur développe sa théorie de la métaphore, ou le moment du glissement dans le monde métaphorique, selon Samuel Levin[20]. Tandis que toutes le propositions antérieures considéraient le langage métaphorique comme langage déviant d'un monde actuel, Samuel Levin détourne la vision: le langage métaphorique ne diffère que par son usage[21] du langage littéral. C'est le monde structuré par la métaphore qui assume les propriétés déviantes de la réalité physique.

Ce dernier prend pour objet la poésie romantique de Wordsworth, et pour exemple générique le vers "The sea is laughing". Si on prend littéralement cette expression on se retrouve projeté dans une relation qui excède toute logique naturelle. On serait projeté dans un état qui transcende tout ce que nous avons appris par l'expérience faite du monde. Or une telle perception devient extrêmement forte au niveau de la perception, justement à cause de la mise ensemble des deux idées hétèrogènes.

Une métaphore cinématographique comme analogie, comme comparaison abrégée se définira, par exemple, comme *"juxtaposition* par le moyen du montage de deux images dont la confrontation doit produire dans l'esprit du spectateur un choc psychologique, dont le but est de faciliter la perception et l'assimilation d'une idée que le réalisateur veut exprimer par le film."[22] La métaphore relève ici seulement de la

---

[20] Samuel R. Levin, *Metaphoric Worlds. Conception of a Romantic Nature*, New Haven and London, Yale University Press, 1988

[21] Cf. Donald Davidson, *Inquiries into Truth and Interpretation*, (édition française:*Enquêtes sur la vérité et l'interprétation*. Traduit de l'anglais par Pascal Engel, Nîmes, Editions Jaqueline Chambon, 1993): "I depend on the distinction between what words mean and what they are used to do. I think metaphor belongs exc lusively to the domain of use."

[22] Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, Paris, Editions du Cerf, 1985, p. 103

première phase que nous avons décrite, c'est-à-dire la construction des deux éléments ou termes. La métaphore se réalise par un mécanisme technique et se prolonge dans l'esprit du spectateur, par la voie de la perception. C'est pourquoi une telle théorie de la métaphore rend son objet faible, car inachevé. La métaphore commence dans une structure essentielle du texte filmique, et doit être assimilé par la mémoire du spectateur. Les "psychologues de la métaphore" l'appellent mémoire sémantique[23], c'est-à-dire une mémoire de longue durée, médiate par les réactions du sujet.

La définition que le théoricien nous propose reste ambiguë: elle affirme la réalisation de la métaphore par un mécanisme technique, et, en même temps, demande la mise en œuvre des capacités cognitives du spectateur. On se rend compte qu'une théorie de la métaphore cinématographique n'est pas possible en dehors du spectateur.

Essayer de caractériser la métaphore comme somme de relation référentielle (*endophore*), tension (*diaphore*) et effet de sens (*epiphore*), c'est une tentative de reconstruction poïétique, refaire un cheminement déjà fait, en tenant compte des structures essentielles du texte. De la sorte, elle s'oppose aux théories de l'analogie. Une théorie de la métaphore à travers son caractère de ressemblance n'est pas suffisamment forte sans la notion de tension. Ce n'est pas seulement le caractère iconique qui parle de métaphore, mais l'imagination, manifeste par la tension diaphorique, doit devenir elle même un moment de la construction métaphorique. Par le sens propre des images-termes de la métaphore, la construction métaphorique constitue une énigme, dont le sens métaphorique – l'*épiphora* – offre la solution.

Un plaidoyer de la ressemblance, en termes aristotéliciens, ne saurait ignorer l'épiphore, le "faire voir le semblable". Un exemple banal, comme celui du dernier plan du *Pierrot le fou* de Godard, nous montre que la représentation d'un lever du soleil ne serait qu'une figure analogique sans l'épiphore finale. A l'image de la mort de Pierrot succède, par l'intermédiaire d'un travelling latéral, l'image de la mer qui absorbe la lumière du soleil. Une lecture spéculative et banale[24] nous fera associer les deux images juxtaposées, et interpréter, par exemple, la mort du personnage comme le début d'une nouvelle vie. Mais, en effet, le film nous offre une "métaphore ouverte", pour reprendre le terme d'Eco. Elle se réalise dans un troisième champ, le champ épiphorique, qui surgit d'une dynamique de la ressemblance: les voix des deux personnages donnent une

[23] Allan Paivio, "Psychological Processes in the Comprehension of Metaphor", in *Metaphor and Thought*, edited by Andrew Ortony, Cambridge University Press, 1979, p. 155

[24] Voir Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, éd. citée, le sous-chapitre "Métaphores banales et métaphores ouvertes", pp.

clé d'interprétation, en récitant les vers rimbaldiens: "Elle est retrouvée./ Quoi? – l'Eternité./ C'est la mer allée/ Avec le soleil."

L'épiphora, la troisième phase du processus métaphorique, se réalisé dans un troisième champ qui surgit de la tension diaphorique entre les deux champs de base. C'est à ce moment que l'on "voit" le semblable. La ressemblance s'actualise au moment de l'épiphore, de la solution de l'énigme. Cela ressemble à la proposition de Paul Henle[25], qui, en déplaçant l'accent d'une théorie de la substitution à une théorie de la prédication, a démontré que, dans la métaphore verbale, la ressemblance est beaucoup plus nécessaire dans une théorie de la tension que dans une théorie de la substitution. La ressemblance devient un élément du moment diaphorique par le biais de la différence créatrice de tension.

Une métaphore cinématographique comme analogie reste inachevée; elle ne touche pas réellement à la métaphore, car elle s'intéresse seulement à la représentation des référents. Jacques Gerstenkorn, à partir de Metz, la définit justement comme "émergence d'une ressemblance entre deux référents distincts"[26]. Et le statut sémiologique du référent ne le renvoie pas à une entité textuelle, mais à un objet extratextuel. La métaphore structurée au niveau technique, resterait inachevée sans l'écho produit au niveau psychologique, car le spectateur met en œuvre le soi-disant effet de croyance au monde référentiel. Un autre inconvénient de cette approche nous renvoie à l'aporie de la sémiotique peircienne, qui séparait définitivement le monde préexistant du système de signes. D'où le besoin de nous approcher d'une autre sémiotique, qui envisage les relations entre le monde des objets et les signes comme un espace dynamique, de production du sens.

L'unité opérationnelle de cet espace est, nous l'avons déjà dit, le schéma conceptuel. Par la proposition d'une autre interprétation de la métaphore, c'est-à-dire comme triade endo-dia-épiphorique, nous espérons avoir démonté, du point de vue sémiotique, la théorie de la métaphore comme analogie.

Métaphore et sémantique cognitive. Principes cognitifs de la compréhension métaphorique

[25] Paul Henle, "Metaphor", in Paul Henle (éd.), *Language, Thought and Culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1958

[26] Jacques Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma. Les figures d'analogie dans les films de fiction*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 107

Une dernière partie de ce travail sera l'occasion d'une observation de quelques principes de catégorisation dans l'interprétation de la métaphore. De la sorte, nous voulons aboutir à une piste herméneutique qui ne saurait se dispenser de nos facultés linguistiques. C'est pourquoi, après une proposition inspirée de l'interactionnisme, pour justifier les concepts d'interaction et de tension, nous en appelons à la sémantique cognitive, théorie qui juge la métaphore comme une affaire de pensée, et la jauge selon les principes cognitifs et non pas linguistiques.

La sémantique cognitive, regroupée autour de George Lakoff et Mark Johnson[27] appuie sa conception de la métaphore sur des ouvrages antérieurs des mêmes auteurs, qui en définissent la base conceptuelle du langage[28], les schémas conceptuels et les modèles cognitifs idéalisés. Pour eux la métaphore n'est pas une structure expressive, mais une opération conceptuelle, ou plutôt un concept métaphorique. "La métaphore est, pour la plupart d'entre nous, un procédé de l'imagination poétique et de l'ornement rhétorique. Nous nous sommes aperçus, au contraire, que la métaphore est partout présente dans la vie de tous les jours, non seulement dans le langage, mais dans la pensée et l'action. Notre système conceptuel ordinaire, qui nous sert à penser et à agir, est de nature fondamentalement métaphorique.[29]

Pour les adeptes de la sémantique cognitive, la communication est fondée sur le même système conceptuel que celui que nous utilisons en pensant et en agissant ; le langage nous fournit d'importants témoignages sur la façon dont celui-ci fonctionne. La métaphore n'est pas seulement présente dans le mot que nous utilisons, elle est présente dans le concept même.

"La métaphore n'est pas seulement affaire de langage ou question de mots. Ce sont au contraire les processus de pensée humains qui sont en grande partie métaphoriques.[30]" Cela signifie que, selon les cognitivistes, toute catégorisation des choses, tout acte de compréhension relève d'une métaphoricité propre non pas à l'objet,

---

[27] George Lakoff & Mark Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, traduit de l'anglais par Michel de Fornel en collaboration avec Jean-Jacques Lecercle, Paris, Editions du Minuit, 1985, éd. originale 1980 (titre original *Metaphors We Live by*); George Lakoff & Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999; George Lakoff & Mark Turner, *More Than Cool Reason. A Field Guide of Poetic Metaphor*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1989

[28] Mark Johnson, T*he Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* The University of Chicago Press, 1987; George Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1987

[29] George Lakoff & Mark Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, traduit de l'anglais par Michel de Fornel en collaboration avec Jean-Jacques Lecercle, Paris, Editions du Minuit, 1985, p.13

[30] Idem, p.16

mais à la pensée. Il y a une répartition des objets et des concepts selon leur degré de métaphoricité. Nous aurions des concepts métaphoriques primaires, concernant non pas les objets, mais leurs propriétés (couleur, taille, forme, etc.); ensuite il y a les métaphores d'orientation, actives dans les structures qui indiquent notre orientation dans l'espace[31] (les concepts de haut, bas, derrière, devant, gauche, droite, dessus, etc.); et au niveau supérieur se situeraient les métaphores ontologiques, qui résultent de l'extension des concepts métaphoriques et des métaphores d'orientation au domaine des grands concepts ontologiques (la vie, la mort, le temps, le cosmos, etc.).

La différence entre ces deux derniers types de métaphores concerne leurs propriétés: tandis que les métaphores d'orientation ont des propriétés inhérentes, les métaphores ontologiques disposent des propriétés interactionnelles. Les philosophes et les sémanticiens reconnaissent le caractère métaphorique des dernières métaphores; les autres restent partie intégrante du système de l'expression commune, du langage littéral. L'importance de ces études réside dans la démonstration précise que le langage fonctionne sur ces mêmes principes, résultant eux-mêmes de l'expérience physique directe, qui, à son tour, a lieu sur un fondement de présuppositions culturelles.

Il faut retenir de leurs démonstration (évidemment discutable, mais toute théorie de l'interprétation repose sur la charité) qu'une analyse de notre langage en relation avec notre expérience physique et culturelle nous ouvre vers une autre vision du monde. En tant qu'approche sémiotique, elle échappe aux apories traditionnelles: les signes ne sont pas indépendants du monde, et nous ne pouvons pas faire l'expérience du monde sans l'intermédiaire des concepts. Par conséquent, aucune expérience perceptive n'est indépendante du concept; et toute expérience conceptuelle relève du langage.

La métaphore ne se produit pas seulement au niveau de l'expression, fut-elle verbale, visuelle, sonore ou d'autre type. Elle réalise sa signification pleine, elle fait sens au niveau de la pensée. Elle devient opérationnelle dans le processus même de conceptualisation, ce qui nous mène à l'aphorisme "Toute pensée est métaphorique"[32]. Les schémas conceptuels dont nous avons parlé au début de ce travail, sont eux-mêmes métaphoriques, car ils constituent les instruments de la catégorisation, et ce processus est métaphorique avant que le concept qui en résulte ne le soit. Etant donné que sans ces

[31] A ce sujet, on mentionne le titre du livre de Claudia Brugman, *The Story of Over: polysemy,semantics and the structure of lexicon*, Garland, 1988

[32] Bipin Indurkhya, *Metaphor and Cognition. An Interactionist Approach*, Dordrecht, Boston, London, Kluwer Academic Publishers, 1992, p.13

schémas nous ne pourrions pas fonctionner, ils ont aussi pour rôle d'assurer le guidage de l'expérience que nous faisons en tant que spectateurs de films.

Nous nous proposons d'observer comment une construction métaphorique endo-dia-epiphorique demande la mise en œuvre de nos fonctions cognitives, de conceptualisation et catégorisation. Quels sont les principes qui peuvent nous faire reconnaître qu'une perception de la métaphore cinématographique ne peut avoir lieu sans un fondement conceptuel, donc linguistique, de la pensée?

Le premier principe, qui évoque les théories de la ressemblance, et est surtout actualisé dans le moment endophorique, de relation référentielle, est le principe de l'invariance cognitive[33]. Il dit que, pendant le transfert de sens, il faut respecter quelques paramètres génériques, comme sont la forme, la taille, la position, ou une autre propriété physique, même abstraite. Le transfert métaphorique ne peut pas avoir lieu si tous les paramètres sont violés, compromis. Au début du *Vent* de Victor Sjöström, le sable qui se projette sur la fenêtre, organise des formes pareilles au chapeau de la jeune fille. Le transfert se fait à travers (*dia*) la propriété de forme, mais excède la taille, même la position, intentionnellement variables dans des fondus enchaînés répétés.

La métaphore ne se produit pas au niveau de la forme, mais au niveau de catégorisation du concept de forme. Le spectateur met en œuvre ses capacités de "seeing as"[34], théorisé de Marcus Hester à partir de la théorie wittgensteinienne. Cela veut dire que l'on voit l'ensemble, mais que l'on sélectionne un élément de ressemblance dans la configuration. Cette opération de sélection fait appel à nos capacités de catégorisation, de sorte que le spectateur actualise son concept de forme, de position, ou un concept qui désigne une propriété. Il désigne un élément de la configuration par un concept qui lui permet de voir la similitude à travers le modèle. Ce modèle n'est pas une représentation compliquée au niveau de l'image, mais une structure conceptuelle, qui fournit des informations cognitives.

Le principe de l'invariance cognitive demande l'existence d'un principe supérieur. Les cognitivistes l'appellent *La Grande Chaîne de l'Etre*[35], inspiré de l'ontologie de

---

[33] George Lakoff & Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999, p.48

[34] Marcus B. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor. An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning in Use*, The Hague, Paris, Mouton, 1967

[35] Voir George Lakoff & Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999, et George Lakoff & Mark Turner, *More Than Cool Reason. A Field Guide of Poetic Metaphor*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1989

Arthur Lovejoy[36] qui le définit comme principe de plénitude. Le monde n'a pas d'espaces vides, il est plein est continu. Cette Grande Chaîne a six niveaux (les objets, le monde végétal, le règne animal, l'homme, la société et le cosmos), organisés selon de propriétés inhérentes. Comme l'acquisition du langage n'est pas indépendante du monde (car le système des signes n'est plus définitivement séparé du monde naturel), notre langage, et, par conséquent, notre pensée, sauraient respecter ce principe. Pendant la lecture du film, le spectateur organisera les informations reçues conformément à ce principe. Il y a deux options d'interprétation, et les deux nous mène au langage. La première avance la possibilité que le transfert métaphorique respecte l'organisation de base du monde. Cela veut dire que la source doit être à un niveau supérieur par rapport à la cible. Ces métaphores sont nos métaphores quotidiennes. On ne saurait expliquer, à l'intérieur de ce système, la métaphore "Juliette est le soleil", car, après une opération conceptuelle qui nous mène à personnaliser le soleil, à le situer au niveau des grands concepts abstraits (comme la vie, la mort, le temps, le Dieu), nous allons violer la règle citée antérieurement. En même temps, on peut pas projeter des propriétés physiques du soleil – astre, et expliquer l'expression shakespearienne. La relation est similaire dans *Pierrot le fou*. Interpréter métaphoriquement le plan final, c'est associer le concept d'éternité à l'image de la "mer allée avec le soleil". Sans avoir sélectionné le concept d'éternité, on ne saisit pas la valeur figurative du plan.

Cela veut dire que la construction d'une métaphore implique la construction d'un monde métaphorique, opération profondément conceptuelle, car elle rompt toute relation avec le monde référentiel, et construit un monde déviant par l'intermédiaire des opérations conceptuelles, de nature linguistique. On est vraiment dans le paradigme de Paul Ricœur, de la fusion des fonctions cognitives, imaginatives et affectives[37].

Les deux interprétations – comme métaphore banale et comme métaphore ouverte – nous conduisent, de toute manière, à des principes qui mobilisent les facultés linguistiques du spectateur. Le rapport dépend soit du fonctionnement des principes qui organisent notre langage, soit de la construction d'un monde métaphorique, processus de sélection et d'organisation des concepts.

---

[36] Arthur Lovejoy, *The Great Chain of Being: a study of the history of an idea*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1964

[37] Paul Ricoeur, "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling", in Mark Johnson (éd.), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981

Ayant pour hypothèse de départ le caractère métaphorique de la catégorisation, et essayant de nous appuyer sur la force cognitive de la métaphore actualisée dans le processus de réception, notre but a été de décrire une trajectoire de l'interprétation qui se sert de nos facultés linguistiques. L'essai de formuler une poïétique de la métaphore à travers la notion de tension, nous a, nous l'espérons, aidé à démontrer, que les processus dont nous avons besoin dans la compréhension de la métaphore sont plus complexes et plus divers que le raisonnement par analogie, ou le choc psychologique. En même temps, en nous servant de quelques résultats de la sémantique cognitive, nous avons tâché de vérifier l'opérationnalité du principe de l'invariance cognitive au cinéma, en proposant comme métaphorique toute opération de lecture qui procède par un transfert de sens. Les métaphores qui ne se prêtent pas à une lecture courante, représentent ce que I. A Richards a appelé "strong metaphors." Leur compréhension demande la création conceptuelle d'un monde métaphorique, caractérisé par son caractère déviant du monde actuel.

Bibliographie:

1. ARISTOTE, *La Poétique*. Le texte grec avec une traduction et des mots de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Préface de Tzvetan Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1980

2. BEARDSLEY, Monroe, "Metaphor", in Paul Edwards, ed., *The Encyclopedia of Philosophy*, New York, Macmillan, 1972, vol. 5, pp.284-289

3. BLACK, Max, *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, New York, Cornwell University Press, 1962

4. BRUGMAN, Claudia, *The Story of Over: polysemy, semantics and the structure of lexicon*, Garland, 1988

5. DAVIDSON, Donald, *Enquêtes sur la vérité et l'interprétation*. Traduit de l'anglais par Pascal Engel, Nîmes, Editions Jaqueline Chambon, 1993

6. DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1953

7. ECO, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, traduit de l'italien par Myriem Bouhazer, Presses Universitaires de France, 1988

8. HENLE, Paul, "Metaphor", in Paul Henle (éd.), *Language, Thought and Culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1958

9. HESTER, Marcus B., *The Meaning of Poetic Metaphor. An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning in Use*, The Hague, Paris, Mouton, 1967

10. INDURKHYA, Bipin, *Metaphor and Cognition. An Interactionist Approach*, Dordrecht, Boston, London, Kluwer Academic Publishers, 1992

11. JOHNSON, Mark, (éd.), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981

12. JOHNSON, Mark, The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason, The University of Chicago Press, 1987

13. KITTAY, Eva Feder, *Metaphor*. Its Cognitive Force and Linguistic Structure, Oxford, Clarendon Press, 1987

14. LAKOFF, George & JOHNSON, Mark , *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, traduit de l'anglais par Michel de Fornel en collaboration avec Jean-Jacques Lecercle, Paris, Editions du Minuit, 1985, éd. originale 1980 (titre original *Metaphors We Live by*);

15. LAKOFF, George & JOHNSON, Mark, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999

16. LAKOFF, George & TURNER, Mark, *More Than Cool Reason. A Field Guide of Poetic Metaphor*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1989

17. LAKOFF, George, *Women, Fire and Dangerous Things.* What Categories Reveal about the Mind, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1987

18. LEVIN, Samuel R., *Metaphoric Worlds. Conception of a Romantic Nature,* New Haven and London, Yale University Press, 1988

19. MARTIN, Marcel, *Le Langage cinématographique*, Paris, Editions du Cerf, 1985

20. MOLINO, J., F. Soublin et J. Tamine, "Présentation: problèmes de la métaphore", in *Langages*, n° 54/ 1979, p. 23

21. ORTONY, Andrew (éd), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, 1979

22. PAIVIO, Allan, "Psychological Processes in the Comprehension of Metaphor", in *Metaphor and Thought*, edited by Andrew Ortony, Cambridge University Press, 1979

23. RICHARDS, I.A., *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1964

24. RICŒUR, Paul, "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling", in Mark JOHNSON (éd.), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981

25. RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p.32

26. WHEELWRIGHT, Philip, *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana University Press, 1962