

---

# Le changement de lieux

## *Culture et métaphore*

---

Pierre Ouellet, professeur  
*Département d'études littéraires*  
*Université du Québec à Montréal*

*Carnot. La racine de sa découverte est  
une simple métaphore – la comparaison  
toute gratuite du froid et du bas, du  
chaud et du haut, le mot chute.*

Paul VALÉRY, *Cahiers*.

La métaphore n'est pas qu'une affaire de mots. Elle concerne aussi notre rapport au monde. Aux choses, bien sûr. Et à l'histoire. Elle ne constitue pas tant une prime ou une plus-value de sens, par rapport à ce qu'on peut appeler un investissement sémantique normal des mots de la langue, qu'un processus cognitif de base, sous-jacent à toute production de signification<sup>1</sup>. La métaphore n'est pas un luxe. Au contraire, c'est ce qui reste d'une langue réduite à son plus grand dénuement. Que cette dénudation la réduise à l'interjection ou à l'exclamation – où Rousseau (1970: chap. II-IV) voulait voir le premier transport, la première métaphore, en quoi le langage aurait consisté en tant que véhicule des émotions. Ou qu'elle la réduise aux

---

1. C'est ce qu'affirment notamment les théories cognitivistes de la métaphore, qui la considèrent comme partie intégrante de nos processus de catégorisation. Voir notamment George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, et Earl R. MacCormac, *A Cognitive Theory of Metaphor*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1988.

particules morphologiques, telles les prépositions – où Leibniz (1966 : Livre III, chap. VII), quant à lui, voulait voir l'un des premiers processus métaphoriques, dans la mesure où le à, dans « ce livre est à Jean », qui exprime la possession, possède un sens figuré par rapport à l'usage littéral qu'on peut en faire pour exprimer la localisation, comme dans « Jean est à Québec ». Bref, les métaphores, de quelque façon qu'on les considère, sont bien davantage le soubassement d'une langue, ou son sous-sol, ses fondations, que ses architraves, ses frises et ses corniches. C'est l'ossature du langage, bien plus que son vêtement.

Les métaphores sont *dans la vie quotidienne*, dit le titre français du célèbre ouvrage de Lakoff et Johnson (1980) : *Metaphors We Live by* – littéralement « les métaphores dont nous vivons » ou « grâce auxquelles nous vivons ». La querelle entre les partisans de la « métaphore vive » et ceux de la « métaphore morte »<sup>2</sup> relève d'un faux débat : la métaphore est cannibale, en fait, ne vivant que de sa propre mort. Une figure, vivante, ne prend naissance que d'une autre figure, morte, qu'elle phagocyte en la parasitant. Vivacité et mortalité de la métaphore sont deux moments d'un même procès, où la figure en tant que fleur vive du discours prend racine, s'en nourrissant, dans le sol des figures mortes de la langue avant d'aller rejoindre, s'y fanant, l'humus de plus en plus dense des métaphores en voie de décomposition. Car la littéralité originaire, d'où la métaphore dérive, n'est à son tour que métaphore ancienne, dont une littéralité nouvelle découle – en un cycle parasitaire où le mot « idée », par exemple, prend son sens littéral du sens métaphorique qu'a le mot *ἰδέα*, en grec, qui veut dire « image », et donne à son tour lieu à de nouvelles figures, comme dans l'expression « se faire des idées » où il prend le sens métaphorique de « chimère », qui ne tardera pas lui-même à devenir littéral. Bref, toute métaphore peut être dite mortelle plutôt que simplement morte et, davantage que vive, naissante et renaissante. Fidèle à cette métaphorisation vie/mort qu'on lui applique, on peut dire *métaphoriquement* que les fleurs de rhétorique les plus vivantes ne

---

2. C'est-à-dire, pour prendre deux points de repère, entre Jacques Derrida et Paul Ricœur. Voir Guy Bouchard, *Le procès de la métaphore*, Montréal, Hurtubise HMH, 1984.

poussent jamais que sur le sol, fertile, des jardins élyséens de la langue commune, où dorment les figures les plus anciennes dont la date même de la mort s'est effacée sur la pierre tombale.

Quotidienne, la métaphore n'est pas le privilège du poète, qui en partage l'usage avec l'homme ordinaire. Je dis « le coût de la vie monte » ou « le dollar canadien baisse » et je viens de faire non seulement de la prose comme M. Jourdain, mais aussi, et peut-être mieux encore, de la rhétorique et de la métaphore comme M. Tout-le-Monde. *Monter* ou *baisser*, pour une cote en bourse, par exemple, s'effectue sur un plan autre que physique, où ces deux verbes prennent leur sens littéral. Il faut donc que je transpose le schème du « déplacement spatial le long d'un axe vertical », auquel renvoient *monter* et *descendre*, sur un autre plan que l'espace réel pour que l'expression « le dollar baisse » ait quelque sens – métaphorique, bien sûr, c'est-à-dire déplacé. Que cette métaphorisation soit vive ou non importe peu, dans la mesure où je puis en appliquer le schème à de l'inouï, et dire par exemple, de manière vive, que « je tombe vers le haut » (Weil, 1948 : 5), sans que l'opération sous-jacente à la saisie de l'expression ne soit aucunement changée.

Ainsi, ma compréhension d'énoncés comme « il grimpe dans les sondages », « il remonte dans mon estime », « il gravit le dernier échelon de la gloire », « il est au sommet de sa carrière », tout comme « tomber vers le haut », fait appel à la fois à mon *expérience sensorimotrice*, puisqu'il faut que je perçoive mentalement le rapport spatial entre le bas et le haut et l'effort physique que nécessite le déplacement de l'un vers l'autre, et à mon *expérience socioculturelle*, dans la mesure où la valorisation du haut par rapport au bas ne dépend pas uniquement de l'énergie que je dois dépenser pour passer de celui-ci à celui-là, mais d'une *doxa*, c'est-à-dire du *sens commun* qui veut que dans notre société et dans notre histoire « le haut vaille plus que le bas ». C'est la raison pour laquelle on préfère avoir « des sentiments élevés » et « ne pas s'abaisser à faire certaines choses ». Ce qui ne nous empêche pas, bien sûr, d'imaginer une société où le bas, plus que le haut – la terre plus que le ciel, les pieds plus que la tête –, puisse être valorisé et où les expressions que je viens de citer auraient alors une signification tout à fait contraire, ou n'auraient aucun sens du tout.

## TOPOS ET EIDOS

Je prends ces exemples très simples, avant d'aborder la question du texte littéraire, pour illustrer deux choses sur lesquelles je m'attarderai tout au long de cet article. D'abord le fait que si la culture est métaphore, toute métaphore, elle, est culturelle. Elle l'est parce qu'elle repose sur ce qu'Aristote désigne sous le nom fort éclairant de *topos*, qui veut dire « lieu », littéralement, et, métaphoriquement, « lieu commun », au sens où nous entendons cette expression aujourd'hui. Le *topos*, dit Aristote (1960: II, 26, 1403 a 18) dans sa *Rhétorique*, c'est, de façon générale, ce en quoi se rencontre un grand nombre de raisonnements oratoires portant sur différents sujets. Les logiciens de Port-Royal, quant à eux, disent des *lieux* aristotéliens qu'ils constituent « certains chefs généraux auxquels on peut rapporter toutes les preuves dont on se sert dans les diverses matières que l'on traite » (Arnauld et Nicole, 1970: 3<sup>e</sup> partie, chap. XVII). Toutefois, de manière plus précise, on peut dire avec Eugene Ryan (1984: 49) que le *topos* aristotélien est un *pattern* argumentatif, c'est-à-dire une forme d'argument constituée de « places vides » ou de variables, qui peuvent être remplies de manière appropriée par des mots et des phrases qui prennent, dès lors, un pouvoir de conviction plus ou moins fort ou, pour ce qui nous concerne, une prégnance cognitivo-perceptive plus ou moins grande. Il y a bien sûr plusieurs types de *topoi*, mais certains d'entre eux se présentent sous la forme enthymémique<sup>3</sup> d'une maxime ou d'un précepte, voire d'un adage ou d'un dicton du genre « être modéré est bon, ne pas l'être est mauvais » ou « être X vaut mieux qu'être Y », qui pousse à agir et à réagir dans telle ou telle direction, orientant le point de vue qu'on aura sur les choses dont il est parlé. De là le sens moderne qu'a pris la notion de *topos* dans l'analyse de la *doxa* ou du savoir commun: il consiste en maximes implicites, de nature axiologique, du type « X est préférable à Y », qui jouent le rôle de règles régissant non seulement les comportements d'une communauté, mais ce qui *peut être dit* ou plutôt *entendu* par un groupe social

---

3. L'enthymème est un argument basé sur le probable plutôt que sur le nécessaire; sa structure et son contenu sont déterminés par un jugement synthétique (qui fait appel à une donnée de l'expérience) plutôt qu'analytique (c'est-à-dire purement formel ou aprioristique).

donné, à une époque donnée et dans un contexte donné, et qui sera par conséquent davantage susceptible d'emporter l'adhésion dans une éventuelle argumentation. C'est le cas, par exemple, du *topos* qui veut que « le haut soit supérieur au bas », qu'« il l'emporte sur le bas » – ce dont témoignent, d'ailleurs, le morphème « super » dans « supérieur » de même que la préposition « sur » dans « l'emporte sur », qui montrent clairement qu'un *topos* peut s'inscrire au plus profond de la langue, dans sa syntaxe et sa morphologie, et non pas seulement dans sa rhétorique et son lexique.

D'autres *topoi*, moins généralisables, définissent la manière dont une culture particulière se voit, se représente, à un moment donné de son histoire. Ainsi, pour la culture littéraire des années 1910 à 1930, au Québec, l'on peut affirmer sans trop risquer que l'un des *topoi* les plus prégnants fut que « le même vaut mieux que l'autre », « le familier, mieux que l'étranger », « l'identité, mieux que l'altérité », d'où la victoire prévisible, non sans l'appui, toutefois, de vives polémiques, du paradigme régionaliste et terroiriste sur le modèle qu'on a désigné du nom d'exotiste, qui avait alors une forte connotation péjorative. D'où, aussi, la manière dont certains écrivains, comme Jean-Aubert Loranger, dont je parlerai plus loin, ont opéré un déplacement quasi stratégique d'un paradigme à l'autre, produisant par leur œuvre un véritable « changement de lieux », la transposition d'un *topos*, qui en change la valeur – ce qui relève aussi du sens propre du mot « métaphore », en tant que transport.

Mais ce sens propre de la *metaphora* ne s'appuie pas seulement sur les *lieux* et les *changements de lieux* dans le discours social ou dans la culture. Il s'ancre, plus profondément encore, dans ce que les Grecs de l'Antiquité appelaient *phusis*, « nature », pour parler de « tout ce qui naît et devient », de tout ce qui vient à l'apparaître, comme diraient aujourd'hui les phénoménologues. C'est-à-dire, selon la définition même qu'Aristote donne du mot *phusis* dans sa *Métaphysique*: « la génération de ce qui croît [...] le principe du mouvement » (1962 : I, Δ, 4, 14-19). On sait que le mot « métaphore », chez Aristote, est lui-même métaphorique, en ce sens qu'il a été emprunté au domaine originaire de la physique pour être transposé à ceux, dérivés, de la rhétorique et de la poétique. La *phora*, dans la physique aristotélicienne, est une espèce du changement, soit le changement selon

le lieu, le déplacement dans l'espace (Aristote, 1952: III, I, 1, 201 a 15, 1956: II, V, 2, 225 a 32 - b 2) – ce dont le terme *meta-phora* garde la trace dans son sens propre, littéral, qui veut dire « transport, transit, passage d'un lieu à un autre ». Le « changement de lieux » physique aura donc servi de modèle au « changement de lieux » rhétorique et topique. On peut d'ailleurs se demander si ce processus n'est pas généralisable et y voir l'une des raisons pour lesquelles les métaphores quotidiennes ont souvent un contenu littéral spatio-temporel, lié notamment à notre activité perceptive et motrice, comme dans les exemples, cités précédemment, du haut et du bas, et dans d'autres qui jouent sur un axe horizontal, plutôt, comme « avancer dans son travail », « recevoir de l'avancement », « tirer de l'arrière » ou « reculer devant l'effort », où l'on retrouve sensiblement le même schème physico-culturel, valorisant l'*avant* par rapport à l'*arrière*, comme le *haut* l'était par rapport au *bas*.

On voit se rejoindre, dans ces quelques exemples, un *topos* ou un lieu commun d'ordre culturel : *nos sociétés, hantées par le progrès, privilégient ce qui est « devant » soi*, et ce que j'oserais appelé un véritable *eidos*, pour rester fidèle à la pensée grecque, c'est-à-dire une forme de l'expérience, comme dirait Platon, soit une « forme déterminée de réalité » (*eidos tôn ontôn*) (1931 : 386e) qui a un lien avec la manière dont nous appréhendons le monde – sans préjuger ici du caractère inné ou acquis de ces *eidoi* que sont, en l'occurrence, les schèmes d'orientation spatio-temporels comme « le haut et le bas » ou « l'avant et l'arrière », dont les termes ne peuvent être interchangeables, dans la mesure où notre activité perceptivo-motrice s'exerce *vers l'avant*, plutôt que *vers l'arrière*, et vise quelque chose qui est *devant soi* plutôt que *derrière soi*. La valorisation topique ou rhétorique de l'avant, au sens à la fois temporel et spatial, s'appuiera donc très solidement sur les formes eidétiques de notre expérience phénoménale, c'est-à-dire sur les schèmes dans lesquels nous nous représentons intuitivement notre activité perceptive et motrice. Cela vaut aussi pour les métaphores culturelles plus particulières comme celles, littéraires, du terroir et de l'exotique, qui reposent sur le *topos* du « familier valant mieux que l'étranger », dont la structure relève elle-même du schème eidétique de « l'ici et l'ailleurs », qui est constitutif d'une pure forme de l'expérience sensible liée à l'espace-temps.

Ce qui ne veut pas dire que toute métaphore culturelle dépende en dernière instance de notre expérience phénoménologique du monde physique – au sens de la *phusis* grecque, toutefois, c'est-à-dire du « monde du sens commun », étant entendu que c'est le *topos*, justement, qui désigne ce « sens commun » appliqué à notre conception intuitive du monde naturel. Ce que cela dit, en fait, c'est qu'il n'y a métaphore, transfert, transport ou déplacement que *dans* et *par rapport* à des « lieux », précisément, qui sont à la fois lieux de pensée ou de discours et lieux au sens proprement topologique ou physique du terme, et que des uns aux autres, c'est-à-dire de la *topique* à l'*eidétique*, des liens multiples se tissent, grâce à notre activité cognitive, qui est aussi une activité perceptive et affective, dont la métaphore est l'un des véhicules les plus importants. Bref, la métaphore est liée d'une part à ce qu'on appelle l'interdiscursivité, du fait qu'elle repose sur des *topoi* structurant le discours social, et d'autre part à ce qu'on peut appeler la phénoménalité, dans la mesure où elle renvoie à une expérience du monde phénoménal, c'est-à-dire à des formes de réalité, des *eidoi*, qui sont le corrélat de notre activité motrice et perceptive.

Mais, objectera-t-on, l'énoncé poétique – « la terre est bleue comme une orange », par exemple – n'échappe-t-il pas à tout *topos* et ne transgresse-t-il pas notre expérience perceptive ou notre conscience eidétique du monde, comme dirait Platon ? Bien sûr, puisqu'il est transport, changement de lieux, il dépasse le *topos* et l'*eidos* qui, en l'occurrence, sont *propres* à « la terre », dans notre célèbre exemple. Toutefois, le vers d'Éluard n'est possible, et ne prend son sens, que sur le fond d'une *attente*, à la fois topique et eidétique, que définissent notre conception et notre perception, socialement et individuellement mémorisées, de ce qu'est ou doit être ce que nous appelons « la terre ». On attend, par exemple, « la terre est *ronde* comme une orange », selon nos habitudes discursives, notre *doxa* voulant que la sphéricité de la terre soit une propriété plus essentielle, plus prégnante, plus valorisée que sa couleur. Ou on attend encore « la terre est bleue comme quelque chose de vraiment bleu » (« la terre est bleue comme un bleuet », pour rester dans le domaine fruitier), selon cette fois nos habitudes perceptives, qui associent à tout objet un ou des domaines colorés exclusifs les uns des autres – l'orange et le bleu étant d'autant plus exclusifs l'un de l'autre qu'ils occupent des

positions diamétralement opposées dans le spectre chromatique. Bref, c'est sur le fond d'attentes discursives et perceptives, relevant du *topos* et de l'*eidos* relatifs à notre expérience physico-culturelle de la « terre », des « couleurs », etc., que le sens poétique de l'énoncé d'Éluard peut se dégager, renvoyant précisément au changement de lieux, à l'activité métaphorique elle-même, qui consiste à déplacer les *topoi*, par une opération de type para-doxal, traversant la *doxa*, et à déplacer aussi les *eidoi*, c'est-à-dire les formes ou les catégories dans lesquelles nous faisons l'expérience du monde, et cela par une opération de type transcatégoriel, qui fait traverser les frontières séparant en l'occurrence les catégories de couleurs.

## D'ICI LÀ, L'AILLEURS

*Nous qui sommes d'ici sans être ici  
et qui sommes d'ailleurs sans être vraiment là.  
Nous qui sommes d'ailleurs tout en étant là, nous perdant là,  
et qui sommes d'ici sans pouvoir y rester.*

Yves PRÉFONTAINE, *Parole tenue*.

Toute métaphore, dans le discours poétique, renvoie ultimement à sa métaphoricité, c'est-à-dire au fait qu'elle déplace, change de lieux, s'appuyant sur un *topos* et un *eidos* pour les transgresser, les transposer. C'est le cas, par exemple, de la métaphore du *passeur* dans le conte de Loranger (1970). Si, dans le cadre strict de la diégèse, de l'univers référentiel construit par le conteur, nous avons bien affaire à un passeur au sens littéral, tel que l'expérience commune nous permet de nous le représenter, nous devons toutefois admettre que si l'on considère l'œuvre dans son ensemble, par rapport à la culture ou à l'interdiscours qui l'englobe, ce passeur prend tout de suite un autre sens, métaphorique. Il incarne la figure, topique et eidétique, de la métaphoricité elle-même, qui elle aussi transporte, déplace, comme dit son sens premier. Le récit pris dans son ensemble, en tant que « métaphore culturelle », parle en effet de quelque chose qui transite, transporte, dont le nom explicite est le *passeur*, mais dont le sens implicite est la définition même de la figuration métaphorique – que Loranger, justement, tente de mettre en place au sein de la



culture québécoise du début de ce siècle, en altérant le même, en rapprochant l'exotique (le lieu étranger) de l'endotique (le lieu commun, familial), et cela au sein de la *doxa* comme au cœur des formes de l'expérience. Loranger déplace une topique, une eidétique, qui définissaient globalement l'expérience physico-culturelle d'une époque donnée, et ce par la figuration même de la métaphoricité dont son passeur est l'expression.

Mais quelle est, en fait, la définition de la métaphore? L'une des premières qu'on connaisse est celle d'Aristote, qui la définit comme le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre ou « l'application [à une chose] d'un nom impropre » (ονοματος αλλοτριον) (1980: 21, 57 b 6), c'est-à-dire, littéralement, « d'un nom étranger » (αλλοτριος: « d'un pays étranger »), ou encore comme l'acte de « voir le semblable » (1980: 22, 59 a 6-7), ce à quoi il ajoute ailleurs, dans sa *Rhétorique*, que c'est « apercevoir le semblable même dans les choses qui sont *éloignées* » (1960: III, 11, 1412 a 10-15). Qui dit transport, déplacement, dit nécessairement distance entre deux points et, par conséquent, rapport d'éloignement et de proximité entre point de départ et point d'arrivée, celui-ci étant vu comme étranger, exotique, appartenant à un autre domaine, à un autre règne, genre ou espèce, par rapport au premier qui, comme point d'origine, constitue le familier, le commun, l'endotique. Métaphoriser, c'est, littéralement, aller vers l'*ailleurs*, mais aussi constituer cet *ailleurs* comme un nouvel *ici*, en le faisant *même*, c'est-à-dire en faisant percevoir le semblable – le rapprochement sur le plan de la pensée – en dépit de l'éloignement relatif des termes de départ et d'arrivée, c'est-à-dire malgré la distance qui les sépare sur le plan de l'expérience.

Comme le passeur, la métaphore rapproche deux rives éloignées l'une de l'autre par un « trait d'union mobile », écrit Loranger (1970: 33), à propos du va-et-vient de la barque sur le « papier froissé » de la rivière, dit-il encore (1970: 29). La métaphore dont parlent, chacun à sa façon, « Le passeur » et Aristote, c'est ce qui fait qu'un *là-bas* devient, par déplacement, un nouvel *ici*, lequel fait voir l'*ici* initial comme un *autre*, rendant ainsi le mouvement, le déplacement, l'*étrangement*, dirait Jacques Brault (1989) – et, aussi bien, le *retour* – de nouveau et toujours possibles. Une fois atteinte la rive étrangère où l'on va, celle, familière, d'où l'on vient, ne devient-elle pas à son

tour tout *autre*, distante, étrange? Il n'y a d'*ici*, pour la métaphore, que dans le rapport à cette altérité qu'elle instaure, comme la définition même ou la délimitation de tout *ici*, de toute présence, de tout ancrage. Pour dire les choses à peu près dans les termes d'Aristote, on peut affirmer que métaphoriser, c'est quitter l'*ici*, la chose dont on parle, pour aller vers l'éloigné, le distant, où quérir le mot étranger, *autre* (ἄλλοτριος: «d'un autre pays»), que l'on ramène ensuite, le transportant à rebours, au point de départ, afin de l'appliquer à l'*ici* dont on veut parler, mais *comme* d'un autre, justement, *comme si* c'était un autre.

Prenons un exemple du «Passeur», tiré du premier chapitre après le prologue: «Il eut peur, non pas précisément de la mort mais de ce qu'il allait être *avant* la mort, de ce qu'allaient devenir ses bras, ses uniques bras, ce qu'il avait toujours été...» C'est là, si je puis dire, la prémisse du développement métaphorique qui suit: «L'énergie de pomper la vie comme d'un puits était encore en eux [les bras]; mais il advint que l'idée de ne pouvoir toute la pomper, jusqu'à ce que le trou fut tari, devint sa pensée fixe» (Loranger, 1970: 30). Il y a dans ce passage un premier domaine, proche, dont on parle: *ce qu'il adviendra des bras du passeur dans l'espace de vie qui le sépare encore de la mort*, puis, tout de suite, un changement de lieux: il est question d'un *puits*, de l'action de pomper et d'un *trou tari*, constitutifs tous d'un domaine qui, pris en soi, est étranger au premier, qu'il nous fait quitter, mais pour mieux y revenir, en fait, en nous le représentant depuis ce point de vue étranger, étrange, autre, que produit le déplacement métaphorique, ce transport d'un domaine à l'autre.

Mais de quel transport, au juste, s'agit-il? D'un changement de lieux eidétique, d'abord. Puisqu'on passe de l'axe du déplacement horizontal «arrière-avant», déjà amorcé quelques lignes plus haut: «Il avait *avancer* dans la vie sans regarder *devant* lui, à la manière du rameur qui connaît bien le parcours et qui ne se retourne pas *vers l'avant*, tout occupé qu'il est du mouvement de ses bras» (Loranger, 1970: 28) – de cet axe, donc, du passage des vivants que le passeur assure d'une rive à l'autre de la rivière, à un autre axe de déplacement, cette fois vertical, «du bas vers le haut»: pomper la vie d'un puits qui sera bientôt tari. Or on sait que «Le passeur» se développe

précisément entre deux retournements. Le premier, dont il est question dans le premier chapitre, concerne le retournement du passeur vers l'avant de sa chaloupe, expression métaphorique spatiale du temps qu'il a encore devant lui : « Aussi se *retourna*-t-il brusquement vers ce qu'il lui restait à vivre » (Loranger 1970 : 28). Quant au second, il fera l'objet du tout dernier chapitre, intitulé justement « Le retournement », et concernera le renversement de la chaloupe et la chute du passeur dans la rivière – transit vers la mort, passage du haut vers le bas. Le *puits*, dans le développement métaphorique de notre exemple, applique donc le domaine eidétique *autre* « du bas et du haut » à celui, dont il est question *ici*, « de l'arrière et de l'avant » (ou « du passé et de l'avenir »), en laissant présager le retournement final « du haut vers le bas » dans le retournement même « de l'arrière vers l'avant » qu'opère le rameur. Le mouvement du passeur, véritable métaphore, transit horizontal entre deux rives, se trouve ainsi lui-même métaphorisé, à un second degré, par le mouvement inverse, vertical, de pomper l'eau d'un puits, de bas en haut, qui se retournera à son tour, toujours sur le même axe, en une chute de haut en bas, dans la rivière, comme au fond d'un puits.

Il y a aussi, bien sûr, changement de lieux topique. L'*avant* devenu le *bas*, l'avancement une chute, ce qui est retourné et renversé dans le récit, c'est bien le sens commun de l'*avant* valorisé, auquel le passeur, ramant dans sa chaloupe, tournait déjà le dos, et qui deviendra bientôt pour lui, dans le renversement final de sa chaloupe, le fond d'un puits. Le *topos* de l'avant valorisé par rapport à l'arrière – dont témoignent plusieurs métaphores quotidiennes comme « voir les choses en face », « aller de l'avant », « prendre les devants », tous positifs par rapport à « parler dans le dos de quelqu'un », « recevoir un coup par derrière » ou « avoir une arrière-pensée » – se trouve ainsi déplacé, transgressé, par la métaphore ou le changement de lieux qu'opèrent le *puits* et le *trou tari*, qui le font de la sorte basculer sur l'axe vertical, où l'*avant* positif se renverse en son équivalent négatif : le *bas*, le fond. Comme quoi le passage, de l'arrière à l'avant, que figure la vie active du passeur, ne trouve son expression véritable, métaphorique, que dans cet autre passage, radical, du haut vers le bas, que figure sa chute, sa mort.

Le *topos*, qui est en fait un schème eidétique axiologisé, c'est-à-dire filtré ou orienté par un jugement de valeur d'ordre socioculturel, sert de base à l'activité métaphorique, puisque c'est sur son fond que toute figure se détache, comme c'est à partir d'un *ici* que tout *ailleurs* prend sens. Mais le procès de la figuration ou de la métaphorisation doit, pour opérer un tel détachement, une telle altération, faire voir la chose dont il est parlé d'un *autre lieu* que le lieu commun, convenu, familier, et c'est depuis ce nouveau lieu étrange (αλλοτριως) que la vision du lieu commun (du trop proche, de la trop grande proximité) pourra être changée, transformée, transposée.

## LA FIGURATION DU POSSIBLE

Cette conception, topique et eidétique, de la métaphore comme changement de lieux suppose deux principes de base. D'abord, que toute métaphore est *filée*, voire tramée, tissée. Une métaphore ne vient jamais seule, en ce sens que, même isolée, toute figure renvoie à un réseau de significations implicites formant une possible « isotopie », comme on dit, dont on retrouvera la trace, en toute vraisemblance, dans d'autres passages d'un même texte ou d'une même formation discursive. Puis, corrélativement, que la métaphore ne relève pas tant du mot que du discours. Dans la mesure où c'est dans la phrase ou dans la proposition, voire dans l'ensemble d'une œuvre, qu'une figure ou, pour être plus précis, une figuration prend son véritable sens. Ce n'est pas l'*orange*, dans le poème d'Éluard, ni le *puits*, dans le conte de Loranger, qui constituent la métaphore, mais bien leur lien morphosyntaxique respectif avec « la terre et la couleur bleue », pour l'une, et « les bras du passeur et la mort qui vient », pour l'autre. Comme c'est seulement par rapport au réseau interdiscursif des *topoi* et à notre expérience eidétique des états de choses, nous créant des attentes et formant notre mémoire à la fois phénoménologique et sociohistorique, constitutive de notre « monde du sens commun », qu'une métaphore peut véritablement être perçue, non pas tant comme signification d'un mot ou d'un lexème particulier que comme jeu complexe mettant en rapport un état de choses donné, dans le monde référentiel, avec des mots qui lui sont étrangers, dans l'univers du discours. Et cela implique, chaque fois, trois éléments au moins : une *réalité*, un *dis-*

*cours commun* et un *discours autre*. Soit un contenu eidétique (reposant sur notre expérience, perceptive et motrice, du monde), l'expression de ce contenu à travers un schème topique (reposant sur nos habitudes discursives, culturelles, productrices de lieux communs) et, finalement, le déplacement lui-même, qui concerne à la fois le contenu eidétique de l'expérience commune et son expression topique dans le discours commun, soit la métaphore proprement dite qui, en tant qu'expression étrangère, comme dit Aristote, nous transporte dans un lieu autre, un autre règne, un autre « pays », pour parler précisément de l'ici, pour parler justement du commun, devenu autre de l'autre.

Claudel dit: « Vraiment le bleu connaît la couleur d'orange [préfigurant Éluard?], vraiment la main son ombre sur le mur, vraiment et réellement l'angle d'un triangle connaît les deux autres au même sens qu'Isaac connaît Rebecca. Toute chose qui est, de toutes parts, désigne cela sans quoi elle n'aurait pu être » (1967 : 150). Bref, on ne se connaît que par ce qu'on n'est pas. Notre identité est au-delà de nous, dans cette altérité où nous nous déplaçons sans cesse pour nous voir, pour apercevoir nos limites, notre définition. Nous sommes des êtres métaphoriques, qui avons besoin du point de vue du *mot étranger* (ονοματος αλλοτριον) pour voir le lieu commun, l'espace trop proche, c'est-à-dire cette trop grande proximité, à la fois perceptive et culturelle, à nous-mêmes et à notre propre histoire, qui constitue l'invisible *ici* où nous sommes, soit cette mêmété aveugle qui nous oblige à nous voir, toujours, d'un autre œil que le nôtre, mais *comme s'il était* le nôtre – cet œil étant plutôt celui, dirigé vers soi, de la distance, de l'éloignement, du point de vue étranger où nous transporte la métaphore. On ne se voit, soi-même, que s'éloignant de soi, dans cette étrangeté miroitante qu'on appelle *metaphora* – qui ne nous renvoie notre image qu'en l'altérant, l'étrangéifiant: miroir brouillé par son propre miroitement, où mille et un reflets noient le reflété, mille et une réflexions inondent le réfléchi. Pour apercevoir un *topos* comme *topos*, c'est-à-dire comme lieu commun, et prendre conscience d'une forme eidétique particulière de notre expérience, il faut pouvoir se déplacer hors de l'un et de l'autre, se porter au-delà – ce déplacement, ce portage, étant *phora*, *meta-phora*, structure propre de notre imagination à la fois perceptive et discursive, sous-jacente à notre

expérience à la fois phénoménologique et historique du monde du sens commun.

C'est dire que la métaphore a une dimension non seulement rhétorique, ni même strictement cognitive, mais proprement ontologique. Richard Kearney, dans sa *Poétique du possible*, dit : « Notre existence n'est pas littérale, mais figurative : elle est dépassement temporel de ce qui est donné actuellement vers un horizon possible toujours à venir [...] Nous sommes des êtres créatifs, qui figurons le monde comme ceci ou cela. [Et] Figurer le monde [...] c'est voir quelque chose ici et maintenant comme quelque chose qui n'est pas encore [ou qui n'est plus] » (1984 : 32). Le « sens propre » suppose, comme le dit le mot « propre », une présence du sens à lui-même : telle signification est la propriété de tel ou tel mot, celui-ci constituant la marque de cette identité. Mais le sens, en fait, n'est pas présent, le sens n'est pas propre, il n'est jamais que possible et nécessite toujours un déplacement. Le mot « aujourd'hui », par exemple, n'a de sens que si j'anticipe ce qui reste à s'écouler de la présente journée et me rappelle ce qui s'en est déjà écoulé au moment où je le prononce. Je n'accède au sens de ce terme que me déplaçant en pensée vers l'avant et vers l'arrière, où je ne trouve que fictivement le présent ou la présence véritable de la chose dont je parle. « Le sens d'une chose, dit encore Kearney, n'est pas une présence qui existe littéralement ici et maintenant, mais une possibilité à venir ou à revenir [...] Autrement dit, la présence d'une chose, son essence, n'est qu'une totalisation fictive (ou *comme-si*) de l'horizon temporalisant de ses possibilités » (1984 : 33). C'est ce qui a fait dire à Husserl que « la fiction est la source où s'alimente la connaissance des « vérités éternelles » » (1950 : §70, 227). L'essence de cette terre où nous sommes – sa sphéricité, notamment, pour ne pas parler de sa couleur, comme Paul Éluard – ne s'appréhende que dans le temps que dure l'acte perceptif imaginaire, fictif, qui consiste à s'en éloigner en pensée et à en faire le tour. C'est par la fiction d'un acte sensorimoteur, qui me permet d'en appréhender la rondeur, que cette qualité-là peut devenir pour moi une définition essentielle de la terre. On sait par ailleurs que le mot « fiction » vient de *figere*, qui veut dire « figurer, se figurer », justement, comme quoi la figuration, ou plus

précisément la métaphorisation, constitue l'un des fondements de notre imaginaire et, par conséquent, de notre rapport au monde<sup>4</sup>.

Parler de métaphore culturelle à propos d'une œuvre littéraire, c'est parler d'une re-figuration de ce rapport au monde, à partir des figurations antérieures ou possibles que sont les *topoi* et les *eidoi*, en tant que formes communes du discours et de l'expérience. C'est, littéralement, faire voir le possible d'où le réel émerge, en actualisant, fictivement, ses virtualités souvent les plus lointaines, les moins susceptibles d'être réalisées. C'est montrer comment le présent et la présence de la chose dont je parle relèvent en fait d'un ailleurs, passé ou à venir, où cette chose a déjà eu lieu ou n'a pas encore eu lieu, ou alors d'un conditionnel où elle aurait pu ou pourrait avoir lieu. Tout cela pour dire que la métaphore intervient dans le monde, et non seulement au niveau des mots. Dans le monde de la *phusis* – de ce qui croît, devient, apparaît – et dans le monde de l'histoire, qui prend le relais de cette transhumance, de cet incessant « déplacement », de ce grand et interminable dérangement, au niveau des discours et des institutions humaines.

## LE RENVERSEMENT

Le passeur de Loranger parle métaphoriquement, en parlant de lui-même littéralement, du monde phénoménal et historique où il apparaît, et qu'il fait apparaître autrement, depuis le point de vue autre, étranger, distant, que nous donne la métaphore ou la figure en quoi il consiste, par le déplacement ou le « changement de lieux » qu'il opère. J'ai moi-même tenté pareille chose dans un livre comme *Chutes* (Ouellet, 1990), où je retiens l'épisode final du « Passeur », celui du renversement – qui est chute du texte et chute du personnage, dans leur coïncidence, leur convergence –, pour en faire l'expression d'une re-figuration de notre rapport au monde et à l'histoire. Partant du *topos* de la quête, qui est l'un des plus prégnants de la culture littéraire occidentale, et dont les grands romans de formation de la

---

4. Voir Pierre Ouellet, « The Perception of Fictional Worlds », dans *Fiction Updated, in Honour to Lubomir Dolezel*, Toronto, University of Toronto Press, à paraître.

modernité sont les témoins les plus éloquents, depuis Goethe jusqu'à Thomas Mann ou de Diderot à Marcel Proust, *Chutes* met en lumière un déplacement, un *renversement*, qui nous fait voir notre monde et notre histoire du point de vue du trébuchement, plutôt, de la tombée ou de la précipitation – ce dont témoignent des œuvres comme le *Lenz* de Büchner, le *Bartleby* de Melville, le *Sous-sol* de Dostoïevski, la *Lettre de lord Chandos* d'Hofmannsthal et, plus près de nous, « Le passeur » de Loranger. La métaphore de la *chute* n'est pas nouvelle, non plus que celle du *passeur* d'ailleurs, qu'on trouve, souvent réunies, dans de nombreuses œuvres de notre culture et d'autres cultures, depuis les temps anciens. C'est dire qu'elle n'est pas seulement une rhétorique déplaçant des topiques; elle a aussi un contenu *eidétique* important et elle joue par conséquent à un autre niveau que celui de l'histoire immédiate. Elle parle d'un rapport fondamental au monde, tel qu'il se noue notamment dans l'écriture poétique, incarnée dans les quelques œuvres qui m'ont servi de modèles. Ce n'est pas seulement la figure de l'*échec*, telle qu'elle peut s'interpréter sociologiquement et historiquement. C'est aussi, compte tenu du pouvoir d'attraction qu'exerce la chute sur les personnages de ces textes, la figure d'un certain vertige – vertige devant les gouffres, qu'ouvre au regard de l'esprit la pratique radicale de la métaphore, du changement de lieux, du passage à l'autre, de la figuration du possible, en quoi consiste l'acte d'écrire, fondamentalement.

Il y a un « fossé » entre les rives que relie le passeur. C'est ce fossé-là, qui se creuse de plus en plus, au fur et à mesure que sa paralysie progresse, qui à la fin l'engloutira. Ce fossé existe *historiquement*. Loranger y est tombé, cessant d'écrire, c'est-à-dire cessant d'écrire l'étranger, l'exotique. Il y a rejoint Nelligan, Delahaye, Dugas, dans des régions du silence toutes plus ou moins troubles, plus ou moins calmes. Il y a entraîné à sa suite Saint-Denys Garneau, Gauvreau, Aquin, et combien d'autres. Qui forment une sorte de sarabande d'Icare, tous, plus aveugles les uns que les autres, se servant mutuellement de guide. Il ne s'agit pas de faire de l'écrivain une victime, mais de montrer ce qui dans l'entreprise d'écrire est destiné à tomber à côté, toujours. Ce qui est écrit est toujours déplacé, à une certaine distance des *topoi*, des lieux communs, qu'il nous fait voir, mais de son point de vue lointain, depuis son lieu éloigné.



Comme il nous fait voir, d'ailleurs, notre expérience perceptive du monde depuis son étrangeté la plus radicale, nous la faisant saisir en la vivant (et c'est peut-être la condition même du sentiment esthétique), c'est-à-dire en nous faisant vivre à la deuxième puissance à la fois notre attachement au monde, par l'intermédiaire de nos sens, et notre détachement infini par le truchement de notre imagination, ce « possible » de nos sens. Ces deux mouvements, de l'attachement et du détachement, coïncident étrangement dans l'aperception même du monde métaphorique de l'œuvre, qui est monde du déplacement, du passage en chute libre.

Les textes littéraires injectent du *possible* dans le réel, phénoménal et sociohistorique, et c'est dans cette mesure qu'ils sont métaphoriques : ils montrent l'*ici* depuis l'éloigné, l'étranger, d'où on peut le voir dans toutes ses ramifications, non encore réalisées, et dans ses racines les plus enfouies, qui échappent au regard. C'est par ce recours au possible que la littérature contribue au déplacement du réel et du pensable, faisant *croître* ou *apparaître* en eux des virtualités que l'histoire aura vite fait d'actualiser en de nouveaux *topoi*, en un nouveau « monde commun », pour de nouveaux « transports au-delà », une nouvelle *meta-phora*. Je conclurai là-dessus, en citant un court passage de *Sommes* (Ouellet, 1989), qui fait écho à ce que j'ai cherché à dire. Il est tiré de la deuxième partie, intitulée, d'après le poème de Parménide, « Les cavales qui emportent », justement, cet autre nom de la métaphore :

Demeurer coupe son chemin au réel  
 – qui poursuit sa route en rêve  
 (là où  
 Tombée d'autres nues que la nue,  
 Notre ombre nous quitte  
 Pour d'autres horizons que le nôtre  
   : évaporé)

## Bibliographie

- Aristote (1952), *Physique*, t. I, texte établi et traduit par Henri Carteron, Paris, Les Belles Lettres.
- Aristote (1956), *Physique*, t. II, texte établi et traduit par Henri Carteron, Paris, Les Belles Lettres.
- Aristote (1960), *Rhétorique*, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres.
- Aristote (1962), *La métaphysique*, t. I, texte établi et traduit par J. Tricot, Paris, Vrin.
- Aristote (1980), *La poétique*, trad. par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil.
- Arnauld, Antoine, et Pierre Nicole (1970) [1662], *La logique ou l'art de penser*, Paris, Garnier-Flammarion.
- Brault, Jacques (1989), « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) », *Voix et images*, 42, p. 387-398.
- Claudé, Paul (1967) [1904], « Traité de la co-naissance au monde et de soi-même », dans *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade).
- Husserl, Edmund (1950) [1913], *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. par Paul Ricœur, Paris, Gallimard.
- Kearney, Richard (1984), *Poétique du possible : phénoménologie herméneutique de la figuration*, Paris, Beauchesne.
- Lakoff, George, et Mark Johnson (1980), *Metaphors We Live by*, Chicago, University of Chicago Press.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1966) [1765], *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Garnier-Flammarion.
- Loranger, Jean-Aubert (1970) [1920-1922], « Le passeur », dans *Les atmosphères*, suivi de *Poèmes*, Montréal, HMH.
- Ouellet, Pierre (1989), *Sommes*, Montréal, L'Hexagone (coll. Poésie).
- Ouellet, Pierre (1990), *Chutes : la littérature et ses fins*, Montréal, L'Hexagone (coll. Essais littéraires).
- Platon (1931), *Cratyle*, trad. par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres.
- Rousseau, Jean-Jacques (1970) [1781], *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Nizet.
- Ryan, Eugene R. (1984), *Aristotle's Theory of Rhetorical Argumentations*, Montréal, Bellarmin (coll. Noësis).