

DE L'ANALOGIE: LE ROYAUME MERVEILLEUX

Fernando Ribeiro
Universidade Nova de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

I. Finalement

Les contes de fées sont l'expression d'un discours animiste, d'une culture orale, dont les caractéristiques correspondent aux formes élémentaires d'intelligence et de sensibilité (Grimm 1983:15-28) – temps et lieu, enfance et peuple réfléchiraient l'existence du récepteur d'élection de ce type de récit merveilleux [il est ici le moment de se souvenir de *Sneewitchen und die sieben Zwerge* [Blanche neige et les sept nains]; *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich* [La fille du roi et la grenouille]; *Rotkäpchen* [Le petit chaperon rouge] *Aschenputtel* [Cendrillon]; (Grimm 1983: Tome I:269-278,29-33;156-61; tome II:137-45, respectivement).

Cependant il n'est pas sûr qu'un tel récit soit le paradigme d'un code moral et d'un sens unique. D'un côté, on s'accorde avec l'interprétation de la psychanalyse freudienne (Bettelheim 1983: *passim*), de l'autre avec l'interprétation junguienne (M-L von Franz 1980: 51-60) pour garantir l'ouverture immanente au discours-pont entre l'existence et l'expérience. (Ricoeur: 1969:66-7)

Il s'agit de reconnaître au discours:

- 1) l'interprétation en puissance,
- 2) le redimensionnement de l'être.

Un tel récit intègre, juste comme un rêve, l'intelligibilité latente, ne voulant qu'être assimilé dans son sens ambigu, car son univers de signes se rend manifestation d'ouverture à des significations multiples (id. *ibid.*).

Il sera aussi indispensable de savoir autant s'éloigner du bonheur en jeunesse que d'attendre le moment juste pour accepter surmonter la répugnance survenue d'après l'émotion incompréhensible, pour que le sujet puisse devenir mûr (Jung 1980: 160-5; 96-212).

Le récit dans les contes de fées met en scène des pulsions comme s'il s'agissait d'un récit onirique ou mythique où les émotions jouaient leur rôle hors temps et lieu avec un seul but: montrer la façon dont le langage s'échappe à soi-même (Ricoeur 1969: 68-9).

Dans le récit allégorique – Platon et son allégorie de la caverne –, le langage accomplit par la dénotation son statut d'édification. Dans le récit merveilleux, la signification s'épanouit sous le rythme imposé par la langue à l'aide de son pouvoir de recréer des images en fonction de l'existence de l'être, car le récit fantastique, irréel, surgit indépendamment de quelque em-brayeur téléologique. Le récepteur accède à la signification à travers le jeu, comme par exemple l'ironie, l'humour sous l'exercice de la parole. Les images nées dans le quotidien se fléchissent et deviennent action – par elles-mêmes et sous l'influence du récit lui-même – jamais description; puis-sance, jamais acte (Ricoeur 1969:69):

Dire-ainsi correspond à focaliser-ainsi l'être.

La signification, extrait *in praesentia* de la langue, acquiert son caractère figuratif obtenue à partir de l'univers de la parole consolidé dans un récit. L'expressivité exemplifiée d'une telle façon amplifiante consolide alors l'analogie comme processus au cœur du discours littéraire à l'univers-de-signification-en-puissance (Ricoeur 1969:71-3).

Le texte devient ainsi l'expression du discours ontologique (id.:77-9) dont la densité se confond avec la fonction du langage: convocation de significations ambiguës (Agamben 2005:68) jouées entre le plan de la langue et du discours jusqu'à la naissance de l'étincelle de l'évidence:

O visível manifesta-se («banha-se») na luz, não é deformado pela minha vista; ele é também visto a partir do ponto de observação que é o meu lugar, apresenta-se como meu.

[Le visible se manifeste («il se baigne») dans la lumière, il n'est pas déformé par mes yeux; il est aussi vu à partir du lieu d'observation qui est le mien, il se présente comme le mien.] (Gil 1996:146).

*Na inteligibilidade da evidência, o eu penso converte-se em intuição,(...)
[Dans l'intelligibilité de l'évidence, le je pense se converti en intuition,
(...)]* (Gil 1996:145)

II. Finale

[G.Lygety: Musica Ricercata]

O Nadador Negro

Nadava um negro num lago. Através de cujas límpidas águas se viam as pedras do fundo.

Tinha o lago a forma de uma pupila azul de que o negro era a menina do olho

[Le nageur Noir

Un noir nageait dans un lac, dont les eaux limpides laissaient entrevoir les dalles du fond.

Le lac avait la forme d'une pupille bleu, dont le noir était la prune]

(Ben Jafacha)

«Poemas Árábico Andaluces»

in H. Helder Poesia Toda, Lisboa: Plátano, 1973

L'œuvre d'art littéraire récupère la matière brute du réel sous forme de discours dont la vraisemblance doit beaucoup à la *mimesis*, qui ne méprise pas savoir persuader, c'est-à-dire, susciter convenablement les émotions selon une expression solennelle et élégante, ainsi Aristote dans *Réthorique*: 1355b, 1356 a, 1411 b. Plus la métaphore par l'analogie (id.: 1410b, 1411 a) deviendra l'outil élu plus ce procès de *transfert* de connaissance deviendra coup de génie en établissant le ressembler entre des univers assez opposés (id. 1412 a).

La sagacité propre à l'esprit de l'œuvre d'art (littéraire) provoquera le caractère énigmatique de l'énonciation en faisant en même temps l'évaluation respective:

- 1 – de la profondeur du discours,
- 2 – de l'originalité de la métaphore,
- 3 – du niveau de l'assimilation du savoir.

La métaphore fait alors le bilan entre les champs de la vraie et de la fausse ressemblance si bien que la similitude attendue soit par elle-même responsable de l'absence des vertus de la sagacité créative (Ricoeur 1975:246-9), car sans tension et sans contradiction pas d'énonciation métaphorique. Si la métaphore ne *dé-couvre* pas de la similitude – inattendue – dans l'invraisemblable, si elle ne cherche pas la synthèse, mais au contraire, l'analyse et la paraphrase propres de la comparaison, elle n'exprimera jamais l'intuition inexplicable de l'énigme (Ricoeur 1975:250-1).

La métaphore peut seulement se rendre manifestation de l'*imagination productive* en s'éloignant d'une part de la signification littérale et en s'approchant d'autre part de la signification *insolite*, laquelle fait voir en devenant dispositif à la clairvoyance (Ricoeur 1975:253-4).

(....)

Tinha o lago a forma de uma pupila azul de que o negro era a menina do olho

[Le lac avait la forme d'une pupille bleu dont le noir était la prune]
H.Helder]

Une telle image surgissant du procès métaphorique enfonce ses racines dans l'analogie sémantique responsable par la naissance d'une nouvelle pertinence résultante du différend entre l'isotopie du contexte et de l'élément bizarre (Ricoeur 1975: 236-8).

Le dialogue entre l'œuvre d'art et le récepteur s'installe; un contexte nouveau s'installe aussi; l'œuvre d'art devient émergence de significations cachées et du procès respectif de leur formation (Ricoeur 1975:243; Ricoeur 1986:217-20).

L'analogie sémantique est responsable par la plasticité de la métaphore chaque fois que celle-ci établit les ressemblances au même temps qu'elle édifie aussi des significations médiates et immanentes au discours et au contexte car le savoir ainsi que la compréhension seront objet d'une telle profondeur qu'on ne pourra jamais mépriser le caractère poétique d'une telle énonciation métaphorique (Ricoeur 1975: 239-42). La métaphore *in absentia* ne reproduira aucune réalité extérieure selon un lexique préétabli; elle reflétira donc une réalité prospective, dessinée au four et à mesure par le discours imaginé (Ricoeur 1975:234-7;233) – il s'agira donc d'une métaphore d'invention, résultat de l'analogie: expression inédite sélectionnée librement, enrichie par le langage lui-même et *mutatis mutandis* par le discours (Ricoeur 1975:229-30).

La métaphore *in absentia* suit un processus de création par analogie donnant corps à l'*imagination en puissance* ou en remplaçant la réalité qu'elle défie (Ricoeur 1986:213-6) en même temps qu'elle provoque des impertinences prédictives (Ricoeur 1986:217-8). De là même en résulte chez le récepteur un nouvel apprentissage selon cet exercice imaginaire de *faire voir-comme* stimulant d'une méthode semblable de génération de significations (Ricoeur 1989:218-9).

L'œuvre d'art (littéraire) devient récit prospectif dont l'action configure des images extraites du langage et dont la valeur réside dans la capacité de:

- 1 – récupérer l'être (et de)
- 2 – provoquer la séquence ontologique respective.

Réécrire le réel à travers la fiction (Ricoeur 1989:221-2), voilà le pouvoir de toute œuvre d'art (littéraire) car par la métaphore on accède à la signification associée à l'élément apparu devant nos yeux de forme inédite et *bizarre*.

L'analogie, cœur de ce procès dynamique, confère à l'expérience l'écho de la transcendance, car le sujet s'aperçoit de cette façon de l'autre de l'autre devenu semblable à soi-même – *l'analogie de l'ego*, selon les mots de Ricoeur (Ricoeur 1989:226-8); le moi-lecteur-ici donne son corps au moi-

-lecteur-là en partageant à travers l'œuvre d'art (littéraire) l'imagination productive et prospective.

Sans imagination, toute énonciation métaphorique ne serait que description idéologique; en conséquence, l'œuvre d'art (littéraire) annoncera un nouveau paradigme dès que de l'énigme résulte une conscience critique de la perplexité du moi (Ricoeur 1989:235-6).

III. Finale

Tudo porque o sonho nada quer perder, o sonho diz um sentido, patético e provocatório, que aguarda ser compreendido: detrito e rébus, a sua única possibilidade parecerá o anúncio enigmático de uma verdade. É notável, sem ser de espantar, que, para o adivinho, para Artemidoro ou para Freud, o sonho seja *index veri*, anúncio da maior verdade.

[Après tout parce que le rêve ne veut rien perdre; le rêve dit un sens, pathétique et provocatoire qui attend la compréhension: déchet et rebus, sa seule chance paraîtra l'annonce énigmatique d'une vérité. C'est remarquable sans être étonnant que pour le devin, pour Artemidore ou pour Freud le rêve soit *index veri*, l'annonce d'une vérité majeure.] (Gil 1996: 50)

Dans l'œuvre d'art (littéraire), les questions de chaque époque sont le résultat d'une mise en scène sans aucune nécessité de les nommer ou de les distribuer par des rôles identifiables. Il suffit à peu près de représenter les caractères se déplaçant dans un espace et un temps de ne pas décrire à l'infini – comme il s'agit d'ailleurs dans la vie de chacun dont l'action matricielle figure comme inspiration pour le créateur.

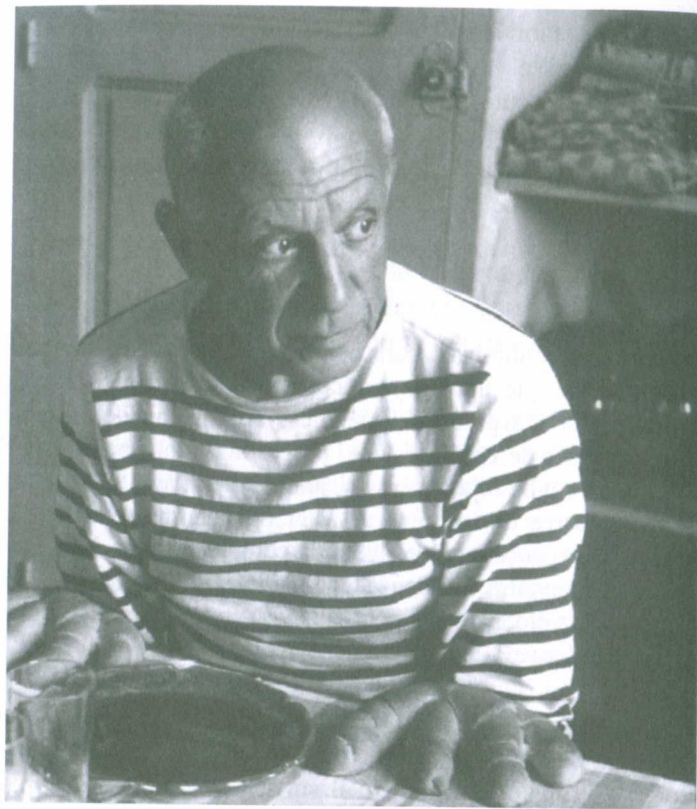
D'un côté un évènement reconnu par tous, une thèse résistante au sens-commun dans une ambiance de forte émotion, de l'autre une vie rase, pleine de caractères vivants, selon leur type: «émotions, finalité, expression d'observance éthique» (Aristóteles 1998: 1417 a).

L'œuvre d'art (littéraire), ne sera-t-elle pas la synthèse du savoir, de la sagesse immanente à la vie, et non à l'érudition, justement du fait de se comprendre espace offert à la mise en scène de la *parole*?

Le discours littéraire en résulte d'une action, d'un exercice d'interprétation exécuté sur la matière brute extraite du réel, dont les significations l'artiste manipule sous forme de métaphore, car il les représente à partir de l'exercice base de la *mimesis* (Aristóteles 1986: 1448 a-1448b).

La métaphore offre à travers l'analogie génial en le regard de l'autre provocant:

- 1 – l'adhésion par compréhension pratico-intuitive (et)
- 2 – la récréation d'un processus de signification.



R. Doisneau: Picasso

L'œuvre d'art (littéraire) surgit comme moment, et non comme espace, de réflexion sur le savoir lui-même, le *dépouvoir* par le *réel même du langage* (Barthes 1978:41-44;34-35;20)

Les sons, les couleurs, les formes – dispositifs – appartiennent au scénario pour recréer le réel, pas pour le représenter ou reproduire (Barthes 1978:17-22).

Le langage ne se réduit pas au niveau acquis de la parole quotidienne et mémorisé, (id.:38-9), il se projette néanmoins dans un niveau de signification imaginée, sortie de l'analogie. A cet instant, une nouvelle *parole* est née en même temps qu'un réel imaginaire et merveilleux.

La métaphore surgit tel un arc-boutant d'une vérité autant authentique qu'illusoire. Voilà la vraie mise en scène de l'émotion sereine sous forme de l'énigme (Agamben 2003 a:109), car le récepteur est ainsi invité à apprendre la similitude émergente des champs récemment entendus comme opposés, car le génie créateur n'a même pas eu le temps de se rendre compte de son propre processus, dont il est l'instrument, de rejoindre l'univers de significations lointain. La conscience de la précédente intraduisibilité et de la

récente traduisibilité de l'émotion apparaît justement au moment exact de l'exercice du langage (Agamben 2003 a:112).

L'énigme traduit:

- 1-l'exercice d'énonciation à l'aide de la parole usée (ainsi que)
- 2-l'auto-interrogation édifié au dessus de la parole frustrée.

Il s'agit alors de rendre *visible* l'idée en pleine condition de *puissance*, et non d'*acte* (Agamben 2003 a:199); *dispositif* en formation et en tant que représentation de sa propre *singularité* (Agamben 2005:68; 2003:63).

O Nadador Negro

Nadava um negro num lago. Através de cujas límpidas águas se viam as pedras do fundo.

Tinha o lago a forma de uma pupila azul de que o negro era a menina do olho

(Nageur noir

Un noir nageait dans un lac, dont les eaux limpides laissaient entrevoir les dalles du fond

Le lac avait l

a forme d'une pupille bleu dont le noir était la prune)

(Ben Jafacha)

«Poemas Árabe Andaluzes»

in H. Helder *Poesia Toda*, Lisboa Plátano, 1973

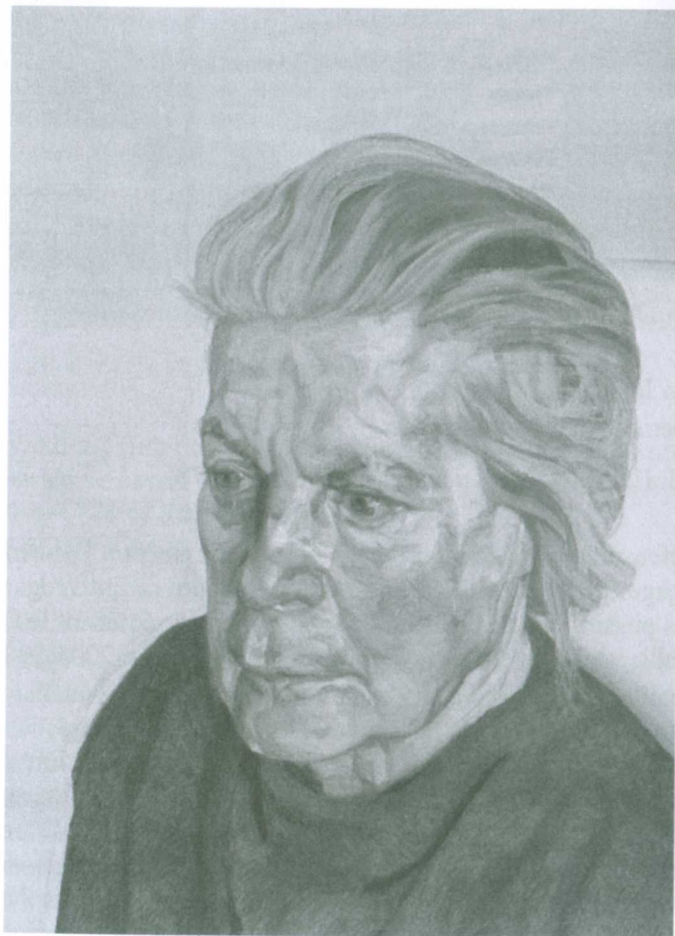
En effet, plus le discours représentera le réel vivant à l'aide du dispositif du langage, plus la réalité fictive saisira son pouvoir interrogatif en multipliant ses possibilités de création du langage, en en réduisant les manifestations de subjectivité de son propre producteur (Agamben 2005:59;68).

Cette réalité *in-puissante* à l'égard du réel rendra le *plaisir* toujours effectif en tant que *puissance* résistante (Agamben 2003:43-5). Le discours deviendra évidemment expression d'extériorité, à la condition d'être («so sein»; Agamben 2003:61)) justement apparence *singulière* authentique (Agamben 2003:61-2).

La métaphore traduit ce processus de *transfert*, de *déplacement*, processus de plausibilité, car à travers la singularisation tout discours s'extériorise, s'autonomise face à la matrice – matière brute – préalable en même temps qu'il s'affermisse en tant que *contre-pouvoir* – uniquement à l'aide du langage (Barthes 1978:13-7).

Le discours représente alors sa singularité, son éthique particulière après avoir rejeté la segregation et après avoir accepté la confrontation et la simple condition d'avoir-lieu et d'«être» le lieu même (Agamben 2003 :19).

Le discours à l'énonciation singulière, extériorisation de l'idée se rebelle contre toute subjectivité, combat toute idéologie, en plongeant dans l'œuvre d'art elle-même et en opérant sur le langage pour en obtenir la dé-banalisation de la parole à la seule aide de la métaphore. Le récepteur de l'œuvre d'art (littéraire) ne lit plus, n'interprète plus, n'apprend plus, car le plaisir vient d'installer sa mise en scène en provoquant l'enthousiasme qui accompagne toute résolution de l'énigme. La forme, la mise en scène, l'aidera à *dé-couvrir* ce qui échappe au discours, i.e., ce qui en découle du *déplacement* de la signification.



L. Freud: The Painter's Mother

A ce moment là, le jouisseur reçoit l'intuition selon laquelle l'œuvre d'art (littéraire) se manifeste quand la connaissance se confond avec la *seule morale*, la *à peine audible voix secrète de l'âme des choses* (Kundera 2005:77) ou si on préfère les mots de L. Wittgenstein:

129. Die für uns wichtigsten Aspekte der Dinge sind durch ihre Einfachheit und Alltäglichkeit verborgen. (Man kann es nicht bemerken, – weil man es immer vor Augen hat.) Die eigentlichen Grundlagen seiner Forschung fallen dem Menschen gar nicht auf. Es sei denn, daß ihm dies einmal aufgefallen ist. – Und das heißt: das, was, einmal gesehen, das Auffallendste und Stärkste ist, fällt uns nicht auf.

(Wittgenstein, 1989: 304)

[Pour nous, les aspects les plus importants des choses restent cachés derrière la simplicité et la trivialité respectives. (On ne fait pas attention, il est impossible, car ça vient de se produire devant nos yeux). Les fondements de la recherche ne sautent guère aux yeux de l'homme. A moins que justement ça lui ait sauté quelques fois aux yeux. Et ça veut dire: exactement le ça qui une fois vu, et qui est le plus saillant et le plus fort, ne nous saute pas aux yeux.]

[(traductions à nous)]

Bibliographie

- AAVV, (1997), *Fischer Lexikon Literatur*, (vol.II), F/M.:Fischer.
- AAVV, (1979), *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart: Metzler.
- AAVV, (1994), *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Vol. I, München:Kindler.
- Agamben, G., (2005), *Profanierungen*, F/M:Suhrkamp.
- (2003), *Die kommende Gesellschaft*, Berlin: Merve Verlag.
- (2003a), *Idee der Prosa*, F/M:Suhrkamp.
- Aristóteles, (1998), *Retórica*, Lisboa: INCM.
- (1986), *Poética*, Lisboa:INCM.
- Barthes, R., (1978), *Leçon*, Paris:Seuil.
- Bettelheim, B., (1983), *Kinder brauchen Märchen*, München: DTV.
- Brumlik, M., (1993), *C.G.Jung. Zur Einführung*. Hamburg:Junius
- Calvino, I., (1999), *Sobre o Conto de Fadas*, Lisboa:Teorema.
- Franz, M-L.v., (1980), *L'Interpretation des Contes de Fées*, Paris:La Fontaine de Pierre.
- (1978) *La Voie de l'individuation dans les Contes de Fées*, Paris: La Fontaine de Pierre.
- Fromm, E., (1982), *Märchen, Mythen, Träume*, R.bH: RoRoRo.
- Gil, F., (1996), *Tratado da Evidência*, Lisboa:INCM.
- Grimm, Brüder, (1983), *Kinder- und Hausmärchen*, Stuttgart: Reclam.

- Helder, H., (1973), *Poesia Toda*, Vol.I, Lisboa: Plátano.
- Hughs, R., (2003), *Lucien Freud: Paintings*, Londres: Thames & Hudson.
- Jung, et al., (1980) *Der Mensch und seine Symbole*, Olten:Walter.
- Kundera, M., (2005), *Le Rideau*, Paris: Gallimard.
- Platão, (1967), *O Banquete ou do Amor*, Coimbra: Atlântida.
- (1990), *República*, Lisboa: FCG.
- Ribeiro, F., (2001), *Fábulas – Lessing*, Lisboa: Planeta.
- (2003), *O Mágico – Hesse*, Lisboa: Planeta.
- et al. (2007), *A Consciência do nosso Eu – Jung*, Lisboa: Planeta.
- Ricoeur, P., (1969), *Le Conflit des Interprétations- Essais d'Herméneutique*, Paris: Seuil.
- Ricoeur, P., (1986), *Du Texte à l'Action- Essais d'Herméneutique II*, Paris: Seuil.
- Ricoeur, P., (1975), *La Métaphore Vive*, Paris: Seuil.
- Walther, I. (2003), *Picasso*, Colónia: Taschen-Público.
- Wittgenstein, L., (1989), *Tractatus Logico-Philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*, F/M: Suhrkamp.