

La propriété et l'impropriété des mots (la métaphore entre clarté et ornement)

La catachrèse interroge donc directement la notion de sens « propre » et « impropre ». Si elle peut être mise en marge des figures par Fontanier, c'est bien parce qu'elle ne présente *aucun écart* entre le sens « propre » d'un mot absent et le sens figuré du mot présent : dans « le *pied* de la chaise », le mot est tout à la fois « propre » et figuré. La catachrèse souligne donc le caractère confus de la notion de sens « propre », souvent confondu avec celui de sens « primitif ». Christian Metz l'a d'ailleurs bien indiqué, à propos de Fontanier, qui voyait là un « trope non-figure » : « ce raisonnement peut être retourné contre une des idées les plus constantes de la tradition rhétorique, contre le statut mythique d'antériorité du “sens propre” : puisque le terme le plus propre à convoquer certains référents est un terme figuré... »²¹⁷ Plus largement, c'est le lien artificiel entre métaphore et *ornatio* qui apparaît à travers la catachrèse, qui semble résumé par les idées de sens propre et de sens figuré : la métaphore s'éloignerait d'un sens qui serait *propre au mot*. L'idée même porte condamnation : elle condamne la figure à une certaine vanité. La métaphore de l'ornement, développée si souvent dans les ouvrages de rhétorique, cette idée d'un ornement *qui s'ajoute au discours* est d'autant plus explosive en effet qu'elle redouble et conforte l'idée de substitution, d'écart entre un sens propre et un sens figuré, qui finit par être perçu comme une « couleur ajoutée », en quelque sorte posée sur le mot d'origine.

Mais de quoi parle-t-on au juste, quand on parle d'un sens *propre au mot* ? Quel sens faut-il donner à cette *propriété* ? S'il s'agit d'un sens *approprié* à l'idée, qui lui *correspond*, il n'y a rien à redire : on voit en quoi cela peut contribuer à la clarté. Seulement, on l'a déjà vu avec Aristote qui parle justement d'un style « approprié », il ne s'agit pas cela. Cet idéal de « convenance » est étranger, le plus souvent, à l'exigence de clarté, qui vient de l'usage des termes propres, des mots *courants*. D'ailleurs, comment un sens propre aux mots – par quel miracle – pourrait-il être, immanquablement, approprié à l'idée ? Nous avons là deux idées très différentes. Il faut pourtant constater qu'il y a, très tôt, en rhétorique, une ambiguïté, une relative confusion entre les deux.

En revanche, si l'idée de « convenance », de mots appropriés au sujet, à l'idée générale n'est pas associée par Aristote, du moins explicitement, à celle de « propriété » des mots, il y a bien cette idée d'un sens « littéral », qui lui *appartiendrait* – on est tenté d'ajouter *naturellement*. Certes, l'auteur de la *Rhétorique* reformule son idée d'une « propriété des noms et des verbes » en évoquant aussitôt « l'usage courant » dont s'écarterait la métaphore, comme s'il définissait ainsi la « propriété » des mots.²¹⁸ Mais il n'en emploie pas moins le terme *κῶρια*, qui renvoie de façon centrale à l'idée de pleine autorité, de pouvoir entier et souverain : le sens « propre » est donc bien un sens qui appartient au mot, comme l'esclave appartient au maître, ou comme le maître s'appartient lui-même – même si le mot peut également posséder l'idée d'un sens *en vigueur*, d'un sens légitime, *autorisé*, à la façon dont une loi est en vigueur, et même si tout cela finit par construire l'idée d'un sens *dominant, premier*, dans le mot. Aussi, comme le souligne Ricœur, il n'est pas évident du tout qu'Aristote partage cette conception d'un mot qui appartiendrait en propre à une idée : sa conception

217 Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 186.

218 Aristote, *Rhétorique*, III, 2, 6, 1404b, op. cit., p. 41.

explicité est bien celle de mots courants, de sens usuels ; il ne semble pas y avoir de cratylisme chez lui.²¹⁹ Mais l'idée d'une *propriété* du mot apparaît bien, en revanche, avec cet usage de *κῶρια*, qui implique une comparaison du mot à un *maître*, et cette « propriété » semble singulière puisqu'elle suppose un lien étroit, puisque – dans un premier temps – une telle propriété est définie par opposition à la métaphore, comme si ce lien-là de propriété ne se créait pas par convention.

Il peut donc être utile de distinguer et classer les différents sens possibles de l'expression, qui apparaissent déjà, peu ou prou, chez Aristote. D'abord, le « sens *propre* » d'un mot est un sens « natif », au sens d'*originel*, de *primitif* : c'est ainsi qu'on peut opposer un sens « propre » à un « sens dérivé » (ou la clarté des mots, en quelque sorte autochtones, aux divers ornements « étrangers »). Ensuite, on vient de le voir, on peut comprendre le sens « propre » comme un sens qui *appartient* au mot. C'est peut-être le sens le plus gênant : l'idée n'est pas loin d'une *essence* du mot, d'un lien naturel entre le mot et le sens, entre le mot et l'idée. Enfin, on peut percevoir le « sens propre » comme désignant un sens « courant », au sens d'*ordinaire*, comme une sorte de « degré zéro » de la signification du mot. C'est ce que vise généralement l'opposition du propre au figuré : une théorie de l'écart qui suppose un langage « neutre ». Il faut faire attention néanmoins : pour séduisante qu'elle soit, cette idée de sens « courant », qui se définit par rapport à l'usage, est dans une certaine mesure une abstraction, elle aussi. Qui peut certifier, quand plusieurs significations sont en circulation, laquelle est la plus ordinaire, par exemple ? Mais surtout cette idée se mêle souvent à celle de « sens primitif » : on obtient alors une pure abstraction, quand l'expression « sens propre » se met à faire croire que le sens « le plus courant » est le sens « primitif », et qu'il serait courant parce que « premier ». Il vaut donc mieux utiliser cette idée de sens propre – si l'on y tient vraiment – de façon parfaitement relative, sans lien avec l'idée d'origine *véritable*, toujours délicate à établir : comme un « degré zéro » purement fictif, mais possédant une certaine validité au sein d'une communauté linguistique, à un moment donné, dans un contexte précis.

Ces trois sens sont donc à bien distinguer. Chacun possède ses limites, ses dangers, et l'on peut se demander, avec Ricœur, s'il ne faudrait pas se débarrasser définitivement de la notion même de « sens propre ». L'idée de sens « primitif », pourtant séduisante, est en effet impraticable dans les faits. L'idée de sens « appartenant » au mot menace de sombrer dans le cratylisme. Et celle de sens « le plus courant » suppose souvent un langage neutre qui n'existe pas.²²⁰

Le plus important, pour nous, est alors de distinguer si le sens « propre » s'oppose *véritablement* à un sens « impropre ». Or, chez beaucoup d'auteurs, il faut dire que c'est le cas. La distinction organise même souvent la séparation entre la clarté et l'ornement : ce couple immuable, déjà observé chez Aristote, dont on pourrait dire qu'il constitue le cœur de l'élocution, se retrouve chez les Latins sous la forme de l'*explanatio* (ou, chez Quintilien, de la *perspicuitas*) et de l'*ornatio*, parties de l'élocution auxquelles s'ajoute la *latinitas*, la correction de la langue, notion étrangère cette fois à Aristote, du moins quand elle s'identifie à la « latinité » – lui qui pensait que l'étrangeté procurait du charme et suscitait la curiosité. Beaucoup d'auteurs placent enfin une quatrième partie, la convenance, un peu à la façon du Stagirite. Malgré les variations, la distinction entre propriété et impropiété organise donc, en large partie, l'élocution.

Néanmoins, et c'est cela qui nous intéressera, on peut relever des contorsions qui prouvent qu'une autre conception *coexiste* : par exemple, comme chez Aristote, la métaphore est souvent conçue *aussi* comme mot impropre qui peut être propre, ou du moins approprié. L'opposition

219 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 27-28.

220 *Ibid.*, p. 178.

s'assouplit donc par moments.

Quintilien témoigne déjà du problème, dans *Institution oratoire*, quand il évoque les mots « natifs », comme les appelait Cicéron, et les mots forgés à la suite, par les premiers descendants des premiers hommes : « quand a-t-il cessé d'être permis de créer des dérivés, de modifier les mots, de former des composés, alors que ces procédés furent licites pour les descendants de ces premiers hommes ? », s'exclame-t-il.²²¹ Il signale d'ailleurs le « palliatif » qui permet de rendre acceptables les néologismes, procédé qui s'applique aussi aux « métaphores un peu hardies », comme il le précise aussitôt : on peut ajouter « pour ainsi dire », ou autre expression approchant. C'est dire clairement que les mots « premiers » semblent, à certains autres auteurs, les seuls autorisés. Et si la métaphore n'est pas concernée par cet « interdit » des nouveaux mots, elle semble tout juste tolérée, sujette à un jugement voisin, puisqu'elle nécessite parfois l'usage d'un « palliatif », elle aussi.

La *Rhétorique à Herennius* présente quant à elle deux moyens d'obtenir la clarté du style : « les termes courants » (*usitata verba*) et « les termes propres » ou « appropriés » (*propria verba*).²²² On voit ici que l'auteur a voulu « préciser » la notion traditionnelle de « termes propres » en la divisant, en y introduisant à la fois l'idée de mots courants, « qu'on emploie habituellement », et de mots appropriés, « qui s'appliquent ou peuvent s'appliquer au sujet dont nous parlerons ». Autrement dit, en soulignant de cette façon qu'il existe différentes sources de « familiarité » dans le style, il semble se débarrasser *dans les faits* de l'idée de « sens propre » : non seulement il ne fait pas référence au caractère « primitif » ou non des mots, mais il s'offre le luxe de redéfinir complètement la notion de « terme propre », en la distinguant des « mots courants », et en y mêlant l'idée étrangère chez les autres de convenance, comme pour évacuer, par jeu de mot, l'idée de propriété comme *possession*.

On peut revenir à ce propos à Aristote et relever qu'il présente, dans la *Rhétorique*, trois sources de qualité pour le discours : il s'agit d'abord du mot *usuel* et du mot *propre* (οἰκεῖον, qui cette fois signifie encore plus clairement que le sens *appartient* au mot, comme quelqu'un ou quelque chose à une famille ou une maison).²²³ Faut-il établir un lien avec les distinctions de *Rhétorique à Herennius* ? Les deux mots « usuel » et « propre » sont très proches, chez Aristote aussi, mais ils ne peuvent pas être synonymes : ils signalent forcément une différence, fût-elle minime, étant employés côte à côte, dans une liste. S'agit-il d'une distinction entre mots « propres », au sens de primitifs, et mots « courants », ensemble plus vague pouvant inclure des néologismes par exemple, mais validés par l'usage ? Quoi qu'il en soit, la notion de *propriété* est décidément source de perplexité : il est clair ici qu'elle ne s'identifie pas, bien que proche, à celle de « mot courant ». En outre, la troisième source de qualité pour le bon style, c'est... la métaphore. Elle contribue à ce que le style ait « un air étranger, sans que l'art en cela apparaisse », et ainsi à ce qu'il reste clair. La métaphore s'oppose donc à la clarté *en tant qu'usage de mots propres* mais y contribue, d'une autre façon. Comment ? En tant que sens dérivé devenu propre ? ou parce qu'il existe une autre espèce de clarté, en quelque sorte seconde, qui serait la propriété de l'idée ? Le texte aristotélicien semble permettre les deux interprétations.

La difficulté, concernant la notion de « sens propre », est plus sensible encore dans un autre passage d'*Institution oratoire* : « tout mot qui n'est pas le mot propre ne souffrira pas d'emblée du défaut d'impropriété ».²²⁴ L'expression originale, plus curieuse encore, semble bien inviter à une *suspension du jugement*, provisoire ou non : on pourrait la traduire, de façon moins élégante mais

221 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 36-37, *op. cit.*, p. 70.

222 *Rhétorique à Herennius*, IV, 17, *op. cit.*, p. 146-147.

223 Aristote, *Rhétorique*, III, 2, 1404b, *op. cit.*, p. 42.

224 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 2, 4-6, *op. cit.*, p. 54-55.

peut-être plus appropriée, par « tout mot qui n'est pas le mot propre ne souffrira pas *et* tout de suite *et* du défaut d'impropriété », comme si le jugement négatif pouvait s'appliquer *mais plus tard* ou le « défaut » être reconnu tout de suite *mais ne pas déboucher sur un jugement négatif*. Le développement qui suit éclaire le propos. Il est question d'abord des « choses qui n'ont pas de dénomination » et donc de « la figure appelée *abusio*, en grec *catachrèse* » puis, ensuite, de la métaphore : « La métaphore aussi, qui est de beaucoup le plus bel ornement du discours, transfère à des choses données des termes qui ne leur sont pas propres. » Autrement dit, à travers ce paradoxe du « mot non-propre qui n'est pas impropre ou qui n'en souffrira pas tout de suite », Quintilien souligne qu'il existe un espace entre *la qualité de propriété* et *le défaut d'impropriété*, un espace pour une « bonne impropriété » en quelque sorte, ou pour un mot « ni propre ni impropre » : il cherche à distinguer deux sens dans le terme d'*impropriété*, l'impropriété du mot dérivé ou inhabituel, et celle du mot vraiment inapproprié, par exemple parce qu'il témoigne d'une recherche excessive. Les deux cas envisagés par cette phrase un peu curieuse désigneraient donc la catachrèse et la métaphore dite plus tard d'invention, ou du moins *certaines catachrèses ou métaphores*, les « bonnes » métaphores, les métaphores appropriées, d'une part, et d'autre part les « mauvaises » métaphores, les métaphores et catachrèses *inappropriées*, qui ne « conviennent » pas. On a vu d'ailleurs que *l'abusio* reposait parfois sur une extension abusive du sens, de mauvais goût, et que la métaphore pouvait manquer de sagacité, ou de convenance.

Autrement dit, et les trois premières pages de ce chapitre le soulignent par ailleurs, il existe aussi chez Quintilien un quatrième sens de « propre » qui est « approprié », avec l'idée de convenance, de bon goût qui va avec. L'auteur de *l'Institution oratoire* commence d'ailleurs le chapitre par cette phrase : « La clarté dans les mots tient surtout à leur propriété, mais le terme “propriété” a plus d'un sens. » Mais, dès la troisième phrase, à peine le premier sens est-il exposé, que l'idée de convenance se superpose à celle de sens « propre », c'est-à-dire ici de sens courant (peut-être confondue elle-même avec l'idée de sens originel). D'où l'exemple des « termes obscènes et sales et bas », qui montre qu'un sens « propre » n'est pas forcément « approprié ». C'est donc de la même façon, à la fin de ce long premier paragraphe, que la « bonne impropriété » des métaphores et catachrèses est aussitôt rebaptisée *propriété*, Quintilien faisant de ce mot une sorte de propriété du sens, de l'idée : « La propriété n'est donc pas relative au terme en lui-même, mais à sa valeur sémantique, et ce n'est pas à l'oreille mais à l'intelligence d'en apprécier vraiment la valeur. » Pour l'auteur, la métaphore convient à l'idée en effet, et ne choque pas l'oreille comme les mots « bas » et grossiers. Mais, curieusement, il ne signale pas explicitement qu'il propose là un deuxième sens distinct : au contraire, il expose juste après le « deuxième sens » du mot « propriété » (celui qui s'oppose au sens du mot « dérivé ») : est-il victime du terme *proprietas*, jouant avec le mot malgré lui ? C'est à ce prix, semble-t-il, qu'il sauve les apparences, la cohérence du développement sur la clarté, cette *perspicuitas* reposant sur la « seule » propriété des termes.

Le double piège de la classification et de la terminologie apparaît donc clairement : comment faire entrer la métaphore dans l'*elocutio* une fois que l'on a séparé celle-ci de l'*inventio*, que l'on a posé le principe de propriété et rangé toutes les figures dans une rubrique baptisée *ornatio* ? Les contorsions de Quintilien sont inévitables, sauf à reconnaître la contradiction entre l'exigence de « propriété », pour la clarté, et le recours à des mots « ornés », définis à base de « transfert », de « substitution », on dirait aujourd'hui d'écart. Il y a là davantage qu'une tension difficile à résoudre, et l'astuce de distinguer des termes non-propres mais non-impropres ne peut totalement convaincre : on vient de le voir, c'est jouer sur les mots. Néanmoins, après un troisième sens qui

nous est aujourd'hui complètement étranger, Quintilien répète son idée d'une *propriété de l'idée*, en la présentant comme un dernier cas encore de « propriété », comme s'il tirait les leçons *après coup* de ses remarques sur la métaphore : « ce que l'on a coutume de louer même comme expression adéquate [*proprie*, c'est-à-dire « propre »], c'est celle qui est la plus significative ». Et de noter, dans le même paragraphe : « les métaphores justes sont aussi appelées habituellement “propres” ». Quatre sens sont donc finalement distingués, même s'ils se distinguent mal à nos yeux et se recourent largement, pour certains du moins. Il faut reconnaître à Quintilien cependant ce mérite d'avoir affronté la polysémie du terme *proprietas* – même si, ce faisant, il fait apparaître la fragilité de l'édifice.

Notons aussi que cette double apparition de la métaphore dans la typologie des « termes propres » (au sein du premier et du quatrième cas) tient probablement à la distinction entre les catachrèses et les métaphores d'usage, d'une part, et les métaphores vives, « d'invention », d'autre part, les premières se rapprochant des « termes propres » en cela qu'elles constituent un « sens propre » de second niveau, et les secondes ne pouvant être appropriées que par rapport à l'idée, n'étant pas encore entrées dans l'usage. Néanmoins, dès la fin du développement consacré au premier cas, Quintilien souligne que la propriété tient à sa « valeur sémantique », s'apprécie par « l'intelligence », autrement qu'elle tient à une idée : la distinction n'est pas encore nette.

Solidaire de cette notion polysémique de « propriété », la notion de clarté présente à son tour plusieurs définitions. Dans *l'Institution oratoire*, en effet, mais cette fois dans la partie consacrée à *l'ornatio*, Quintilien revient sur les métaphores et la clarté : « en effet, si l'on a eu tout à fait raison d'enseigner que *la clarté demande surtout la propriété des termes, l'ornement des métaphores*, sachons au moins que, sans propriété, il n'y a pas d'ornement. »²²⁵ Étonnante phrase qui, tout en maintenant apparemment l'opposition entre clarté et ornement, la dynamite : d'un côté, la clarté *implique une certaine forme d'ornement*, celle des métaphores, de l'autre l'ornement présuppose la clarté, comme le sens figuré présuppose un sens propre. Cette double implication réciproque ne manque pas d'originalité, mais elle souligne bien à quel point de telles notions apportent plus de soucis que d'éclaircissements : comment dire que, *dès la clarté elle-même* (la *perspicuitas*), il y a une composante d'« ornement », tout en maintenant que celui-ci est « quelque chose de plus », « un surcroît de brillant » ? Cette difficulté de la notion de clarté, liée à celle de propriété, est d'ailleurs reconnue plus loin, à l'occasion de « l'hypotypose » : « Mais, puisque [sous le mot de clarté] on entend d'habitude des choses diverses, je ne vais pas, pour ma part, diviser cette notions en toutes ses parcelles, dont certains rhéteurs affectent encore d'augmenter le nombre ».²²⁶ Il n'en est pas moins vrai que, dans les faits, Quintilien évoque la clarté dans deux ou trois sens différents, qui correspondent à l'usage (approprié) de mots « propres », ou à l'usage (approprié lui aussi) de mots dérivés, métaphoriques, que l'innovation soit devenue lexicale (avec un nouveau « sens propre ») ou qu'elle reste liée au discours.

Quintilien formule à ce propos une remarque intéressante, qui aurait plu à Ricœur, pour annoncer la catégorie des figures de mots « joints ensemble » : il souligne l'importance *déterminante* du « contexte du discours » pour les métaphores, les mots pris isolément n'ayant « par eux-mêmes aucune qualité » ; « l'emploi des métaphores ne peut être accepté que dans le contexte du discours », en effet.²²⁷

225 *Ibid.*, VIII, 3, 15, p. 64. C'est moi qui souligne.

226 *Ibid.*, VIII, 3, 63, p. 78.

227 *Ibid.*, VIII, 3, 38, p. 70-71.

Malgré les ambiguïtés, la métaphore n'est donc pas considérée par tous les auteurs de rhétorique comme un simple ornement. En témoigne notamment, on l'a vu, le besoin de sortir la métaphore de l'*ornatio*, de la placer dans la *perspicuitas* pour Quintilien, ou pour Aristote de rappeler qu'elle apporte au style une « étrangeté » qui, paradoxalement, en étant dissimulée, le rend plus clair. Ce n'est pourtant pas cela qu'a retenu la conscience commune : quand elle n'est pas perçue comme une surcharge inutile, la métaphore est vécue comme palliatif, ce qui ne rompt pas vraiment avec l'idée d'artifice. Sur le modèle de la catachrèse, elle n'est « expression claire » que *faute de mieux*. D'où le conseil d'assortir les plus voyantes, les plus audacieuses ou originales, de locutions comme « en quelque sorte », « pour ainsi dire », etc. À cause du lien avec cette métaphore « par nécessité », à cause aussi des métaphores d'usage, qui substituent un sens figuré à un sens « propre », à cause enfin des métaphores « excessives », le manque apparaît constitutif de la métaphore. L'observation n'est pas fautive, à vrai dire, c'est même ce qui fait sa grandeur, d'une certaine façon : c'est parce qu'elle peut combler un manque qu'elle nous sert si souvent à pallier l'insuffisance de nos perceptions, de notre compréhension – autrement dit qu'elle permet de rénover notre vision, comme le soulignera Victor Chklovski, qu'elle nous permet de sortir des stéréotypes, que ce soit ceux de la langue, de la perception ou de l'intellect. C'est peut-être même par elle seule que nous y parvenons, quand nous y parvenons. De ce point de vue, la métaphore ne tient pas en propre à la rhétorique : elle appartient à la théorie de la langue, elle s'inscrit notamment dans l'approche « proto-grammaticale » de la *Poétique*, approche qui a probablement servi de berceau à la notion de métaphore. Seulement, inscrite dans la rhétorique, cette idée originelle d'écart entre un nom et un autre se colore différemment : insérée dans la problématique de la clarté et de l'ornementation, du propre et de l'impropre, ce rapport constitutif au manque ne pouvait que lui être reproché, ou du moins constituer une source de soupçon. Le discours efficace, en effet, du moins tel qu'il a été institué par la sophistique et la rhétorique, ne peut se permettre l'espace d'incertitude qu'ouvrent beaucoup de bonnes métaphores, ne peut s'accorder le temps qu'exige le rapport dialectique de la métaphore au réel : en faisant s'interroger l'auditeur, le risque serait trop grand de le perdre, d'ouvrir une brèche où d'autres opinions pourraient s'engouffrer. Bien sûr, de nombreux orateurs sauront s'émanciper de ce lourd soupçon, mais il semble bien que, s'il prendra par la suite de telles proportions, notamment au XX^e siècle, c'est parce que cette drôle de fée, la rhétorique, s'est penchée très tôt sur le berceau de la métaphore.

La métaphore hors de l'*ornatio*, malgré tout

Quintilien témoigne donc éloquemment de la difficulté qui était celle de tous les traités de rhétorique. Il était nécessaire aux auteurs, quoi qu'ils en aient, de toujours distinguer davantage : que ce soit différentes propriétés, différentes clartés, différents discours, celui qui séduit l'oreille et celui qui frappe l'esprit par exemple, ou différentes métaphores, celle « pour la nécessité » et celle « pour la beauté », voire « pour le sens », etc. ; et cette fuite en avant dans la taxinomie était nécessaire dans la mesure où certaines notions – issues d'autres distinctions – étaient déjà admises, tel l'ornement, distingué de la clarté, notions elles-mêmes issues de la distinction entre invention et élocution... Quintilien, même s'il s'en défend et semble conscient de la difficulté de la tâche, ne fait pas exception.

Parallèlement, pour corriger ce défaut, les auteurs ont ressenti parfois la nécessité de sortir la

métaphore de l'ornement, de ne pas l'y cantonner. On vient de le voir pour Quintilien et Aristote, qui la placent *en même temps* dans la partie précédente, consacrée à la clarté du style. On l'a vu aussi, chez ces deux auteurs, à propos de *l'inventio* : des liens sont tissés par la métaphore entre l'élocution et l'invention. Quelques rappels suffiront donc.

Chez Aristote, en effet, la métaphore est rapprochée de l'enthymème. On nous dit qu'elle instruit. Or, l'enthymème est développé dans le deuxième livre de la *Rhétorique*, consacré à l'invention. Il est d'ailleurs frappant de constater que ses qualités et défauts sont les mêmes que ceux de la métaphore et de la comparaison : à la différence des syllogismes, dans la dialectique, « il ne faut pas, ici, conclure en reprenant l'argument de loin, ni en admettant tous les termes ; le premier de ces procédés ferait naître l'obscurité de la longueur et, par le second, il y aurait redondance, puisqu'on dirait des choses évidentes. »²²⁸ Comme dans l'énigme et la métaphore, il y a une « bonne obscurité » à rechercher : une relative obscurité, qui stimule l'intelligence.

Par ailleurs, les exemples servent aussi à prouver : ils sont également développés dans le deuxième livre de la *Rhétorique*. Ils prouvent par induction, à la différence du syllogisme et de l'enthymème, qui prouvent par déduction. Or, nous avons déjà montré le lien entre les exemples (en grec « paradigmes ») et la métaphore : il y en a même deux espèces pour Aristote, qui sont l'exemple historique, d'une part, et l'exemple fictif d'autre part, qui se subdivise à son tour en « parabole », exemple court servant de parallèle, et en « récit », autrement dit en fable, comme chez Ésope.²²⁹ L'un des exemples les plus fameux est fourni par Denys imitant Pisistrate. Il vaut la peine de donner ce « paradigme », cité dès le début du premier livre ; l'auteur rappelle comment il faut comprendre que l'exemple constitue une induction :

Ce n'est pas dans le rapport de la partie au tout, ni du tout à la partie, ni du tout au tout, mais dans le rapport de la partie à la partie, et du semblable au semblable. Lorsque sont donnés deux termes de même nature, mais que l'un est plus connu que l'autre, il y a exemple. Ainsi, pour montrer que Denys conspirait en vue du pouvoir tyrannique lorsqu'il demandait une garde, on allègue que Pisistrate, lui aussi, visant à la tyrannie, demanda une garde et que, après l'avoir obtenue, il devint tyran. De même Théagène à Mégare, et d'autres encore, non moins connus, deviennent tous des exemples de ce qu'est Denys, que l'on ne connaît pas encore, dans la question de savoir s'il a cette même visée en faisant la même demande ; mais tout cela tend à cette conclusion générale que celui qui conspire en vue de la tyrannie demande une garde.²³⁰

On voit bien ici la parenté avec le modèle théorique de la métaphore, où « le rapport de la partie à la partie, et du semblable au semblable » évoquent nettement les troisième et quatrième espèces de « métaphore ». En outre, l'exemple historique est présenté une page plus haut comme « signe » à valeur de « preuve » par Aristote, mais comme « preuve » faible, comme « signe non nécessaire », pour lequel il n'existe pas « de dénomination distinctive » (à la différence du « signe nécessaire » que constitue la preuve authentique) : la probabilité est grande que Denys devienne tyran, en effet, mais il n'y a là aucune certitude absolue.

Ce caractère d'« élément de preuve » rapproche d'ailleurs l'exemple du « syllogisme oratoire », l'enthymème. Ces sont les deux piliers de la « démonstration » oratoire : « tout le monde fait la preuve d'une assertion en avançant soit des exemples, soit des enthymèmes, et il n'y a rien en dehors

228 Aristote, *Rhétorique*, II, chapitre XXII, 1395b, Le Livre de poche, *op. cit.*, p. 261.

229 *Ibid.*, II, chap. XX, 1393a, p. 251.

230 *Ibid.*, I, chap. II, 1357b-1358a, p. 90.

de là ». ²³¹ C'est dire si la métaphore et la comparaison appartiennent bien, dans une large mesure, à l'invention puisqu'ils participent, en partie du moins, de ces deux piliers.

On peut noter au passage que le terme de « parabole » (παραβολή) signifie d'abord, en grec, « comparaison, rapprochement » : ce n'est que secondairement qu'il exprime l'idée de « parabole, discours allégorique ». C'est peut-être pour cela que le lien de l'exemple, qu'il soit historique ou fictif, avec l'analogie n'est pas souligné : il est suffisamment apparent dans la langue grecque elle-même, au moins pour l'une de ses espèces.

Il en va de même chez les Latins : les passerelles sont nombreuses, malgré quelques petites différences qui auront parfois de lourdes conséquences. Chez Aristote, l'accent est mis sur la métaphore en effet : c'est elle qui contient l'idée d'analogie, avec la métaphore proportionnelle. En traversant l'Adriatique, l'accent se déplace : il est mis désormais sur la comparaison, souvent rendue, mais pas toujours, loin s'en faut, par le mot *similitudo*. C'est elle qui exprime, comme en français, le fait de rapprocher en pensée deux choses dissemblables – pour en exprimer la ressemblance ou non, au demeurant, comme lorsqu'on cite dans un procès une personne confrontée au même problème mais qui a agi différemment. Autre différence : chez Aristote, l'exemple est clairement un élément de preuve ; même si nous distinguons des liens avec la métaphore, l'exemple appartient clairement à l'invention. Chez les Latins, en revanche, les exemples ont tendance à être considérés comme ornementaux, à passer dans l'*elocutio*, et la comparaison sert à la fois d'élément de preuve et de figure de rhétorique : autrement dit, un rapprochement s'opère entre exemple et comparaison. C'est peut-être Quintilien qui souligne le mieux ce mouvement : chez lui, le même mot ou du moins la même racine, l'idée de *similitudo* unit invention et élocution.

En effet, dans le livre V de *Institution oratoire*, consacré à l'*inventio*, les exemples (*exempli*) sont présentés comme « le troisième genre de preuve » ; la logique de l'exposé est similaire à celui d'Aristote, mais le lien avec la comparaison est encore plus net. D'abord, selon Quintilien, les Grecs appliquent le terme « paradigme », qui désigne l'ensemble des exemples, « à toute mise en regard de similitudes » : si la traduction est exacte, la propriété commune à tous les exemples, c'est donc la ressemblance, exprimée ici par *simile*. Puis il rappelle la distinction entre exemple historique et « parabole », et signale que les Latins « ont presque tous préféré le terme *similitudo*, qui est dit en grec παραβολή », pour désigner les exemples fictifs, « tandis qu'ils rendent παράδειγμα par *exemplum* » pour renvoyer à tous les exemples, et en particulier à ceux qui sont historiques, « bien que le premier [mot] implique comparaison [*simile*] et le dernier exemple [*exemplum*]. » ²³² Une autre traduction qui me semble meilleure propose de comprendre l'inverse : « quoique, à vrai dire, l'exemple tienne de la similitude, et la similitude de l'exemple ». ²³³ Et Quintilien de s'exprimer plus clairement encore par la suite (il reconnaît qu'il a été confus) : il n'y a pas lieu de distinguer fermement les deux, « paradigme » et « parabole », autrement dit exemples (notamment historiques) et « fables », puisqu'il y a de la similitude dans tous les cas ; « je ne crains pas d'avoir l'air de contredire Cicéron, quoiqu'il distingue la *conlatio* (comparaison) de l'exemple », ajoute-t-il. Tout le chapitre qui suit illustre cette idée. L'auteur ne cesse d'étudier les exemples du point de vue de la similitude : ils sont présentés comme des raisonnements inductifs par analogie, portant « sur des choses semblables ou dissemblables ou opposées ». Et Quintilien de noter, six pages plus loin : « ce qui se rapproche le plus de l'exemple pour l'effet produit, c'est la ressemblance [la *similitudo*],

231 *Ibid.*, I, chap. II, 1356b, p. 85.

232 Quintilien, *Institution oratoire*, tome III, livre V, 11, 1, *op. cit.*, p. 162.

233 Quintilien, *De l'institution oratoire*, dans *Œuvres complètes* de Quintilien et Pline le jeune, trad. sous la direction de M. Nisard, chez Firmin Didot frères, fils et Cie, Paris, 1865, p. 185.

surtout celle qui, sans mélange de métaphores, est tirée de choses à peu près identiques » (il évoque alors une autre espèce d'exemples, non inventés mais non fabuleux, qui inclut la parabole). Enfin, il conclut ce long développement par un rapprochement explicite avec l'analogie grecque. Il mentionne la distinction que « certains rhéteurs font » « entre l'analogie [αναλογία] et la similitude [simile] », pour la contester : les deux sont très proches.²³⁴

Aussi, quand il aborde la comparaison dans le chapitre consacré à l'ornement, Quintilien est-il obligé de rappeler que, parmi les « comparaisons », « les unes servent à la preuve et se rangent parmi les arguments ; d'autres ont pour objet de rendre les images des choses », se contentent d'orner. Il emploie alors le même mot, *similitudo*.²³⁵ On a déjà vu aussi qu'il hésitait dans son classement, quelques pages plus loin : au moment d'étudier l'amplification, pour présenter sa deuxième espèce, « l'amplification par comparaison » (*per comparationem*), il signale d'abord que ce procédé, quoiqu'il ait « quelque analogie avec le genre d'argumentation tiré du raisonnement » dont il a déjà parlé, dans la partie consacrée à l'invention, à savoir « inférer le plus du moins », que ce procédé, donc, est différent. Mais la seule différence apportée semble de pur principe : « qu'on n'aille pas croire que c'est la même chose » ; « là, on cherche à prouver, ici à amplifier : ainsi, dans le cas d'Oppiniacus, la comparaison a pour but de montrer, non qu'il a fait mal, mais pire ». Ce dernier point est assez net, quand on se réfère à l'exemple donné, issu du *Pro Cluentio* de Cicéron. Seulement, « montrer qu'il a fait pire », c'est encore justifier une idée : qu'Oppiniacus, qui n'est pas l'accusé mais l'accusateur, mérite un châtement, et qu'il mérite un châtement plus lourd encore que cette femme de Milet qui fut corrompue pour avorter. Si la comparaison n'établit pas de preuve de la culpabilité, ici, elle permet donc d'établir une plus grande culpabilité – elle permet bien d'« inférer le plus » par « le moins » sur la base d'une analogie. Elle sert donc quand même à prouver, mais autre chose : qu'un même châtement ne peut être appliqué aux deux criminels. Aussi Quintilien ajoute-t-il aussitôt : « quoique différents, ces procédés ont cependant une certaine affinité ».²³⁶

Nous retrouvons enfin la comparaison (*comparatio*) dans le livre IX, dans un chapitre consacré aux « figures de pensées ». Quintilien précise :

Quant à la comparaison, je note que ce n'est pas une figure, car, tantôt c'est un genre de preuve, tantôt même un genre de cause, et, si sa forme peut être illustrée par un passage du *Pro Murena* : « La nuit, vous veillez, toi, pour répondre à ceux qui te consultent, lui pour arriver à temps avec son armée au point fixé ; toi, ce sont les accents du coq qui te réveillent, lui, ceux des buccins, etc. », je ne sais pas si la comparaison n'est pas un fait de style plutôt que de pensée. Car la seule différence, c'est que l'on oppose, non pas un ensemble à un ensemble, mais des détails à des détails. Cependant, Celse, et Visellius, qui n'est pas un auteur négligent, l'ont considérée comme une figure de pensée ; Rutilius Lupus, pour sa part, l'a rangée à la fois dans les figures de mots et dans celles de pensée et l'appelle ἀντίθετον (parallèle).²³⁷

Exprimant sa perplexité face à ce procédé, qui correspond de très près à la *similitudo*, l'auteur reprend ainsi une distinction déjà proposée plus haut, suite à l'extrait précédent, pour séparer la comparaison comme élément de preuve et comme ornement. Le fait de style « opposerait » des détails (comparerait « des parties avec des parties ») quand le fait de pensée « opposerait » des ensembles (ou comparerait « le tout avec le tout »). Là encore, la distinction ne convainc pas, et

234 Quintilien, *Institution oratoire*, V, 11, respectivement 22 et 34, *op. cit.*, tome III, p. 168, 173.

235 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 72, *op. cit.*, tome V, p. 80.

236 *Ibid.*, VIII, 4, 9-12, p. 88-89.

237 Quintilien, *Institution oratoire*, tome V, livre IX, 2, 100-101, *op. cit.*, p. 199.

nous rend sensible le chemin parcouru depuis Aristote : du moment qu'il y a proportionnalité, et c'est le cas ici, les deux ensembles rapprochent des détails différents, et c'est par cela que l'on perçoit une certaine communauté d'esprit entre les deux personnes, entre le guerrier et le jurisconsulte. Autrement dit, le tout nous est rendu sensible par les parties : la comparaison sert à montrer que le mérite de Muréna est égal sinon supérieur à celui de son accusateur. Seulement, toutes les images ne réussissent pas à s'imposer comme nécessaires. À mon sens, c'est surtout cela qui diffère d'un cas à l'autre, et non la structure de la comparaison. Peut-être est-ce cela qui, en l'occurrence, fait hésiter Quintilien, à moins que ce ne soit le ton de raillerie de Cicéron, la phrase présentant une certaine ironie, suggérant, sous couvert d'un mérite égal qui unirait le lieutenant intègre à l'expert du barreau, qu'un plus grand mérite revient au premier des deux.

Quoi qu'il en soit, le fait marquant est que ces exemples de comparaison ressemblent beaucoup à des « éléments de preuves », et qu'ils sont néanmoins placés souvent dans les figures de mots ou de pensées, comme Quintilien le relève lui-même. Il en va d'ailleurs de même chez Cicéron, qui mentionne les *exempla* et les *similitudines*, jadis classés dans l'invention, comme « deux moyens très efficaces » de l'*elocutio*, et qui les range dans les figures de pensées et de mots.²³⁸

Dans *Rhétorique à Herennius*, c'est encore plus net : les développements consacrés à la *similitudo* (la comparaison, l'exemple inventé), à l'*exemplum* (l'exemple historique) et à l'*imago* (la comparaison comme figure) se suivent.²³⁹ Cette variété témoigne de l'embarras produit par le vocabulaire. Or, les définitions, les précisions et les exemples apportés présentent une certaine continuité : les fonctions attribuées aux deux premières figures sont quasiment les mêmes et les exemples donnés soulignent à quel point la première et la troisième sont voisines. Là encore, on devine que la figure mère est la comparaison-similitude (*similitudo*) : la comparaison-exemple (*exemplum*) se distingue surtout par le fait qu'elle se rapporte à des événements passés, et la comparaison-image (*imago*) par l'idée que l'on rapproche « deux formes présentant une ressemblance » là où, précédemment, la dissemblance dominait, à des degrés divers. Évidemment, cette dernière distinction est très théorique. Les exemples qui suivent dans la comparaison-image soulignent de façon hyperbolique leur idée, en comparant le plus souvent des individus à des animaux comme le taureau, le dragon ou le limaçon. En effet, l'analogie est généralement limitée à un point, le caractère terrible, venimeux ou méprisable, ce qui facilite l'hyperbole. Les exemples sont d'ailleurs très courts pour l'*imago* et beaucoup plus développés pour la comparaison-similitude : on a l'impression de retrouver ici la distinction entre la « métaphore » du troisième et quatrième type, le rapprochement motivé par des sèmes communs, qui logiquement se limite à l'éloge et au blâme dans l'*Ad Herennium*, et le rapprochement sous-tendu par une analogie, une proportionnalité, qui favorise le déploiement d'idées.

C'est donc le développement sur la comparaison-similitude qui retient notre attention : « on l'emploie pour embellir, pour prouver, pour rendre plus clair, pour mettre sous les yeux », nous est-il dit. Or, le premier exemple donné par l'auteur, le plus ornemental, ne servant *a priori* qu'à « embellir » ou « orner », sert surtout à donner une charge polémique à un énoncé qui en possédait beaucoup moins, qui pouvait même passer pour un simple constat : nous l'avons déjà rencontré, il s'agit de la moindre valeur des généraux lorsqu'ils prennent leurs fonctions, de leur relative inefficacité. L'idée qui saute aux yeux, avec la comparaison, c'est que le coureur de palestre qui commence sa course possède une valeur, une expérience que le général n'a pas *mais qu'il devrait*

238 Cicéron, *De l'orateur*, livre III, LIII, 205, *op. cit.*, p. 85, ou *L'Orateur*, XL, 138, *op. cit.*, p. 49.

239 *Rhétorique à Herennius*, IV, 59-62, *op. cit.*, p. 207-214.

posséder. Au lieu de convaincre que cela est naturel, logique, cette comparaison qui repose déjà sur une large part de dissemblance suscite des doutes. À mon sens, c'est justement parce qu'elle a été conçue comme apportant seulement de l'éclat à l'idée d'inexpérience des généraux : l'auteur a négligé ainsi de considérer ce que l'analogie pouvait apporter *en propre* par ailleurs. Trop confiant dans la capacité « naturelle » d'une image à orner, il aurait négligé d'en contrôler les potentialités à signifier autre chose. Quoi qu'il en soit, l'exemple est étrange pour illustrer la capacité d'une comparaison à *embellir* : l'auteur lui-même souligne qu'il visait ainsi à « nier » une idée. C'est donc plutôt une sorte de démonstration par l'absurde qu'il proposait ici : il s'agissait de prouver la moindre valeur des nouveaux généraux à travers une comparaison sportive qu'on ne pouvait soutenir jusqu'au bout.

D'ailleurs, les exemples proposés pour présenter les « quatre motifs », les quatre fonctions de la comparaison-similitude – identiques, on l'a vu, à celles de la comparaison-exemple – sont en même temps présentés comme s'exprimant « de quatre façons : par le contraire, la négation, le parallèle, le rapprochement rapide ». Or, comme on vient de le voir avec la comparaison « par le contraire », ces catégories rappellent plutôt *l'inventio* (à l'exception peut-être de la dernière) : ce sont là des distinctions traditionnelles de la rhétorique proposées pour étudier les différentes façons de prouver, en utilisant des exemples, des similitudes. On peut « prouver » par un exemple qui illustre l'idée, mais aussi par un contre-exemple. Et parfois les éléments de ressemblance et de dissemblance peuvent jouer *également* un rôle. Autrement dit, il semble bien que l'auteur de *Ad Herennium* a superposé ici, à propos des mêmes exemples, des remarques plutôt destinées à *l'elocutio*, d'une part (les quatre fonctions de la comparaison), et d'autres plutôt réservées, traditionnellement, à *l'inventio*, d'autre part (les quatre façons de comparer). On a vu d'ailleurs que la comparaison-image est présentée peu après, alors qu'il s'agit quasiment du même phénomène, mais que sa définition met en avant la seule ressemblance entre les éléments comparés, là où la comparaison-similitude soulignait plutôt la dissemblance dans la ressemblance, la ressemblance ponctuelle, malgré la dissemblance entre les choses. Voilà qui renforce le sentiment que la comparaison-image constitue en quelque sorte la figure et la comparaison-similitude le principe, comme si cette dernière notion avait rejoint *in extremis* *l'elocutio*, où une réflexion spécifiquement « ornementale » aurait été superposée *après coup*. Les exemples semblent conforter cette hypothèse, qui invitent à des commentaires différents : pour la *similitudo*, ils semblent conçus sur le modèle de la comparaison-preuve, et pour *l'imago* de la comparaison-ornement.

Que la *similitudo* soit donc classée dans *l'inventio*, comme chez Quintilien, ou dans *l'elocutio*, comme chez Cicéron ou l'auteur de *Ad Herennium*, masque difficilement l'évidence : comme chez Aristote, la parenté est profonde entre les figures d'analogie et certains procédés qui servent à prouver. Prendre ces figures en considération impose de briser le cadre de la rhétorique, sa chronologie discutable : invention puis élocution. Une lecture attentive des traités de rhétorique eux-mêmes en atteste : la métaphore brise ce schéma « diachronique ». Elle est *à la fois* invention et bonheur d'expression.

Gardons-nous cependant du penchant inverse. On ne peut, certes, que déplorer la conception ornementale, issue de la fréquentation des manuels de rhétorique, comme nous la donne à voir Charles Causeret, à la fin du XIX^e siècle : « Les figures dans le discours, ce sont des fleurs dans la prairie, les couleurs et les lumières dans un tableau, les bijoux et les brillants dans la parure ; elles embellissent la diction et la colorent ; elles lui donnent du relief et de l'éclat ; de là, pour exprimer

l'idée de figures, ces termes ingénieux et élégants que l'on rencontre à chaque page dans Cicéron ». ²⁴⁰ Mais il faut reconnaître aussi que, même chez les meilleurs auteurs, il existe parfois de telles figures sans grand enjeu, des métaphores ou des comparaisons d'appoint en quelque sorte. Comment en serait-il autrement d'ailleurs, alors que c'est ainsi qu'elles ont été conçues, depuis l'Antiquité, à travers la rhétorique ? Ce qui doit frapper, en fait, c'est plutôt que tant d'images échappent malgré tout à cette conception ornementale, sortent de ce cadre conceptuel – que quelque chose, à travers elles, résiste.

Beaucoup de métaphores jouent en effet un rôle structurant, en littérature ou au cinéma par exemple. Nous avons déjà vu combien la métaphore finale de *Baleine*, cette foi en l'homme qui pourrait posséder le dynamisme de l'atome, faisait écho à la décomposition du monstre marin et à celle du monde d'après Hiroshima, et pouvait apparaître comme l'un des cœurs secrets de la nouvelle de Gadenne. Curieusement, on trouve une métaphore voisine dans *Les Harmonies Werckmeister* de Béla Tarr, avec l'image du Soleil et de l'éclipse dans la première séquence, même si la dynamique de l'œuvre est inversée : la profession de foi n'a plus lieu à la fin, après la rencontre avec la baleine, mais au début, et le film est une progressive descente dans l'enfer du doute, de la dérégulation et de la folie. En effet, une lampe au premier plan, qui se dégage au terme d'un travelling arrière et semble planer quelques instants sur les habitués du café, au moment culminant de la représentation de l'éclipse, alors que János vient d'évoquer le désespoir des hommes et de la nature pendant l'absence du Soleil, fait fortement penser à l'astre du jour. Elle irradie, sa lumière brûle la pellicule, et sa présence au premier plan, en très gros plan, transfigure l'objet quotidien : c'est un autre soleil que nous voyons. D'ailleurs, dans la même séquence, le halo qui entoure deux ampoules électriques nues évoque les photographies d'étoiles que l'on peut rencontrer en astronomie. Faisant écho au discours du personnage, la lampe suggère ainsi l'idée d'une lumière qui est là mais que nous oublions parfois, où nous pouvons pourtant puiser une force – la mise en scène prenant ainsi, clairement, le parti de son personnage. Habilement, l'idée de Dieu ne s'impose pas pour autant : la réplique « dehors, bande d'ivrognes ! » peut aussi laisser entendre que cette lumière est celle des hommes, le cafetier ne sachant pas voir, comme János, qu'ils peuvent être des astres. Quoi qu'il en soit, cette idée joue le rôle d'une problématique : elle ne quittera plus le spectateur, confronté à une petite ville où tout le monde s'inquiète, où tout le monde voit dans la baleine exposée sur la place du marché le symbole d'un monde à la dérive, en décomposition, à l'exception du personnage principal qui la perçoit comme un témoignage de la puissance du Créateur, avant de douter à son tour. Cette première séquence trouve d'ailleurs un écho dans plusieurs autres séquences, notamment sur la place, où ces groupes d'hommes immobiles, en cercle autour de grands feux, constituent le pendant des hommes dansant du début, apparaissent comme des planètes mortes. Quand ils se mettent enfin en mouvement, d'ailleurs, ce n'est pas pour déambuler comme János, ou tourner, graviter les uns autour des autres, comme les habitués du café, mais pour fondre sur une proie, facile en l'occurrence. ²⁴¹ Pour filer la métaphore astronomique, qui me semble très justifiée ici, la trajectoire du personnage principal fait penser à celle d'une comète, dans la dernière séquence de nuit sur la place du marché notamment, au moment où la caméra le suit qui traverse ce grand espace constellé de feux et où elle est séparée de lui par l'un d'entre eux, où elle quitte la trajectoire du jeune homme pour la rejoindre peu après. Comme le début des *Harmonies Werckmeister* pouvait le suggérer à sa

240 Cité dans Cicéron, *De l'orateur*, III, *op. cit.*, p. 83, n.6.

241 On pourrait d'ailleurs signaler, sans trop jouer sur les mots, qu'il n'y a pas de révolution dans le film (sauf au début, quand János se fait mettre en scène, et pendant tout le film, à travers la caméra virevoltante) : entre l'opportunisme des uns et le nihilisme destructeur des autres, il n'y a rien, sauf deux rêveurs.

façon, János est une comète qui traverse les systèmes solaires, qui relie des mondes différents, attirée par les hommes sans être arrêtée dans son élan, du moins pas avant la fin, où la pesanteur ambiante l'atteint à son tour. Enfin, cette idée d'un feu qui brûle en soi, ou au dehors, mais qui peut s'éteindre, les tout premiers photogrammes de ce film dostoïevskien nous en fournissent l'image, avec ce feu que l'on voit encore brûler pour quelques instants à travers la porte du poêle Memphis, où des ouvertures semblent figurer des rayons de soleil, mais sur lequel le cafetier va bientôt jeter de l'eau : c'est le programme du film que ce gros plan annonce. Au spectateur de dire si la bûche pourra être rallumée, si le soleil est définitivement éteint ou non.

De tels exemples de métaphores organisant la signification de l'œuvre sont nombreux. La comparaison du mariage avec la prostitution, qui court souterrainement dans *Crime et Châtiment*, peut apparaître elle aussi comme l'un des éléments centraux du roman de Dostoïevski : celui-ci déploie en effet tout un jeu de parallèles et d'échos entre personnages et situations qui fait de quasiment tout le monde soit des prostituées soit des proxénètes, et dans tous les cas des criminels. Cette image joue là encore le rôle d'une problématique : c'est une fonction majeure de la métaphore qui se révèle ainsi. Le film entier de François Dupeyron *Drôle d'endroit pour une rencontre* semble bâti, quant à lui, sur une correspondance entre la vie contemporaine et l'autoroute : l'un des meilleurs indices est l'analogie, exposée très tôt, entre l'activité de démonter le moteur de sa voiture et celle de comprendre l'amour, son propre cœur. Mais la métaphore ne s'arrête pas là : elle est filée sur tout le reste du long-métrage, souvent implicitement, à travers une géographie symbolique, celle de la voie rapide et des aires de repos. Enfin, *Les Glaneurs et la Glaneuse* d'Agnès Varda nous fournit un dernier bon exemple de métaphore structurante, qui organise l'ensemble d'une œuvre. Chacun de ces films ou roman illustre bien à quel point la métaphore sort de l'ornement.

On pourrait d'ailleurs établir un rapprochement avec *l'inventio*, si l'on pense que parfois ces métaphores et comparaisons préexistent même à l'œuvre, à sa réalisation. Jean-Stéphane Bron explique par exemple qu'il a trouvé l'idée de son film *Cleveland contre Wall Street* en apprenant les difficultés de cette ville de l'Ohio pour traîner en justice les banques qui ont ruiné ses habitants. On l'a vu, il y a trouvé un écho à sa propre situation, à ses difficultés pour représenter le monde de la finance, véritable « coffre-fort » dans lequel il échouait à entrer : c'est ainsi que, pour lui, son film devait constituer illustrer « la difficulté de fracturer cette boîte noire où la démocratie n'entre pas ». Certes, *in fine*, le long-métrage ne fait pas penser à une telle métaphore, mais il est significatif que le réalisateur la mentionne : même si elle s'efface, une image peut présider à la naissance d'un film. De même, Nicolas Klotz évoque ainsi le « projet général » de *La Blessure*, après avoir mentionné les tonalités visuelles différentes des trois parties de son film, où la lumière naturelle advient progressivement : « de ce point de vue, le film est aussi l'histoire d'une naissance, de la venue au monde d'un corps, dans la douleur ; l'étranger fait irruption, intrusion dans le monde comme un nouveau né. »²⁴² On le voit, les exemples sont nombreux de métaphores « inventives ».

Mais, même dans les métaphores « d'ornement », apparemment conçues comme telles, pour renforcer l'idée, donner du brio au style, le rôle de l'implicite est tel qu'elles débordent souvent ce cadre étroit. Chez Barbey d'Aurevilly par exemple, dans « Le Bonheur dans le crime », une nouvelle qui n'est peut-être pas éternelle, malgré des idées et des images intéressantes, on peut relever de ces métaphores : après la disparition subite d'une jeune femme mystérieuse mais sans histoire, « ce ne fut d'abord qu'un cri », celui de la surprise, « suivi d'un silence, mais le silence ne

242 « Attendre assez pour voir autre chose que la misère », entretien avec N. Klotz, E. Perceval et J.-L. Nancy, *Cahiers du cinéma* n°600, avril 2005, p. 39.

dura pas. Les langues partirent. Les langues, longtemps retenues, – comme l'eau dans une vanne et qui, l'écluse levée, se précipite et va faire tourner la roue du moulin avec furie, – se mirent à écumer et à bavarder sur cette disparition inattendue, subite, incroyable, que rien n'expliquait ». La métaphore se poursuit plus loin : « elle avait fait ce qu'on peut très bien appeler un trou dans le vent. Le vent souffla et ne la rendit pas. Le moulin des langues, pour tourner à vide, n'en tourna pas moins, et se mit à moudre cruellement cette réputation qui n'avait jamais donné barre sur elle. On la reprit alors, on l'éplucha, on la passa au crible, on la carda... »²⁴³ Pour être longue, l'image n'en semble pas moins, avant tout, expressive : elle paraît choisie pour souligner le contraste entre le calme qui a précédé le départ et le déluge qui l'a suivi, ainsi que l'idée d'une activité non seulement méprisante, de la part des commères, mais aussi inutile – elles s'agitent en vain, comme l'eau qui se déverse frénétiquement, elles déploient une vraie activité, similaire à celle d'un moulin, mais qui n'aboutit à rien. On voit bien cependant que la comparaison apporte davantage encore : apparemment choisie pour qualifier les commères, elle qualifie par contraste Mlle Stassin. La présence de la jeune femme est présentée comme le seul obstacle aux ragots : ceux-ci se « libèrent » alors que rien n'était fait pour les contenir. C'est le paradoxe qui intéresse ici : elle n'offrait pas de prise aux ragots, son départ va servir de prétexte. Autrement dit, le ragot est bien cette masse informe, comme l'eau ou le vent, qui épouse l'espace qu'on lui libère, qui n'a pas de direction propre, pas de colonne vertébrale. Ainsi, Mlle Stassin, la bretteuse émérite qui fascinait toute la noblesse de la petite ville de V..., apparaît comme une digue, comme la porte d'une écluse : à travers la métaphore, on visualise la femme qui se tient droit, l'épée à la main, décidément étrangère à ces langues qui *se laissent aller*. C'est tout l'imaginaire de la nouvelle qui est convoqué ici, la noblesse réelle de son amant, M. de Savigny, soulignant la noblesse paradoxale de Mlle Stassin, sa force de caractère, son caractère ferme, décidé : les éléments déchaînés ne peuvent rien contre un tel aplomb.

Une autre métaphore souligne encore combien une image, fût-elle d'appoint en apparence, ne peut se laisser réduire à l'ornement. Elle est plus accessoire, pourtant. Le docteur Torty, faisant quasiment office de narrateur et ayant reconnu Hauteclair Stassin sous les traits d'une servante des époux Savigny, confie à son jeune ami, le vrai narrateur, toutes les questions qui l'assaillent, avant d'ajouter : « Toutes questions qui montèrent à cheval et s'en vinrent en croupe à V... avec moi, accompagnées de bien d'autres qui se levèrent et que je ramassai sur ma route. »²⁴⁴ La personnification est plaisante. Plus que la métaphore de l'écluse, elle vise avant tout à faire sourire. Elle rappelle en effet d'autres images communes, mais tellement usées qu'on ne les perçoit même plus, comme celle des questions qui *assaillent* par exemple, elle joue aussi avec le cliché, avec le vers de Boileau inspiré d'Horace : « Le chagrin monte en croupe et galope avec lui ». Le réveil de cette métaphore, ou la façon originale de la filer, s'apparente donc aisément à une blague. Peut-on cependant s'arrêter là, ne déceler qu'une expression habile, sans enjeu ? Si l'idée des « questions qui montèrent à cheval » se contente d'exprimer qu'il était comme habité par les questions, qu'elles l'accompagnaient nécessairement au point de se confondre avec des cavalières encombrantes, l'idée des questions « qui se levèrent » à son passage, et qu'il ramasse, apporte encore autre chose. Outre l'idée du voyage qui stimule la réflexion et l'imagination, on peut formuler quantité d'hypothèses : il y a quelque chose du Cid conquérant, par exemple, dans ce docteur qui partit seul et qui, par un

243 Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime », *Les Diaboliques*, Gallimard, Paris, 1996, Folio Classique, p. 132-133.

244 *Ibid.*, p. 139.

prompt renfort, arriva avec mille questions. Le personnage évoque d'ailleurs, peu après, l'« édifice de suppositions » qu'il a bâti en chemin. On peut se demander également si, dans cette façon de ramasser à cheval, le médecin athée ne joue pas avec l'imagerie chevaleresque, s'amusant à se présenter comme une sorte de Saint-Martin libertin – ne donnant pas son manteau mais offrant sa protection, d'une façon plus charitable que celle des amants bientôt criminels.

Quoi qu'il en soit, on le voit, les métaphores invitent aisément à la réflexion ou à la rêverie : leur capacité à porter un discours implicite en fait difficilement de simples vecteurs de clarté ou d'ornement. Malgré cela, il faut bien reconnaître qu'il existe parfois, même chez les plus grands écrivains, des métaphores de pure commodité, peu inventives mais pas vraiment usées non plus, même si elles sont parfois communes, où l'on chercherait en vain une richesse de sensations ou d'idées. C'est le cas chez Balzac, dans *Ferragus* par exemple, où l'on peut en relever plusieurs dizaines, à côté d'autres nettement plus intéressantes, présentes en quantité elles aussi. Je pense à des expressions comme « [il] se recula en espalier sur le mur de l'autre côté de la rue », « [il] se roula dans ses chagrins », « il aurait pu la pétrifier en lui disant... », « la rue Soly était sa maladie », « le piéton aimable, qui arrive comme un obus... », « la cour ressemblait à un grand tuyau de cheminée », « des soupçons, vagues comme les premières lueurs du jour », « la tromperie coule alors comme la neige tombe du ciel », « les voûtes d'aucune église ne sont froides ; elles tremblent, elles parlent... », sans parler des nombreuses images de fleurs, rapportées à des femmes, qui n'apportent pas grand chose non plus.²⁴⁵ Bien sûr, parmi elles, il y a peut-être des métaphores plus riches qu'il n'y paraît : un certain nombre de belles métaphores, dans *Ferragus*, reposent sur des métaphores communes, usées, mais qui se trouvent réveillées par leur développement, comme celle de la question qui entre dans le cœur comme un poignard et du mensonge nécessaire aux femmes comme de la ouate, ou celle de l'espion, déclinée à travers les images du chasseur, du joueur et du militaire, ou encore la métaphore du nuage qui survient entre deux êtres qui s'aiment, qui s'annonce et laisse des traces.²⁴⁶ Mais, malgré cela, il apparaît suffisamment que certaines métaphores n'ont pas fait l'objet d'une attention poussée de la part de Balzac, qu'elle lui ont glissé entre les mains, de sorte qu'on peut comprendre Flaubert lorsqu'il confiait passer son temps à *écraser* les métaphores qui surgissaient sous sa propre plume. Mon propos étant de souligner la richesse trop souvent insoupçonnée de *certaines* métaphores, je ne voudrais donc pas donner l'impression d'ignorer celles-là. L'idée de métaphores d'appoint n'est pas à balayer d'un revers de main, n'est pas à ignorer : elles existent. Il faut seulement se garder d'en faire le modèle de toutes les métaphores, et ne pas croire que cet usage les prive de leur faculté à porter des idées : qu'une métaphore soit utilisée pour sa commodité d'expression n'en fait pas un ornement. Autrement dit, si les métaphores d'appoint correspondent à une réalité, si elles ont probablement favorisé le classement des figures d'analogie dans l'*ornatio*, elles ne justifient pas pour autant cette théorie de l'ornement. Que l'invention intervienne parfois *in fine* ne l'empêche pas d'être décisive à l'occasion. Sans le mouvement de caméra qui fait apparaître la lampe au premier plan, par exemple, dans *Les Harmonies Werckmeister*, idée qui a pu survenir au moment du tournage, il n'est pas certain que la métaphore du Soleil et de l'éclipse aurait été perçue : l'inspiration aurait pu exister mais l'image n'aurait peut-être pas été réalisée, serait restée potentielle, et c'est toute la signification de l'œuvre, toute une direction pour l'interprétation, qui en aurait été affectée.

245 Balzac, *Ferragus, chef des Dévorants*, Gallimard, Paris, 2008, Folio classique, p. 54, 61, 65, 73, 81, 86, 114, 205, puis p. 129 ou 194 par exemple.

246 *Ibid.*, respectivement p. 113, 78-81 et 129-131.

Rhétorique et esthétique : le bon usage de la métaphore

L'inscription de la métaphore dans la rhétorique entraîne donc toute une série de conséquences. Certaines sont esthétiques. Je ne pense pas seulement aux conséquences de la théorie de l'ornement sur la pratique littéraire et artistique, que ce soit dans un usage appauvri de la figure, comme ces métaphores surabondantes au XIX^e siècle en donnant parfois l'exemple, ou à travers cet interdit qui semble frapper la métaphore, et plus largement les « effets de style », dans une sorte de quête de « transparence », de simplicité ou de pureté, comme certaines œuvres du XX^e siècle en donnent le sentiment, notamment depuis l'après-guerre. On peut relever aussi, dès l'Antiquité, toute une série de prescriptions qui s'imposent à la métaphore, qui ne sont pas forcément des conséquences de cette théorie de l'ornement, mais qui en sont solidaires. Il serait long et fastidieux de les détailler toutes, d'autant qu'on les a déjà rencontrées, pour la plupart. On peut cependant en donner une idée plus précise en rappelant que la métaphore doit d'abord, pour les Anciens, venir naturellement, c'est à dire « dissimuler son art », qu'ensuite elle ne doit pas être obscure, témoigner d'une recherche excessive, qu'elle doit par ailleurs être adéquate, proportionnée à son objet, et enfin qu'elle ne doit pas être basse.

Ces quatre impératifs se recoupent parfois mais permettent de dégager les grandes lignes qui nous intéressent. L'idée principale est peut-être celle d'une métaphore *discrète*. Elle prend notamment la forme, chez Cicéron par exemple, d'une métaphore qui ne s'impose pas, qui viendrait naturellement : on peut craindre que la métaphore ne paraisse « un peu forcée » (*durior* en latin), un peu trop dure ; « il faut en effet que la métaphore soit discrète ; elle doit sembler avoir été amenée en cette place qui ne lui appartient pas et non y avoir fait irruption, être venue non par force, mais sur demande ».²⁴⁷ On notera que cette recommandation s'appuie sur l'idée que la métaphore est *déplacée*, dans tous les sens du terme – d'où, plus tard, l'idée d'une possible imposture, usurpation. Mais il faut évidemment rapporter ce conseil à la nature de l'art rhétorique, qui est oral, qui vise à produire un effet efficace. Ce n'est rien d'autre, ici, que l'idée de *dissimuler l'art*, rencontrée chez Aristote, reprise par Quintilien lorsqu'il conseille d'user de précautions oratoires, en cas de métaphores « hardies ». L'art de l'orateur doit être celui d'un hôte accueillant, qui ne heurte pas l'auditeur par des procédés ostensibles, qui aplanit toutes les difficultés. C'est pourquoi Cicéron conseille aussi, dans ce passage, d'« atténuer » la métaphore « en la faisant précéder d'un mot » : l'idée est plus acceptable si l'on dit que la mort de Caton laisse le Sénat « pour ainsi dire orphelin ».

Le deuxième impératif est très proche du conseil de « discrétion », lui aussi : « la comparaison ne doit pas être cherchée trop loin ». C'est moins ici une recommandation à caractère esthétique, que l'on pourrait opposer aux préconisations surréalistes, qu'une remarque de bon sens : « les yeux de l'intelligence se portent plus facilement vers les objets que nous avons vus, que vers ceux dont nous avons entendu parler. »²⁴⁸ Pour que la métaphore apporte vraiment quelque chose, il faut que le comparant soit connu en effet, et si possible dans ses moindres détails. Plus le comparant contient de traits caractéristiques – et de traits vivants, qui correspondent à une expérience – plus l'idée qui jaillira de la confrontation sera riche ; plus fine, plus nuancée sera la métaphore (plus juste ou plus contradictoire, plus évidente ou plus paradoxale, selon l'effet voulu). La même idée se rencontre

247 Cicéron, *De l'orateur*, livre III, XLI, 165, *op. cit.*, p. 65.

248 *Ibid.*, III, XLI, 163, p. 64.

chez Quintilien : « il faut veiller particulièrement à ce que la relation de similitude à laquelle on fait appel ne soit pas obscure ou inconnue. En effet, la chose qui est prise pour en illustrer une autre doit jeter plus de lumière que ce qu'elle éclaire. » Et peu après : « Il ne conviendra pas non plus à un orateur de désigner des choses claires par des choses obscures. »²⁴⁹ D'autres traditions cependant rappellent l'utilité d'un peu d'« obscurité » qui attire l'attention, qui attise la curiosité : on l'a déjà relevé à propos d'Aristote, ou du *Traité du sublime*. Quintilien lui-même, s'il refuse le comparant obscur, s'il laisse aux poètes le soin « de désigner des choses claires par des choses obscures », reconnaît peu après la valeur de la comparaison recherchée, lointaine : « Mais ce genre de similitude, dont nous parlions tout à l'heure, à propos des arguments, orne aussi le discours et le rend sublime, fleuri, agréable, admirable. Car, plus loin elle a été cherchée, plus elle apporte de nouveauté et plus elle est inattendue ». On notera au passage ces comparaisons *qui viennent de l'invention* mais qui « ornent ». Et de citer deux exemples « banals », « seulement utiles pour gagner le crédit », puis un autre plus riche, « plus noble ». Néanmoins, l'auteur expose des réserves : « à vrai dire, ce genre de similitude a été corrompu par certains orateurs à la suite de la liberté excessive qui règne dans certaines écoles de déclamation ; car ils recourent souvent à de fausses similitudes et ils ne les adaptent pas aux objets qu'ils veulent présenter comme semblables ». Les poètes ne sont donc pas seuls à rechercher l'obscurité : certains rhéteurs au goût corrompu aussi. On ne peut néanmoins que souscrire à l'énoncé de Quintilien, qui apparaît étonnamment proche de la thèse défendue par Reverdy, selon laquelle la similitude doit être lointaine mais juste. La même exigence apparaît dans l'article d'*Institution oratoire* consacré à la métaphore : il faut éviter les métaphores abondantes et les métaphores « dures, c'est-à-dire tirées d'une similitude éloignée », et l'auteur d'ajouter : « Au vrai, la plus grande erreur est de croire, comme certains, que la prose aussi puisse s'accommoder des licences accordées aux poètes, dont le but unique est de plaire et qui sont souvent contraints par les exigences métriques de tourner nombre d'expressions. »²⁵⁰ On voit ici combien la référence à la prose est ambiguë, combien elle peut tromper : tout en reconnaissant une spécificité à la poésie, qui peut s'autoriser une certaine obscurité, Quintilien semble la cantonner dans un domaine trop restreint, celui du seul plaisir, un peu vain, puisque son objectif « unique » est de plaire. Aussi ne semble-t-il pas lui reconnaître la possibilité, à elle aussi, de présenter des « similitudes éloignées » mais justes. Aussi ne distingue-t-il pas la *nécessité parfois* d'un langage plus indirect, où la similitude sera non seulement éloignée mais également peu explicite, à la différence des « bonnes similitudes » du discours.

On voit, avec cette idée des métaphores « tirées de loin », que nous touchons au troisième impératif : celui de métaphores *adéquates*, proportionnées au sujet. C'est d'ailleurs ce conseil de justesse qui a permis à Quintilien de nuancer son impératif de « familiarité », de proximité avec le comparant : ce qui semble interdit à la prose oratoire, ce n'est pas vraiment de choisir des similitudes éloignées, mais surtout de les exposer dans un style peu explicite. Même si cela n'apparaît pas toujours très clairement, c'est une idée constante, que l'on retrouve par exemple dans la *Rhétorique à Herennius*, à la fin du passage sur la métaphore : « on dit qu'il faut de la retenue dans l'emploi de la métaphore, de sorte qu'elle passe *logiquement* [avec raison] à une chose analogue et qu'elle ne semble pas se jeter *sans raison* [sans choix], au hasard et précipitamment, sur une chose différente. »²⁵¹ On peut noter d'ailleurs une certaine distance vis-à-vis de ce conseil

249 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 73-76, *op. cit.*, p. 80-81. Les citations qui suivent viennent du même passage.

250 *Ibid.*, VIII, 6, 17, p. 108.

251 *Rhétorique à Herennius*, IV, 45, *op. cit.*, p. 188. C'est moi qui souligne.

classique de retenue : la recommandation est introduite par « *dicunt* » (« on dit »). C'est pourquoi le conseil central me semble ici celui de pratiquer la métaphore *avec discernement*. La même recommandation est plus claire chez Cicéron, qui précise « il faut éviter l'inexactitude », fuir la dissemblance entre les choses, avant de dénoncer l'expression « le cintre du ciel » quant il s'agit de désigner la « sphère » céleste.²⁵² Elle est plus claire aussi, mais plus discutable en même temps, chez Quintilien, dans le passage consacré à la métaphore : elle ne doit être ni « trop forcée » (*nimio maior*, littéralement « beaucoup plus grande », autrement dit exagérée) ni, « ce qui est assez fréquent, trop faible » (*nimio minor*, littéralement « beaucoup plus petite »), « ou disparate » (*dissimilis*, littéralement « dissemblable »). La traduction « forcée » ne rend donc peut-être pas suffisamment compte de ce qui importe ici, qui est repris dans les défauts associés (métaphore « trop faible, ou disparate ») : la *disproportion* entre les termes, entre comparants et comparés. Notons enfin que cette adéquation n'est pas forcément pensée comme adéquation à la « structure interne » du réel, comme nous aurions tendance à le penser aujourd'hui, mais souvent à son « niveau », au statut de la chose reconnu par la société : comme chez Aristote, il y a parfois l'idée qu'il faut éviter le style pompeux quand on parle de choses simples, ou un vocabulaire trivial quand on parle de choses nobles. Mais, somme toute, il s'agit de la même chose : ce « niveau » fait partie du réel pour la plupart des Anciens, certaines réalités semblent « naturellement » hautes et d'autres « naturellement » basses.

Un dernier impératif apparaît enfin, qui pourrait être confondu avec le précédent mais s'en distingue : celui d'éviter le style familier, les métaphores *basses*. Il rejoint le précédent quant à l'exigence de *convenance* mais s'en distingue car il n'a rien à voir avec la chose dont on parle : « il faut éviter tout objet bas, vers lequel la comparaison porterait l'esprit de nos auditeurs. » Si ce dont on parle est bas, l'image doit le relever : « Je ne veux pas qu'on dise que la république a été “châtrée” par la mort de Scipion l'Africain ; je ne veux pas qu'on dise de Glaucia qu'il était “l'excrément” du Sénat ; pour exacte que soit la comparaison, dans les deux cas le terme de comparaison évoque une idée basse. » Ce refus du comparant bas se fait au nom du caractère sensible de la métaphore : il ne faut pas mettre *sous les yeux* des choses obscènes, dans la mesure où « le principal mérite des métaphores est peut-être que l'objet d'où est tirée [l'image] touche les sens. »²⁵³ Quintilien demande lui aussi d'éviter les métaphores « grossières », mais aussi « humbles » ou « triviales ».²⁵⁴ Voilà qui peut sembler trop axiologique aujourd'hui, et même depuis le Romantisme. Pourquoi s'interdire des effets qui peuvent exprimer, très efficacement, le dégoût ? Il y a d'ailleurs audace à le faire, car si le dégoût ne paraît pas légitime, le procédé risque d'être condamné, et vivement. Mais ceci explique probablement cela, du moins en partie : l'orateur doit paraître au-dessus de la mêlée, ne pas donner l'impression de s'abaisser au niveau de ces choses. Quintilien mentionne néanmoins d'autres positions sur la question, des auteurs selon lesquels « un mot n'est pas indécent par nature », mais c'est pour les condamner. Il préfère « respecter l'habituelle réserve romaine » : « c'est par mon silence que je défendrai la décence ».²⁵⁵

Voilà donc bien des prescriptions, qui peuvent sembler vaines ou inutiles parfois, et qui corsètent étonnamment la métaphore, répétant souvent des recommandations déjà formulées quelques pages plus haut à propos de la clarté ou de l'ornement. Mais tous ces principes doivent être rapportés à leur finalité, l'efficacité d'un discours, dans des sociétés données, pas toujours idéales. Ils se

252 Cicéron, *De l'orateur*, III, XL, 162, *op. cit.*, p. 64.

253 *Ibid.*, III, XLI, 163-164, p. 64-65.

254 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 6, 14-15, *op. cit.*, p. 107.

255 *Ibid.*, VIII, 3, 39, p. 71.

résumant finalement à une seule et même idée : le mot doit s'effacer derrière l'idée. D'où le refus du comparant bas, du comparant trop recherché, de la métaphore trop dure ou « incohérente ».

Enfin, un dernier élément doit être rappelé, qui joue un rôle important quant à la place à accorder à ces prescriptions : il s'agit de la théorie des différents styles. Quelle que soit leur appellation, la plupart des auteurs en reconnaissent au moins trois : les styles simple, moyen et élevé. Ils correspondent en général à la prédominance de l'un ou l'autre des trois buts reconnus au discours : prouver (*docere*), charmer (*delectare*) et fléchir (*flectere*) ou, si l'on préfère, instruire (*probare*), plaire (*placere*) et émouvoir (*movere*).²⁵⁶ À ces trois buts correspondent des moyens différents : au grand style l'abondance de moyens, le recours au pathos notamment, et au style simple la maigreur, l'absence d'ornements. Les styles attique, asianiste ou rhodien viendront se greffer sur ce modèle sans s'y substituer : ils ne se superposent pas vraiment, étant à l'origine issus d'écoles oratoires. Malgré tout, le style attique correspond en général au style « simple » et le style asianiste semble être perçu comme le style abondant, avec un soupçon plus ou moins marqué d'abondance excessive.

Si ce rappel sur les différents styles est important, c'est que la rhétorique semble parfois codifier un bon usage des figures, pour ainsi dire *in abstracto*, alors que celui-ci dépend largement de l'esthétique adoptée par tel orateur ou tel écrivain, qui varie de l'un à l'autre. Voilà déjà qui devrait suffire pour rappeler le caractère arbitraire des prescriptions : nous avons vu que la plupart des auteurs célèbres marquaient une certaine préférence pour l'un ou l'autre des styles, Cicéron tendant à préférer le style moyen ou élevé, tout en soulignant le danger de ce dernier, et Quintilien penchant plus nettement pour le style moyen, voire simple, en réaction à l'esthétique décadente de son temps – le grand orateur étant, dans tous les cas, *du moins en théorie*, celui qui sait manier tous les styles et s'adapter à son sujet, à son auditoire, et parfois même employer plusieurs styles dans le même discours. La position des auteurs concernant la métaphore peut alors apparaître liée à cette impossible objectivité, le *Traité du sublime* osant davantage marquer une préférence pour cette figure, par exemple, et Quintilien témoignant peut-être à l'égard de celle-ci une sympathie moins profonde que Cicéron. De même, si l'on croit parfois déceler plusieurs positions chez ce dernier, et notamment une certaine prudence à célébrer le grand style, elles sont peut-être liées à sa querelle avec les « néo-attiques », qui lui reprochaient son style ampoulé.

Quoi qu'il en soit, la place de la métaphore peut poser problème, porter le sceau de telle préférence ou telle défiance. Appartient-elle davantage à un style qu'à un autre, par exemple ? De toute évidence, il faut répondre par la négative : on la trouve déjà chez « l'orateur simple », par exemple, selon Cicéron, mais il sera « discret et économe dans l'emploi métaphorique des mots ». Seulement, on peut lire juste après cette réserve que l'orateur sera quand même « peut-être plus abondant dans la métaphore, dont tout langage fait un usage très fréquent, non seulement celui de la ville, mais même les paysans [...]. De cet ornement cet orateur sans relief se servira un peu plus librement que des autres, mais avec moins de licence pourtant que s'il employait le genre de style le plus élevé. »²⁵⁷ Ce n'est donc pas tant la quantité de métaphores qui est ici en cause mais leur usage. Quant au style moyen, on a déjà vu que s'il devait s'imposer un peu de retenue, cela ne concernait pas les métaphores et les métonymies, qui peuvent « illuminer et comme étoiler son style », comme chez Démétrius de Phalère. Et c'est justement entre l'exposé sur le style moyen et celui sur le style élevé que Cicéron place sa définition de la métaphore et autres tropes, comme si, *dans les faits*, c'était surtout à partir de là que les métaphores pouvaient se donner libre cours, commencer leur

256 Cicéron, *L'Orateur*, XXI, 69, *op. cit.*, p. 25.

257 Cicéron, *L'Orateur*, XXIV, 81-82, *op. cit.*, p. 29.

carrière.

Néanmoins, tous les auteurs ne tombent pas complètement d'accord avec lui. *La Rhétorique à Herennius* se distingue de Cicéron en déclarant que « tous les styles de discours, le style élevé, le moyen, le simple, sont embellis par les figures de rhétorique », et de réclamer ensuite une certaine parcimonie *dans tous les cas*.²⁵⁸ On comprend donc que seul l'usage des figures différencierait d'un style à l'autre. À l'inverse, Quintilien témoigne en la contestant d'une conception, propre aux adeptes du style simple, selon laquelle il ne faudrait pas du tout « d'élévation et d'ornement » dans celui-ci ; et pour défendre contre eux les ornements, à la fin du livre V, il prend l'exemple des métaphores : « à elle seule, une métaphore jette beaucoup de lumière », rejoignant ainsi Cicéron.²⁵⁹ Ce qui ne l'empêche pas, au livre VIII, de dénoncer la mode du style recherché, boursouflé, qui est généralement le défaut reconnu au style abondant (chaque style ayant son défaut : le « flasque » pour le style moyen et le « sec » pour le simple). Les « mauvaises métaphores » que nous avons déjà rencontrées chez Quintilien, sinon celles des « poètes les plus décadents », du moins celles des orateurs au goût corrompu, semblent bien liées à ce style élevé, même si on ne sait jamais si elles en sont seulement un accident ou bien la conséquence logique, presque inévitable – une certaine hésitation semble patente chez lui, voire une envie de condamner que seule l'admiration pour Cicéron retiendrait. Quoi qu'il en soit, la métaphore est affaire de mesure, de modération : « autant, employé avec mesure et à propos, ce trope illumine le style, autant, prodigué, il le rend obscur et fort ennuyeux ; un emploi continu finit par créer allégories et énigmes. » L'idée est répétée peu après : « l'abondance excessive des métaphores est aussi un défaut, surtout si elles sont de la même espèce. »²⁶⁰ Si on lit bien, il y aurait donc, pour Quintilien, une bonne et une mauvaise abondance. Aussi l'auteur de *l'Institution oratoire* n'ose-t-il pas trancher complètement : l'abondance est gênante, parfois, à partir d'un certain seuil.

Le système de l'éloquence présente donc une indéniable subtilité, dès lors que l'on considère la théorie des trois styles. La capacité à les maîtriser tous, y compris, ce qui est le plus dur, le grand style, semble bien caractériser le parfait orateur. C'est chez « l'orateur majestueux, abondant, grave, orné » que « se trouve à coup sûr la plus grande puissance », selon Cicéron : c'est à elle, qui soulève « l'admiration des peuples », qu'il « appartient de remuer les cœurs, qu'il appartient de les émouvoir de toutes les façons. Elle se fraie un passage en nous tantôt par la force, tantôt en s'insinuant ; elle implante de nouvelles manières de voir, elle arrache celles qui y étaient implantées. »²⁶¹ On le voit ici : le mérite et la danger de la rhétorique lui appartiennent presque en propre, elle en constitue en quelque sorte la quintessence ; toute l'ambivalence de la discipline est ici résumée, puisqu'elle peut arracher des opinions mais aussi en implanter. Aussi, même si la métaphore semble présente partout, celle qui nous intéresse se placerait plutôt du côté élevé – ou, à la rigueur, moyen. La métaphore n'est pas la même, en effet, dans tous les styles : on la devine limitée aux métaphores d'usage, aux catachrèses et aux parallèles éloquents dans le style simple, elle commence à déployer ses fastes dans le style moyen et on la devine autorisée à enfreindre les règles de prudence dans le grand style. Les métaphores « tirées de loin », mais non pas « dures », ni vraiment obscures, ne possèdent-elles pas en effet cette propriété du grand style d'*emporter* parfois l'auditeur, en lui faisant entrevoir et comme toucher du doigt des réalités ignorées ? mais ne courent-elles pas le risque, en permanence, d'être jugées forcées, inadéquates, voire soupçonnées de tromper ? Autrement dit, ne

258 *Rhétorique à Herennius*, IV, 16, *op. cit.*, p. 145.

259 Quintilien, *Institution oratoire*, V, 14, 33-34, *op. cit.*, p. 210-211.

260 *Ibid.*, VIII, 6, 14 et 16, p. 107-108.

261 Cicéron, *L'Orateur*, XXVIII, 97, *op. cit.*, p. 3-34.

présentent-elles pas ce mérite et ce danger propres au style élevé de pouvoir entraîner l'auditeur bien loin, mais aussi de le faire tomber de haut ?

Le lien entre métaphore et *elocutio*, métaphore et *ornatio*, sort donc encore renforcé par cette théorie des styles, les styles moyen et abondant étant définis comme ceux qui recourent aux ornements, à la différence du style simple qui, généralement, *dans les faits*, apparaît comme celui qui se contente des puissances de la preuve (de l'*inventio*) et de la clarté (de la *propriété* des mots). Ainsi, au lieu de corriger ces travers, ce qu'il était pourtant en mesure de faire par les nuances qu'il apportait, l'indéniable subtilité du système des trois styles les a parfois renforcés : semblant adapté à tous les usages de la métaphore, à tous les usages du discours, il a fourni une illusion d'universalité, faisant oublier que nous restions dans une théorie du discours éloquent, de la parole efficace, seule capable d'expliquer, en dernier ressort, la liste des prescriptions s'imposant à la métaphore. C'est ainsi, en prônant une *esthétique oratoire* nuancée, presque dissimulée sous la variété de ses effets, que la rhétorique a pu efficacement évacuer toute problématique poétique, et réduire le champ du poétique, du littéraire, à tout ce qui restait hors de son champ, la « poésie pure ». De ce point de vue, contre tout espoir de ressusciter une improbable « rhétorique générale », il faut rappeler qu'une telle rhétorique, comme celle d'Aristote, *exclut* déjà le fait poétique, et que son gain de scientificité se faisait sur le dos du vrai, par la promotion du vraisemblable, de l'enthymème, auxquels la métaphore allait être liée. Or, n'est-ce pas dans la poésie, dans la philosophie, que l'on peut percevoir le mieux le pouvoir d'invention, de réinvention de la métaphore ? En développant une esthétique oratoire propre à la métaphore, une esthétique qui la mutile d'une partie de ses pouvoirs, phénomène particulièrement sensible avec le danger des rapprochements audacieux, la rhétorique a joué un rôle déterminant, bien résumé par l'opposition entre fonction poétique et fonction référentielle au XX^e siècle : coincée entre le soupçon d'ornement et celui de travestissement mensonger, la métaphore n'a plus beaucoup d'espace pour s'épanouir.

Métaphore et comparaison : quelle différence, pour quelles conséquences ?

On a signalé la gêne d'Aristote, concernant la comparaison : la tentation de la dissoudre dans la métaphore se perçoit chez lui, il ne cesse de rappeler que la comparaison est « aussi » ou « en quelque sorte » une métaphore, mais la différence est quand même maintenue, en la plaçant à côté de la théorie naissante du « trope » et – semble-t-il – en indiquant d'autres divergences. À peine introduite dans la rhétorique, la comparaison est en effet soupçonnée, sinon comme poétique, ce qui affleure seulement, du moins comme trop longue, trop claire, semblable à un enthymème trop évident. La métaphore semble ainsi opposée à la comparaison : moins explicite qu'elle, elle apparaît plus « philosophique », plus proche du bon enthymème. Elle court d'ailleurs un danger différent, symétrique : celui d'être trop obscure quand elle n'atteint pas la perfection de la bonne énigme. Cette différence pose néanmoins problème : elle n'acquiert jamais le statut d'une véritable distinction. Cela semble plutôt un problème d'accent, placé davantage sur une figure, dans un cas, que sur l'autre. En parlant des enthymèmes qui ne doivent être ni trop clairs ni trop obscurs, Aristote pense très probablement aux « figures d'analogie » en général, aux comparaisons et aux métaphores réunies : même s'il souligne que la métaphore satisfait mieux « à ce que recherche l'esprit », il a précisé au préalable que les comparaisons des poètes, « si elles sont réussies », instruisent elles

aussi, produisent le même effet.²⁶² D'ailleurs, le risque pour la comparaison d'être trop poétique et le danger d'être trop claire sont deux reproches contradictoires, qui ne peuvent être maintenus en même temps, la poésie étant souvent, pour Aristote et ses successeurs, soupçonnée d'obscurité, ou de proposer des rapprochements incertains. Et, s'il consacre davantage de développements à la métaphore pour évoquer les images qui « témoignent d'un esprit sagace », qui « instruisent », c'est vraisemblablement parce qu'elle constitue *à la fois* le trope d'analogie et le principe qui le sous-tend, la proportionnalité, alors que la comparaison se contente de désigner une figure, plus développée, qui *implique* une métaphore.

Néanmoins, l'ensemble n'est pas clair, comme s'il subsistait un désir de distinguer les deux figures. La régularité avec laquelle les comparaisons sont jugées poétiques surprend, notamment. Peut-être n'est-elle que la conséquence d'un oubli : on se souvient qu'Aristote ne parle pas de la comparaison dans la *Poétique*. Il corrigerait ainsi « l'erreur » en insistant sur ce point, vraisemblablement pour distinguer le double usage, poétique et rhétorique, des comparaisons – et donc, au sein de la *Rhétorique*, le bon et le mauvais. On se souvient aussi que dans la *Métaphysique* ce sont les métaphores qui sont qualifiées de poétiques. Reste que l'effet produit est ambigu, et qu'il peut renforcer, à la lecture de l'ouvrage, le sentiment d'une différence de nature entre les deux figures. Aussi n'est-ce pas le lien entre métaphore et comparaison *via la métaphore proportionnelle*, via l'analogie qui les sous-tend toutes deux, que la tradition a retenue, dans son immense majorité : c'est plutôt cette idée d'une différence entre les deux figures, qui reposerait sur leur « mode de présentation ».²⁶³ Or, il faut reconnaître que cette idée n'est pas pour autant étrangère à Aristote : en liant la proportionnalité à la métaphore-trope, il favorise une perception *in absentia* de la métaphore, que beaucoup de ses exemples démentent mais qui n'en appelle pas moins la notion de comparaison. Inutile d'insister sur ce point, je crois : l'impact de la métaphore-mot sur la théorie est maintenant suffisamment apparent. En revanche, un passage étonnant de la *Rhétorique* mérite de retenir notre attention, qui a pu renforcer – peut-être malgré lui – cette bipartition métaphore *versus* comparaison.

Dans le chapitre consacré au pouvoir du style de « faire tableau », de peindre en acte, au moment où il se met à parler des comparaisons, Aristote établit en effet une distinction dont le sens n'est pas évident entre quelque chose d'exprimé *qui est simple*, comme « appeler l'arc une lyre ou le bouclier une coupe », et une autre forme métaphorique qui « n'est pas simple », comme ces comparaisons et ces métaphores par analogie qui sont « dites à partir de deux », illustrées par l'exemple « le bouclier est la coupe d'Arès » ou « l'arc est un *phorminx* sans corde ».²⁶⁴ L'intérêt de la remarque ne saute pas aux yeux, parce qu'il s'agit dans ce paragraphe d'expliquer comment une comparaison devient « réputée » et que ces « bonnes comparaisons » sont rapprochées des métaphores en vertu de cet argument : « elles sont toujours formées de deux termes, comme la métaphore par analogie ». Une première lecture, superficielle, qui s'arrêterait ici, aurait tôt fait de conclure à la « réhabilitation » des comparaisons : fondées sur deux termes, comme les métaphores *in praesentia*, elles

262 Aristote, *Rhétorique*, III, 10, 1410b, *op. cit.*, p. 63-64.

263 Irène Tamba-Mecz et Paul Veyne font d'ailleurs remarquer l'insuffisance de cette traduction, qui ne tient pas compte de la conception originale de « la mystérieuse *prothesis* » chez Aristote : dans la *métaphora*, il manquerait une sorte de « présentation préalable », de « protase », comme on en trouverait dans les comparaisons homériques (art. cit., p. 78-79, 85-88, 94-97). Malgré le grand intérêt de ces observations, la solution proposée ne me convainc pas totalement, notamment parce que, dans la *métaphora*, ce n'est pas la première partie qui manque, c'est la chute, la clôture du système, comme cela est suggéré par ailleurs par les auteurs. Et c'est clairement le contraire qu'évoque la notion de *prothesis*.

264 Aristote, *Rhétorique*, III, 11, 1412b-1413a, *op. cit.*, p. 71.

s'opposeraient ainsi aux métaphores *in absentia*. Il faut noter en effet que le « dire deux » est relié à la proportionnalité, et qu'il apparaît comme une qualité, alors que « ce qui est simple », ce qui est unique, semble illustré par des métaphores *in absentia*, même si un doute peut subsister sur ce dernier point, les exemples étant rapportés au style indirect libre. On peut supposer aussi, sinon le développement n'apporterait pas grand chose, que « ce qui est simple » correspond à un défaut, et que ce caractère « unique » de la métaphore serait lié au fait de « ne pas peindre », de « ne pas signifier l'acte », comme l'adjectif « carré » qui se contente de désigner un homme vertueux – ou, à défaut, qu'il est lié à l'absence de proportionnalité. Seulement, une assez grosse difficulté apparaît alors : la phrase qui intervient peu après, « la comparaison est bonne lorsqu'elle implique une métaphore », suppose que toutes les comparaisons ne sont pas bonnes. Puisqu'il y a donc de « mauvaises » comparaisons qui n'impliquent pas de métaphore, c'est-à-dire de métaphore par analogie, faut-il supposer qu'il existe des comparaisons qui ne seraient pas « dites à partir de deux », autrement dit des comparaisons « simples » ? C'est bien ce qui semble exprimé en effet. Après avoir proposé deux cas de métaphores « simples », en écrivant « appeler l'arc une lyre ou le bouclier une coupe, c'est chose simple », Aristote poursuit : « Et c'est ainsi que l'on fait les comparaisons, par exemple d'un joueur de flûte à un singe, d'un myope à une lampe que l'on mouille, car tous les deux contractent leurs traits. » Il semble bien qu'il propose ici des exemples de *mauvaises* comparaisons. Il indique d'ailleurs, ensuite, après « la comparaison est bonne lorsqu'elle implique une métaphore », qu'« on peut en effet comparer le bouclier à la coupe d'Arès, et la ruine à un lambeau de maison ; c'est ainsi que l'on dit que Nicératos est Philoctète mordu par Pratys, comme dans la comparaison de Thrasymaque [...]. C'est là surtout que les poètes échouent, s'ils ne font pas bien, et deviennent célèbres, s'ils réussissent ; je veux dire par là, quand ils montrent bien la correspondance des deux termes ». Or, il est frappant que le prédicat est d'abord « simple », pour les « mauvaises comparaisons », quand on dit par exemple que « ce joueur de flûte est comme *un singe* », puis qu'il est ensuite « double », quand on dit par exemple « comme *la coupe d'Arès* » ou « comme *un lambeau de maison* ». Notons également qu'on retrouve la distinction entre métaphores du troisième et du quatrième type, puisque les « mauvaises comparaisons » associent deux espèces en vertu d'une explication par un sème commun (« tous les deux contractent leurs traits ») là où les « bonnes comparaisons » présentent une proportionnalité.

La distinction entre le « dire à partir de un » et le « dire à partir de deux », telle que les exemples la posent, ne serait donc pas entre métaphore *in absentia* et comparaison, mais plutôt entre figures d'analogie présentant un prédicat simple et celles présentant un prédicat complexe. Cela n'est pas entièrement contradictoire, d'ailleurs, les figures « simples » pouvant inclure métaphores *in praesentia* et *in absentia* à la fois, ainsi que les comparaisons, dans la mesure où le prédicat ne présente qu'un seul terme (« lyre », « coupe », « singe ») ou plusieurs mais appartenant au même univers de référence (comme dans la « lampe que l'on mouille »), et les figures « dites à partir de deux » pouvant inclure elles aussi des métaphores *in absentia*, des métaphores *in praesentia* et des comparaisons dans la mesure où le prédicat est, cette fois, formulé à partir de termes appartenant à deux niveaux différents de deux « univers » (la coupe appartenant par exemple à la ligne des comparants, à « l'univers » de Dionysos, et Arès appartenant à la ligne des comparés, ce qui permet de comprendre qu'on désigne son bouclier ; idem pour « lambeau de maison », etc.). Une telle interprétation me semble rendre compte de tous les exemples. En revanche, il faut reconnaître qu'elle n'est pas entièrement satisfaisante pour le début du paragraphe, où le « dire à partir de deux » caractérise, selon certaines traductions, *toutes* les comparaisons, du moins avant qu'Aristote

n'envisage une comparaison « simple ». Le problème de la traduction est ici déterminant : c'est après « métaphore » que le livre de Poche place l'adjectif « réputé », ce qui fait de toutes les comparaisons « des métaphores appréciées », alors que l'édition des Belles Lettres réserve cette propriété de « dire à partir de deux » à toutes les comparaisons *réputées* : ces comparaisons-là sont toujours des métaphores *par analogie*. Si l'on suit la première interprétation, qui me semble poser davantage de problèmes qu'elle n'en résout, il faudrait supposer qu'Aristote glisse d'une acception de son « dire à partir de deux » à une autre, à cause des exemples pris, ou de la difficulté qu'il pouvait y avoir à théoriser la présence d'un terme implicite : il commencerait par évoquer la dualité du sujet et du prédicat puis il passerait au « complexe » métaphorique qui prendrait, dans le cas d'une proportionnalité explicite, la forme d'un prédicat à deux termes (du type « la coupe d'Arès » ou « la coupe sans vin ») ; seulement, le sujet étant omis, parfois (cas de la métaphore *in absentia*), Aristote préférerait évoquer le « dire à partir de deux », qui ne désigne pas toujours la même dualité. En fait, il est beaucoup plus économique de considérer que la dualité dont il parle n'est pas syntaxique mais logique, dès le départ : c'est cette interprétation qui est favorisée par la traduction des Belles Lettres. La métaphore par analogie et la comparaison « réputée », qui implique également une analogie, présentent en effet une double dualité, en partie implicite, qui transparaît dans l'emploi de deux mots au moins, appartenant chacun à des niveaux *différents* de l'analogie. L'idée est la suivante : si on mentionne Arès et Dionysos seulement, ou la coupe et le bouclier, on ne peut pas trouver l'analogie ; ou alors elle sera pauvre. C'est possible en revanche si l'on associe l'un des dieux à l'attribut de l'autre : l'idée est beaucoup plus précise, beaucoup plus riche. Nous avons alors, avec ces deux mots-là, les clefs de l'analogie – éventuellement précisée par le troisième terme, en cas d'obscurité, pour que le quatrième se trouve plus facilement encore.

Cette explication me paraît lever la difficulté : elle explique à la fois comment une comparaison « dite à partir de deux » peut ressembler à l'analogie, qui présente quatre termes lorsqu'elle est explicite, et comment une comparaison peut être « simple » alors qu'elle en présente toujours au moins deux – la comparaison « simple » étant celle qui associe deux « espèces » de même niveau, ou, pour parler comme Aristote, deux espèces d'un même genre, deux attributs divins par exemple. Il faut reconnaître néanmoins que les expressions « dite à partir de deux » et « chose simple » manquent de clarté, et sont d'autant plus obscures que la phrase liminaire sur les comparaisons « réputées » est d'une cruelle ambiguïté. Faut-il d'ailleurs attribuer cette dernière à Aristote ou à une copie ultérieure ? Cela témoigne dans tous les cas d'une difficulté à lier ces *figures de mots* que sont métaphores et comparaisons à la notion d'analogie, et donc d'une certaine prégnance du modèle tropologique, même quand il s'agit de s'en émanciper.

L'article de Tamba-Mecz et Paul Veyne, « *Metaphora* et comparaison selon Aristote », fait d'ailleurs un pas décisif dans cette direction en signalant que « le mot de *metaphora*, chez Aristote, désigne à la fois une opération intellectuelle, à savoir le transfert de dénomination sur fondement de ressemblance, et le résultat de cette opération ». Mais, en voulant trop dégager la métaphore de l'idée de trope, sans pour autant adopter vraiment le modèle « à quatre termes » de la proportionnalité, les auteurs se contentent de distinguer une polysémie « simple » là où il faudrait plutôt distinguer, au moins, trois sens du mot *metaphora* : « dénomination translaturée » (le trope), « opération de pensée » fondée sur la ressemblance (l'analogie) et « résultat de cette opération » (la métaphore au sens actuel, qu'elle soit *in absentia*, *in praesentia* ou comparaison et, pour la *Poétique*, qu'elle soit du « troisième » ou du « quatrième type »).²⁶⁵ Or, la catégorie du « troisième

265 I. Tamba-Mecz et P. Veyne, « *Metaphora* et comparaison selon Aristote », art. cit., p. 84-85.

type » illustre bien que la distinction entre les différents sens n'était pas si aisée pour Aristote : son articulation avec l'analogie n'apparaît pas dans la *Poétique*, elle penche au contraire beaucoup trop du côté du trope. Sans entrer dans ce débat-là, Mireille Armisen-Marchetti propose une interprétation assez proche des liens entre métaphore et comparaison dans « Histoire des notions rhétoriques de métaphore et de comparaison des origines à Quintilien », lorsqu'elle indique : « la comparaison repose [chez Aristote] sur le même fondement analogique que la métaphore, mais s'en distingue par sa présentation grammaticale ». Elle insiste, contre « la critique contemporaine » qui reproche à l'auteur de *Rhétorique* de « s'être attaché à des critères formels » : « Aristote ne parle qu'en logicien : si comparaison et métaphore sont au fond de même nature, c'est parce qu'elles se basent sur la même opération logique, c'est-à-dire la saisie d'une analogie ».²⁶⁶

Pour conclure cette dernière investigation aristotélicienne, il faut donc souligner que ce développement sur le « dire deux » des métaphores et des comparaisons proportionnelles est une très nette sortie de la théorie initiale de la μεταφορά comme trope, comme figure du mot : on voit bien ici que la métaphore par analogie n'a rien à voir avec le trope, puisqu'elle est dite, comme les bonnes comparaisons, « à partir de deux ». Seulement, à cause des outils dont il disposait, Aristote ne va pas jusqu'au bout du chemin qui mène à une authentique théorie de la « métaphore vive », de la métaphore comme acte de prédication : les « bonnes » métaphores et comparaisons *impliquent* des métaphores proportionnelles, certes, mais elles semblent quand même se reconnaître du premier coup d'œil à leur forme ; elles ne sont pas « simples », elles ont besoin de « deux termes » *accolés*. Le principe d'associer un comparé et un comparant de niveau différent, qui n'appartiennent pas au même genre, peut prendre une forme plus explicitement prédicative pourtant, comme dans « cette maison est en lambeaux », mais Aristote semble réduire cette association au syntagme nominal. En outre, associer deux termes de même niveau, renvoyant à des « espèces » du même « genre », n'empêche pas forcément d'obtenir une métaphore proportionnelle : « ce bouclier est une coupe » peut très bien, dans un contexte adéquat, être compris comme renvoyant à Dionysos et, par exemple, à une éventuelle orgie guerrière, l'équivalent martial du délire bachique. La proportionnalité est presque toujours implicite, en effet : si deux termes seulement d'une analogie peuvent donner la clef, comme dans « le soir de la vie » ou « la coupe d'Arès », c'est bien qu'ils renvoient implicitement à un troisième au moins qui permettra de « poser l'équation ».

Autrement dit, alors même qu'Aristote commence à s'éloigner, très clairement, de la théorie de la métaphore-trope, de la métaphore-mot, il en reste encore un peu prisonnier. C'est ainsi qu'il *semble* consolider la théorie de la métaphore *in absentia* avec sa distinction entre métaphore « simple » et comparaison « double ». C'est pourtant d'une singulière pauvreté, pour les néo-rhétoriciens par exemple, d'en rester là, car Aristote lui-même montre ici que la comparaison *peut être une*, et donc pauvre, alors qu'en apparence elle est dite « à partir de deux » : la seule explication vraiment respectueuse de son texte *et de sa dynamique* semble bien celle du dédoublement proposé, entre les figures d'analogie « du troisième type » d'une part, avec leur modèle du « genre » ou du « sème » commun, néo-rhétoricien dans l'esprit, qui convient pour la métaphore pauvre, conventionnelle, morte ou usée, et les figures « du quatrième type » d'autre part, avec leur modèle proportionnel, qui convient bien pour la métaphore riche, vive. Si, en apparence, c'est bien la métaphore *in absentia* qui semble critiquée ici, en réalité c'est plutôt la conception *substitutive* de la métaphore – le « dire à partir de deux » renvoyant à la vitalité d'un réseau de significations, à la tension d'une double

266 Mireille Armisen-Marchetti, « Histoire des notions rhétoriques de métaphore et de comparaison des origines à Quintilien », I, *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, XLIX (4^e trimestre), décembre 1990, p. 339.

dualité, quand le « dire à partir de un » renvoie à la convention d'un signe, qui exprime une idée par son rapport *déjà codé* à un autre signe (comment comprendre l'idée, sinon ?), comme lorsqu'on rapproche un joueur de flûte à un singe (en l'occurrence dans une comparaison). Ricœur lui-même, qui cite la traduction des Belles Lettres, est pourtant tenté par l'autre interprétation, semble-t-il fournie par la traduction d'E. M. Cope dans *The Rhetoric of Aristotle, Commentary* (bien que l'ouvrage soit marqué par la conception substitutive de la métaphore, que Ricœur n'omet pas de relever) : pour l'auteur de *La Métaphore vive*, ce n'est pas vraiment la comparaison réputée mais toute comparaison qui « dit à partir de deux ». ²⁶⁷ Il en vient ainsi à discerner une « suprématie de la métaphore » sur la comparaison qui se trouve ici, « sinon renversée, en tout cas “modifiée” », « la métaphore par analogie tendant à s'identifier à l'*eikôn* », à la comparaison.

L'insistance avec laquelle Aristote associe l'idée de proportionnalité à celle de « faire tableau », dès la fin du chapitre précédent, sur les « bons mots », est d'ailleurs une signe supplémentaire de cette théorie de la métaphore vive qui se cherche : l'idée de force agissante, de *vitalité* contenue dans ἐνεργουῦντα, qui est traduit par « en acte », et qui permet de définir la propriété des bons mots à « peindre », est déjà suffisamment explicite. Elle est renforcée par cette indication, au début du chapitre 11 : « c'est la vie prêtée à un objet inanimé qui signifie l'acte ». Les métaphores concernées reposent en effet sur des personnifications ou des comparaisons animales. Mais ce n'est pas le trait qui semble le plus important pour Aristote : on l'a vu, depuis la fin du chapitre 10, le thème de l'image « qui peint » est développé pour exprimer la qualité des métaphores proportionnelles. Et, ici, il ajoute : « l'application de ces mots [qui peignent, qui prêtent de la vie] se fait grâce à la métaphore par analogie ». ²⁶⁸ Autrement dit, même si les exemples ne se recourent pas tous parfaitement, la proximité est telle entre métaphore proportionnelle et métaphore « en acte », qui « fait tableau », qu'on est tenté de supposer un lien étroit entre les deux notions. Grâce au double rapport qui la constitue, la métaphore par analogie ne *déploie*-t-elle pas sa puissance, ne *dépeint*-elle pas, ne donne-t-elle pas un *élan* à la signification ? On pourrait presque supposer ici que la métaphore proportionnelle, « en acte », est opposée par Aristote à la métaphore « simple », qui reste *en puissance*, où l'acte n'est pas déployé, où il n'a pas encore de fin, comme dans « le bouclier est une coupe » ou « l'arc est une lyre » quand le contexte n'a pas précisé la signification. ²⁶⁹ Quoi qu'il en soit, ces bonnes métaphores ne sont pas seulement des métaphores *vivantes* mais agissantes, *productives* : elles sont éloquentes, elles donnent à voir, à comprendre ; et c'est cette propriété qu'elles partagent avec les bonnes comparaisons. La ligne de fracture entre « bonnes » et « mauvaises » images ne passe donc nullement entre la comparaison, la métaphore *in praesentia*, d'une part, et la métaphore *in absentia* d'autre part mais – à l'intérieur même des métaphores et des comparaisons – entre celles qui peignent, qui sont en acte, qui contiennent une proportionnalité, et celles qui ne sont pas éloquentes, parce qu'elles se contentent de rapprocher deux mots appartenant au même « genre ». On a d'ailleurs déjà noté cette impression, dans le second cas, que l'analogie ne se perçoit pas vraiment, qu'elle a besoin d'être expliquée, à travers un point commun (« car tous les deux contractent leurs traits »), et qu'elle ne peut donc pas être développée (le « genre commun », unique, ne s'y prête pas).

Malgré cela, les rhétoriques ultérieures ne renoueront pas un lien aussi fort entre métaphore et comparaison : toujours indiqué, le lien sera toujours distendu. C'est donc l'idée d'une différence

²⁶⁷ Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 36-37.

²⁶⁸ Aristote, *Rhétorique*, III, 11, 5-6, 1412a, op. cit., p. 68.

²⁶⁹ André Wartelle souligne que c'est le même mot qui exprime « en acte » quand cette notion s'oppose à « en puissance » (*ibid.*, III, p. 117, note 6 de la page 67).

entre les deux figures, reposant sur leur « mode de présentation », qui a eu le plus de succès. Tout se passe depuis lors comme si on avait essayé de justifier en principe une division peut-être due au hasard, liée à l'absence de la comparaison dans la *Poétique*, et avant tout opérée par le choix du mot comme critère de classement. Un second phénomène amplifie la séparation : chez les Latins, c'est la comparaison qui devient le « genre » et « l'espèce », à la fois la « comparaison qui est dans l'esprit » et la figure. Rétrospectivement, cela semble logique : par son plus grand développement, comparé à la métaphore *in absentia*, la comparaison semblait appelée à jouer ce rôle. Une figure à deux termes explicites a l'air plus proche d'une analogie à quatre termes qu'une figure où un seul apparaît. Aussi une telle évolution, collant de plus près aux apparences, contribue-t-elle à gommer tout ce qu'il y a d'implicite dans ces figures : le fait que, même dans la métaphore *in absentia* la plus usée, deux termes au moins sont en jeu mais aussi que, dans la métaphore vive comme dans la « bonne » comparaison, il y en a bien davantage encore. C'est donc d'une façon très réductrice que la métaphore est perçue comme « chose simple » et la comparaison comme « dite à partir de deux » : écrasée, la double dualité de la métaphore proportionnelle a disparu.

Dans ce basculement de la métaphore à la comparaison pour exprimer l'idée d'analogie ou de similitude, la métaphore fait de plus en plus figure d'exception : elle devient une similitude abrégée, comme chez Quintilien. Il ne s'agit pas pour moi de contester cette définition, ni de réveiller la querelle entre cette position et l'idée, souvent attribuée à Aristote, d'une comparaison conçue comme métaphore développée : ce débat n'a plus lieu d'être, *une fois que l'unité de principe des deux figures a été reconnue*. Prolonger le débat aujourd'hui, c'est trahir une volonté d'instituer la prééminence d'une figure sur l'autre et il ne s'agit pas, à notre tour, de promouvoir une figure qui dominerait les autres, au sein du vaste territoire de l'analogie, mais seulement de souligner ce qui les rapproche toutes, leur parenté sur la base d'un mouvement réciproque – mouvement de développement ou d'élimination d'éléments implicites, selon les cas. Autrement dit, sur ce point-là, il n'y a pas à choisir entre Aristote et Quintilien, non plus qu'entre Ricœur et Genette d'ailleurs : il faut insister sur l'inutilité de subordonner une figure à l'autre, et souligner l'unicité de leur principe. Seulement, si je fais parfois de la métaphore un terme générique, de façon *apparemment semblable* à Aristote, c'est parce qu'il a aujourd'hui cet avantage d'être moins équivoque : même si on peut le regretter par moments, tout le monde distingue clairement la métaphore de la comparaison (comme figure) et de l'analogie.

Mais quelle différence déceler entre métaphore et comparaison ? On a déjà noté à quel point cette distinction laissait à désirer. Mais faut-il l'abolir définitivement, ou seulement en rappeler les limites, l'extrême faiblesse ? Quelque chose résiste-t-il ou non, dans la notion de comparaison, qui justifierait malgré tout son maintien ?

Quel que soit notre choix, il importe que constater que deux traits différents se retrouvent superposés dans la définition de la comparaison : depuis Aristote, ce sont eux qui permettent de la définir malgré une certaine ambiguïté. Le premier consiste dans la présence explicite, dans un même énoncé, d'un comparé et d'un comparant. Précisons, pour bien distinguer la comparaison du cas « la coupe d'Arès », qu'ils appartiennent souvent à une même classe de choses : ce sont deux « espèces » du même « genre » pour parler comme Aristote ; et qu'ils ne sont pas dans le même syntagme nominal ou verbal : ils occupent les positions explicites de sujet ou de prédicat (à moins que le comparant se trouve dans une circonstancielle, qu'elle soit complément de phrase ou intégrée, mais cela ne change pas grand chose : une analyse comme prédicat reste possible). Le second trait est un peu plus facile à cerner : la comparaison explicite la nature du rapprochement, mentionne un

« être comme » qui reste implicite dans la métaphore. Le premier trait, considéré seul, conduirait à assimiler comparaison et métaphore *in praesentia*, à les fondre dans un même ensemble. Le second tendrait à rapprocher la comparaison de ces procédés atténuateurs préconisés par la tradition rhétorique, ces fameux « en quelque sorte » ou « pour ainsi dire » qui amortissent l'effet de la métaphore. Dans les deux cas, ils tendent à faire de la comparaison un procédé plus explicite que la métaphore, notamment *in absentia*.

À vrai dire, il n'y a peut-être pas matière à récuser cette définition : elle possède une certaine commodité, suffisamment apparente depuis des siècles. Elle a « seulement » ce gros défaut de dissimuler, derrière l'idée approximative de « figure plus explicite », deux traits fondamentalement différents, à tel point que c'est *par l'exemple* que les auteurs définissent en général cette figure. Mieux : les comparaisons données par les ouvrages de rhétorique, du moins les exemples qui se présentent sous forme de phrase, possèdent toujours un « outil de comparaison », que ce soit chez les Grecs, les Latins ou les « modernes », mais c'est le caractère *in praesentia* qui semble constamment mis en avant. On peut noter par exemple que, chez Aristote, la phrase « Achille est un lion » n'est pas vraiment donnée : pour expliquer la comparaison, il rapproche « le lion s'élança » de « il s'élança comme un lion » ; c'est *sans guillemets* qu'il dit que le poète a pu, par métaphore, « appeler Achille un lion ». On ne sait donc pas où il classerait cette phrase. Puis, dans le passage sur les « comparaisons réputées », où il donne l'exemple du joueur de flûte comparé au singe pour dire « ce qui est simple », il est clair qu'il ne parle pas des métaphores « simples », *in absentia* : il vient de le faire auparavant. Mais parle-t-il vraiment de ce que nous appellerions aujourd'hui une comparaison ? Cela pourrait très bien être une métaphore *in praesentia* : l'exemple est donné au discours indirect libre. L'exemple suivant, toujours sans guillemets, le suggère aussi : « c'est ainsi que l'on dit que Nicératos est Philoctète mordu par Pratys ». Les phrases au discours direct qui suivent mentionnent en revanche une conjonction, ὅσπερ, qu'on peut traduire par « comme », « de même que ». C'est dire si la métaphore *in praesentia* apparaît très proche de la comparaison : elle n'en est jamais clairement rapprochée ou distinguée. Seule une phrase empêche de dire qu'elle constitue un impensé : la *Poétique* mentionne brièvement, dans le développement sur la métaphore par analogie, que « quelquefois aussi on ajoute le terme auquel se rapporte le mot remplacé par la métaphore ».

Pour les auteurs suivants, la confusion est encore plus grande, et c'est bien cette opposition entre figure *in absentia* et figure *in praesentia* qui organise implicitement la distinction entre métaphore et comparaison. Il faut dire alors que la séparation est mal fondée, qu'elle ne résiste pas à un examen un peu approfondi. Même si l'on place la métaphore *in praesentia* du côté de la comparaison, il reste encore le problème des expressions du type « le soir de la vie » ou « le feu de l'amour » : la plupart des auteurs parlent de métaphore. Pourtant, les deux termes aussi rapprochent un comparé et un comparant. Et, dans le second cas, ce sont les deux « espèces » d'un même « genre » qui sont rapprochées : on s'éloigne des exemples de proportionnalité d'Aristote. Il faut donc, ou refuser ce trait définitoire à la comparaison, ou sortir ces exemples de la métaphore (comme le groupe μ le propose, pour ces derniers exemples, mais sans aller jusqu'à intégrer complètement la métaphore *in praesentia* dans la comparaison²⁷⁰).

Autrement dit, si l'on ne s'exagère pas l'importance de ce premier trait, comme du second d'ailleurs, la notion de comparaison peut encore servir, comme première approximation : elle permet de rendre compte de phénomènes qui possèdent une certaine réalité, qui présentent des effets plus

270 Groupe μ , *Rhétorique générale*, op. cit., p. 111-112 et 114-117.

ou moins différents. Mais il faut souligner aussitôt que la distinction est très superficielle, davantage fondée sur des apparences et des circonstances que sur autre chose. Le passage est presque insensible en effet entre les différentes formes de comparaisons et de métaphores *réellement existantes*. La métaphore *in absentia* procède plus rapidement que la métaphore *in praesentia*, par exemple : dans le cas où le comparant est en position sujet (typiquement : « le lion s'élança »), la métaphore *in absentia* suppose l'analogie acquise, ou fait comme si elle l'était. Cela ne veut pas dire qu'elle l'impose, même si c'est un effet possible : cela veut dire qu'elle ne veut pas faire de cette métaphore, *a priori*, l'événement principal de la phrase. Il n'y a rien d'original, rien de propre à la métaphore ici : le fait de glisser une idée au détour d'une phrase, de tenter de l'imposer discrètement par l'implicite, est une des caractéristiques de la présupposition. À l'inverse, que la métaphore *in praesentia* fasse davantage de l'image un événement n'est pas plus étonnant : c'est le propre du prédicat, dans son usage dominant, d'apporter l'information principale. De telles affirmations sont donc de l'ordre de la tautologie. De plus, en disant cela, nous ne décrivons que des effets possibles : toute métaphore *in absentia*, même en position sujet, ne cherche pas à glisser une idée en contrebande, par exemple. Non seulement certaines métaphores *in absentia* s'imposent au lecteur, à l'auditeur, et constituent *dans les faits* l'événement de la phrase, à rebours de la logique syntaxique, mais, si elles n'en constituent pas le cœur, si elles reposent effectivement sur le mécanisme de la présupposition, ce n'est pas forcément pour manipuler : ce n'est là qu'un usage second de la présupposition. La pertinence d'une telle description de la métaphore, *in abstracto*, est donc très limitée : ses effets sont moins liés à cette typologie qu'à ses différents usages, très nombreux.

Que penser du second trait, maintenant ? Faut-il vraiment distinguer la métaphore, définie comme « assimilation », et la comparaison, définie comme rapprochement sur le mode du « être comme », si toute métaphore *in absentia* ou *in praesentia* peut être complétée par un modalisateur, du type « en quelque sorte » ? Il vaut mieux ne rien dire, d'ailleurs, de l'idée d'« assimilation » : ce n'est là qu'un des nombreux effets possibles de la métaphore, qu'on ne trouve guère dans « Achille est un lion », par exemple. Même si l'image est prise au sérieux, enrichie de toutes les façons possibles et imaginables par le contexte de *Illiade*, jamais le lecteur d'Homère ne peut sérieusement imaginer qu'il faudrait attribuer toutes les propriétés de l'animal, absolument toutes, au héros. Une conscience normale n'oublie jamais que la ressemblance proposée s'élabore sur fond de dissemblance. La comparaison ne fait donc, en quelque sorte, que rappeler l'évidence, souligner la dissemblance dans la ressemblance, à rebours de la métaphore. Cette idée-là me paraît donc acceptable, si on n'oublie pas qu'il n'est question ici que d'une question d'accent, d'insistance sur la ressemblance ou la dissemblance, au sein d'un processus où les deux coexistent toujours. Et puis, que vaut cette distinction quand on prend en compte toutes les autres distinctions possibles, au sein du grand continuum qui semble unir toutes les figures d'analogie réellement existantes ? N'y a-t-il pas des différences aussi entre la comparaison avec motif (« manger comme », « être ... comme ») et la comparaison sans motif (« être comme ») ? N'y en a-t-il pas encore entre différentes formes de comparaisons, par exemple entre « sembler » et « être comme », non seulement parce que la modalisation est intégrée au verbe, peut-être, dans un cas, et que la comparaison lui est ajoutée, dans l'autre, mais aussi et surtout parce que certains verbes ou certaines locutions verbales suggèrent une ressemblance plus poussée, plus profonde que d'autres, comme « ressembler à » par rapport à « sembler » ? Tout le monde sent bien la « progression » qui s'établit quand on dit : « cette étincelle, cela semble un éclair », « cette étincelle ressemble à un éclair », « cette étincelle est une espèce d'éclair », « cette étincelle, c'est comme un éclair », « cette étincelle est un éclair » et « J'ai

vu une étincelle, cet éclair », voire « tu as vu l'éclair ? » en parlant d'une étincelle. Et on pourrait évidemment ajouter d'autres exemples encore, comme « en voyant une étincelle, j'ai vu un éclair », où le degré d'identification des deux phénomènes, aux yeux du locuteur, n'est pas précisé, et où il dépendra du contexte, de l'intonation, et ne sera d'ailleurs peut-être pas perçu comme il a été pensé. Il n'en va, en fait, pas très différemment de tous les cas qui précèdent : des phrases comme « on dirait un éclair » ou « tu as vu le petit éclair ? » indiquent-elles forcément que l'on perçoit une simple ressemblance, dans le premier cas, ou une identité entre les deux phénomènes, dans le second ? Non, la signification du rapprochement est loin d'être contenue dans les mots prononcés : ils en constituent la base, qui se trouve, dans les faits, régulièrement infléchie par une intention différente.

Il peut être intéressant de se pencher, en particulier, sur l'adverbe et conjonction « comme », loin d'être le seul à exprimer la comparaison, mais qui est devenu emblématique. Si l'on ouvre le Robert, une certaine ambiguïté apparaît. On constate, pour se limiter aux occurrences qui nous intéressent, que ce mot exprime l'idée d'une comparaison, mais pas seulement. On décèle un sens « atténuatif », présent dans « être comme fou ». On observe exactement la même chose en grec, pour l'adverbe ὡσπερ, où le Bailly propose la traduction « en quelque façon, à peu près, pour ainsi dire ». Voilà qui nous rappelle la tradition des ajouts à la métaphore pour en amortir l'effet. Seulement, si « être comme fou », c'est être fou *en quelque sorte*, c'est aussi *ressembler* à un fou : la frontière entre la valeur atténuatrice et la valeur comparative n'est pas nette du tout. Un autre exemple permet de souligner cela : avoir « tout le bras droit comme mort », comme on le lit dans *Regain* à propos d'Arsule, cela peut signifier à la fois que le bras est *presque* mort, *quasi* invalide, inutilisable *en quelque sorte*, mais aussi qu'il se comporte déjà *à la façon* d'un bras mort, inutilisable, puisqu'il pend complètement inerte.²⁷¹ La valeur de l'adverbe « comme » semble donc toujours susceptible d'être *simultanément* atténuatrice et comparative. Il opère comme ces modalisateurs ajoutés à la métaphore mais en apportant une nuance qui lui appartient en propre, qui apparaît mieux lorsqu'il redevient conjonction, « comme » pouvant se paraphraser par « à la façon de », « à la manière de ». Il en va de même des autres modalisateurs, « en quelque sorte », « pour ainsi dire », « une sorte de », « une espèce de » : ils atténuent en introduisant d'autres nuances, celle d'approximation, ou l'idée de constituer un cas au sein d'une collection de cas voisins. Mais, à chaque fois, comme dans l'adverbe ou la conjonction « comme », les différents sens du mot, de l'expression, se distinguent mal : l'atténuation procède directement de ces autres idées. Par ailleurs, l'atténuation produite par « comme » peut aisément disparaître, passer inaperçue. Pensons aux différents sens apportés par l'intonation, en prononçant une phrase du type « il est comme un tigre » : selon que l'on appuie sur certains mots ou non, que l'on s'exclame ou que l'on ait l'air amusé, on obtiendra un effet de quasi « assimilation », pour reprendre les termes de Genette, ou à l'inverse de « simple » analogie, ponctuelle, convenue. Autrement dit, on aura souligné qu'il fallait prêter à l'individu concerné un certain nombre de traits du tigre *avec toute l'intensité possible*, voire *tous les traits possibles*, ou bien – à l'inverse – qu'il fallait lui en prêter *une partie seulement*, sans y accorder trop d'importance, voire *le moins possible*, que la dissemblance dominait. Dira-t-on alors qu'il s'agit de la même comparaison ? Dans tous les cas, le sens n'est pas le même : il naît de l'énonciation autant que de l'énoncé. C'est pourquoi il convient de se méfier des distinctions trop fermes, concernant les frontières entre métaphore et comparaison, ne reposant parfois que sur des choses aussi fines et discrètes que des modalisateurs : une phrase comme « c'est un tigre » peut sembler plus faible, en

271 Jean Giono, *Regain*, *op. cit.*, p. 63.

fonction du contexte et de l'intention véhiculée par l'intonation, etc., qu'une autre comme « on dirait un tigre ! ». C'est dire si la seule information apportée théoriquement par le modalisateur, à savoir *l'explicitation* de la métaphore, n'est parfois pas sensible du tout : il existe beaucoup d'autres façons d'atténuer ou de souligner une idée. La frontière passant entre « être » et « être comme », pour être réelle, n'en est donc pas moins très fragile, très circonstancielle.

Il convient d'autant plus de s'en méfier, d'ailleurs, que le sens des modalisateurs semble s'é mousser très vite : le phénomène est patent aussi bien avec des verbes comme « sembler », « paraître », qu'avec « comme ». Ils possèdent eux aussi des degrés divers de modalisation : parfois employés pour dire « ressembler à », « apparaître comme », ils deviennent presque à d'autres moments synonymes d'« être », ils en expriment l'idée d'une façon à peine atténuée. Leur ambivalence est peut-être due à leur sémantisme : elle pourrait bien venir de nos perceptions, notamment visuelles, de nos sens, à la fois moyens de connaissance et sources d'erreurs, nos perceptions ayant ce double caractère de témoignage, quasiment de preuve, parfois, mais aussi d'évidence trompeuse. On pourrait dire que le sémantisme de « comme » possède la même ambivalence, à rapprocher de l'intuition finale du livre de Lakoff et Johnson : le « sens métaphorique », le raisonnement par analogie, n'est-il pas un sixième sens, à *la fois* source d'intuitions géniales et de paralogismes ? Quoi qu'il en soit, si un préfixe est venu se greffer sur « sembler » pour donner « ressembler », et si l'on emploie « apparaître comme » pour dire la même chose que « paraître », c'est pour redoubler ce qui n'était plus perçu comme suffisamment fort, présent : l'idée d'apparence, avec toute son ambiguïté constitutive. Le destin de certains modalisateurs semble donc de disparaître, de s'atténuer eux-mêmes.

Évidemment, « comme » ne se limite pas à sa fonction de modalisateur, d'atténuateur, qui apparaît parfois de façon délibérée, parfois comme un tic de langage, où le caractère d'explicitation est affaibli. Comme conjonction, le mot possède un rôle syntaxique évident : il permet d'introduire plus aisément une nouvelle idée dans une phrase, plus élégamment qu'avec une métaphore *in praesentia* et plus commodément qu'avec une métaphore *in absentia*. Écrire « Achille s'élança comme un lion » (c'est-à-dire « comme un lion s'élança ») évite d'avoir à préparer l'analogie, à la différence de la phrase « le lion s'élança », et cela sera nettement plus agréable que « Achille, qui était un lion, s'élança » ou « Achille était un lion : il s'élança ». En outre, la tournure choisie – la comparaison avec motif explicite – permet de sélectionner et hiérarchiser les différents traits du rapprochement : l'auteur qui écrirait cette phrase mettrait ainsi en avant l'agilité d'Achille, sans imposer la recherche d'une analogie plus poussée mais sans l'interdire non plus, ce qui lui permettrait de placer d'autres idées au second plan, puis en arrière-plan. Certes, il en va de même, toutes proportions gardées, dans « Achille, qui était un lion, s'élança » ou « Achille était un lion : il s'élança » ou encore dans « Achille s'élança : c'était un lion ». On voit une nouvelle fois, au passage, que la métaphore n'empêche pas d'introduire des motifs et que la place des mots dans la phrase est déterminante pour l'effet produit, comme pour la comparaison. On peut en juger aussi avec la comparaison « Achille, comme un lion, s'élança », plus proche de « Achille est un lion : il s'élança ». Mais la commodité de la comparaison est manifeste, elle se perçoit à plusieurs niveaux : elle permet non seulement d'ajouter « comme un lion » après avoir dit « Achille s'élança », sans nécessiter de préparer l'image auparavant, mais elle permet aussi de déplacer la circonstancielle, qui peut se trouver après le motif, pour le compléter, ou être détachée, placée entre le sujet et le verbe, ou au début de la phrase, alors qu'on ne peut déplacer la subordonnée « qui est un lion ». Cette commodité ne touche pourtant à rien d'essentiel : la souplesse de ce type de comparaison est liée

avant tout à sa nature de circonstancielle. Si l'impact de l'image apparaît moins grand, c'est précisément parce que la conjonction *subordonne* l'idée de ressemblance, la place au second plan, là où une métaphore *in praesentia* équivalente serait contrainte de choisir la lourdeur (la subordonnée relative) ou une plus grande exposition (la proposition indépendante, qui la place à égalité avec les autres propositions, et lui donne donc plus d'importance).

Aussi la différence entre métaphore et comparaison est-elle superficielle : il est vain de lui accorder beaucoup d'attention, sauf à vouloir faire jouer à la métaphore le rôle d'une maîtresse d'erreur et de fausseté. La comparaison ne fait qu'exhiber ce qui reste implicite dans la métaphore *in absentia*, la dissemblance, qu'atténuer ce que la métaphore *in praesentia* souligne, la ressemblance. Selon les préférences personnelles, on peut alors être tenté de valoriser cette explicitation de la dissemblance, comme les néo-rhétoriciens, ou de condamner cette « exhibition », comme Aristote et sa comparaison « trop claire », qui s'éloigne de la bonne énigme. Cela n'a que peu d'importance, finalement. L'essentiel est de ne jamais perdre de vue la solidarité entre les deux figures, leur unité essentielle, le fait qu'il reste souvent de l'implicite dans la comparaison (quand un motif est proposé, d'autres sont valables aussi, par exemple) et que la métaphore ne pose nullement une identité des termes qu'elle associe (même si, on l'a vu, c'est un usage possible, qui la rapproche du concept, entre autres).

Enfin, nous avons noté qu'on ne pouvait pas traiter de la métaphore ou de la comparaison sans introduire l'intention du locuteur, comme le courant de la pragmatique l'a établi pour de nombreux autres faits de langage (« vous avez l'heure ? » par exemple, qui formule au mieux *une autre question*, et sinon une espèce d'injonction polie, du type « donnez-moi l'heure, s'il vous plaît »). La distinction *entre les tournures* « est un lion » et « comme un lion » peut alors être dépassée, ou du moins relativisée, pour déplacer l'opposition au niveau de l'intention, perceptible grâce au contexte : que le locuteur ait ou non modalisé son assertion, il peut chercher à exprimer une ressemblance profonde, superficielle ou paradoxale. Au sein d'un texte, d'un discours, la présence de l'adverbe ou de la conjonction « comme » joue alors un rôle très secondaire, souvent davantage celui d'une béquille pour l'expression, pour mieux faire apparaître un parallèle, qu'autre chose. Cela fait voler aussi en éclat les distinctions entre comparaisons « quantitatives » et « qualitatives », du moins lorsqu'elles sont définies sur des bases formelles : « plus laid qu'un pou » semble indéniablement quantitatif par la tournure (c'est un comparatif de supériorité) mais il est compris par tout le monde comme signifiant « laid comme un pou », avec éventuellement l'idée « et plus encore » (dans la mesure où cela est possible...). Il en va de même avec l'exemple de Cicéron déjà cité : « Assurément, si mes esclaves me redoutaient autant que te redoutent tes concitoyens, j'estimerais devoir quitter ma maison ». Il est difficile d'imaginer qu'un citoyen romain quitterait réellement sa maison au lieu de se séparer de ses esclaves. L'intention perçue est donc métaphorique : Catilina doit quitter Rome *parce qu'il a traité ses concitoyens comme des esclaves* (ou pire que des esclaves). C'est le parallèle qui suggère l'idée ici : elle n'est pas formulée. La tournure, celle d'un comparatif de supériorité ou d'égalité, n'exprime pas de façon nécessaire ou suffisante l'idée d'un rapprochement de type métaphorique. La comparaison, si elle est perçue, l'est donc autrement : même si le comparatif joue un rôle en établissant une relation, il n'est pas décisif. Il n'y a pas de syntaxe spécifique déterminante.

On voit d'ailleurs ici que la métaphore repose parfois sur le principe de *l'allusion*, qui est présentée comme une figure de rhétorique, sous le nom de *significatio* ou *emphasis*, par les auteurs latins. L'une des formes de l'allusion est précisément la comparaison, selon la *Rhétorique à*

Herennius qui définit cette figure comme le fait de « laisser deviner plus qu'il n'est dit ». Cicéron pense à elle quand il dit que « souvent la signification dépassera l'expression ». Et, chez Quintilien, l'allusion suit immédiatement la comparaison dont la dernière qualité – la capacité à dire « beaucoup de choses en peu de mots » – est « voisine ».²⁷² En fait, le principe de l'allusion, à savoir laisser le lecteur ou l'auditeur faire une partie du chemin vers l'orateur, en devinant ses pensées, dans un sens plus large que le mot « allusion » ne le laisse entendre en français, semble déjà évoqué par Aristote, concernant la métaphore, lorsqu'il évoque la parenté de celle-ci avec l'enthymème. L'exemple d'« allusion » par comparaison (*significatio per similitudinem*) donné par l'*Auctor ad Herennium* y fait fortement songer : « Non, Saturnius, ne te fie pas trop au nombre de citoyens populaires. Dans leur tombe les Gracques ne sont pas vengés. » Le raisonnement repose en effet sur un *parallèle implicite* avec les plus célèbres des plébéiens. Pour étayer son opinion, donnée dès l'abord, l'auteur n'expose pas la première prémisse du raisonnement : tu fais comme les Gracques, tu comptes comme eux sur le peuple. Là encore, la comparaison est seulement suggérée. Il en va évidemment de même avec la métaphore « proprement dite ».

La bipartition entre métaphore et comparaison, qui méconnaît tout le travail de l'implicite, est donc bien mal fondée. La *significatio* ou *emphasis* souligne d'ailleurs d'une autre façon à quel point l'unité des phénomènes métaphoriques est sacrifiée par la taxinomie : même si elle entretient des liens avec la comparaison, l'allusion est présentée comme *une autre figure*. On peut y voir un signe : le rôle de l'implicite n'apparaît pas central, capital pour les Latins, dans les figures d'analogie. Le progrès de la taxinomie se fait au détriment de la compréhension : l'implicite n'est plus nettement articulé aux métaphores et aux comparaisons, comme c'était le cas chez Aristote.

Les conséquences d'une telle configuration, et notamment de la bipartition entre métaphore et comparaison, sont donc énormes : on a déjà indiqué comment la comparaison a *soudé* la métaphore à une théorie du mot, au lieu de l'en sortir, comment son apparition dans la rhétorique a renforcé ce lien au lieu de le briser, ce qu'elle semblait pourtant en mesure de réaliser, initialement. La coupure toujours plus nette entre métaphore et « comparaison qui est dans l'esprit », d'une part, et la méconnaissance du rôle de l'implicite, d'autre part, renforcent alors ce schéma, asséchant la métaphore, affermissant l'idée qu'elle ne constitue qu'un phénomène de dénomination sans grand enjeu.

Conséquences de la division métaphore / comparaison : une différence d'esthétique ? d'ontologie ?

Il reste alors à souligner les conséquences d'une autre idée, qui complète cette configuration : celle d'une comparaison « plus poétique », ou poétique différemment, qui serait liée à sa forme « plus développée ». Cette conception apparaît en filigrane chez différents auteurs, notamment dans la seconde moitié du XX^e siècle. On l'a déjà devinée chez Aristote, où ce n'était pas encore une qualité. On l'a relevée, implicitement, chez Catherine Fromilhague, lorsqu'elle évoquait la plus grande « force imageante » de la comparaison. On la retrouve aussi chez Catherine Détrie, quand elle résume le travail du groupe μ : « la métaphore *in absentia* exige un taux de redondance élevé ou une large intersection sémique pour rester intelligible, et permet donc difficilement des

272 *Rhétorique à Herennius*, IV, 67 *op. cit.*, p. 221-223, Cicéron, *L'Orateur*, XL, 139, *op. cit.*, p. 50, et Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 83-86, *op. cit.*, p. 83-84.

rapprochements insolites comme peut le faire la métaphore *in praesentia*. Cette dernière est toujours repérable à une forme grammaticale qui la signale (relation d'équivalence, d'identité, de comparaison, etc.) alors que la seule marque de la métaphore *in absentia* est précisément la substitution pure et simple d'un terme à un autre, celle-ci ne pouvant exister que grâce à une intersection logique, c'est-à-dire une copossession de sèmes.²⁷³ Le passage concerné, dans *Rhétorique générale*, est encore plus net (le propos de Détrie vise surtout, ici, à souligner la faiblesse du schéma de l'intersection sémique) : c'est pour s'émanciper des contraintes de la métaphore *in absentia* que « les poètes ont eu peu à peu recours à la métaphore *in praesentia*, qui rend possibles des rapprochements beaucoup plus insolites ». ²⁷⁴ Celle-ci est d'ailleurs aussitôt rapprochée de la comparaison, qui absorbe chez le groupe μ la quasi totalité des formes métaphoriques incertaines.

Qu'en penser, alors ? Il faut d'abord rappeler que tout cela est vrai, d'une certaine façon, du moins tel que reformulé par Détrie. Mais, si ce tableau semble recouvrir une large part de vérité, il est surtout très superficiel : nous avons vu que ces affirmations sont de l'ordre de l'évidence, la métaphore *in praesentia* et la comparaison étant constitués généralement d'un sujet et d'un prédicat explicites, alors que le sujet reste implicite dans la métaphore *in absentia*. En outre, tout cela n'est valable que d'un point de vue *statistique* : la métaphore renvoyant elle aussi à un sujet, qui peut très bien se trouver dans la phrase précédente et être indiqué par un article anaphorique, rien ne lui interdit des rapprochements insolites. Ils demandent seulement plus d'habileté, s'ils se veulent élégants. Peut-être l'ambiguïté n'est-elle parfois totalement éliminable qu'au risque d'une certaine lourdeur : si Homère avait écrit « le lion bondit », un risque aurait pu subsister qu'on pense à Énée plutôt qu'à Achille, du moins si le texte n'avait pas prévenu auparavant une telle interprétation... Un tel raisonnement reste néanmoins très théorique. Je crois qu'il est lié, en fait, aux exemples choisis, à des esthétiques particulières, seules capables d'apporter une sorte d'évidence apparente.

Homère, par exemple, semble conforter cette idée d'une comparaison plus propice à la poésie. De façon significative, Aristote ne lui attribue pas nettement « le lion bondit », au contraire de « il s'élança comme un lion », qui renvoie probablement à la phrase : « le Péléide bondit à sa rencontre comme un lion malfaisant... ». D'une manière générale, l'*Illiade* est dominée par ces longues comparaisons qui frappent le lecteur, où le comparant est exposé longuement, souvent dans une première phrase introduite par l'adverbe $\acute{\omega}\sigma$ (« comme, ainsi que, de la même manière que »), et où le comparé est rappelé dans une seconde phrase introduite par l'adverbe $\acute{\omega}\sigma$ (« comme, ainsi »), selon une tournure que l'on pourrait traduire par « comme... ainsi... » ou « de même que... de même... », mais qui peut également être rendue par « Ainsi... Ainsi... ». Les deux parties de la comparaison sont en effet séparées en grec par un point en haut, signe de ponctuation équivalent à notre point virgule ou au deux points : de ce point de vue, il n'y a pas vraiment deux phrases, mais plutôt deux propositions (au moins), mais la ponctuation ne suggère pas que la première est subordonnée à la seconde, et l'abondance des points en haut assimilerait plutôt ces propositions à des phrases (les points en bas, moins fréquents, semblant plutôt correspondre à la fin d'un paragraphe). En outre, les deux adverbes sont quasiment les mêmes : seul l'esprit dur, qui s'ajoute à l'accent aigu, distingue le second du premier et suggère l'idée d'une subordination pour celui-ci. Il faut tenir compte enfin de la longueur de la première partie, qui se développe parfois très longuement, sur plusieurs propositions indépendantes notamment. C'est pourquoi les traducteurs

273 Catherine Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 61.

274 Groupe μ , *Rhétorique générale*, op. cit., p. 112.

optent souvent pour deux phrases distinctes, introduites par exemple par « On dirait » puis « Ainsi... ». La « lourdeur » du procédé grec, son caractère massif, démonstratif, semble avoir pour but de permettre à l'image de se déployer : le comparant n'est pas tenu de se cantonner à une subordonnée aux proportions limitées, il peut s'étendre sur plusieurs lignes et gagner une sorte d'autonomie dans l'esprit du lecteur ou de l'auditeur. Comme on l'a déjà observé, l'*Iliade* est plein de ces petites scènes ou de ces petits tableaux extérieurs à la diégèse, exposés au présent, qui rappellent la vie des champs, de la montagne, de la chasse ou de la ferme. Les effets sont alors variés, et probablement renforcés par la traduction en français, qui n'assume pas une telle longueur du comparant : ce n'est pas toujours le sentiment d'autonomie qui s'impose, qui est de toutes façons limité par la présence liminaire de l'adverbe ὡς (« comme ») ; nous avons parfois, au contraire, le sentiment accru qu'Homère subordonne le comparant au comparé, qu'il nous parle *déjà* des guerriers sous couvert d'autre chose, autrement dit qu'il pratique une sorte de métaphore *in absentia* prolongée, qu'on conçoive cette métaphore comme permettant de désigner deux réalités à la fois ou comme un simple jeu de nomination, non dialectique, qui peut échouer (le comparant domine, semble « autonome » comme dans une mauvaise allégorie) ou réussir (le comparant est « traduit »). Quoi qu'il en soit, l'arrivée de la seconde partie de la comparaison surprend alors, dans presque tous les cas où la comparaison est prolongée : nous avons le sentiment d'une certaine redondance, comme si Homère voulait nous rappeler au réel, fermer une parenthèse. D'ailleurs, le fait est que cette seconde « phrase » n'apporte pas grand chose, en général : elle ressemble beaucoup à la phrase qui précédait la comparaison, elle se contente de rappeler le comparé. Il y a donc dans ces comparaisons homériques quelque chose de la fable, de l'allégorie, pourtant rapprochées d'habitude de la métaphore *in absentia*.

Par ailleurs, ce caractère ostensible, cette forme presque hyperbolique de comparaison possède une autre cause, qui nous intéresse au moins autant. Avant d'être transcrit et copié, l'*Iliade* était avant tout un poème chanté. Comme l'essentiel de la littérature grecque évoquée dans la *Poétique*, il s'agit d'une œuvre faite pour l'oral – ce qui est vrai aussi pour une large part de la littérature pendant de longs siècles, on pourrait dire jusqu'à l'invention de l'imprimé, et même jusqu'au XVIII^e, où la littérature commence à devenir une affaire beaucoup plus privée, beaucoup plus intime. Inutile de rappeler que la rhétorique aussi est d'abord un art du discours. La majorité des exemples sont donc étrangers à notre civilisation de l'écrit. Or, l'oral favorise une certaine esthétique : pour être bien comprise, l'image a besoin d'être développée. Faire apparaître trop peu de temps sa « partie émergée », en l'espace d'un seul mot comme pour la métaphore *in absentia*, cela fait courir le risque à l'image de n'être tout simplement pas perçue. On comprend mieux, dès lors, pourquoi les métaphores les plus originales d'Homère sont exposées à travers des métaphores proportionnelles, des comparaisons longuement développées, aux chevilles lourdement martelées, souvent en début de vers, et pourquoi les métaphores *in absentia* à l'inverse semblent souvent le lieu des images les plus convenues. Il n'y a évidemment aucun lien de nécessité à établir entre l'originalité des images et le fait qu'elles utilisent le plus souvent la forme de la comparaison. Seulement, pour un poète désireux de réussir ses effets, il était logique d'user d'une forme plus développée.

Une même idée, pourtant, peut être exprimée avec des métaphores *in absentia*, dans le même texte, et rester poétique. On pourrait citer cette phrase, dans le chant XX de l'*Iliade*, quinze pages après qu'Achille se soit élancé sur Énée : « Achille cependant bondit sur les Troyens, le cœur vêtu de vaillance, poussant des cris effroyables ».²⁷⁵ L'idée du bond, assez peu naturelle pour un guerrier

275 Homère, *Iliade*, XX, v. 381-382, *op. cit.*, p. 163.

lourdement armé, suscite en effet l'image du lion, surtout associée ainsi aux autres indications. Mais il est symptomatique que la métaphore soit ici implicite, là où elle était explicite et développée plus haut : le poète, n'ayant pas voulu se fier à la vigilance du lecteur ou de l'auditeur, a préféré d'abord proposer une comparaison et l'exposer longuement. Le risque était moindre ensuite, la probabilité de manquer la métaphore moins élevée, et les conséquences plus réduites. D'ailleurs, quand l'idée n'est pas d'abord exprimée par une comparaison, mais seulement par une métaphore, on la trouve souvent répétée, comme dans la fameuse épithète homérique « l'aurore aux doigts de rose ». Et puis, dans ce dernier exemple, il s'agit d'une métaphore « à deux termes » au moins, sinon *in praesentia* : elle est plus facile à identifier et à cerner qu'une métaphore vraiment *in absentia*. Autrement dit, si c'est à la comparaison que le soin est généralement confié d'exprimer des idées originales chez Homère, c'est bien à cause de la double contrainte d'une langue poétique et orale : ce qui est possible à l'écrit, où l'on peut revenir sur ce qu'on a lu ou écrit, ne l'est pas quand on parle ou qu'on écoute.

D'autres exemples favorisent cependant cette idée d'une comparaison plus propice à la poésie. Genette accorde une place prépondérante, dans sa théorie des figures d'analogie, aux images surréalistes par exemple. Ce sont elles qui servent à illustrer, avec l'argot, l'idée que la comparaison ou la métaphore *in praesentia* rendent possibles « des rapprochement beaucoup plus insolites ». Dans la *Rhétorique générale*, cette idée du groupe μ est illustrée par ce vers de Michel Deguy : « Stères des maisons qui branlent, et les flaques des vitres qui craquent... » Cette possibilité, on l'a vu, n'a pas à être remise en doute : c'est une évidence. De la même façon, si l'on veut exprimer une idée très paradoxale, mieux vaut ne pas être trop implicite, et donc rappeler le comparé dans la métaphore, ou ne pas le déplacer trop loin, faire en sorte qu'il soit bien présent à la conscience au moment où l'image est proposée. La comparaison ou la métaphore *in praesentia* est alors une solution « de facilité », ou du moins une béquille plus aisée, mais en rien nécessaire. Le groupe μ l'indique lui-même en citant deux vers de R. Brock qui désignent, selon eux, un commutateur électrique, ce que « seul le contexte [...] permet de comprendre ». Les métaphores *in absentia* insolites sont donc possibles, même en poésie. Seulement, de façon significative, l'exemple donné fait penser à une énigme. Toute métaphore *in absentia* n'est pourtant pas une devinette, une allégorie.

En fait, derrière ces affirmations de bon sens, se perçoit une autre affirmation : l'idée que la comparaison serait d'une nature différente de la métaphore. Celle-ci serait du côté de la convention, parfois obscure, quand la clef manque, parfois évidente, quand nous la possédons, ce qui ne l'empêche pas, comme l'évidence, d'être trompeuse, d'être gênante dans tous les cas, là où la comparaison serait du côté de l'imposture démasquée, du jeu sur la dissemblance, à travers des formes plus ludiques. On retrouve une idée voisine d'Aristote, mais avec des valeurs inversées : le caractère développé de la comparaison est désormais une qualité et le caractère « abrégé » de la métaphore un défaut. Le tableau est d'ailleurs complet lorsqu'on ajoute que celle-ci est souvent associée à une démarche plus intellectuelle, par son aptitude à recatégoriser le réel, notamment par les philosophes. Ici encore, on a le sentiment que les néo-rhétoriciens reprochent à la métaphore ce qu'Aristote y voyait d'avantageux : là où l'auteur de la *Rhétorique* soulignait son pouvoir d'instruire, ils insistent *quasi exclusivement* sur le revers de cette puissance : le pouvoir de tromper. L'idée n'aurait pas été mauvaise, si elle n'avait pas été à ce point manichéenne, systématique. D'ailleurs, chez Aristote déjà, ce pouvoir de tromper est reconnu, mais hors de la *Rhétorique* il est vrai, notamment lorsqu'il dénonce les « métaphores poétiques » de Platon : la poésie semble bien jouer

alors le rôle de repoussoir, que l'on retrouve dans la *Rhétorique* surtout à propos des comparaisons.

Le malheur, c'est que cette répartition des rôles, induite par toute une tradition, trouve des échos chez des auteurs très différents. Si l'on ne reconnaît pas chez Ricœur ou chez Détrie de ces préventions contre la métaphore, il reste quelque chose de la bipartition. Tout à leur projet de réhabiliter la métaphore, de souligner son pouvoir heuristique pour l'un, ou sa dimension « expérientielle » pour l'autre, ils reconduisent parfois l'idée d'une différence de nature entre les deux figures. Cela semble esquissé par Ricœur, à certains moments, malgré des notations divergentes. Mais c'est surtout présent chez Détrie, où l'on peut lire :

Le processus métaphorique vise la représentation, par un sujet, d'une réalité perçue, soumise au filtre perceptif qui la construit. La comparaison procède d'un autre processus puisqu'elle manifeste que la réalité perçue évoque un autre domaine, mais n'est pas de l'ordre de cet autre domaine, l'outil comparatif explicitant cette approche. C'est précisément toute la tension entre *est* et *n'est pas* qui est ici en jeu. Pour nous la métaphore manifeste une réalité perçue, de l'ordre du *être pour*. La comparaison, du *être comme* (donc du *n'est pas*), ne relève jamais de cet ordre. Si la comparaison souligne d'une certaine manière ce que le locuteur perçoit comme l'imperfection des mots pour dire les choses (ce en quoi il se trompe puisque les choses n'ont de réalité que grâce à la nomination), la métaphore manifeste au contraire très fortement le fait que les mots ne réfèrent à des choses que par la volonté d'un locuteur qui construit les choses, leur donne existence, en permet la catégorisation par les mots, le terme qu'il sélectionne étant à ses yeux le plus apte à manifester son rapport au réel non encore nommé, dont son discours tente de rendre compte. La comparaison ne travaille pas la catégorisation conceptuelle du réel, mais se contente d'opérer une analogie, toujours explicitée par un outil comparatif, entre deux entités du monde réel, déjà catégorisées.²⁷⁶

Il me semble au contraire difficile de défendre une position aussi tranchée. La « véhémence ontologique » dont parle Ricœur à la fin de sa septième étude se retrouve souvent dans la comparaison. Les exemples surréalistes l'attestent précisément : le « comme » si fréquent dans le premier vers de leurs poèmes n'y est souvent qu'une béquille pour imposer de nouvelles représentations ; son mode est bien peu le « comme si » ou le « n'est pas ». Une fois exprimée sous cette forme, l'image prend d'ailleurs, très fréquemment, la forme de la métaphore, comme dans « Sur la route de San Romano » de Breton : après « La poésie se fait dans un lit comme l'amour », le deuxième vers peut évoquer « ses draps défaits » qui apparaissent comme « l'aurore des choses ». La métaphore des draps, qui désigne probablement les feuilles froissées, travaille-t-elle davantage à « la catégorisation conceptuelle du réel » que la comparaison de la poésie avec l'amour ? On serait tenté de dire précisément l'inverse. Le poème n'abandonne d'ailleurs pas le parallèle entre « l'acte d'amour et l'acte de poésie » et présente, pour ainsi dire à la fin, l'expression suivante : « l'étreinte poétique comme l'étreinte de chair ».²⁷⁷ C'est en fait très exactement une re-catégorisation de la poésie que propose Breton, tout au long de son poème. L'auteur travaille la représentation de celle-ci pour souligner les liens qui l'unissent en profondeur avec l'amour, pour imposer l'idée que la poésie est bien une forme d'amour. Et cela passe d'abord par une comparaison.

On peut noter au passage l'usage très intéressant du « comme » dans l'antépénultième vers, « l'étreinte poétique comme l'étreinte de chair » : on peut l'analyser *à la fois* comme conjonction de subordination, introduisant une proposition dont le prédicat n'est pas répété, étant identique à celui de la principale, et comme conjonction de coordination, associant deux sujets logiques différents au

276 Catherine Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, op. cit., p. 256.

277 André Breton, « Sur la route de San Romano », *Signe ascendant*, Gallimard, Paris, 1999, NRF Poésie, p. 122-124.

sein d'un même groupe nominal. En l'occurrence, il exprime aussi bien une idée de comparaison que d'addition. Rappelant la comparaison initiale *mais aussi* le parallèle « l'acte d'amour et l'acte de poésie » qui se trouvait au milieu du poème, il montre à quel point l'outil de comparaison n'est pas indispensable à la perception d'une analogie, combien un simple parallélisme de structure peut susciter l'idée d'une correspondance plus profonde, entre deux actes, deux étreintes.

Le fameux poème d'Éluard « La terre est bleue comme une orange » peut également illustrer le problème. Juste après le premier vers, qui propose la comparaison éponyme, on peut lire : « Jamais une erreur les mots ne mentent pas ». ²⁷⁸ Si l'on veut bien prendre au sérieux ce poème, qui est aussi un manifeste, il apparaît clairement que pour Éluard la comparaison ne souligne pas « ce que le locuteur perçoit comme l'imperfection des mots pour dire les choses », puisque c'est précisément à cette figure que le poète a confié la charge de dire la vérité la plus haute, la plus mystérieuse. C'est tout le propos de Détrie que l'on pourrait reprendre pour l'appliquer cette fois à la comparaison : dans le paradoxe de Paul Éluard, il s'agit aussi d'aller au-delà de la « fausse imperfection » des mots, de restituer la tension entre le *est* et le *n'est pas*, de re-catégoriser le réel. Le poète refuse précisément, ici, « d'opérer une analogie [...] entre deux entités du monde réel, déjà catégorisées » : en proposant le motif « bleu » pour « expliquer » la comparaison entre deux choses aussi communes, apparemment, qu'une orange ou la terre, c'est bien l'idée d'un réel *déjà là* qu'il cherche à dynamiter, en s'offrant le luxe de pousser la démarche jusque dans ses dernières limites.

Mais ce n'est pas seulement dans la poésie qu'il en va ainsi. Prenons l'auteur choisi par Catherine Détrie pour éprouver son modèle, à savoir Claude Allègre, à qui elle consacre les plus longs développements et qui permet chez elle d'illustrer la place de la métaphore dans les discours quotidiens. C'est un terrain plutôt défavorable en apparence : les métaphores abondent chez lui. Mais le premier article qui me tombe sous la main, « Le droit au doute scientifique », publié dans *Le Monde* daté du 26 octobre 2006, suffit à nous offrir une comparaison. Elle s'applique en l'occurrence au GIEC et à sa pratique du texte de synthèse : « Cette manière de faire ressemble à celle qui eut lieu autrefois dans certains régimes et qu'on ne veut pas revoir dans le monde libre. » L'idée d'une méthode totalitaire est clairement exprimée ici, à travers une phrase modalisée (« ressemble à »), et sans l'ombre d'une nuance que l'on percevrait dans le reste de l'article. Mais on pourrait encore objecter que, si Allègre utilise une comparaison à ce moment précis, c'est parce qu'il aurait quand même conscience de l'énormité de son affirmation, et qu'il voudrait – à ce moment-là, et à ce moment-là seulement – introduire un « comme si », ne serait-ce que pour prévenir les critiques. Seulement, la phrase suivante dément cette interprétation : « L'épisode actuel n'est qu'une petite manifestation de cette pratique de dictature intellectuelle. » Au lieu d'aller directement à la formulation la plus frappante, la plus brutale, Claude Allègre a donc préféré commencer par une comparaison et une périphrase, mais l'idée était déjà présente. On peut même penser que la charge polémique est plus forte dans l'image de la première phrase : l'expression « dictature intellectuelle » étant assez souvent employée, et l'adjectif amortissant l'impact du mot « dictature », c'est peut-être la comparaison qui témoigne ici le plus clairement d'une *volonté réelle* d'assimilation, d'une véritable « catégorisation conceptuelle ». Autrement dit, il ne convient pas de se payer de mots, en l'occurrence de « comme » : l'intention se perçoit, souvent, de façon *partiellement indépendante* de la forme. Si une seconde phrase est formulée ici, c'est pour apporter autre chose, une dimension polémique supplémentaire notamment, mais qui tient cette fois à une antithèse, celle contenue dans

278 Paul Éluard, « La terre est bleue comme une orange », *Capitale de la douleur*, suivi de *L'amour, la poésie*, Gallimard, Paris, 2005, coll. NRF Poésie, 255 p.

l'idée de « petite manifestation » d'une énorme imposture.

La comparaison n'est donc pas un « processus » différent. La métaphore aussi « évoque un autre domaine, mais n'est pas de l'ordre de cet autre domaine », même si elle ne le « manifeste » pas toujours aussi nettement que la comparaison en effet. Il convient, après les procès en sorcellerie des années 1960-70, de ne pas faire revenir le balancier trop loin dans l'autre sens : la métaphore *comme la comparaison* posent une identité *paradoxale* ; il existe chez les deux figures la même « tension entre *est* et *n'est pas* ». Il y a du *être comme* dans certaines métaphores et du *être pour* dans certaines comparaisons. La différence, si on tient à l'établir, est seulement une différence d'accent, et elle se dégage *in fine* de l'ensemble du texte, elle réside dans une large mesure dans l'intention perçue (avec tout ce que cela comporte, évidemment, de subjectivité) : elle ne peut donc pas être identifiée à la distinction rhétorique entre métaphore et comparaison. Prolonger dans ces conditions un telle distinction, sans en changer la terminologie par exemple, c'est courir délibérément le risque de reconduire l'erreur.

Quels qu'en soient les chemins, il existe donc, à partir du moment où les deux figures sont reconnues comme différentes, un risque d'« essentialiser » une simple différence de présentation. La tentation est patente chez Catherine Détrie avec les expressions « être pour » et « être comme », qui traduisent une différence d'ontologie. On reconnaît quelque chose du même ordre chez Catherine Fromilhague, qui tente de justifier la distinction en plaçant la métaphore du côté de l'« analogie symbolique », de la captation du comparant par le comparé (malgré l'image du binoculaire qui, seule, contrevient à cette conception), et la comparaison du côté du concret, de la « force imageante », de la véritable vision « stéréoscopique » – avant de rappeler l'idée d'un *continuum*, certes, mais qui est contredite par cette distinction longuement posée. Les choses sont dites assez clairement, en effet : « la métaphore n'est pas *de soi* figurative : elle organise une représentation *symbolique* du monde, fondée sur l'analogie, dans laquelle l'image du Ca [comparant] reste “virtuelle” (*dans tous les sens du terme*). » Lui fait face la comparaison qui « a, *de soi*, une force imageante plus grande », où le comparant « garde son sens propre et désigne un *réfèrent autonome, même s'il est virtuel* ; de toutes les figures micro-structurales, c'est celle dont le pouvoir figuratif est le plus marqué ». ²⁷⁹ Les locutions « en soi », « de soi », sont éloquentes : il y aurait une nature profonde des deux figures, dont l'effet serait parfois corrigé, nuancé par le texte, mais qui serait bel et bien présente. On a vu ce qu'on devait penser de cela : ce serait acceptable si la nature en question était définie avec prudence, comme une simple présence ou absence de modalisation, par exemple. Mais la distinction superpose alors quantité d'idées différentes, issues de la théorie substitutive et de la tradition rhétorique. Il est pourtant impossible d'identifier la métaphore vive à un mode d'expression symbolique, pour ne prendre que cet exemple, du moins tant que le « symbolisme » en question n'est pas un peu (re)défini : l'influence du modèle *in absentia* est ici déterminant, cette forme métaphorique *pouvant* organiser une expression authentiquement symbolique, en effet, mais sans s'y confondre car, même dans ce cas, la métaphore cesse la plupart du temps d'être métaphore quand elle devient ce qu'on appelle communément un symbole (c'est-à-dire un symbole institué), le noyau de sens préexistant dans le cas du symbole, et non dans le cas de la métaphore vraiment vive. C'est pourquoi, dans l'exposé de Catherine Fromilhague, on perçoit des éléments hétérogènes, qui proviennent pour la plupart d'une théorie substitutive (la métaphore comme « analogie symbolique », le comparant comme capté par le comparé), mais qui témoignent parfois d'une conception plus « tensionnelle », plus proche de l'interaction (l'idée d'une « représentation

279 Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, op. cit., p. 74-75. C'est moi qui souligne.

“binoculaire” ou “stéréoscopique” » notamment, que l'on trouve chez William Bedell Stanford).

De même, lorsque Catherine Fromilhague écrit : « avec la comparaison, les référents du comparé et du comparant restent distincts, différents ; avec la métaphore, la représentation du comparé s'enrichit de la présence du comparant : on parle de représentation “binoculaire”, ou “stéréoscopique” », elle superpose des choses différentes, qui seraient vraies si elles n'étaient pas ainsi distinguées. En effet, dans la comparaison aussi, « la représentation du comparé s'enrichit de la présence du comparant » : pourquoi Allègre comparerait-il les méthodes du GIEC à celle d'un régime totalitaire, sinon ? pourquoi Breton comparerait-il la poésie à l'amour ? En outre, « les référents du comparé et du comparant » sont « distincts, différents » dans la métaphore aussi : comment le comparé pourrait-il s'enrichir du comparant, sinon ? Seulement, s'ils donnent parfois le sentiment de ne pas « *rester* distincts, différents », c'est parce qu'on ne pense plus, à ce moment-là, à la métaphore comme fait de langage mais comme fait de langue, où l'innovation sémantique s'inscrit dans le mot, et l'on a le sentiment qu'une « fusion » des références s'est opérée. Pourtant, si l'on émet l'idée d'une *innovation sémantique*, il faut supposer autre chose, qui permet précisément d'expliquer cette innovation, à savoir que le mot accède en même temps à une *nouvelle référence*, qui ne se confond avec aucune des précédentes : c'est d'ailleurs ce nouveau référent qui permet au nouveau sens de se déposer dans les mots. Les deux référents « restent » donc « distincts » dans la métaphore : c'est une « troisième » référence qui surgit, sur les décombres de la référence du comparé, rénovée. Et le phénomène n'est pas propre à la métaphore : quand Allègre propose une comparaison sur le GIEC, il propose bien, lui aussi, de faire émerger une nouvelle représentation, plus conforme à la réalité, du moins telle qu'il la perçoit, qui n'est pas celle d'un GIEC démocratique, mais pas exactement non plus – il le reconnaît lui-même implicitement, en osant s'y attaquer de la sorte – celle des régimes réellement totalitaires.

Enfin, on peut rappeler ici l'extrême ambiguïté de l'idée de référence « virtuelle » du comparant, à laquelle on peut préférer celle de référence « suspendue », que l'on trouve cette fois chez Ricœur. Le référent n'est pas moins présent, en effet, dans la métaphore *in absentia* que dans la comparaison. Seulement, dans le cas de la métaphore, on a parfois *l'impression* que l'accès à la référence est moins nécessaire. Il peut s'agir d'une réalité, si la métaphore est convenue – mais on retrouve alors le même phénomène avec les comparaisons stéréotypées (« il joue comme un pied »). Il peut s'agir aussi d'une illusion, liée au moindre développement de la métaphore, surtout lorsqu'elle est isolée de son contexte. Néanmoins, lorsqu'elle n'est pas extraite de celui-ci mais perçue dans le flux du discours, la métaphore conserve intacte sa capacité à renvoyer à un référent *vivant*. Enfin, cette idée de référence virtuelle semble souvent liée au statut « extradiégétique » du comparant. En effet, si cette expression d'une référence « virtuelle » ou « suspendue » est employée pour dire que « le lion » ne désigne pas un animal à crinière rugissant présent dans la diégèse, c'est une évidence : la métaphore opère souvent, comme la fiction, à un second niveau (et, dans la fiction, cela donne une sorte de fiction au second degré). Cela est vrai, il importe de le préciser, que l'image soit présente dans une fiction ou non : quand les Russes appellent quelqu'un « un Alain Delon » pour exprimer sa vanité, il en va de même. La référence est bien présente à l'esprit, avec plus ou moins de détails, certes, selon les cas, selon l'âge des interlocuteurs par exemple, mais pour beaucoup elle est bien présente. Seulement, il s'agit d'une référence fictive : l'idée n'est pas intégralement actualisée. Sinon, il n'y aurait pas image : une nouvelle référence intégrant dialectiquement le comparé et le comparant ne pourrait pas surgir. En revanche, si par « référence virtuelle » il s'agit de dire davantage, par exemple que l'absence du comparé dans une phrase

entraînerait *automatiquement* une présence moindre du référent à l'esprit que dans une comparaison (que ce soit, en l'occurrence, la référence du comparant ou du comparé), ce n'est pas défendable. Ce serait une vue de l'esprit. C'est pourtant une idée qui semble répandue, comme chez Catherine Fromilhague, lorsqu'elle évoque le référent subordonné et virtuel « dans tous les sens du terme » du comparant, dans la métaphore.

Il apparaît donc bien difficile de justifier une distinction un peu approfondie entre métaphore et comparaison. Seulement, le fait que la rhétorique nous propose ce découplage ne cesse de produire ses effets. Même Ricœur, comme je le suggérais, est tenté de proposer une différence de nature entre les deux figures. La fin de la septième étude corrige cette impression, notamment, et rappelle que la tension entre le « est » et le « n'est pas » se retrouve aussi bien dans la comparaison que dans la métaphore. Néanmoins, dans la première étude par exemple, nous pouvons lire que « la comparaison développe et en même temps amortit » l'énigme d'une attribution paradoxale, du « ceci (est) cela », alors que « la métaphore préserve [cette tension] par le raccourci de son expression ». Quelques lignes plus loin, Ricœur écrit encore : « la comparaison, dirons-nous, exhibe le moment de la ressemblance, opératoire mais non thématique, dans la métaphore ». Il résume alors la pensée d'Aristote mais, selon toute vraisemblance, il en partage les termes. Nous avons d'ailleurs des développements voisins dans la sixième étude.²⁸⁰ J'ai indiqué aussi comment il interprétait le passage sur le « dire deux » métaphorique, comment il décelait une plus grande proximité dans le cas de la comparaison avec la métaphore proportionnelle que dans celui de la métaphore *in absentia*. En soulignant cette dimension de « para-doxa » de la métaphore, de « chance d'instruction » qui serait diluée dans la comparaison plus explicite, il conclut même par « Telle est la leçon fort claire pour le théoricien de ce qui, pour l'historien demeure une énigme » (il pense ici à Marsh McCall) et de suggérer en note qu'il a résolu ainsi le problème du « caractère poétique » de la comparaison. Dans sa huitième étude, Ricœur prolongera d'ailleurs en quelque sorte l'œuvre d'Aristote en s'interrogeant sur la discontinuité entre discours poétique et discours philosophique. Hélas, il n'y a pas loin de cette distinction entre la métaphore qui *contient* le moment de la ressemblance et la comparaison qui *l'exhibe* à une ontologie distincte des deux figures, surtout si l'on rapproche la métaphore du syllogisme, du concept, et la comparaison de la poésie, comme *semble* le faire Aristote. Même si Ricœur ne franchit jamais vraiment le pas, on a vu que c'est le cas de Catherine Détrie, avec son « être pour » et son « être comme ». Et, pour peu que l'on soit davantage pessimiste quant aux pouvoirs de la métaphore, à l'image d'un Turbayne, à l'opposé de Ricœur ou de Détrie, cette distinction conduit assez rapidement à percevoir l'être de la comparaison dans la *reconnaissance* d'une nature liée à son apparence et l'être de la métaphore dans sa *dissimulation*. Toutes ces conceptions sont donc extrêmement gênantes en cela qu'elles essentialisent des différences pourtant très circonstanciées. On en voit les conséquences chez Genette, par exemple. De plus, l'élaboration par Ricœur d'un concept de *vérité métaphorique*, et les précautions naturelles y afférant, ainsi que la tentative d'explicitation des présupposés philosophiques, ontologiques, de la théorie de la métaphore semblent avoir émoussé, dans les deux dernières études de son livre, la pointe de ses affirmations : les précisions concernant la tension entre « est » et « n'est pas » en pâtissent, Ricœur semblant tenté *in fine* de renouer les liens distendus de la métaphore – et en particulier de la métaphore *in absentia* – avec le concept comme avec le symbole.

280 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, respectivement p. 312-313, p. 39-40 et p. 251 par exemple.