

LE « CHAMP » MÉTAPHORIQUE ET SES FRONTIÈRES

Quoi que l'on pense de la tradition en la matière, nous ne pouvons pas faire comme si la métaphore n'avait pas été définie, délimitée, problématisée par deux millénaires et demi d'histoire occidentale. En effet, d'Aristote à Genette, en passant par Proust, Breton ou Lacan, elle s'est trouvée mêlée à des débats nombreux qui l'ont façonnée. Voudrait-on établir sa théorie sur un terrain vierge que l'on reprendrait des outils forgés par d'autres, qui la modèleraient à notre insu. Il s'agit donc plutôt de définir la place que nous occupons au sein de la tradition, d'exposer et de justifier nos partis pris. Ce sera, dans une large mesure, l'objet de cette partie. Avant de faire intervenir une véritable définition en compréhension de la métaphore, dans la quatrième partie du mémoire, je proposerai ici une définition essentiellement en extension, pour poser les contours de la notion – pour aider le lecteur à percevoir d'emblée les choix effectués, le tracé de la théorie défendue, et non lui faire subir les mille et un détours de l'élaboration du modèle, son cheminement laborieux avec ses hésitations et ses repentirs. Peut-être demanderai-je seulement au lecteur d'accepter parfois certains choix à titre d'hypothèse, « par provision », avant justification plus complète. Certains arguments ou développements ont en effet été reportés plus loin, pour ne pas alourdir inconsidérément cette partie.

1.1. Le genre et l'espèce : position par rapport aux traditions rhétoriques

Dès l'origine, la métaphore nous confronte à une difficulté. C'est dans la *Poétique* que l'on trouve la première définition connue de la figure, sous la plume d'Aristote.¹ Décrite comme « le transport à

¹ Aristote, *Poétique*, 1457b, 6-32, *op. cit.*, p. 61-62. Dans les exemples qui suivent, c'est moi qui souligne les mots qu'Aristote considère comme « métaphoriques ».

une chose d'un nom qui en désigne une autre », elle se décline de quatre façons : transport du nom « du genre à l'espèce », « de l'espèce au genre », « de l'espèce à l'espèce » et « selon le rapport d'analogie ». Les exemples confirment que nous avons affaire à une acception beaucoup plus large que dans les classifications ultérieures : aujourd'hui, seule la quatrième forme peut être appelée « métaphore » sans réserves ; beaucoup d'auteurs tombent néanmoins d'accord pour inclure également la troisième, malgré l'étrange définition qu'il en donne (le transport d'espèce à espèce) et la relative obscurité des exemples proposés (« Ayant, au moyen de son glaive de bronze *épuisé* la vie » et « ayant, au moyen de son impérissable urne de bronze *coupé...* »). Les deux premières « métaphores » font plutôt penser, elles, à des métonymies ou à des synecdoques (par leur définition surtout), voire à l'hyperbole (avec l'exemple de transfert « de l'espèce au genre » : « *des milliers* de belles actions » pour dire « beaucoup »).

Pourtant, Aristote semble s'intéresser surtout à la métaphore dans son sens actuel, la « métaphore par analogie », celle qui consiste à faire « apercevoir les ressemblances ». Il en présente un modèle beaucoup plus riche que le tableau en genres et espèces ne le laissait attendre : « j'entends par “rapport d'analogie” tous les cas où le deuxième terme est au premier comme le quatrième au troisième (...). Il y a le même rapport entre la vieillesse et la vie qu'entre le soir et le jour ; le poète dira donc du soir, avec Empédocle, que c'est “la vieillesse du jour”, de la vieillesse que c'est “le soir de la vie” ou “le couchant de la vie” ». C'est de cette métaphore-là, « la plus réputée », qu'il parlera surtout dans *Rhétorique*, en soulignant sa grande proximité avec la comparaison : celle-ci « est aussi une métaphore », indique-t-il.² Il le souligne plus loin : « les comparaisons réputées sont, en un sens, des métaphores », témoignant de la grande souplesse, chez lui, de la notion de métaphore, y compris de la métaphore « par analogie ».

Le choix d'une telle définition de la métaphore a pu séduire mais n'a, de fait, après les Grecs, presque jamais été repris avec une telle extension. C'est la notion de trope, ou figure du mot, qui semble avoir remplacé la métaphore, au sens large d'Aristote. Sans songer à raviver une telle conception, ne peut-on reconnaître l'intérêt de la quatrième espèce aristotélicienne, la métaphore « par analogie », ou proportionnelle ? Plus largement, où faut-il placer le curseur entre la métaphore élargie qu'il propose, et la métaphore restreinte qui nous est restée, presque toujours distinguée de la comparaison, par exemple ?

Métaphore et métonymie : un vieux couple, des figures très différentes

Dans *L'Orateur*, Cicéron se réfère justement à Aristote, le citant de mémoire, pour distinguer métaphore et métonymie comme deux espèces au sein du genre métaphore.³ On le sent hésiter. « J'appelle transposition [*tralata*, c'est-à-dire métaphore], comme je l'ai déjà fait plusieurs fois, le transfert d'un mot pris d'une autre notion, par l'intermédiaire de la ressemblance, à cause de l'agrément qu'on y trouve ou du manque d'expression ; mutation [*mutata*, c'est-à-dire métonymie], le cas où au mot propre on en substitue un autre qui fournisse le même sens, emprunté d'une notion qui est avec la première dans un rapport de causalité. » Bien que rapprochées, les deux figures sont donc distinguées, non seulement par la différence qui existe entre les rapports de ressemblance et de causalité, mais aussi par le trait de la substitution (*subjicio*), associé à l'idée d'emprunt (*sumo*), qui

2 Aristote, *Rhétorique*, III, 1406b, 20, *op. cit.*, p. 49.

3 Cicéron, *L'Orateur*, texte établi et traduit par Albert Yon, Les Belles Lettres, Paris, 2002, XXVII, 92-94, p. 32-33.

ne se rapporterait qu'à la métonymie, alors que la métaphore obéirait à une sorte de transfert, de transport (*transféro*). Mais la distinction perd rapidement de sa netteté : il emploie juste après le terme de « transposition » pour caractériser cette fois le mécanisme de la métonymie, en précisant seulement que le transfert n'est pas du même genre. Les noms choisis (mais déjà consacrés par la tradition) ne sont pas eux-mêmes exempts d'ambiguïté : *tralata verba*, employé pour les métaphores, exprime l'idée de transformation, de changement, comme *mutata verba* utilisé pour les métonymies, avec cette seule petite différence que *transféro* renvoie plutôt, à l'origine, à l'idée de transport, et *muto* à l'idée de déplacement (est-ce pour dire que du sens accompagne le mot, dans la métaphore, que le changement de nom est *porté par le sens*, alors que seul le mot change dans la métonymie, sans aucun mouvement de sens ?). Les exemples apportent néanmoins une certaine clarté : « citadelle » est une métaphore quand il désigne le pays, et « Afrique » est une métonymie quand il est employé pour « Africains » (dans « la farouche Afrique trembla d'un terrible tumulte »).⁴

Les deux notions semblent donc fortement liées par la tradition : ce sont les deux principales figures de mots, les tropes par excellence, les plus citées. Dans *Des Tropes ou des différents sens*, Dumarsais est même tenté de faire de la métonymie, comme Aristote avec la métaphore, le genre de tous les tropes, s'appuyant pour cela sur son étymologie (μετωνυμίαν, « changement de nom »).⁵ Lamy va plus loin et inclut, pour les mêmes raisons, au moins la synecdoque et l'antonomase dans la métonymie : c'est à chaque fois « un nom pour un autre ». ⁶ On s'étonne d'ailleurs que la métaphore n'en fasse pas partie. Seule l'autorité de la tradition semble avoir troublé l'auteur, qui rappelle qu'on a parfois appelé métaphores les tropes eux-mêmes.

Une troisième notion, la synecdoque, apparaît souvent à côté de la métonymie, un peu comme à proximité de la métaphore nous trouvons régulièrement la comparaison, la catachrèse ou l'allégorie – les frontières entre les différentes notions, à l'intérieur de chaque famille, métonymie et synecdoque d'un côté, figures d'analogie de l'autre, étant par ailleurs très mouvantes. Ce trio-là prend une telle importance au cours de l'histoire qu'il est au cœur des *Figures du discours* de Fontanier, ou du moins de son *Manuel classique pour l'étude des tropes*. Soucieux d'établir une égalité parfaite entre les trois figures, cet auteur distingue même des espèces au sein de la métaphore (transport d'une chose animée à animée, d'une chose animée à inanimée, etc.), comme on le fait d'habitude pour les deux autres tropes. Il définit aussi la métonymie par une idée de « correspondance » qui la rapproche de la métaphore (elle rapproche également des objets entre eux qui font chacun « un tout absolument à part », mais ce rapprochement ne se fait pas, comme pour la métaphore, sur la base d'une « ressemblance »).⁷ Le groupe μ verra pour sa part dans ces deux dernières figures « le produit de deux synecdoques », faisant de cette dernière la figure de base du système des tropes.⁸ Nous ne rentrerons pas dans le détail des distinctions entre métonymie et synecdoque : notons seulement que ces deux tropes désignent les cas où un mot est employé à la

4 Cicéron mentionne aussi le terme d'« hypallage », que les grammairiens préfèrent à « métonymie », plutôt utilisé par les rhéteurs.

5 Dumarsais, *Des Tropes ou des différents sens*, Flammarion, Paris, 1988, p. 96 : « en ce sens, cette figure comprend tous les autres tropes ». Mais il se range ensuite à l'avis des « maîtres de l'art », qui restreignent la portée de cette figure.

6 Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, PUF, Paris, 1998, p. 163-164.

7 Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977, collection Champs, p. 79.

8 Groupe μ (J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet, F. Pire, H. Triron), *Rhétorique générale*, Points Seuil, Paris, 1982, p. 106-118 et 204-205. On pourrait dire aussi qu'elles constituent « la somme » de deux synecdoques, si l'on tient compte de la formalisation mathématique proposée.

place d'un autre selon un rapport de contiguïté (pour la métonymie), de connexion ou d'inclusion (pour la synecdoque). La liste des rapports exacts varie considérablement d'un auteur à l'autre, mais on peut dire qu'elle comprend le plus souvent les rapports de cause à effet, d'effet à cause, de contenant à contenu, de possesseur à objet possédé (rapports qui renvoient généralement à la métonymie), de la partie pour le tout, du tout pour la partie, ainsi que de la matière à l'objet (rapports qui renvoient généralement à la synecdoque). Pour notre part, il nous arrivera d'englober l'ensemble de ces rapports sous le terme de métonymie, pour des raisons avant tout pratiques, suivant en cela de nombreux auteurs que nous étudierons. Nous ne nous prononcerons pas sur le débat esquissé par Ricœur, à la suite de Fontanier et Genette, qui discerne une différence logique entre les deux figures (coordination contre subordination) qui serait écrasée, méconnue par la notion de contiguïté, réduction qui bloquerait la perception des rapports d'exclusion et d'inclusion mis en œuvre (exclusion pour la métonymie, inclusion pour la synecdoque).⁹

Si nous pensons qu'il convient de distinguer fermement métonymie et synecdoque d'une part et métaphore d'autre part, ce n'est donc pas seulement en vertu de ces rapports de contiguïté ou d'inclusion qui définissent les premières et du rapport de ressemblance qui définit la seconde. C'est aussi et surtout parce que la métaphore déborde, et de beaucoup, de la notion de figure de mot. La métaphore énonce une idée, présente un jugement, là où métonymie et synecdoque restent de l'ordre de la dénomination. Ce point est particulièrement important. Il se trouve développé dans la quatrième partie de l'étude de Paul Ricœur « Le déclin de la rhétorique : la tropologie », mais aussi dans la sixième, où l'on peut lire : « Comme Roman Jakobson, mais en un sens différent de lui, nous formons un concept de “procès métaphorique” [...]. Ce qui dans la métaphore peut être généralisé, ce n'est pas son essence substitutive, mais son essence prédicative. Jakobson généralisait un phénomène sémiotique, la substitution d'un terme par un autre ; nous généralisons un phénomène sémantique. » Et de conclure : « La métonymie – un nom pour un autre nom – reste un procès sémiotique, peut-être même le phénomène substitutif par excellence dans le domaine des signes. La métaphore – attribution insolite – est un procès sémantique, au sens de Benveniste, peut-être même le phénomène *génétique* par excellence dans le plan de l'instance de discours. »¹⁰ Autrement dit, comme Ricœur le démontre à travers son livre, la métonymie et la synecdoque restent dans le cadre conceptuel élaboré depuis l'Antiquité, qui convient toujours, où la figure affecte uniquement le mot, le nom, et ne produit guère de significations nouvelles, alors que la métaphore exige un autre cadre conceptuel, au moins un élargissement de la sémantique du mot à la sémantique de la phrase : elle ne peut être pensée seulement au niveau du mot, mais doit au contraire se penser au niveau du syntagme nominal et verbal, puisque la métaphore est avant tout un énoncé, qu'elle est fondamentalement prédicative. On peut ajouter que « la métaphore a un rôle dans le discours que la métonymie n'égale jamais ». ¹¹

C'est pourquoi Christian Metz peut relever que les trajets d'un mot à un autre « sont rarement *nécessaires* » dans la métonymie.¹² Si pour le mot « bordeaux » on a retenu le nom d'une ville, pour celui de « guillotine » le nom de son inventeur, et pour « style » le nom qui en latin désignait un poinçon servant à écrire, c'est pour des raisons finalement assez contingentes : chaque fois, c'est « la

9 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Le Seuil, Paris, coll. Points Essais, 1997, p. 153, et Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », *Communications* n° 16, *Recherches rhétoriques*, Le Seuil, Paris, 1994, coll. Points Essais, p. 139-140.

10 Paul Ricœur, *ibid.*, p. 252. C'est lui qui souligne.

11 *Ibid.*, p. 170.

12 Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 184. C'est lui qui souligne.

même chose », nous dit Christian Metz, « on se dit “ah oui !”, mais on ne l'aurait pas deviné. » Et ce n'est pas seulement parce que la figure est parfois « morte », lexicalisée, comme ici, mais parce que « l'acte de choix, de lui-même, n'est jamais vraiment “logique” », parce que la métonymie ne contient pas d'idée.

Notons enfin que certains auteurs avancent le critère de la rupture d'isotopie pour distinguer la métaphore de la métonymie et de la synecdoque, Le Guern et le groupe μ notamment, à la suite de Greimas. Ce critère, sur lequel Ricœur tombe également d'accord¹³, n'est pourtant pas satisfaisant : certaines métaphores fonctionnent sur la base d'une même isotopie, au sein de laquelle, néanmoins, elles découpent deux ensembles de réalités. Si, sur le plan théorique, on peut retomber sur ses pieds en évoquant « un degré moindre d'autonomie par rapport au contexte », dans les faits cela suffit parfois à rendre inopérant le critère. Dans *Playtime*, par exemple, où y a-t-il rupture d'isotopie ? La télévision est pensée tour à tour comme une fenêtre ou un mur, probablement sur le modèle de la fenêtre rideau, synonyme de modernité comme le poste récepteur. Il n'y a pas de « saut » dans un autre univers de référence. C'est, à peu de choses près, ce que Christian Metz appelle des « métaphores diégétiques », en s'appuyant sur les exemples d'*Octobre* proposés par Marie-Claire Ropars.¹⁴ En effet, toutes les métaphores ne fonctionnent pas comme celles de l'*Illiade*, où les scènes familières de chasse, d'abattage d'arbres ou de travaux des champs font irruption dans l'univers étranger de la guerre. Pour prendre un autre exemple, littéraire cette fois, comment se fait-il que l'on comprenne, dans *Madame Bovary*, à la fin de la scène des Comices, qu'Emma est comme ces agriculteurs et ces éleveurs que l'on complimente par intérêt, ou que les paysans sont comme ces animaux, « triomphateurs indolents » qui rentrent à l'étable « une couronne verte entre les cornes », autrement dit *des cocus* ?¹⁵ La personnification des bovins n'explique pas tout : la métaphore repose largement sur le terme de cornes, qui ne rompt en rien l'isotopie. De même, s'il y a rupture d'isotopie, entre les discours de Rodolphe et d'Emma, d'un côté, et des officiels à la tribune de l'autre, cela n'est nullement perçu, au départ, comme métaphorique : c'est un montage alterné comme la littérature sait en proposer parfois, et il n'est pas perçu aussitôt comme porteur de significations. La comparaison entre les deux situations, les deux entreprises de séduction, existe donc indépendamment de cet éventuel changement d'isotopie.¹⁶ Il est vrai qu'on ne la perçoit avec certitude qu'au moment où l'alternance des répliques devient plus rapide : notamment quand le narrateur relève le mot « fumiers » en réponse apparente à une cajolerie de Rodolphe, à un mensonge (« Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté. – “Fumiers.” »). Il y a donc rupture franche, mais c'est plutôt une rupture de ton, en l'occurrence, et il n'y a pas « impertinence sémantique », au contraire (la réplique, comprise comme injure adressée à Rodolphe, convient parfaitement ; seul le pluriel dérange)... Néanmoins, si cette rupture franche d'isotopie ne joue pas forcément un rôle de déclencheur – ce serait plutôt l'adéquation fortuite entre des répliques prononcées séparément – elle aide du moins à percevoir ce qui, sans cela, aurait pu être manqué par un lecteur trop rapide. Il en va de même dans *Napoléon* : si les deux tempêtes appartiennent à des isotopies différentes, la voile-étendard ne repose sur aucun changement

13 Ce critère ne lui semble pas suffisant, en cela qu'il méconnaît le travail de la ressemblance, mais il lui apparaît bien nécessaire et indiscutable (*op. cit.*, p. 233-238).

14 Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 230-231.

15 G. Flaubert, *Madame Bovary*, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Paris, 1999, p. 234-252.

16 Comme Jacques Aumont me le fait observer, tout dépend des limites plus ou moins étroites de ce qu'on entend par isotopie, de la portée qu'on accorde au préfixe « iso- ». François Rastier relève d'ailleurs le flou qui entoure la notion dès l'origine : F. Rastier, *Sémantique interprétative*, PUF, Paris, 1996, p. 87-88.

d'univers de référence. Le drapeau acquiert une fonction qu'il ne possédait pas, il est ainsi perçu à la fois comme voile et comme étendard, il devient « moteur », accumulateur d'énergie, capable de rassembler les forces du vent et des hommes, mais sans cesser d'être perçu comme drapeau. Observons un ultime exemple, inspiré d'une célèbre odelette de Nerval, « Les Papillons ». Soit le poème suivant : « Un papillon dans un champ. Fleur agitée par le vent. » Quelle rupture d'isotopie décèlerons-nous ? Fleurs et papillon animent une prairie, font partie de la même isotopie : la deuxième phrase peut être interprétée comme une simple précision apportée à la description du champ. Seuls le singulier, l'absence de déterminant avant « fleur » et l'absence de verbes invitent *éventuellement* à une interprétation métaphorique : elle n'est pourtant nullement obligatoire, seulement encouragée par *une intention* de l'auteur, perçue (ou non) par le lecteur.¹⁷ Le critère de l'isotopie ne joue donc pas de rôle majeur ici non plus. L'élément décisif, c'est la brièveté du texte, comme dans un haïku : si le lecteur s'étonne de n'avoir pas perçu un grand intérêt à lire les deux phrases, il va chercher un autre sens, émettre des hypothèses quant à l'intention qui a motivé l'écriture de ces lignes.

Georges Kleiber fait d'ailleurs observer, en discutant des auteurs plus récents qui défendent la thèse voisine d'une « incompatibilité » propre à la figure d'analogie, par exemple entre « sèmes génériques » chez François Rastier, qu'on ne peut se satisfaire de « cette belle image d'Épinal » d'un critère simple permettant de distinguer métaphore et métonymie. Il cite à ce propos les exemples suivants : « Ce bouleau est un chêne », « Mais c'est un baobab de cerisier » ou encore, chez Céline, « d'énormes radis ! Des poires ! ».¹⁸

On voit donc à quel point des critères trop formels, qui évacuent le sens, n'apportent qu'une aide très limitée. En revanche, voilà un point important pour la théorie : à la différence de la métonymie ou de la synecdoque, qui restent des phénomènes « sémiotiques », la métaphore n'est pas toujours attestable *avec certitude* dans un texte (un texte entendu au sens large) ; c'est une construction (pour celui qui en propose une) et une reconstruction (pour celui qui l'interprète), qui suppose que soit perçue une intention.¹⁹ Cette intention est généralement manifestée dans le texte, par certaines marques d'énonciation, mais ce ne sont pas toujours les mêmes. Ce sera, assez souvent, une certaine contradiction logique, comme on le voit dans le début du poème de Matsuo Bashô : « Un pétale tombé / remonte à sa branche / C'est un papillon », ou dans « Le papillon, fleur sans tige / Qui voltige » de Nerval. Cela peut être aussi la syntaxe : l'apposition, l'usage de démonstratifs, de présentatifs, par exemple, comme dans les deux exemples précédents. Ce sera parfois une rupture nette d'isotopie. Mais cela peut être, comme on vient de le voir avec « Un papillon dans un champ... », plus insensible encore : la construction d'une attente déçue, comme dans une blague, dans un jeu de mots, qui impose de reprendre l'interprétation. La rupture d'isotopie n'est donc pas *nécessaire* : ce n'est qu'un indice, très fréquent, qui facilite la perception de la figure.

17 J'apprécie moins la variante suivante, mais elle illustre encore mieux mon propos : « Des papillons dans un champ. Des fleurs agitées par le vent. » On pourrait aussi introduire des verbes, cela ne changerait pas grand chose à notre propos.

18 G. Kleiber, « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux », dans N. Charbonnel et G. Kleiber, *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, PUF, Paris, 1999, p. 120-121.

19 On pourrait préciser que cette (re)construction, évidemment mentale, est *en partie* « indépendante » du texte, détachée : celui qui propose une métaphore ne formule *explicitement* qu'une partie de ce qu'il s'est représenté, et celui qui interprète élabore la métaphore *à partir de* ce qui est énoncé.

Métaphore et comparaison

La métaphore pose un autre problème, lié cette fois à la comparaison. La question de savoir si « la comparaison est une métaphore » n'est pas simple.

De toute évidence, Aristote insiste le premier sur leur profonde parenté : alors qu'il n'avait pas parlé de cette figure dans *Poétique*, l'idée est répétée dans *Rhétorique*, dans les trois passages où il évoque la comparaison (en grec εἰκόων, que l'on peut traduire aussi par « image »).²⁰ Après avoir donné deux citations, il indique par exemple : « ce sont là des comparaisons, et les comparaisons sont des métaphores, nous l'avons dit à plusieurs reprises » (p. 72). Mais il ne les considère jamais non plus comme tout à fait identiques : après « la comparaison est aussi une métaphore », on lit « elle en diffère peu » ; et de préciser : « en effet, quand Homère dit d'Achille “il s'élança comme un lion”, c'est une comparaison ; mais quand on dit “le lion s'élança”, c'est une métaphore » (p. 49). On retrouve l'idée plus loin : la comparaison est « une métaphore qui ne diffère que par le mode de présentation » (p. 63-64). Le sentiment d'une certaine équivalence domine : « on peut employer toutes ces expressions et comme comparaisons et comme métaphores, si bien que toutes celles qui sont appréciées sous forme de métaphores pourront évidemment devenir aussi des comparaisons » (p. 50). Néanmoins, des réserves sont systématiquement introduites : on doit user des comparaisons « peu souvent, car elles ont un caractère poétique », notamment (p. 49). L'idée qu'elles seraient propres à la poésie est rappelée plus loin, à propos des « comparaisons des poètes » (p. 63-64). On a alors le sentiment que la belle comparaison, qui donne *malgré tout* de « l'élégance » au style, n'est « réussie » qu'en tant qu'elle est une métaphore par analogie, qu'elle contient une idée. Elle pêche en revanche par son « mode de présentation », elle est « moins agréable, parce qu'elle est présentée trop longuement », elle « ne satisfait pas [...] à ce que recherche l'esprit ». Il faut suivre ici la pensée d'Aristote : la comparaison « ne se borne pas à dire “ceci est cela” », comme la métaphore ; elle s'éloigne donc de l'enthymème, cette forme abrégée du syllogisme qui convient bien à l'art oratoire et dont la métaphore est proche, selon lui. Le reproche fait à la comparaison est donc de délivrer des informations trop lentement. Le développement qui suit, consacré aux bons et aux mauvais enthymèmes nous éclaire sur les bonnes et les mauvaises « images » aussi : il faut éviter les deux écueils contraires de l'évidence, de la banalité (avec les enthymèmes « qui ne demandent aucune recherche ») et de l'obscurité (avec « ceux qui, à l'exposé, ne se font point comprendre ») ; « alors s'acquiert une connaissance ».

Chaque rappel de la parenté de la métaphore et de la comparaison est donc suivi de réserves, à propos de la comparaison. Il en va de même dans un dernier extrait (p. 72-73). Quelle conclusion en tirer ? Quelle est la portée de ces réserves ? Il faut évidemment rappeler qu'Aristote parle dans tous ces passages de l'art oratoire, où il importe de convaincre rapidement l'auditoire, et non de l'étouffer sous des fleurs de rhétorique. Mais, s'il ne parle pas de comparaison dans *Poétique*, alors qu'elle possède précisément ce caractère littéraire selon lui, cela veut-il dire qu'elle ne pose problème que du point de vue rhétorique ? Il est difficile de trancher. Le caractère systématique des réserves ne peut que frapper et, en même temps, on sent bien que ce n'était pas l'intention première d'Aristote, qu'il tenait avant tout à souligner la proximité des deux figures.

Il n'en va pas toujours de même par la suite : chez beaucoup d'auteurs, la comparaison apparaît plus nettement que chez Aristote comme une figure indépendante. Dans *Rhétorique à Herennius* par

20 Aristote, *Rhétorique*, III, chap. 4, 1406b-1407a, chap. 10, 1410b, et chap. 11, 1412b-1413a, *op. cit.*, p. 49-50, 63-64 et 71-72.

exemple, la comparaison « traditionnelle », appelée *imago*, apparaît loin de la métaphore, qui se trouve placée entre synecdoque et allégorie.²¹ Les deux figures se trouvent également séparées chez Bernard Lamy, dans *La rhétorique ou l'art de parler*, et Fontanier, dans *Les figures du discours*, à cause de l'importance accordée à la notion de trope.²²

Des liens plus étroits sont indiqués chez d'autres auteurs, qui reprennent souvent l'exemple du lion : chez Cicéron, chez Quintilien et chez Dumarsais notamment. Quintilien réutilise par ailleurs l'expression que l'on trouve dans certaines versions du texte de Cicéron : « la métaphore est une comparaison abrégée » (c'est le mot *similitudo* qui se charge chez lui d'exprimer la comparaison comme figure : mot que l'on peut traduire aussi par similitude, qui contient notamment l'idée de ressemblance), et l'auteur d'*Institution oratoire* d'ajouter : « il y a comparaison, quand je dis qu'un homme a agi “comme un lion”, métaphore lorsque je dis de cet homme : “c'est un lion”. »²³ On reconnaît ici l'idée aristotélicienne : les métaphores sont condensées là où les comparaisons sont développées, exposées plus longuement.

Cette distinction, à laquelle selon moi il ne faut pas accorder une trop grande attention, a joué un rôle très important. Aujourd'hui encore, elle est dans tous les esprits. Manuels scolaires, précis universitaires, ouvrages savants la reprennent, souvent sans l'ombre d'une critique : la comparaison et la métaphore se distingueraient par l'usage ou non d'un « outil de comparaison ». Et, à partir du moment où deux mots existent, la tentation est forte de leur donner un contenu vraiment différent, d'y voir l'expression d'une séparation plus essentielle qu'elle ne l'est parfois. Ainsi, discutant le passage d'Aristote évoqué plus haut, Ricœur est-il tenté de justifier la distinction entre métaphore et comparaison : si Aristote privilégie la première, par opposition à la seconde plus longue et donc plus claire, c'est que « la comparaison développe et en même temps amortit » le paradoxe de l'énoncé métaphorique, ce paradoxe que « la métaphore préserve par le raccourci de son expression ». Et l'auteur de *La Métaphore vive* d'ajouter plus loin, expliquant toujours l'idée d'Aristote sans la remettre en cause, que « la comparaison rend explicite » la ressemblance, aperçue « par le moyen du terme de comparaison qui la caractérise ». ²⁴ Voilà qui ne convainc qu'à moitié. S'il est indéniable que certaines comparaisons amortissent l'effet d'étrangeté, de paradoxe, faut-il en généraliser l'effet ?

Nous faisons l'hypothèse exactement inverse. L'apparence de vérité d'un tel raisonnement repose exclusivement sur des exemples soigneusement choisis : « Il s'élança comme un lion » et « le lion s'élança », en l'occurrence. Il suffit d'introduire d'autres exemples pour que la symétrie s'effondre, à commencer par celui qu'Aristote propose à la fin du même paragraphe, mais sans guillemets : « Achille est un lion ». La métaphore *in praesentia*, comme on appelle cette espèce de métaphore où le comparé est exprimé, conserve le paradoxe de l'énoncé métaphorique, le choc de « l'attribution insolite », mais elle en présente une forme plus explicite, à la différence de la métaphore *in absentia* « le lion s'élança », puisque les deux termes de l'analogie sont clairement mis en relation.

Dira-t-on alors que la comparaison se signale par une ressemblance plus explicite ? Il suffit de reprendre la métaphore *in absentia* d'Aristote donnée plus haut, « le lion s'élança », pour constater qu'il n'en est rien. Le verbe présente le « motif » de la comparaison, celui qui était donné dans « il

21 *Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par Guy Achard, Les Belles Lettres, Paris, 2003. Les passages concernés sont, respectivement, livre IV, 62, p. 213-214 et IV, 45, p. 187-188.

22 B. Lamy, *op. cit.*, p. 165-166 et p. 205-207, Fontanier, *op. cit.*, p. 99-104 et p. 377-379.

23 Quintilien, *Institution oratoire*, tome V, texte établi et traduit par Jean Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 2003, livre VIII, 6, 8-9, p. 106.

24 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Seuil, Paris, 1997, p. 36-40.

s'élança comme un lion ».²⁵ À l'inverse, considérons « Achille est comme un lion » : cette phrase sera classée par beaucoup parmi les comparaisons. Elle ne donne pourtant aucune indication de ressemblance. Ce critère-là n'est donc pas meilleur : certaines métaphores proposent un motif de comparaison quand certaines comparaisons n'en donnent aucun. La comparaison peut alors présenter cette vraie « chance d'instruction », pour reprendre les termes de Ricœur, qui était reconnue à la métaphore par Aristote : quand Jaurès lance en 1895 que, toujours, la société capitaliste, « même quand elle veut la paix, même quand est à l'état d'apparent repos, porte en elle la guerre, comme une nuée dormante porte l'orage », la ressemblance n'est pas explicite. L'idée de « porter » la tempête reste à préciser, à penser. La comparaison avec l'orage enrichit la métaphore de la gestation, mais complique l'image : elle introduit une idée de fatalité, d'accumulation qui mène à un seuil critique, mais elle n'éclaircit pas vraiment. C'est d'ailleurs pourquoi, juste après, Jaurès utilise l'expression de « guerre économique » pour décrire le régime normal de la société capitaliste : le recours aux armes est l'aboutissement d'un conflit économique (notons ainsi, au passage, que c'est une métaphore qui sert alors à expliciter l'idée *contenue* dans la comparaison). Tout aussi paradoxale que la métaphore, la comparaison peut donc constituer une vraie « provocation à chercher », comme le montre également, de façon exemplaire, le fameux vers d'Éluard, « La Terre est bleue comme une orange », qui n'a rien à envier à « le lion s'élança », pour ce qui est de la violence du choc entre le sujet de la métaphore et son prédicat. Cette image surréaliste semble presque avoir été faite pour démontrer combien le motif proposé peut être trompeur dans une comparaison, combien l'analogie véritable peut résider ailleurs, dans la rondeur et la douceur, par exemple, ou dans la promesse de bonheur, dans l'amertume apparente et dans la saveur dissimulée. Ce n'est pourtant pas la seule comparaison où le motif n'apporte rien de décisif : le phénomène est assez fréquent, en fait, même dans des esthétiques non surréalistes. Dans *Regain* de Jean Giono, par exemple, le narrateur décrit le chemin abandonné d'Aubignane, s'ouvrant dans un vallon sauvage, comme un serpent mort, et il conclut par « on voit, au-delà, un pays tout roux comme un renard ».²⁶ Il apparaît clairement ici que la rousseur joue un rôle très secondaire dans le choix de l'image, que la comparaison est aussi rusée qu'un paysan interrogé sur ses biens. Le rapprochement avec le renard évoque bien d'autres idées, en effet, surtout après l'image du serpent mort : l'idée de pays sauvage, où la nature est dangereuse, où elle peut vous jouer des tours, notamment. Si le pays est roux, d'ailleurs, ce n'est pas avant tout parce qu'il serait beau comme le pelage du renard, mais qu'il n'a plus rien de vert, qu'il est grillé par le soleil. Les personnages ne s'y trompent pas. La dernière réplique du chapitre interroge de la sorte le conducteur de l'estafette : « Alors, l'oncle, c'est là-bas, Aubignane, là où ça a l'air tout mort ? ». La comparaison avec le renard contenait déjà la réponse : il y a de la vie, mais une vie dissimulée, sauvage. Ça n'a que l'apparence de la mort, en effet.

La comparaison ne se distingue donc pas de la métaphore par son caractère moins paradoxal, plus explicite. Elle présente une vraie chance d'instruction, elle aussi. Faut-il pour autant supprimer la distinction ?

On peut se demander en effet quelle valeur accorder à un autre critère : la notion d'« outils de comparaison » généralement avancée. Quelle liste établir, par exemple ? Si les conjonctions du type « comme », « pareil à », « tel (que) », « ainsi que » ou « de même que » font l'unanimité, et si peu

25 Ou du moins l'un des motifs : je ne discute pas ici de la question du nombre des motifs, on l'aura compris. La traduction des Belles Lettres du passage d'Homère propose un verbe qui explicite encore davantage la comparaison : Achille « bondit ».

26 Jean Giono, *Regain*, éditions B. Grasset, coll. Livre de Poche, Paris, 1988, chap. I, p. 14-15.

de monde discute des verbes « paraître », « sembler », « ressembler à », ne peut-on débattre du verbe « être » lui-même ? Ce verbe d'état qui unit parfois comparé et comparant n'est-il pas un outil de comparaison, lui aussi ? C'est ce que pense également le groupe μ , qui relève différentes formes syntaxiques intermédiaires entre la métaphore *in absentia* et la comparaison traditionnelle : le « est » d'équivalence fait ainsi partie des copules possibles pour la comparaison.²⁷ Ce n'est pourtant pas le choix de la rhétorique traditionnelle. La seule ligne de fracture tenable serait alors, si l'on tient à sauver ce couple de figures, de formuler l'hypothèse de deux modalités de prédication distinctes : la copule de la métaphore poserait une sorte d'identité problématique entre comparé et comparant, alors que la comparaison ne supposerait qu'une ressemblance superficielle. Les notions d'être et de paraître organiseraient la séparation, la première provoquant un effet de choc et donc de paradoxe plus grand.

Hélas, que dire alors de tous ces modalisateurs qui accompagnent parfois les métaphores : « en quelque sorte », « pour ainsi dire », « en un sens », « cette espèce de », « quasi », etc. Ce procédé, souvent indiqué dans les traités de rhétorique, n'est jamais rapporté à la notion de comparaison.²⁸ Et pourtant il corrige l'idée d'une ressemblance trop forte entre comparant et comparé, il rabat très efficacement la métaphore du côté d'une « simple » ressemblance. Il n'y a donc pas que la comparaison qui peut « détendre le dynamisme » de l'image : la métaphore en est tout à fait capable.

À l'inverse, enfin, on pourrait trouver des exemples de comparaisons où l'effet du « comme » serait gommé, par différentes modalisations, par l'intonation ou un adverbe, quelque chose du type « mais il est comme un lion ! » ou « il se comporte vraiment comme un lion ». De même, l'enfant ou le savant qui comprennent un phénomène, qui découvrent une loi, ne s'exclameront-ils pas que tel phénomène est *comme* tel autre, au moment même où ils auront l'intuition que *c'est la même chose* ? Il convient de s'attarder sur cet exemple : quand un enfant connaît la loi de l'attraction universelle, appliquée aux astres, et qu'il voit deux petites îles de mousse flottantes se frôler dans son bain, et à ce moment-là changer de trajectoire pour se rapprocher l'une de l'autre, il s'écrie facilement que « c'est comme pour les planètes ! ». La ressemblance entre les deux situations n'est pas totale, mais la loi observée n'en est pas moins la même. Comment dire alors que la tournure « être comme » formule toujours une ressemblance superficielle ?

Il faut donc considérer que rien ne sépare vraiment métaphore et comparaison, sinon une certaine syntaxe. Cela n'est pas sans effet, bien sûr, mais rien d'essentiel ne s'y joue, la distinction est superficielle. Il s'agit plutôt d'un continuum qui relie métaphore *in absentia*, métaphore *in praesentia* et les différentes formes de comparaisons. La preuve en est qu'on passe d'une figure à l'autre assez aisément. Seuls les mots, qui segmentent le phénomène, distinguent et délimitent les occurrences, finissent par nous faire croire le contraire. De ce point de vue, le terme d'image, dans son acception rhétorique contemporaine, est presque préférable : il souligne mieux cette unité.

Un trait de la métaphore explique en fait une grande part de ce débat sur la métaphore et la comparaison : c'est sa nature de prédication implicite. Si la frontière la plus souvent constatée oppose la métaphore *in absentia* et la comparaison, en négligeant la métaphore *in praesentia*, c'est que celle-ci apparaît comme la forme même de la métaphore, mais sa forme secrète, qui reste souvent implicite. Quand le cadre de l'analyse reste celui de la phrase, d'une phrase sortie de son contexte, la distinction traditionnelle semble posséder une certaine validité : la métaphore *in*

27 Groupe μ , *Rhétorique générale*, op. cit., p. 115.

28 Par exemple chez Cicéron, dans *De l'orateur*, tome III, trad. E. Courbaud et H. Bornecque, Les Belles Lettres, Paris, 2002, livre III, 165, p. 65.

absentia se distingue de la comparaison en cela qu'elle ne mentionne pas le comparé, par exemple. Mais, dès que l'on rétablit le contexte, on est bien obligé de constater que cela ne tient plus : dans l'énoncé métaphorique *in absentia*, il y a un second énoncé métaphorique *in praesentia*. Dire « le lion s'élançe » suppose que l'on a déjà présenté « le lion ». Le mystère ne subsiste pas longtemps, si on a le texte d'origine sous les yeux : il suffit, le plus souvent, de se reporter à la phrase précédente pour trouver le comparé. La différence entre métaphore (*in absentia*) et comparaison consiste donc essentiellement en une prédication tantôt implicite tantôt explicite : le sujet manque dans la métaphore *in absentia*, il est sous-entendu.

La théorie des sens « propre » et « figuré » est une autre façon, plus sophistiquée, raffinée depuis plus longtemps, de poser le problème : selon elle, dans la métaphore (*in absentia* exemplairement), le mot n'est pas pris dans son « sens propre », à la différence de la comparaison où les deux le sont (par exemple « lion », dans la métaphore, posséderait le sens figuré de « guerrier courageux »). Si ce mot « lion » est compris correctement, pourtant, c'est qu'il n'a pas perdu son sens propre, et qu'il est mis en relation, comme dans la comparaison, avec un autre mot qui possède lui aussi un « sens propre », mais cette fois implicitement (mettons « Achille », dans une autre phrase). On voit donc comment fonctionne la théorie de la substitution : le comparé disparaît sous le comparant, en cédant sa signification à ce nouveau « signifiant ». C'est ainsi qu'on arrive à l'idée de « sens propre » disparaissant sous le « sens figuré ». On retrouve cette conception rhétorique traditionnelle dans cette affirmation de Catherine Fromilhague : « dans la comparaison, le comparant *conserve* toujours son sens propre ; dans la métaphore, le comparant a toujours un sens figuré. »²⁹ Les deux propositions peuvent sembler valables. Ce qui l'est moins, c'est l'affirmation implicite selon laquelle, dans la métaphore, le comparant *perdrait* son sens propre. Pour les tenants de cette théorie, qui pâtissent de considérer surtout des métaphores lexicalisées ou en voie de l'être, il y aurait glissement d'un sens à l'autre, et « la relation entre le terme métaphorique et l'objet qu'il désigne habituellement » est suspendue, mise entre parenthèses, voire « détruite ».³⁰ Alors que dans la métaphore vive ou ravivée les deux référents sont pris en compte, sont mis en relation, on semble pouvoir dire, avec la métaphore usée, à la suite de Le Guern qui analyse une métaphore de Pascal : « le mot “abîme” ne désigne pas la représentation mentale d'un abîme d'où on passerait au concept de mystère : il désigne directement le mystère ». C'est ainsi qu'on peut comprendre les idées plus riches mais aussi plus contradictoires qui suivent, formulées par Catherine Fromilhague : « avec la comparaison, les référents du comparé et du comparant restent distincts, différents » ; ainsi « la comparaison a, de soi, une force imageante plus grande que la métaphore », elle impose davantage son « image concrète » ; « dans la comparaison, le comparant garde son sens propre et *désigne un référent autonome*, même s'il est virtuel », alors que, « avec la métaphore, la représentation du comparé s'enrichit de la présence du comparant : on parle de représentation “binoculaire”, ou “stéréoscopique” » ; dans la métaphore, « l'image du comparant *reste “virtuelle” (dans tous les sens du terme)* » ; seule « la continuation du comparant », dans la métaphore filée, « lui apporte une épaisseur concrète qui lui donne la force d'un tableau ». Plusieurs de ces affirmations pourraient recueillir nos suffrages, notamment celles sur la double référence de la comparaison, si elles ne visaient pas à opposer métaphore et comparaison, à suggérer que l'accès à la référence est moindre, voire incomplet pour la métaphore, et que la comparaison ne s'enrichit pas de la tension entre comparé et comparant. La métaphore de la perception « binoculaire » ou « stéréoscopique » est

29 Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Nathan, Paris, 1995, coll. 128, p. 75. C'est moi qui souligne.

30 Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Paris, 1973, p. 15.

d'ailleurs bien meilleure que l'idée explicitée : elle ne contient pas cette idée de subordination d'un référent à l'autre, qui existerait dans le cas de la métaphore, et elle s'applique parfaitement à la comparaison. Que l'on songe à cette comparaison du pays d'Aubignane, « tout roux comme un renard » : n'y a-t-il pas échange, quand on lit le roman de Giono, entre les représentations que l'on peut se faire du renard et de ce vallon menant à un village ? Cette image ne doit-elle pas beaucoup à la dialectique qui peut s'établir entre le comparé et le comparant, et pas seulement à une « image concrète » de l'animal, à sa rousseur par exemple ?

Il semble donc inutile de prolonger plus longtemps l'étude de ces distinctions. Catherine Fromilhague souligne elle-même que « la force imageante de certaines comparaisons lexicalisées » est faible. Les faits métaphoriques sont tellement riches qu'ils résistent à une telle grille. Comment traiter, en effet, la description suivante d'Aubignane, extraite elle aussi de *Regain*, où se mêlent métaphores et comparaisons ?

C'est donc des maisons qu'on a bâties là, juste au bord [du plateau], comme en équilibre, puis, au moment où ça a commencé à glisser sur la pente, on a planté au milieu du village le pieu du clocher et c'est resté tout accroché. Pas tout : il y a une maison qui s'est comme décollée, qui a coulé du haut en bas, toute seule, qui est venue s'arrêter, les quatre fers d'aplomb, au bord du ruisseau, à la fourche du ruisseau et de ce qu'ils appelaient la route, là, contre un cyprès.³¹

L'image de ce clocher comme un pieu qui fixe le village est-elle concrète parce que la métaphore serait en fait une comparaison, ou une métaphore *in praesentia* ? ou parce qu'elle est filée, ce qui apporterait *de façon extérieure* sa puissance imageante à l'image ? De telles hypothèses montrent surtout le caractère poreux des notions pourtant opposées. Si la puissance d'évocation d'une image semble *parfois* plus grande dans le cas d'une comparaison, ou d'une métaphore filée, c'est simplement que la métaphore y est explicitée, ou complétée, précisée : ainsi la perception de son expressivité, de sa richesse, dépend-elle moins de la disponibilité du lecteur. Elle s'impose, là où la métaphore *in absentia* réserve davantage l'idée au lecteur attentif.³² Autrement dit, Catherine Fromilhague valorise dans la comparaison ce dont Aristote se méfiait : son caractère prétendument plus explicite, parfois trop évident. Elle reprend la même idée discutable, mais en inverse les valeurs.

Il convient donc de se méfier. Même s'il existe des comparaisons convenues, la métaphore *in absentia* est la forme par excellence de la métaphore morte ou usée, en cours de lexicalisation : la métaphore du lion fait presque partie du code de la langue, peut être comprise sans le recours à une double référence. Cela rejaillit sur la métaphore *in praesentia* et sur la comparaison : « c'est un renard » ou « fier comme un coq » peuvent se comprendre de la même façon, totalement codée. Nous sommes là au cœur du problème de la théorie de la substitution : elle généralise ce qui ne se produit que dans les métaphores lexicalisées, et elle interprète comme un effacement du « sens propre », ou une « virtualisation » du référent, ce qui n'est que leur suspension partielle dans le cas des métaphores usées. Car le renard auquel nous pensons dans la phrase de Giono n'est pas différent de l'animal évoqué dans une métaphore du type « le lion s'élança », si elle est ravivée : nous ne songeons pas forcément à ce renard que nous pouvons avoir rencontré lors d'une promenade, ou au « personnage » du renard tel qu'il s'est constitué dans l'imaginaire occidental, mais cette expérience

31 J. Giono, *Regain*, *op. cit.*, chap. II, p. 16.

32 Mais, rappelons-le, le lecteur est libre de faire retour *ou non* sur la figure, dans les deux cas, que l'image soit très explicite ou très peu.

et cet imaginaire, l'odeur fauve de l'animal et les multiples ruses du goupil dans *Le Roman de Renart*, par exemple, tous ces référents nous aident à façonner la signification de la métaphore ou de la comparaison, et l'enrichissent d'autant plus que nous nous y attardons. L'idée d'un sens propre effacé et d'une référence « ruinée » disparaît donc dans le cadre d'une théorie de la métaphore vive, qui exige d'abandonner le niveau du mot comme cadre de l'analyse pour privilégier celui de la phrase et même du discours : l'événement énonciatif que constitue la métaphore impose en effet de faire appel à notre expérience très précise, très concrète, de l'univers évoqué dans l'image. On peut néanmoins conserver l'idée d'une référence suspendue, de second rang, *par ailleurs*, pour désigner le caractère imaginaire du comparant, dans de nombreux discours, ou le caractère fictif du comparé et du comparant dans la littérature.³³ Quels que soient les noms alors retenus, il faut distinguer fermement la double référence apportée par le comparant et le comparé, d'une part, qui est bel et bien maintenue dans l'énonciation et l'interprétation d'une métaphore vive – qui n'est pas suspendue – de la référence (ou de la dénotation) « de second rang », d'autre part, qui caractérise la fiction *et donc potentiellement toute métaphore*, qui est elle aussi redescription du réel, perception neuve du monde, pouvant recourir pour cela à l'imaginaire.³⁴

Le principal critère valable pour distinguer la comparaison de la métaphore *in absentia*, à savoir la présence ou l'absence du comparé, apparaît donc de l'ordre de la tautologie. Seul le haut degré de raffinement de la théorie peut nous le faire perdre de vue, lorsqu'on préfère dire les choses en se demandant si tous les termes sont pris ou non dans leur sens littéral, si la référence du comparant est « suspendue » ou non, si les référents sont « autonomes » ou complètement « virtuels », etc.³⁵

Quant à l'unique critère permettant de faire le départ entre métaphore *in absentia* ou *in praesentia*, d'un côté, et comparaison de l'autre, à savoir la nature de la prédication, de l'ordre de l'« être » ou de l'« être comme », nous avons vu qu'il ne se maintenait qu'à un niveau très superficiel. Il nous reste maintenant à comprendre pourquoi.

Comparaisons, métaphore proportionnelle et comparaison « qui est dans l'esprit »

Toute une tradition parcourt souterrainement les ouvrages de rhétorique qui établit un lien entre les figures d'analogie, les « tropes de la ressemblance », et le raisonnement par analogie. On ne peut pas comprendre le débat sur la métaphore comme « comparaison abrégée » ou la comparaison comme « métaphore développée » si on ne restitue pas ce contexte-là.

L'ambiguïté des termes choisis ne facilite pas les choses. On a vu qu'en grec *metaphora* (μεταφορά) désigne avant tout le genre des tropes, mais semble posséder également le sens de la quatrième espèce, la métaphore « par analogie », notamment lorsque Aristote affirme que la

33 Le comparant semble néanmoins pouvoir appeler parfois une référence « de premier rang », non fictive, dans la littérature comme dans le discours : lorsque Homère convoque les expériences agricoles de ses interlocuteurs pour mieux les faire pénétrer dans l'expérience de la guerre, par exemple, ou qu'un orateur fait allusion à un événement historique.

34 Pour bien me faire comprendre, un exemple : si je dis « Alex est un dragon », ou « c'est un dragon » en parlant du même Alex, la référence du mot « dragon » n'est pas forcément suspendue, au sens où le mot s'abstiendrait de convoquer toute une série de représentations associées à cet animal, mais ce serait nécessairement une référence de second degré, différente de celle d'Alex, en cela que l'on convoquerait obligatoirement un univers de fiction – alors que, dans « c'est un renard » ou « c'est un lion », la part de fiction convoquée serait plus variable.

35 Une dernière preuve de l'embarras inutile dans lequel cela nous jette : une phrase comme « Paul est bête comme un âne », reprise par Ricœur (*op. cit.*, p. 236), doit-elle considérée comme une comparaison (présence du « comme ») ou une métaphore (présence d'un terme figuré dans l'énoncé, avec « bête ») ?

comparaison est aussi une métaphore. Il possède donc deux sens au moins, l'un qui semble aujourd'hui un peu trop large, et l'autre qui nous apparaîtra plus loin comme un peu trop étroit, qui laisse de côté la troisième espèce. Quant à *eikon* (εἰκών), le mot désigne la figure de rhétorique qu'on nomme aujourd'hui comparaison, tout en signifiant « image ». Il présente donc une ambiguïté voisine, en grec, de celle d'« image » voire, d'une certaine façon, de « figure », en français.

Les choses ne sont pas plus simples en latin. Si *metaphora* est presque toujours traduit par *translatio*, *translata verba* (chez l'auteur de l'*Ad Herennium*, Cicéron ou Quintilien, par exemple), avec une ambiguïté voisine de celle du grec (l'idée de « transport » pouvant renvoyer à la définition du trope), la comparaison, elle, est rendue de façons très diverses, par *similitudo*, *simile*, mais aussi *comparatio*, *collatio* et *imago*. Seulement, ces mots ne désignent pas toujours, à chaque fois, la figure d'analogie que nous connaissons : c'est surtout *similitudo* qui remplit cette fonction, même si l'auteur d'*Ad Herennium* dédouble la comparaison entre *similitudo* et *imago*, et utilise parfois *collatio*, et si Quintilien adopte *comparatio* comme synonyme au moment précis de formuler la différence entre comparaison et métaphore, à l'aide des exemples d'Aristote. Or, *similitudo* possède presque la même polysémie que « comparaison » en français : il désigne à la fois la figure de style et le rapport de ressemblance, d'analogie, le parallélisme qui peut exister entre deux situations. Le terme possède ces deux sens dans *Institution oratoire*, il apparaît à la fois au sein de l'*elocutio*, dans la partie consacrée à « la théorie du style », et dans l'*inventio*, dans la *dispositio*, les parties précédentes consacrées à la recherche et à l'agencement des arguments. La *similitudo* apparaît même divisée entre son statut de figure d'ornement, de figure de la pensée et son statut d'élément de preuve. Pour introduire l'article consacré à la comparaison, et avant de donner des exemples, Quintilien dit en effet : « Pour jeter avec éclat de la lumière sur les choses, une belle invention est celle des similitudes. Certaines d'entre elles servent à la preuve et se rangent parmi les arguments ; d'autres ont pour objet de rendre les images des choses, ce dont nous nous occupons maintenant ».³⁶ Deux paragraphes plus loin, il nuance déjà la distinction opérée : « Mais ce genre de similitude, dont nous parlions 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 ». *Similitudo* peut donc être traduit, tantôt par « similitude » ou par « comparaison », tantôt par « rapport de similitude », de ressemblance : il désigne à la fois une figure de rhétorique et l'analogie qui la permet, analogie fréquemment utilisée comme moyen de preuve. Ainsi, à la fin du passage consacré à la métaphore, est-il fait mention de ces « métaphores dures », « tirées d'une similitude éloignée ».³⁷ On peut noter aussi que, parfois, c'est au terme *simile* qu'il est imparti de porter cette seconde idée, comme dans le chapitre 11 du livre V, où cette similitude est explicitement rapprochée de l'analogie grecque, et où la ressemblance, la comparaison (*simile*) est présentée comme *impliquée* dans une certaine catégorie d'exemples.

Aussi Quintilien semble-t-il hésiter sur le choix du vocabulaire, notamment lorsqu'il soulève le problème de la traduction des termes grecs, au tout début de ce chapitre portant sur certaines formes d'arguments.³⁸ Il y indique qu'il refuse de distinguer les deux notions employées par les Latins, l'*exemplum* (l'exemple, tiré notamment des faits historiques) et la *similitudo* (c'est-à-dire ici un troisième usage du mot, réservé par d'autres à l'idée d'*exemple inventé*, d'inspiration prosaïque). Il les présente comme correspondant aux notions que les Grecs nommaient παράδειγμα

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

37 *Ibid.*, livre VIII, 6, 17, tome V, p. 108.

38 Quintilien, *Institution oratoire*, tome III, texte établi et traduit par J. Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 2003, livre V, 11, 1-2 et 22-23, p. 162 et p. 168-169.

(« paradigme ») et παραβολή (« parabole »), et qu'il choisit de désigner tous deux avec le terme d'*exemplum* (comme les Grecs englobaient eux-mêmes l'exemple historique, la parabole et la fable dans la notion plus large de παράδειγμα, de « paradigme », d'exemple). C'est donc à cause de la polysémie qu'il choisit de ne pas conserver le mot *similitudo* dans ce nouveau sens, puisqu'il présente justement la similitude comme centrale, non seulement dans les exemples fictifs, mais dans tous les *exempla*. Néanmoins, ne serait-ce que pour la commodité, il s'en sert encore à plusieurs reprises dans l'ouvrage, et ne serait-ce qu'à la fin du chapitre sur les exemples, pour distinguer la troisième espèce : les exemples non historiques et non fabuleux.

Hélas, les Latins n'en restent pas là. Dans *Rhétorique à Herennius*, la comparaison est surtout appelée *imago*. Quand une figure est nommée *similitudo*, son emplacement dans l'ouvrage et les exemples proposés montrent qu'il ne s'agit pas vraiment de la comparaison comme trope, mais plutôt de la « parabole », de cette forme d'exemple voisine de l'*exemplum* que nous venons de voir : c'est le dernier sens que nous venons d'observer, « refusé » par Quintilien. Néanmoins, chez l'auteur d'*Ad Herennium* comme chez ce dernier, la *similitudo* désigne aussi la ressemblance, l'analogie qui sous-tend la figure. Les choses sont particulièrement nettes : les trois figures que sont la *similitudo* (la comparaison avec un exemple), l'*imago* (la comparaison traditionnelle) et la métaphore présentent dans leur définition même la notion de *similitudo*, l'idée de similitude, de comparaison.³⁹ C'est elle qui « autorise le transfert » métaphorique, qui permet la comparaison et que l'on retrouve, à des degrés divers, dans la « similitudo », dans l'exemple non historique.

Enfin, cette solidarité entre le rapport de comparaison et la figure se perçoit également à travers le mot *comparatio* (comparaison, rapprochement).⁴⁰ Quintilien l'emploie par exemple pour la confrontation des causes, quand il détermine s'il faut comparer les arguments les uns après les autres ou comparer les causes en bloc.⁴¹ On l'a vu par ailleurs, *comparatio* est utilisé aussi comme synonyme complet de *similitudo*, au moment même où la figure de rhétorique est définie. Les autres occurrences de *comparatio* représentent en quelque sorte des cas intermédiaires : il l'emploie lorsque il évoque l'amplification par comparaison (qu'il s'efforce de distinguer du genre d'argumentation « qui consiste à inférer le plus du moins », sans bien y parvenir, et qu'il rapproche de l'*exemplum* : c'est un « exemple pour ainsi dire parallèle », similaire), ou lorsqu'il évoque les sentences par comparaison (non loin, d'ailleurs, des sentences par similitude).⁴² On voit donc que *comparatio* est presque un synonyme de *similitudo*, avec cette nuance que le premier est généralement réservé à l'activité mentale de confronter, de rapprocher, là où le second possède différents sens plus spécialisés, sert notamment à désigner des figures, en plus du rapport de ressemblance. D'ailleurs, lorsque Quintilien nomme, exceptionnellement, la comparaison *comparatio*, c'est après avoir utilisé tout aussi exceptionnellement le terme grec *metaphora* et après avoir mentionné, à la fois, le nom *similitudo* et le verbe *comparare*, c'est-à-dire le rapport de ressemblance et l'activité de rapprochement communs aux deux figures.

Qu'on me permette donc d'y insister : avec *similitudo* et *comparatio*, on retrouve presque la même ambiguïté qu'en français, où « similitude » et « comparaison » renvoient également à des traits ou fonctionnements communs à toutes les figures d'analogie mais où, à la différence du latin, c'est « comparaison » qui a été retenu pour la figure et non « similitude ».

39 *Rhétorique à Herennius*, IV, 45 et 59-62, *op. cit.*, p. 187 et 207-213.

40 Nous laisserons de côté *conlatio*, d'un emploi plus marginal, mais similaire, qui désigne notamment chez Cicéron l'exemple inventé non fabuleux (la « parabole »).

41 Quintilien, *Institution oratoire*, tome IV, trad. J. Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 2003, livre VII, 2, 22, p. 131.

42 Quintilien, *Institution oratoire*, livre VIII, 4, 9-14 et 5, 5, *op. cit.*, tome V, p. 88-90 et 95.

Aussi, lorsque Quintilien définit la métaphore comme « comparaison abrégée » (*similitudo brevior*), il faut comprendre, comme chez Aristote, que le mode de présentation de l'image peut varier, que la comparaison est une figure « développée » là où la métaphore est plus condensée, mais il est probable que l'auteur d'*Institution oratoire* a voulu dire aussi que métaphore et comparaison fonctionnent *tous deux* sur le mode de la comparaison, du rapprochement entre deux réalités, du « rapport de similitude ». C'est ainsi que l'on peut comprendre l'usage du mot *comparatio* juste après la définition de la métaphore comme *similitudo brevior* et la définition traditionnelle selon laquelle la métaphore serait « énoncée au lieu de la chose » que l'on veut exprimer et non comparée (*comparatur*). Il sert probablement à souligner la différence entre deux acceptions de l'idée de comparaison : l'une syntaxique, où le rapprochement est explicite, l'autre analogique, où le rapprochement est dans l'esprit. Quoi qu'il en soit, mieux encore que cette double dénomination, l'expression de « comparaison abrégée » ou de « similitude abrégée » souligne la proximité des deux figures au moment même où elle indique leur différence. Quintilien ne signale-t-il pas, d'ailleurs, que la comparaison possède elle aussi des degrés d'abréviation, qu'elle peut se développer sur plusieurs vers mais aussi posséder « une brièveté parfaite », se présenter « de façon concise et rapide » ?⁴³ Bien que raccourcie, la métaphore est donc aussi ce parallèle, cette appréhension conjointe de deux réalités définie si soigneusement dans ces traités de rhétorique, qui s'ingénient parfois par ailleurs à répertorier les degrés divers de similitude que les comparaisons (comme outils de preuve) peuvent présenter.

C'est particulièrement le cas dans *Rhétorique à Herennius*. Au sein de la *similitudo*, qui désigne donc chez cet auteur une forme de comparaison utilisant des exemples non historiques, une gradation est établie entre des formes croissantes de ressemblance.⁴⁴ Dans le premier cas, la similitude entre le sujet et l'exemple est purement extérieure. Dans les deux suivants, elle est plus profonde, sans être jamais vraiment « complète ». Dans le dernier seulement, que l'auteur appelle « parallélisme » (*conlatio*, « comparaison »), « une fois la similitude établie », c'est-à-dire quand le comparant est énoncé sous forme d'une phrase, « tous les traits concordants sont mis en relation. » Et l'auteur d'*Ad Herennium* de souligner qu'il faut alors employer « un vocabulaire bien adapté à la comparaison » quand on développe le comparé, après avoir exposé le comparant (comme dans « de même que les hirondelles sont là au printemps et s'enfuient quand elles sont chassées par le froid [...] de même les faux amis sont là quand le ciel de notre vie est serein et, dès qu'ils voient notre situation subir les rigueurs du temps, ils s'envolent tous au loin ») ; il faut donc que les mots soient empruntés « à ce même registre de comparaison, par métaphore ».

On le voit donc, les divisions rhétoriques opèrent à un niveau très superficiel. Il y a une grande proximité, une profonde solidarité, entre « métaphore » et « comparaison » d'une part, et les procédés de comparaison d'autre part, notamment ce cas de « parallélisme », ou l'*exemplum* plus largement, qu'il soit historique ou inspiré de la vie quotidienne, et même s'il englobe la fable, la parabole.

Un tel élargissement nécessite évidemment quelques précisions : on ne peut pas confondre, par exemple, « Anatole est aussi grand qu'Ursule » avec « C'est beau comme l'Antique », ou « Untel est plus beau qu'Unetelle » avec « Untel est plus laid qu'un poux ». On parle généralement ici de comparaison « quantitative » et de comparaison « qualitative » (faute de mieux, car il faut se méfier de l'idée de « qualité »). Dans le premier ou le troisième cas, deux tailles ou deux apparences sont

43 *Ibid.*, VIII, 3, 72-82, *op. cit.*, p. 80-83.

44 *Rhétorique à Herennius*, livre IV, 60-61, *op. cit.*, p. 210-212.

comparées pour établir un classement sur une échelle. Dans le deuxième ou quatrième cas, la beauté ou la laideur sont l'occasion d'une comparaison qui ne se réduit pas à un classement, qui ne se mesure pas : l'idée d'Antiquité ou de poux amène d'autres représentations que la simple idée d'une beauté supérieure ou inférieure.⁴⁵ Cette distinction ne pose donc pas de vrai problème, me semble-t-il, même si sa conceptualisation est ardue : le premier cas n'a rien de métaphorique, le second l'est indéniablement. Il semble en aller de même pour les comparaisons à plus grande échelle de la rhétorique : quand l'orateur compare le cas qu'il défend à un autre, il peut établir une comparaison purement extérieure, à partir d'un seul élément commun, qui ne suggèrera aucune ressemblance profonde, qui se contentera de placer les deux cas sur une même échelle.

Néanmoins, l'épreuve des faits oblige souvent à constater que la « simple » comparaison, apparemment formelle, peut déboucher sur une comparaison plus complexe, plus substantielle, qui repose sur une analogie plus profonde, non plus sur un seul point, mais sur des rapports communs. Le phénomène est probablement inévitable dès qu'on ne compare plus deux tailles, dans une discussion où il ne serait question que de cela, mais deux situations. Prenons les deux « amplifications par comparaison » suivantes, tirées par Quintilien de Cicéron : « Si cela t'était arrivé à table et dans une de tes énormes beuveries [à savoir vomir], qui ne le trouverait honteux ? Mais c'est arrivé dans une assemblée du peuple romain... » (le même comportement d'Antoine, blâmable dans tous les cas, est évalué différemment selon le lieu où il se produit) et « Assurément, si mes esclaves me redoutaient autant que te redoutent tes concitoyens, j'estimerais devoir quitter ma maison » (le comportement de Catilina avec ses concitoyens est évalué sur la base du comportement plus tendre de Cicéron avec ses esclaves).⁴⁶ À chaque fois, l'orateur ne se contente pas de comparer deux comportements précis, qu'ils soient semblables ou différents, et de les classer sur une échelle de valeur, il suggère en même temps que Catalina traite ses concitoyens comme des esclaves (en affirmant que de vrais esclaves ne le supporteraient pas) ou qu'Antoine méprise les sénateurs autant que son personnel domestique (puisqu'il leur inflige les mêmes scènes). Il semblerait donc que la comparaison « quantitative », dès qu'elle est un tant soit peu développée, dès qu'elle introduit un contexte, *permette* une comparaison « qualitative ». Dire d'un individu qu'il est aussi grand que tel autre, qu'ils ont les mêmes cheveux et les mêmes expressions peut finir par déboucher sur l'idée qu'ils se ressemblent – et parfois, souvent, on ajoutera « comme deux frères ».⁴⁷ Le cas n'est pas fréquent, évidemment, puisque la comparaison « quantitative » se contente souvent de rapprocher deux choses que l'on a sous les yeux à partir d'un seul critère, mais elle me semble significative.

Cette autre comparaison de *Rhétorique à Herennius*, cherchant à convaincre par un exemple

45 À moins que la métaphore ne soit plus perçue, soit identifiée comme un syntagme complètement figé ? Alors nous ne serions plus loin d'une simple comparaison quantitative, en effet. Mais cela arrive-t-il ? Même quand l'image « beau comme l'Antique » n'est pas comprise, elle évoque plus que l'idée d'une beauté supérieure.

46 Quintilien, *Institution oratoire*, livre VIII, 4, 10, *op. cit.*, tome V, p. 88.

47 Ce cas me semble prouver une fois de plus que le critère de la rupture d'isotopie est non seulement flou mais aussi inopérant, contrairement à ce qu'affirme Ricœur à la suite de Le Guern, pour distinguer comparaisons qualitative et quantitative. Où y a-t-il rupture, incompatibilité ou impertinence dans l'énoncé quand on discute d'une telle ressemblance et que l'on parle de liens familiaux ? Là encore, le signal vient d'ailleurs. Le caractère figuré de l'expression « des frères » (dans « ils se comportent comme des frères » ou dans « c'est des frères ») n'apparaît que sur la base d'une information que l'on pourrait très bien ne pas posséder (ils ne sont pas réellement frères), nullement à partir de la structure de l'énoncé (on pourrait le dire à propos de deux vrais frères, pour donner la cause de leur comportement ou de leur ressemblance). Autrement dit, c'est avant tout dans le réel tel qu'il est découpé subjectivement qu'il y a quelque chose comme une rupture, un « saut » proposé par un auteur. Quoi qu'il en soit, aussi bien pour cette question d'impertinence que pour celle des deux formes de comparaison, on peut dire que la métaphore (ou la comparaison « qualitative ») repose *in fine* sur une intention, perçue (ou non) par une intuition.

« contraire », illustre assez bien ce passage possible d'une comparaison quantitative à une comparaison qualitative : « Contrairement à ce qui se passe dans la palestine où le coureur qui reçoit au cours d'un relais le flambeau allumé est plus rapide que celui qui le lui passe, un nouveau général qui reçoit la charge de l'armée n'est pas meilleur que celui qui la quitte. Car c'est un coureur épuisé qui donne le flambeau à un coureur frais, mais c'est un général expérimenté qui remet l'armée à un général sans expérience ».⁴⁸ L'auteur explique d'ailleurs que l'idée « exprimée sans comparaison » aurait donné : « On dit que les généraux qui reçoivent des armées sont ordinairement moins bons que leurs prédécesseurs ». Nous n'avons plus là qu'une comparaison « quantitative » en effet : deux généraux sont comparés à partir d'une échelle commune, en référence à l'idée de valeur sur un champ de bataille. Mais la comparaison donnée initialement portait, elle, sur la valeur d'un général qui commence à combattre et celle d'un coureur de palestine qui prend le flambeau : des valeurs de nature différente sont rapprochées et comparées comme si l'on pouvait les mettre sur le même plan. Aussi la comparaison qualitative est-elle quasi indiscernable de la comparaison quantitative : il s'agit pour l'auteur d'*Ad Herennium* de comparer en quelque sorte deux comparaisons, de mettre en rapport deux rapports, et c'est tout le problème, la comparaison qualitative *révèle* ce qui ne va pas dans la comparaison quantitative, et vice-versa. Comment mesurer deux valeurs qui n'ont rien à voir, en effet ? Il me semble bien que la comparaison ne convainc qu'à demi, précisément parce qu'elle propose un *début* d'analogie valable – deux personnes qui se sont exercées passent le relais à deux autres qui n'ont pas encore « couru », pour que « l'équipe » puisse continuer à porter le flambeau. Seulement, l'esprit qui s'efforce de comprendre l'image ne s'arrête pas en chemin, et il s'étonne que l'on ait comparé un général, qui doit faire preuve d'endurance et de sagacité plus que de vitesse, qui n'abandonne pas une offensive en plein feu de l'action, à un coureur d'une course de relais : c'est plus à l'entraîneur qu'au gymnaste qu'il faudrait comparer le général. On voit alors que la comparaison peut devenir dangereuse pour l'orateur, précisément parce qu'elle ne se limite pas à « un élément de similitude emprunté à une chose différente », comme l'expliquait l'auteur d'*Ad Herennium*. En percevant des éléments de dissymétrie *non prévus* par l'auteur, on en vient à contester l'image, et on est tenté de remettre en cause l'idée même : un lecteur contemporain pensera aux généraux napoléoniens, par exemple. C'est pourquoi les traités de rhétorique conseillent généralement de bien choisir les exemples, de vérifier qu'ils ne puissent pas être retournés. En l'occurrence, le tort de la comparaison « qualitative » est d'avoir été bâtie sur une mauvaise comparaison « quantitative ». Le sort des deux est ici indémêlable : pour comparer deux choses, en rhétorique, en poésie comme en science, il faut avoir une échelle commune, un cadre de référence acceptable.

Le lien est donc plus étroit qu'on ne le pense souvent entre les deux formes « quantitative » et « qualitative » de la comparaison. Il n'est pourtant pas question de prétendre qu'il s'agit de la même chose : le principal trait distinctif est cette idée d'une échelle commune, unique, d'un troisième terme *en vertu duquel* les deux éléments sont rapprochés. La métaphore aussi possède un cadre de référence, mais elle est rétive à l'idée d'échelle unique : entre les deux objets de pensée rapprochés, elle multiplie les points de contact. Si l'on dit de quelqu'un qu'il est plus laid qu'un pou, ou beau comme un ange, la représentation du pou ou de l'ange déborde le seul critère pourtant avancé : nous basculons du côté de la comparaison qualitative, ou métaphore. Il en va de même pour les *exempli*. Utilisés pour offrir des points de comparaisons, l'effet de ces histoires ou exemples historiques déborde souvent la simple comparaison « quantitative ».

48 *Rhétorique à Herennius*, IV, 59, *op. cit.*, p. 208.

Mais venons-en maintenant au point le plus important.

L'idée de la métaphore comme « comparaison-similitude abrégée » nous vient en droite ligne des Grecs : l'emploi par Quintilien du mot *metaphora* dans la même phrase et les exemples associés ne souffrent aucune ambiguïté. Or, le débat se pose d'une façon nettement plus intéressante chez Aristote. Ce qui n'est peut-être que coïncidence chez les Latins, ce qui y apparaît de façon peut-être fortuite, parce que l'équivocité des mots ne peut être éliminée, est délibéré chez l'élève de Platon.

Que nous dit Aristote ? À peine a-t-il achevé de définir la comparaison, en la distinguant de la métaphore, qu'il offre au lecteur une longue liste d'exemples du type : « le peuple [est] semblable à un pilote vigoureux, mais un peu sourd » ou « les vers des poètes [...] ressemblent aux hommes possédant la fleur de la jeunesse sans la beauté ; ceux-ci, quand ils sont fanés, ceux-là quand ils sont désarticulés, ne paraissent plus semblables à ce qu'ils étaient ». Et d'ajouter : « on peut employer toutes ces expressions et comme comparaisons et comme métaphores, si bien que toutes celles qui sont appréciées sous forme de métaphores pourront évidemment devenir aussi des comparaisons, et que les comparaisons sont des métaphores, qui demandent à être développées. »⁴⁹

La dernière expression est formidable. Mais il y a souvent confusion dans la compréhension de cette phrase, ambiguë en apparence seulement. La traduction du Livre de Poche propose « les images [comparaisons] sont des métaphores qui demandent à être expliquées ». L'édition des Belles Lettres relève une traduction plus fréquente : « des métaphores auxquelles il ne manque qu'un mot » (qui serait le mot « comme »). Ces diverses interprétations supposent une subordination de la métaphore à la comparaison, comprennent la métaphore comme mutilée, incomplète. Il est vrai qu'Aristote souligne régulièrement le danger de l'obscurité pour les métaphores, le rôle de l'implicite dans celles-ci, symétriquement au danger de la trop grande évidence pour les comparaisons. Mais il insiste surtout, comme nous l'avons déjà vu, sur le caractère « moins agréable [de la comparaison], parce qu'elle est présentée trop longuement » et qu'elle « ne se borne pas à dire “ceci est cela” ». Sa préférence est nette : n'indique-t-il pas aussi qu'« on peut tirer de bonnes métaphores des énigmes bien faites ; car les métaphores impliquent des énigmes » ?⁵⁰ Une autre interprétation s'impose donc ici, qui n'exclut pas la précédente mais en réduit considérablement la portée. Ce qui demande à être développé, ce n'est pas la métaphore *mais la comparaison*.⁵¹ Aristote n'a pas voulu dire, ou pas exclusivement, que les métaphores *in absentia* pouvaient devenir des comparaisons et les comparaisons se transformer en métaphores *in absentia*, comme on le suppose trop souvent, mais plutôt que les métaphores *par analogie* pouvaient devenir des comparaisons et que celles-ci pouvaient reprendre la forme des métaphores par analogie. En effet, dans la liste de comparaisons données en exemple, on peut en trouver qui évoquent surtout la métaphore par analogie, notamment celle-ci : « c'est ainsi que Théodamas comparait, par une analogie, Archidamos à [un] Euxénos qui ne saurait pas la géométrie : Euxénos sera [alors] un Archidamos géomètre ». D'ailleurs, après la liste d'exemples, et juste après le passage ambigu cité plus haut, Aristote rappelle quelques éléments sur la métaphore par analogie : « Il faut toujours, dans la métaphore par analogie, observer le rapport réciproque des deux termes appartenant au même genre » et de reprendre l'exemple canonique : « si la coupe est le bouclier de Dionysos, la concordance exige que le bouclier soit

49 Aristote, *Rhétorique*, III, 4, 1407a, *op. cit.*, p. 50.

50 *Ibid.*, III, 2, 1405b, p. 45.

51 D'où la supériorité de la traduction des Belles Lettres, qui rend bien l'ambiguïté de la phrase d'Aristote, qui ne tranche pas entre les deux interprétations possibles, en laissant flotter un doute sur l'antécédent du pronom « qui ». On pourrait expliciter l'idée en paraphrasant de la sorte : les comparaisons sont des métaphores, en cela qu'elles demandent à être développées, *elles aussi*.

appelé la coupe d'Arès. » Enfin, il souligne plus loin que « les plus réputées [des métaphores] sont celles qui se fondent sur une analogie », que celles-ci « instruisent », « enseignent » quand elles apportent une idée mais ne l'exposent pas entièrement, comme le font eux aussi les enthymèmes, quand elles « impliquent des énigmes ». L'idée qui nous intéresse en vient ainsi à être exprimée très clairement : « la comparaison est bonne *lorsqu'elle implique une métaphore* ». ⁵² C'est ici l'élément décisif : la comparaison peut donc bel et bien contenir une métaphore, comme la métaphore contient, elle aussi, une métaphore par analogie. L'expression « le soir de la vie » désigne la vieillesse, on l'a vu, en raison d'une similitude de rapports entre le soir et la journée, d'une part, et la vieillesse et la vie, d'autre part. La comparaison ne procède pas autrement : l'expression « la vieillesse est semblable au soir » suppose la même analogie, mais n'en donne pas les mêmes éléments. Ce n'est donc pas la syntaxe de la comparaison qui est abrégée dans la métaphore *in absentia*, mais ce que les Latins appellent la similitude, et les Grecs analogie.

Nous ferons donc la même hypothèse qu'Aristote : la comparaison est une sorte de *métaphore abrégée* comme la métaphore est une similitude condensée. L'analogie, le parallélisme qui est dans l'esprit explique les syntaxes infiniment variées de la métaphore ou de la comparaison ; elles n'en sont que la traduction. Sur ce point, nous tenons que les rhétoriques ultérieures n'ont fait que régresser.

Nous retrouvons pourtant une conception voisine chez Dumarsais : dans sa définition de la métaphore, il indique que le « transport pour ainsi dire » de la signification a lieu « en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit ». ⁵³ Et l'on a vu qu'il soulignait, mieux que Lamy ou Fontanier, la proximité avec la comparaison. Il reprend d'ailleurs presque les termes de Quintilien : « Il y a cette différence entre la métaphore et la comparaison, que dans la comparaison on se sert de termes qui font connaître que l'on compare une chose à une autre ; par exemple, si l'on dit d'un homme courageux qu'il *est comme un lion*, c'est une comparaison ; mais quand on dit simplement *c'est un lion*, la comparaison n'est alors que dans l'esprit, et non dans les termes ; c'est une métaphore. ». Seulement, il n'y a plus ici l'idée de proportionnalité chère à Aristote, dans laquelle il décelait le signe des bonnes métaphores et des « comparaisons réputées ». « La comparaison est bonne lorsqu'elle implique une métaphore », a-t-on pu lire, en effet : pour Aristote, la métaphore est ce qui contient l'idée, la proportionnalité. La comparaison se contente de l'exprimer, plus ou moins heureusement : elle peut être « réputée » ou non ; elle peut aussi ne pas réussir à l'exprimer. Le présupposé du texte, c'est donc qu'il y a des comparaisons *qui n'impliquent pas* de métaphore : des comparaisons pauvres, en quelque sorte, qui n'imposent aucune vision. Le développement s'achève d'ailleurs sur le talent des poètes : « c'est surtout là que les poètes échouent, s'ils ne le font pas bien, et deviennent célèbres s'ils réussissent ». Le lien étroit, organique, entre la métaphore et l'idée de « comparaison qui est dans l'esprit » se perçoit alors dans l'emploi que fait Aristote du mot métaphore. Lorsqu'il l'utilise dans les passages qui nous intéressent, c'est presque tout le temps pour évoquer la métaphore par analogie, mais en désignant deux choses différentes qui en font partie : il renvoie tantôt à la tournure du type « la coupe d'Arès » (quand un comparé et un comparant qui ne se situent pas au même niveau sont associés dans la phrase), tantôt à l'analogie qui sous-tend cette tournure (quand sont associés, non pas deux, mais quatre éléments). Les deux sens ne sont pas distingués. ⁵⁴

⁵² *Ibid.*, III, 11, 1413a, p. 72. C'est moi qui souligne.

⁵³ Dumarsais, *Des Tropes*, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁴ On pourrait noter également que la *notion* de métaphore *in absentia* semble étrangère à Aristote : aucune des quatre espèces n'y correspond nettement, même si la notion de *metaphora* y fait penser, et même s'il en donne plusieurs

Rappelons en effet le principe de la métaphore par analogie, tel qu'Aristote l'expose dans *Poétique* :

J'entends par « rapport d'analogie » tous les cas où le second terme est au premier comme le quatrième au troisième, car le poète emploiera le quatrième au lieu du second et le second au lieu du quatrième [...]. Pour m'exprimer avec des exemples, il y a le même rapport entre la coupe et Dionysos qu'entre le bouclier et Arès ; le poète dira donc de la coupe qu'elle est « le bouclier de Dionysos » et du bouclier qu'il est « la coupe d'Arès ». ⁵⁵

Si je propose d'adopter le modèle de la métaphore proportionnelle comme modèle de toute métaphore, c'est d'abord parce qu'il souligne mieux que tous les autres qu'aucune métaphore véritable ne saurait se réduire à l'association simple de deux mots : c'est un réseau qui est convoqué dans la métaphore vive, *deux rapports* au moins *mis eux-mêmes en rapport*. Voilà qui exprime l'idée de correspondance : deux lignes sont mises en relation, qui renvoient à deux univers de discours, deux ensembles de référents, se répondant point par point. Ce schéma aristotélicien est tellement opérant que, dans les cas douteux, élaborer une métaphore proportionnelle constitue un bon test pour identifier une métaphore – surtout si l'on ajoute qu'il peut y avoir davantage que quatre termes en relation. Aristote ne fait pas autre chose dans le passage suivant :

Dans un certain nombre de cas d'analogie il n'y a pas de nom existant mais on n'en exprimera pas moins pareillement le rapport ; par exemple, l'action de lancer la graine s'appelle « semer », mais pour désigner l'action du soleil qui lance sa lumière, il n'y a pas de mot ; cependant le rapport de cette action à la lumière du soleil est le même que celui de « semer » à la graine ; c'est pourquoi on a dit « semant une lumière divine ».

Le cas de la catachrèse – c'est ainsi qu'on appelle cette « figure » où il n'existe pas de mot pour le comparé – ne pose pas problème à Aristote. Il résout la difficulté d'emblée et l'inclut dans la métaphore, grâce au critère de proportionnalité, là où de nombreux rhétoriciens ultérieurs peineront à justifier sa mise à l'écart. On voit d'ailleurs avec cet exemple qu'il existe beaucoup plus que quatre termes dans l'analogie : la métaphore de la lumière semée ne renvoie pas seulement à l'action du soleil de « lancer la lumière » mais aussi à l'idée de germination, le Soleil semant pour féconder une terre (l'esprit des hommes ?), pour qu'il y pousse quelque chose et que les hommes puissent en récolter des fruits.

Dernier avantage de ce modèle proportionnel : il permet de rendre compte de toutes les variétés syntaxiques de métaphore, des différentes formes de métaphore *in absentia* (« le lion » mais aussi « la coupe d'Arès ») aux métaphores *in praesentia* (« Achille est un lion » mais aussi « le pieu du clocher ») et aux comparaisons. En effet, ce ne sont pas toujours les mêmes parties de la métaphore qui apparaissent dans le discours : c'est parfois le nœud de la métaphore, le comparant perçu comme principal (comme dans « il lui parla avec feu »), éventuellement accompagné du comparé, mais c'est parfois les qualités du comparant seulement (comme dans « il brûle d'amour »). Aristote écrit d'ailleurs : « quelquefois aussi on ajoute le terme auquel se rapporte le mot remplacé par la métaphore » (comme dans « le feu de la passion » probablement), évoquant ainsi le cas de la métaphore *in praesentia*, et il conclut son développement par « on peut encore user de ce type de

exemples (dont le fameux « le lion s'élança », au moment de définir la comparaison – et non pas, ça me semble significatif, la métaphore).

55 Aristote, *Poétique*, Les Belles Lettres, 1457b, *op. cit.*, p. 62.

métaphore d'une autre manière ; après avoir désigné une chose par un nom qui appartient à une autre, on nie une des qualités propres à celle-ci ; par exemple au lieu d'appeler le bouclier "coupe d'Arès", on l'appellera "coupe sans vin" », dégageant de la sorte une nouvelle forme encore de métaphore *in absentia* à deux termes, qu'on pourrait qualifier de « négative » ou d'énigmatique. Ce retour à l'exemple du bouclier d'Arès nous montre d'ailleurs à quel point la métaphore peut user du paradoxe, comment on peut associer deux personnages opposés (les dieux de la guerre et du vin), ou leurs attributs au symbolisme bien éloigné, voire contradictoire (le bouclier et la coupe), à partir d'une ressemblance très faible : l'idée de forme ronde et plus ou moins convexe ou concave...

À l'issue de ce parcours sur les rapports entre métaphore et comparaison, il est donc possible de proposer un premier bilan terminologique, sur l'extension des notions employés. Mon sujet, on l'aura compris, porte sur la métaphore quand elle englobe la comparaison, ce qu'on appelle souvent le métaphorique. Mais l'usage courant de la métaphore est plus restreint : il évoque surtout, d'une part, le « nœud » métaphorique, l'association métaphorique de deux réalités bien délimitées (et non de deux ensembles de réalités, comme dans la métaphore proportionnelle, ou la métaphore filée) et, d'autre part, plus précisément encore, ce qu'on appelle en rhétorique classique la métaphore *in absentia*, à savoir la métaphore où le mot-comparant est rapproché d'un comparé absent, non formulé (du moins dans l'entourage immédiat du comparant), ces deux traits ayant cela de commun qu'ils renvoient de la métaphore l'idée usuelle de quelque chose d'extrêmement localisé, de ponctuel.

Pour désigner ce qui s'oppose à la métaphore ainsi conçue – pour désigner aussi bien l'association mentale de deux ensembles de réalités que la métaphore *in praesentia* – on parle davantage, en général, de comparaison. Il existe bien sûr d'autres usages du mot comparaison qui ne coïncident pas exactement avec ces deux-là, mais ils en restent toujours très proches. On a pu relever, par exemple, cette définition de la comparaison qui l'oppose d'un point de vue « syntaxique » à la métaphore (qu'elle soit *in praesentia* ou, à plus forte raison, *in absentia*), la première utilisant un « outil de comparaison » là où l'autre est supposée ne pas en disposer. C'est celle qui prévaut encore, le plus souvent, dans l'enseignement secondaire par exemple, qui n'est autre que la version plus « technique » de la tradition rhétorique antique. Le second usage du mot comparaison sert à appréhender l'action elle-même de comparer, ou la « comparaison qui est dans l'esprit », qui se distinguent ainsi de la métaphore comme acte linguistique ou comme relevant de la seule rhétorique des figures – cette seconde acception de la comparaison nous permettant de distinguer deux niveaux d'analyse du phénomène « métaphorique », en surface et en profondeur. On le voit, toutes les définitions ne s'excluent pas nécessairement, elles se chevauchent pour certaines, quand d'autres se placent sur le même terrain rhétorique et élargissent ou restreignent le périmètre des phénomènes concernés. Quoi qu'il en soit, cela fait beaucoup de définitions, et encore n'ai-je rappelé ici que les acceptions les plus usuelles.

Néanmoins, malgré ce que l'intitulé de mon travail pourrait laisser croire, mon intention n'est pas de provoquer un nouveau bouleversement taxinomique. Il s'agit uniquement de clarifier une terminologie qui en a bien besoin, de souligner la profonde continuité qui unit les différentes notions, de montrer que certaines distinctions – ou appellations concurrentes – sont fautives, très mal fondées, et de dégager le profit que l'on peut tirer de cette clarification. Je voudrais notamment convaincre de la pertinence d'envisager métaphores et comparaisons ensemble, comme une seule et même réalité, malgré toute une tradition rhétorique qui s'est amusée à les définir, redéfinir sans fin

l'une par rapport à l'autre, à tel point que presque personne ne sait comment les distinguer au juste... mais que tout le monde le fait. Une telle approche permet un regard plus aigu sur les œuvres, et dans le même temps permet de proposer une nouvelle définition plus respectueuse des phénomènes concernés.

Je ne chercherai donc pas à imposer une nouvelle terminologie : même si je fais, chaque fois que la clarté n'en pâtit pas, le choix d'une acception « large » du mot métaphore, il est certain que d'autres choix terminologiques sont possibles. Je continuerai moi-même d'employer, parfois, le mot de comparaison selon certains usages courants que je viens d'évoquer, qui veulent, de façon générale, que la comparaison soit « une métaphore développée », quelle que soit l'ambiguïté de l'expression. Quoi qu'on puisse penser de cette expression en effet – on ne peut pas dire qu'elle soit d'une grande rigueur – elle permet de rassembler les usages les plus courants du mot comparaison (comparaison comme métaphore avec un « outil de comparaison », voire comme métaphore *in praesentia*, et comparaison comme confrontation de deux choses en pensée ou en discours). C'est donc par commodité, pour un certain confort de lecture, que je me permettrai, parfois, d'user du mot *comparaison* là où j'utiliserai, d'autres fois, celui de *métaphore* – sans préjuger ainsi d'une véritable discrimination, mieux fondée, entre les deux mots. L'essentiel, comme on sera amené à le voir par ailleurs, n'est pas dans les mots eux-mêmes, mais dans l'usage que l'on en fait – dans ce souci qui devrait être permanent de ne pas « se payer de mots », de ne pas découvrir dans un phénomène étudié des problèmes qui viendraient des mots que l'on a choisi d'employer. C'est pourquoi nous continuerons d'employer également le terme d'image, même si on ne le retiendra pas prioritairement comme terme générique, à cause de son ambiguïté, de sa trop grande polysémie, surtout quand on s'intéresse au cinéma ou à la photographie. Notre notion de métaphore s'identifie pourtant de très près à ce qu'on entend souvent par là, du moins pour ce qui est de l'extension du terme, qui correspond à peu près à l'idée de figure d'analogie, à l'ensemble des figures qui mettent en jeu une « ressemblance ».

L'allégorie, l'énigme et la métaphore

Une fois cernées, avec la métonymie, la synecdoque et la comparaison, les frontières extérieures et intérieures de la métaphore, nous pouvons préciser maintenant la place de différentes figures très proches. La première qui s'impose, celle qui soulève le plus de problèmes, est alors l'allégorie.

Nous pouvons définir l'allégorie comme la représentation imagée d'une idée, souvent avec des traits humains, en ajoutant qu'elle présente une série d'éléments narratifs ou descriptifs dont chacun correspond aux différents détails de l'idée. C'est ainsi que l'on peut représenter la Justice sous la forme d'une femme tenant un glaive et une balance, ou la Liberté comme portant diadème, conservant une tablette et brandissant un flambeau. Mais l'allégorie ne recourt pas toujours à la personnification, comme on a tendance à le penser aujourd'hui : en témoigne la carte du Tendre, exposée dans *Clélie*, de Mlle de Scudéry. Elle possède en revanche une dimension visuelle très affirmée, comme l'indiquent *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, l'allégorie de la Mort ou les autres exemples ci-dessus. Même quand les aspects narratifs dominent, comme dans l'allégorie de la caverne de Platon, le récit prend généralement la forme d'une *scène* : il importe que l'idée soit sensible.

Le lien avec la métaphore est suffisamment apparent pour que la plupart des rhétoriques placent l'allégorie juste après cette figure. C'est le cas de l'auteur d'*Ad Herennium*. C'est aussi le cas de Cicéron, qui donne ces deux exemples dans *De l'orateur* : « Je ne souffrirai pas que la flotte des Grecs, comme autrefois, heurte un écueil » et « Erreur, erreur ; tes transports, ta confiance exagérée en toi-même seront retenus par les rênes vigoureuses des lois, qui te feront sentir le joug du commandement ».⁵⁶ Le premier exemple nous apparaît presque litigieux aujourd'hui. Nous n'y voyons pas beaucoup plus qu'une « simple » métaphore, très proche de la métaphore proportionnelle selon Aristote. Elle est très peu filée : seuls « la flotte des Grecs » et « écueil » apparaissent. D'ailleurs, la définition même proposée par Cicéron est celle de la métaphore filée : l'allégorie est un autre procédé que la métaphore, « qui découle de celui-ci, mais [qui] ne porte pas sur un seul mot employé métaphoriquement ; il se trouve dans un groupe de mots formant un tout, qui semblent dire une chose et en font comprendre une autre. »

Il en va de même chez Quintilien, où le mot *allegoria* est employé. Même s'il discerne de nombreuses espèces d'allégories (il va jusqu'à y inclure l'ironie, sans être toutefois bien convaincu), la plupart des exemples correspondent à la métaphore filée. Néanmoins, parmi les différents cas relevés, il semble surtout distinguer des allégories pures, qui sont des métaphores filées *in absentia*, et des allégories « mixtes », qui donnent le comparé, qui utilisent à la fois comparaisons et métaphores, etc.

La plupart des auteurs signalent également la grande proximité de l'allégorie avec l'énigme, Cicéron par exemple : l'allégorie est « un grand ornement du style ; mais il y faut éviter l'obscurité ; car c'est généralement ce genre de figures qui produit ce qu'on appelle les énigmes. » La question posée par le Sphinx à Œdipe est en effet allégorique : la métaphore animale est utilisée pour décrire l'homme tout au long de sa vie, et une correspondance est proposée entre les trois étapes du jour et celles de l'existence. Nous avons bien une métaphore filée où manque le comparé. Pour tous ces auteurs, l'énigme est alors une forme d'allégorie, elle en est même souvent le défaut, la différence avec les autres formes résidant dans le degré d'obscurité.

L'allégorie possède donc deux traits principaux : la dimension *in absentia* (même si elle est parfois nuancée et, dans les faits, rarement respectée) et le caractère continué de la métaphore. C'est le premier qui a pu poser problème, venant de la définition traditionnelle de la métaphore, parce qu'il rapproche l'allégorie de l'énigme. Aussi l'allégorie glisse-t-elle parfois vers cette idée, de plus en plus centrale, de *cryptage* d'une idée qu'on se refuse à dire, qui impose un décodage.

Seulement, dans le cas de l'énigme, la métaphore semble assez souvent pauvre, ou usée, convenue, voire artificielle : il n'y a pas tension entre comparé et comparant, ou alors faiblement. À peine est-elle interprétée que l'image s'efface, disparaît derrière l'idée. Aucun animal ne possède deux pattes à midi et trois le soir, si ce n'est l'homme. Comment en irait-il autrement, d'ailleurs, si le comparé n'est jamais donné, s'il faut vraiment le deviner ? C'est ainsi qu'on trouve, dans beaucoup d'énigmes, de ces absurdités logiques souvent dénoncées, et parfois attribuées à l'allégorie : pour se faire comprendre, elles utilisent des images stéréotypées, des symboles déjà connus, pas toujours compatibles entre eux.

En outre, dans la mesure où l'allégorie est définie comme métaphore *in absentia* continuée, il est logique qu'on ait étendu à toute allégorie le caractère de l'énigme. Dans les faits, le thème est presque toujours donné, mais dans le contexte : c'est même ce qui nous permet de distinguer l'allégorie de l'énigme. Mais cette idée d'obscurité est entretenue par la définition, qui repose sur la

56 Cicéron, *De l'orateur*, III, 166, *op. cit.*, p. 66.

métaphore *in absentia*, et par les exemples donnés, qui ne rappellent pas toujours les comparés. C'est ainsi que Dumarsais définit l'allégorie comme « un discours qui est d'abord présenté sous un sens propre qui paraît tout autre chose que ce qu'on a dessein de faire entendre, et qui cependant ne sert que de comparaison, pour donner l'intelligence d'un autre sens qu'on n'exprime point », ce qui n'est pas très loin de l'idée d'énigme, on en conviendra.⁵⁷ Et de proposer un exemple d'allégorie, sous la forme d'un poème qui présente deux sens possibles : un premier, littéral, qui n'est pourtant pas le vrai, et un second, allégorique. Dumarsais cite alors Dacier qui qualifiait de « monstre » ce genre d'allégorie qui s'étend à l'œuvre tout entière. Bien qu'en désaccord avec lui, il reconnaît qu'on peut « entendre à la lettre » le poème de Mme des Houlières, « tout ce discours d'une bergère qui, touchée de ne pouvoir mener ses brebis dans de bons pâturages, ni les préserver de ce qui peut leur nuire, leur adresserait la parole, et se plaindrait à elles de son impuissance ». Mais ce n'est pas le vrai sens, celui que l'auteur « avait dans l'esprit : elle était occupée des besoins de ses enfans, voilà ses brebis ; le chien dont elle parle, c'est son mari qu'elle avait perdu ; le dieu Pan, c'est le roi. » On voit ainsi comment l'allégorie, en se distinguant de la métaphore filée, ce qui lui apporte plus de rigueur, glisse du côté de l'énigme. Pour Dumarsais, il n'y a pas moins différence : « l'énigme cache avec soin ce qui peut la dévoiler » là où « les autres espèces d'allégories ne doivent point être des énigmes ; elles doivent être exprimées de manière qu'on puisse aisément en faire l'application ». Mais les tournures impératives (« doivent », « ne doivent point ») indiquent bien la difficulté.

Seulement, la cohérence n'est pas encore très grande, le gain de rigueur n'est pas très apparent : Dumarsais donne ensuite un autre exemple d'allégorie, tiré d'un discours de Cicéron contre Pison, où la République romaine est comparée à un vaisseau agité par la tempête, mais où, dès le début, la clef est donnée : « moi qui avais gouverné *le navire de l'État* au milieu des plus violents tourbillons et des plus fortes vagues et l'avais conduit sain et sauf jusqu'au port ».⁵⁸ La définition *in absentia* ne tient donc pas. On peut en revanche garder l'idée de double sens, reprise par Fontanier, si l'on ajoute que l'allégorie est constamment menacée de perdre le sens premier sous l'effet du sens figuré, comme dans certaines énigmes – autrement dit si l'on inclut ce que Fontanier appellera « l'allégorisme » dans l'allégorie.⁵⁹ Voilà qui rend mieux compte des nombreuses hésitations autour de la notion d'allégorie.

Pourquoi dirons-nous, par exemple, qu'il y a une allégorie dans *Le Septième Sceau* de Bergman ? Le personnage joué par Bengt Ekerot ne passe pas pour une simple personnification de la mort, en effet. Le bras ouvert, prêt à se refermer sur Max von Sydow, rappelle l'allégorie traditionnelle de la Mort, faucheuse de vies humaines. Son habit noir, l'absence de tout objet associé, souligne que la mort est anonyme, qu'elle n'aura de préférence pour personne. Mais la simple apparition de ce personnage n'apporterait pas grand chose, elle ne donnerait pas nécessairement naissance à une nouvelle allégorie de la Mort très saisissante, de même qu'ailleurs la métaphore n'est plus souvent perçue dans le symbole de la faux. L'allégorie ne devient métaphore vive dans le film que lorsque le

57 Dumarsais, *Des Tropes*, op. cit., p. 146-151.

58 *Ibid.*, p. 149. C'est moi qui souligne.

59 Fontanier, *Les Figures du discours*, op. cit., p. 114-118. Comme il le pressent, la distinction allégorie/allégorisme est très subjective : le dernier exemple d'allégorie, cette métaphore filée de Voltaire qui compare tour à tour les « passions humaines » à un coursier fougueux, à un torrent, aux vents et au soleil, n'est pas très différent du premier exemple d'allégorisme, où César présente Rome comme un colosse qui demande son aide. Dans les deux cas il y a « double sens » et il n'y a jamais « un seul et unique objet d'offert à l'esprit ». En fait, Fontanier semble superposer deux critères : pour l'allégorie, il suppose que le comparé n'est jamais mentionné (d'où l'idée de double sens, littéral et figuré, pour la chaîne des comparants) et, pour l'allégorisme, il se préoccupe surtout de l'idée de comparant s'effaçant derrière l'idée (« un seul et unique sens »).

conflit avec le chevalier débute, avec l'idée de jouer aux échecs, de réclamer un sursis. Nous percevons alors le double sens dont parle la rhétorique classique et moderne : le chevalier n'est pas seulement perçu comme jouant et discutant avec un personnage qui incarne la Mort, mais aussi et surtout comme *jouant avec la mort* et cherchant à établir un *impossible dialogue* avec elle, s'interrogeant en vain sur le sens de la vie. Seulement, si nous percevons ce second sens, la nature des plans où le chevalier joue aux échecs avec la Mort en est comme altérée : ils ne semblent plus se placer au même niveau que le reste de l'histoire, une certaine hétérogénéité apparaît. Nous sommes là au cœur du problème de l'allégorie. Ce n'est pas seulement une métaphore *in absentia* filée : il faut souvent réintroduire dans l'allégorie cette idée de « substitution », d'effacement du comparant devant le comparé, que l'on a expulsée de la métaphore vive – et cela au moment même où l'allégorie est vraiment vivante. En effet, si le personnage de la mort intéresse quand même dans *Le Septième Sceau*, c'est justement parce qu'il n'est pas seulement une allégorie. Il existe par lui-même, un peu comme le personnage du Diable qui pourrait exister et qui, précisément, ne se présente pas. Le chevalier cherche pourtant Dieu ou, à défaut, le Diable, dans la séquence où l'on brûle la sorcière. Mais il ne trouve, à son grand désespoir, que la Mort, c'est-à-dire le néant. Ce dernier personnage matérialise ainsi l'angoisse du chevalier et donne chair à son illusion qu'il existe quelque chose pour mieux révéler qu'il n'y a rien. C'est peut-être d'ailleurs ce qui déstabilise et gêne ici : cette figure du néant est par trop paradoxale, elle est encore trop pleine pour exprimer le vide, l'absence totale de quelque chose à attendre, à espérer.

La face sensible de l'allégorie est donc parfois encombrante, elle peut poser problème. Mia Hansen-Løve aborde ce problème dans un article des *Cahiers du cinéma*. À l'occasion de la sortie du second film de Lucrecia Martel, en septembre 2004, elle indiquait : « Déplorant, dans un interview, que *La Cienaga* ait pu être perçu comme une allégorie [sur la société bourgeoise argentine décadente], Martel espère que *La Niña santa* effacera cette idée. » Et de commenter : « Ce nouveau film résiste effectivement à une telle extrapolation. L'orientation est restée la même ; mais en approfondissant l'univers de *La Cienaga*, *La Niña santa* l'a peu à peu déparé d'une certaine outrance stylistique qui pesait sur l'autonomie des choses montrées. »⁶⁰ Voilà qui énonce formidablement le problème, même si c'est, en l'occurrence, à propos d'une lecture allégorique prétendument non voulue : l'allégorie fait peser une hypothèque sur l'autonomie des choses montrées, elle écrase l'univers de la diégèse sous un discours. C'est d'ailleurs pourquoi, quand l'intention allégorique n'est pas attestée, elle est perçue comme « extrapolation ». Le problème de l'intentionnalité se pose alors de façon aiguë pour l'allégorie : en l'absence du comparé, quel critère nous permet de parler de « métaphore » ? Doit-on ou non percevoir une allégorie ? Le problème est ancien : de nombreux commentateurs affirment que le premier exemple d'allégorie donné par Quintilien, tiré d'Horace, n'en est pas une. De même, une œuvre toute entière allégorique court toujours le risque de n'être pas comprise comme telle. Dumarsais l'a suggéré avec le poème de Mme des Houlières. Umberto Eco en donne un autre exemple, dans *Sémiotique et philosophie du langage* : alors qu'il proposait dans un séminaire l'interprétation d'un sonnet de Giovan Battista Marino, qui décrit une femme se peignant, on lui proposa une autre interprétation de l'allégorie du « navire d'ivoire » qui « un jour fendait des ondes d'or », plus radicalement érotique, interprétation qui lui apparut également valable après coup, mais probablement involontaire de la part de l'auteur⁶¹. Une allégorie en tous points implicite, grivoise, qui semble en effet appelée par le poème,

60 Mia Hansen-Løve, « Dangereuses jeunes filles », *Cahiers* n° 593, septembre 2004, p. 30.

61 Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, op. cit., p. 233-234.

se superpose ainsi à une allégorie explicite (les cheveux sont comparés à des vagues, le peigne – implicitement – à un navire, puis c'est au cœur du poète d'être figuré par le navire pour exprimer l'amour fatal ressenti pour la belle).

Ce caractère *relativement* indécidable de l'interprétation semble donc faire partie de l'allégorie : l'image n'y est jamais vraiment autonome, elle présente des degrés divers de subordination à l'idée. C'est en cela qu'elle ressemble très fortement au symbole. Elle possède un double sens ; le premier sens vit parfois une existence propre, du moins en partie, mais existe toujours dans la dépendance étroite du second, comme le symbole possède selon son étymologie même deux parties liées. Cette idée, qui vient de la théorie de la métaphore *in absentia*, semble absente de la plupart des exemples antiques, et pour cause : on ne parlait pas exactement de la même chose, c'est un autre nom qui désignait alors que nous appelons maintenant allégorie. Cette idée n'apparaît donc vraiment que plus tard, sous l'influence de l'herméneutique chrétienne médiévale, de l'exégèse biblique. Quoi qu'il en soit, elle fait désormais partie du sens même de l'allégorie.

C'est pourquoi l'allégorie semble encore plus proche de l'énigme aujourd'hui qu'elle ne l'était chez les Anciens. Prenons une dernière fois l'exemple du poème de Mme des Houlières, l'un des plus fameux à l'époque classique et moderne. Comme la plupart des citations dans les ouvrages de rhétorique, il est donné hors contexte. Ainsi, nous avons peu d'indices qu'il s'agit bel et bien d'une allégorie : le fait qu'une bergère parle à ses brebis, qu'elle manifeste une émotion d'une intensité peu commune dans une telle situation, cela suffit-il ? En réalité, ce poème suit de dix-neuf ans une idylle, « Les Moutons », qui développait les mêmes idées, mais sans aucune intention allégorique décelable. Il s'achevait néanmoins par une comparaison avec les humains :

Paissez, moutons, paissez sans règle et sans science :
Malgré la trompeuse apparence,
Vous êtes plus heureux et plus sages que nous.

Seul notre poème, qui suit parfois celui-ci, est vraiment allégorique.⁶² Mais cette seconde œuvre était précédée du titre « Vers allégoriques » et l'on trouve parfois le sous-titre « À mes enfants ».⁶³ Le mystère du poème était donc bien atténué. Seul un lecteur inattentif pouvait se laisser abuser. La suppression du contexte produit alors un effet sur la perception de l'allégorie, quand elle est citée. Sans l'indication du titre, qui livre ici la clef indirectement, ou qui suggère du moins son existence, l'allégorie apparaît comme plus obscure que l'énigme, comme une métaphore mieux filée, plus cohérente, mais aussi comme une sorte d'énigme cachée, dissimulée, réservée aux initiés. À côté de ce « monstre », l'énigme véritable présente au moins le mérite de se donner comme énigme, d'annoncer clairement l'existence d'un jeu dont le lecteur connaît les règles (sur le mode du « qui suis-je ? »). D'ailleurs, le poème de Mme des Houlières commence par ces vers :

62 On pourrait se demander, d'ailleurs, s'il ne fait pas écho au premier, s'il n'en constitue pas la suite, un peu à la façon de ces apologues, ou de ces poèmes précieux, où le comparant est longuement développé avant qu'il n'apparaisse comme comparant. Il y a une longue tradition en effet qui va des fables d'Ésope aux poèmes parnassiens ou symbolistes au moins (« L'Albatros » de Baudelaire, typiquement), en passant par les fables de La Fontaine et le sonnet de Giovan Battista Marino évoqué plus haut. On pourrait même remonter à Homère, d'une certaine façon, chez qui le comparant est développé longuement avant que le comparé ne soit rappelé et développé à son tour. Évidemment, tous ces exemples ne sont pas pour autant des allégories, au sens moderne du mot, et ne constituent qu'une seule pièce, ce qui n'est pas le cas ici.

63 Mme des Houlières, *Poésies*, seconde partie, chez Jean Villette, Paris, 1695, p. 112, et *Œuvres*, tome II, imprimerie de Crapelet, Paris, 1798, p. 57.

Dans ces prés fleuris
Qu'arrose la Seine,
Cherchez qui vous mène,
Mes chères brebis.

Voilà qui l'apparente énormément à l'énigme, dès que l'on a connaissance du titre, quel qu'il soit.

Notons au passage que l'allégorie comme l'énigme n'interdisent pas absolument une certaine richesse de l'image. Dans les deux cas, la métaphore n'est pas toujours simple cryptage et décryptage, avec ce que cela peut comporter d'artificiel et présenter de vaine recherche – défauts assez généralement relevés pour l'énigme, et que l'on peut étendre à certaines allégories. Souvent, la métaphore vit encore, une fois interprétée. C'est le cas dans le haïku de Bashô déjà cité, qui fait penser à une énigme en donnant le thème après l'image :

Un pétale tombé
remonte à sa branche.
C'est un papillon.

La métaphore ne se dissout pas complètement dans la « solution ». Même si elle perd de son mystère, comme dans certaines comparaisons trop explicites, le lecteur peut toujours approfondir l'analogie entre la fleur et l'animal, à la fin du poème, et s'interroger sur la signification de cette chute « annulée » : le thème de la mort, esquissé avec le pétale tombé, est corrigé par le mouvement inverse qui trahit le papillon. Le papillon apparaît alors comme une force de vie, signe d'un printemps qui dure encore.

Voilà qui confirme le principal critère avancé pour distinguer allégorie et énigme : la présence ou non d'un comparé perceptible, au moins implicitement, avant ou pendant la métaphore filée. L'énigme dissimulerait, dans des proportions variables, son intention métaphorique, là où l'allégorie l'exhiberait.

L'allégorie se situe donc à mi-chemin de la métaphore et du symbole.

Elle apparaît d'abord comme métaphore pour de nombreuses raisons, notamment parce qu'elle participe du « dire deux » métaphorique, qu'elle possède une *structure commune* avec la métaphore : la double série d'« états de chose », d'objets de pensée (ce qu'on a souvent traduit par l'idée de double « isotopie »). Mais, comme pour la métaphore *in absentia*, il faut souligner que la ligne de fracture passe surtout entre métaphore vive et métaphore « morte » ou usée : la double série n'est généralement plus perçue quand la métaphore est lexicalisée. Cette ligne traverse les exemples d'allégories aussi : il existe des allégories pesantes, parce qu'elles utilisent des métaphores usées ou des symboles archi-traditionnels (l'image du navire voguant sur les flots, ou les brebis, les agneaux pour dire l'innocence), voire parce qu'elles sont elles-mêmes de vieilles et conventionnelles allégories (la Mort avec sa faux et son sablier, par exemple, ou l'Amour représenté sous forme d'un ange qui lance des flèches). Mais il en existe d'autres plus fines, plus neuves. Au début de *Boule de Suif*, par exemple, après la longue galerie de portraits des passagers de la diligence :

Bientôt la conversation reprit entre les trois dames que la présence de cette fille avait rendues subitement amies, presque intimes. Elles devaient faire, leur semblait-il, comme un faisceau de leurs dignités d'épouse en face de cette vendue sans vergogne ; car l'amour légal le prend toujours de haut avec son libre confrère.⁶⁴

64 Maupassant, « Boule de Suif », *Contes et nouvelles*, tome I, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1974, p. 91-92.

Les portraits qui précèdent ont longuement préparé cette brève allégorie du Mariage méprisant son « libre confrère », l'ont nourri d'arguments, en soulignant l'hypocrisie de ces femmes à la vertu très incertaine, en jouant avec l'idée de prostitution : M. Carré-Lamadon par exemple n'était « resté tout le temps de l'Empire chef de l'opposition bienveillante » que pour vendre « plus cher son ralliement à la cause qu'il combattait avec des armes courtoises » ; sa femme « beaucoup plus jeune que son mari, demeurait la consolation des officiers de bonne famille » ; quant au comte Hubert de Bréville, il semble ne devoir son titre de noblesse qu'à l'infidélité d'une de ses aïeules avec Henri IV, « suivant une légende glorieuse pour la famille », et n'a probablement épousé la comtesse, d'origine roturière, que pour prolonger cette tradition familiale, celle-ci passant « pour avoir été aimée par un fils de Louis-Philippe », et semblant avoir contribué d'une façon « mystérieuse » à la grande fortune de la famille. La Prostitution peut alors apparaître comme « libre confrère » du Mariage, en effet, la métaphore du faisceau aidant à transformer ce passage en un petit tableau, avec cette idée de raideur, de droiture d'autant plus exagérée qu'elle n'est que de façade, cette idée de verticalité qui contraste avec l'abandon supposé de cette « Marie couche-toi là ». Nous avons alors bel et bien une allégorie, mais plutôt ironique, où Maupassant semble jouer du symbole impérial du faisceau et peut-être même de l'idée de solennité associée au genre de l'allégorie : les femmes paraissent figées dans leur pose vertueuse, comme des statues. Aussi l'allégorie n'est-elle pas nécessairement épaisse ou désagréable. Même si elle répond au besoin de figurer un discours, si tout y est subordonné au besoin que son discours soit lisible, mémorisable, frappant, elle n'est pas automatiquement précieuse, ou ostentatoire : cela peut se faire en quelques mots, sans développer longuement le comparant, par exemple. Elle peut aussi préparer son effet par différentes images, et ne les rassembler qu'après, les condenser d'un coup : l'allégorie n'apparaît comme telle, ici, qu'au détour d'une phrase.

La chose se complique néanmoins dans le rapport de l'allégorie à l'énigme : même quand elle constitue *apparemment* une métaphore vive (dans le cas de l'énigme du sphinx, par exemple, qui s'impose à l'esprit dans toute sa matérialité), l'énigme est rapidement comprise comme simple « codage » et « décodage » dans un second temps, elle ressemble alors beaucoup à une métaphore « morte » ou à un symbole : la force de l'image se dissout partiellement, toute tension disparaît entre le comparé et le comparant. Et quand cela « échoue », quand cette tension ne disparaît pas complètement, elle apparaît comme problématique. Cela se produit dans certaines énigmes, comme dans certaines allégories : pensons à l'exemple du *Septième Sceau*, qui n'est pourtant pas dénué de charme ; on se demande parfois s'il faut « traduire » ou non la présence de la Mort, sa présence *comme personnage* semble un obstacle à sa compréhension *comme allégorie*. Nous avons ainsi, dans les deux situations, le cas frappant d'un « dire deux » non dynamique, où l'une des séries d'« objets de pensée » cède forcément le pas devant l'autre (normalement, c'est la série des comparants). C'est ce que cherche à exprimer Dumarsais : « dans l'allégorie tous les mots ont d'abord un sens figuré, c'est-à-dire que tous les mots d'une phrase ou d'un discours allégorique forment d'abord un sens littéral *qui n'est pas celui qu'on a dessein de faire entendre* » ; il faut alors « démasquer » le sens véritable.⁶⁵ C'est en cela que l'allégorie n'est pas métaphorique ou, plus exactement, qu'elle n'est *parfois* plus une métaphore vive, qu'elle glisse vers le symbole : elle figure des idées, ce ne sont pas deux réalités concrètes ou deux situations qui sont rapprochées, comme c'est souvent le cas dans la métaphore, mais une idée *abstraite* qui est figurée *concrètement*. Voilà

65 Dumarsais, *Des Tropes, op. cit.*, p. 146-147. C'est moi qui souligne.

une nouvelle différence avec l'énigme, qui figure sans problème des choses concrètes, et voilà ce qui apparente l'allégorie au symbole, ce qui constitue la passerelle vers lui, ce qui peut favoriser le dessèchement de la métaphore dans l'allégorie (il est d'ailleurs significatif que l'on emploie souvent les mots « allégoriques » et « symboliques » comme synonymes).

Le « dire deux » métaphorique, cette double série d'objets de pensée, peut en effet dégénérer en une autre forme de dualité, en un « dire deux » symbolique, où le rapport du comparant au comparé cède la place à un rapport du signifiant au signifié. Le glissement est d'autant plus inévitable que l'allégorie figure de l'abstrait, et notamment *une* idée : la chaîne des comparants se développe alors plus aisément que la chaîne des comparés, et ce ne sont plus des propriétés qui sont rapprochées d'autres propriétés, ou une situation qui est rapprochée d'une autre situation, mais une situation qui est rapprochée d'une seule idée, les différents éléments du comparant ne figurant plus des éléments analogues mais des propriétés de l'idée. Le fonctionnement de la métaphore se grippe et laisse la place au symbole.⁶⁶

D'où l'importance de l'idée de « traduction » dans l'allégorie. Celle-ci comporte un discours dont la perception est nécessaire, et les images employées possèdent *dans certains cas* une matérialité encombrante. C'est pourquoi les statues allégoriques sont parfois décevantes : le visage de *La Liberté éclairant le monde* de Bartholdi par exemple semble impersonnel, dénué de charme, à cause du besoin de *ne pas arrêter l'attention* sur une possible individualité de la femme, de guider vers l'idée. De plus, utilisant de nombreux éléments, se décomposant en plusieurs métaphores ou symboles, l'allégorie appelle une sorte de *décodage terme à terme*. La tablette de la statue symbolise le droit, qui apporte la liberté au même titre que les lumières de l'esprit, symbolisées par la torche. Et l'on pourrait mentionner les chaînes brisées au sol, ou les pointes du diadème qui font songer aux rayons du soleil, au feu de la torche, qui figurent le rayonnement de la liberté à travers le monde. L'allégorie appelle donc bien une « traduction ». Et, dans certains cas, toute vie métaphorique semble avoir disparu : il ne reste plus que le symbole, qui se décompose en plusieurs symboles, comme ici.

Maintenant, tout dépend de l'esthétique adoptée, une fois encore : toutes les allégories ne sont pas aussi « épaisses », ne donnent pas le sentiment d'*imposer* une traduction. L'exemple de *Boule de Suif* est éloquent. Quand l'allégorie reste vive, qu'elle ne convoque pas des métaphores ou des symboles usés, son interprétation n'est pas plus pesante que celle d'une métaphore. C'est d'ailleurs toute la distance que nous pouvons observer dans *Napoléon* entre la première allégorie, celle de la voile tricolore, du vent qui souffle sur la France, et la seconde, celle de la tempête qui s'abat sur la Convention : la première est encore assez épaisse, la Nation prend difficilement la place du drapeau, la métaphore est mal filée à partir de ce symbole, et le discours qu'on devine (ce drapeau « trop grand pour vous », pour la consulte corse, mais pas pour Bonaparte) se traduit mal à l'image, le discours et l'image se fondent difficilement, donnent un sentiment d'hétérogénéité, alors que la seconde allégorie est riche, la vie de l'Assemblée ne contrarie pas l'idée de tempête marine, celle-ci au contraire enrichit l'idée de Tempête révolutionnaire sans se dissoudre dedans, tous les détails, qui sont donnés de part et d'autre, se renforcent mutuellement. L'allégorie apparaît donc bien comme

66 Ce point est extrêmement important : l'allégorie présente en effet le même caractère filé que la métaphore selon moi. Toutes les définitions contemporaines soulignent que l'allégorie renvoie « terme à terme » d'un univers référentiel à un autre (le *Dictionnaire de poétique* de Michèle Aquien par exemple, p. 45), comme la métaphore proportionnelle. Seulement, et c'est là la principale spécificité de l'allégorie, elle a tendance à ne renvoyer qu'à une seule idée, même si elle se décompose en plusieurs propriétés – et non à une situation, comme la métaphore filée, qui comprend plusieurs objets de pensée, qui peut posséder un certain disparate.

intermédiaire entre métaphore et symbole, comme métaphore qui *commence* à fonctionner *plutôt* comme un symbole.

Les allégories riches n'en conservent pas moins une épaisseur, un discours du comparant relativement autonome qui appartient encore en propre à la métaphore, là où les autres alignent la signification de l'image sur celle de l'idée, invitent à négliger la matérialité du comparant, reposent sur l'illusion de sa possible disparition. Cette tension au sein de la notion d'allégorie semble donc importante à conserver : elle ne recoupe pas complètement l'opposition entre métaphore vive et métaphore morte, mais aussi, plus largement, entre métaphore et symbole (on a vu que certaines allégories « pesantes » n'en sont pas moins perçues comme vives, sinon elles ne seraient pas correctement interprétées).

Le proverbe, la fable et la parabole

L'énigme n'est pas la seule « figure » à faire partie de l'allégorie, pour les Anciens et parfois pour les modernes. Quintilien puis Dumarsais, par exemple, incluent également le proverbe, voire la parabole, la fable et l'*exemplum*. C'est dire s'ils sont proches de la métaphore, puisque les traités de rhétorique tardent à considérer l'allégorie autrement que comme métaphore continuée. Mais peut-on les considérer comme des métaphores pour autant, au sens où nous l'entendons ?

Le proverbe, pour commencer par lui, entretient indéniablement des liens étroits avec la métaphore. « Pierre qui roule n'amasse pas mousse » énonce une idée valable pour les hommes à partir d'une situation où n'intervient qu'un objet (d'ailleurs problématique : un caillou ? une roue de meunier ?). Si cette phrase est dite à propos d'une personne qui a beaucoup voyagé, ou qui change tout le temps d'occupation, elle sera clairement métaphorique : deux situations seront mises en relation. Même si le comparant n'est pas identifié clairement, je pense que presque tout le monde visualise une scène, établit des rapports entre la personne dont on parle et l'idée d'une pierre qui roule. Mais les proverbes sont parfois employés sans que l'image contenue soit présente à l'esprit. Considérons ce second exemple, entendu à Paris en 2009 : deux amis attendent le RER, un soir, à une heure où les trains sont moins fréquents ; alors que l'un d'eux s'impatiente, l'autre lui répond : « petit à petit, l'oiseau fait son nid ». Ici, le proverbe semble un pur substitut de l'idée « il faut être patient ». L'usage du proverbe ne réveille pas l'idée que le travail, accompli régulièrement, paie. L'image du nid qui se construit brin après brin a disparu : la métaphore est morte dans le proverbe. Il ne reste plus qu'une idée stéréotypée.

Que faut-il en conclure ? Beaucoup de proverbes contiennent des métaphores. Parfois, explicitement : « Il ne doit pas aller au bois qui craint les feuilles », « Chacun prêche pour sa paroisse », « Partir, c'est mourir un peu », par exemple. Parfois seul leur usage est métaphorique : « À la guerre comme à la guerre » ne sera métaphorique que s'il est employé hors d'un champ de bataille. Il en va de même pour « Qui craint le danger ne doit pas aller sur la mer », « Qui veut voyager loin ménage sa monture », « On connaît le diable à ses griffes », etc. Il semble que ces proverbes soient les plus nombreux : « Nulle montagne sans vallée » et « Parler ne fait pas cuire le riz » ont probablement servi d'abord en rapport avec l'expérience évoquée. Même s'ils semblent aujourd'hui métaphoriques, sans hésitation, ce ne fut sûrement pas le cas à l'origine. Il existe enfin beaucoup de proverbes non métaphoriques : « Pauvre homme n'a point d'ami », « Comparaison n'est pas raison », « Les voyages forment la jeunesse », etc. Mais, même dans le premier cas, où la

dimension figurée est indéniable, la métaphore peut n'être pas réveillée, comme en témoigne l'exemple donné pour « Petit à petit, l'oiseau fait son nid ». Et, dans le dernier cas, il n'est pas impossible, à certaines conditions, de faire un usage métaphorique de plusieurs sentences. C'est dire s'il faut distinguer plusieurs niveaux, dans le proverbe : la métaphore peut être contenue dans la phrase (premier groupe d'exemples), ou seulement contenue dans l'usage qui est fait de la phrase par une communauté linguistique (second groupe d'exemples, voire troisième). Mais, dans les deux cas, seul l'usage final du proverbe, seule son énonciation par tel ou tel locuteur peut être dit vraiment métaphorique, au sens où il y aura intention d'établir un parallèle, où il y aura perception de la métaphore, ou pas.⁶⁷

Un peu comme l'allégorie, même s'il s'en distingue, le proverbe possède donc parfois un « double sens » et des usages différents. Il fonctionne parfois comme métaphore : le comparant conserve alors une certaine vie propre, il constitue la base de l'idée, à égalité avec la situation où le proverbe est employé. Mais il fonctionne aussi parfois sur un mode plus symbolique, comme signe d'une idée établie à l'avance, et le comparant s'efface alors devant celle-ci. Néanmoins, la problématique n'est pas la même que pour l'allégorie : il n'y a pas tension entre un double régime métaphorique et symbolique. Il y a seulement des proverbes dont la métaphore est perçue et d'autres où elle est négligée. Si le second phénomène est si fréquent, c'est seulement parce qu'il est dans la nature du proverbe, cette sentence consacrée par l'usage, d'être stéréotypé.

Une autre forme de discours imagé est constituée par la fable, la parabole, et ce que les rhétoriques antiques appelaient l'*exemplum*. Il n'est pas nécessaire d'établir de distinction entre les deux premières : elles sont pour ainsi dire synonymes. Les ouvrages de rhétorique mentionnent habituellement l'une ou l'autre seulement, et leur donnent le même sens : il s'agit d'un récit, court en général, possédant une signification « allégorique », c'est-à-dire délivrant un message, un enseignement moral, politique, spirituel... Les *Fables* d'Ésope en constituent le modèle : après une très courte histoire, l'auteur en propose une interprétation.

En voici une première, intitulée « La Mouche » :

Une mouche, tombée dans un chaudron plein de viande, s'écria, avant de mourir noyée dans le jus :
« J'ai pu manger, boire, me baigner tout mon soûl. Que m'importe à présent la mort ! »
Cette fable montre que les hommes acceptent facilement la mort quand elle survient dans la douceur.

Il est intéressant de noter que la « morale » d'une fable ne s'impose pas forcément au lecteur. Ici, elle est ambiguë : faut-il voir dans cette fable un conseil pour mourir dignement ou un avertissement contre cette technique parfois adoptée ? Faut-il prendre au sérieux l'exclamation de la mouche, ou bien y voir le signe de la bêtise ? Le lecteur d'aujourd'hui, connaissant l'histoire de la grenouille ébouillantée par degrés, aurait plutôt tendance à faire la seconde hypothèse. Quoi qu'il en soit, une double lecture semble ici possible. On sait qu'il en va de même pour nombre de fables de La Fontaine, « Le Jardinier et son seigneur » par exemple : ce poème relate les mésaventures d'un paysan aisé, « demi-bourgeois, demi-manant », qui fait intervenir le seigneur du bourg pour se débarrasser d'un lièvre qui dévaste son jardin et déjoue ses pièges.⁶⁸ Le seigneur s'en vient déjeuner avec tous ses gens, importune la fille du paysan, dévalise la cuisine, et finit par dévaster le jardin et le potager. La leçon qu'en tire le fabuliste est plutôt étrange :

67 Dans beaucoup de cas, on ne pourra d'ailleurs pas déceler si l'intention est métaphorique. La métaphore peut être vivante pour l'interlocuteur et morte pour celui qui énonce le proverbe, et vice-versa.

68 J. de La Fontaine, *Fables*, livre IV, 4, dans *Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1965, coll. L'Intégrale, p. 97.

Petits princes, videz vos débats entre vous :
De recourir aux rois vous seriez de grands fous.
Il ne les faut jamais engager dans vos guerres,
Ni les faire entrer sur vos terres.

Faut-il en rester là ? La fable se contente-t-elle d'adresser de sages conseils aux seigneurs, de les inviter à ne pas se disputer, pour ne pas encourir les foudres du roi ? Ce n'est pas le sentiment qui se dégage des vers qui précèdent immédiatement :

Le lièvre était gîté dessous un maître chou,
On le quête ; on le lance : il s'enfuit par un trou,
Non pas trou, mais trouée, horrible et large plaie
 Que l'on fit à la pauvre haie
Par ordre du seigneur ; car il eût été mal
Qu'on n'eût pu du jardin sortir tout à cheval.
Le bon homme disait : « Ce sont là jeux de prince. »
Mais on le laissait dire : et les chiens et les gens
Firent plus de dégât en une heure de temps
 Que n'en auraient fait en cent ans
 Tous les lièvres de la province.

La satire des « jeux de princes » ne souffre pas d'ambiguïté. Cette histoire d'un paysan contraint d'assister à une joute dans son potager parce qu'il n'a pas le droit de chasser lui-même, seulement de poser des pièges, invite à tirer des leçons plus radicales que celle donnée par La Fontaine.

Une comparaison entre le seigneur et le lapin traverse même toute l'histoire, qui en renforce encore la portée. Un rapprochement est en effet établi explicitement avec l'animal, à la fin (le seigneur fait plus de dégât que « tous les lièvres de la province » en cent ans), mais il est plus large qu'on ne le pense. Les dégâts ne sont pas limités au jardin : ils ont lieu aussi dans la cuisine ; le seigneur est gourmand, il vide les réserves du jardinier et le prive de sa nourriture, comme le lièvre. En outre, le seigneur se comporte bien légèrement avec la fille du jardinier. De nombreux vers sont consacrés à leurs rapports : on nous fait clairement comprendre que le brave homme s'inquiète pour l'hymen de sa fille. Il ne semble donc pas abusif de se représenter le seigneur comme un « chaud lapin ». Enfin, comme l'histoire repose sur une inégalité sociale (le jardinier est obligé, en théorie, de recourir au noble pour chasser – et celui-ci en profite pour s'amuser, au détriment d'un homme qui travaille), le seigneur apparaît clairement comme un parasite, un être plus nuisible que le lapin...

On voit donc à quel point, chez Ésope comme La Fontaine, la portée de l'histoire ne se laisse pas circonscrire par la leçon qui en est tirée, celle-ci n'étant parfois qu'une stratégie pour masquer une « morale » toute différente. Nous voilà bien loin de l'allégorie, malgré les apparences : même quand il n'y a pas une aussi forte distorsion qu'ici, l'histoire résiste à l'idée, la déborde, au lieu de s'effacer devant elle. On en veut pour preuve ce dernier exemple, tiré à nouveau du fabuliste grec :

Des loups, voulant attaquer un troupeau de moutons jalousement gardé par des chiens, se dirent qu'ils n'en viendraient à bout que par la ruse. Ils envoyèrent donc une ambassade, pour prier les moutons de se débarrasser de leurs chiens, car c'est à eux – et à eux seuls – que les loups en avaient. Une fois les chiens livrés, la paix régnerait à jamais entre moutons et loups. Les autres, sans se méfier le

moins du monde, leur livrèrent les chiens, et les loups purent, en toute tranquillité, dévorer le troupeau maintenant sans gardien.

Il en est de même dans les cités : celles qui par trahison livrent leurs orateurs ne tardent guère à tomber entre les mains des ennemis.⁶⁹

L'histoire est tirée ici dans une direction qui peut surprendre, elle semble interprétée par Ésope en fonction de ses propres préoccupations. Ne dit-on pas qu'il mourut à Delphes pour avoir été trop critique envers ses habitants ? Quoi qu'il en soit, l'histoire possède de toute évidence une portée bien supérieure à la seule question des orateurs.

En revanche, si le récit ne s'efface pas devant l'idée, comme dans l'allégorie, il possède bien quelque chose de métaphorique : une situation est présentée comme entretenant des rapports étroits avec une autre (même s'ils ne sont pas présentés comme nécessaires). Les fabulistes l'indiquent clairement, à la fin de chaque texte : « il en est de même dans les cités », avec les orateurs ; ou dans les bourgs, avec les seigneurs ; « cette fable montre que les hommes acceptent facilement la mort... », etc.

On ne peut manquer d'ailleurs d'être frappé par la proximité qui existe entre cet univers des fables, des apologues, et celui des métaphores filées que l'on classe comme « allégories », par exemple dans *Rhétorique à Herennius* : « En effet, quand les chiens jouent le rôle de loups, à quels gardiens confierons-nous donc les troupeaux ? »⁷⁰ On est tenté de dire, à la façon d'Aristote, que les fables réputées peuvent faire de bonnes métaphores filées, et vice versa.

Il en va de même des paraboles, bibliques y comprises : ce sont des fables. Elles sont utilisées dans un discours, pour convaincre, comme peuvent l'être la plupart des apologues, par exemple les histoires précédentes. Bernard Dupriez indique dans *Gradus* que « l'interprétation de l'apologue doit se faire globalement et non pas en établissant une correspondance terme à terme », juste après avoir mentionné trois paraboles évangéliques.⁷¹ La précision ne semble pas utile. Dans la parabole des vigneronniers homicides, donnée en exemple, il est question d'un homme qui a planté une vigne, qui la loue à des vigneronniers et part en voyage. Quand il cherche à se faire reconnaître comme le propriétaire, en envoyant des serviteurs, pour toucher une part du fruit de la vigne, les vigneronniers le maltraitent. Quand il envoie son fils, ils le tuent. Jésus ne finit pas vraiment l'histoire, il mentionne seulement la fin logique, pour faire réagir les grands prêtres et les scribes qui cherchent à le faire mourir : « le maître de la vigne [...] viendra, fera périr ces vigneronniers et donnera la vigne à d'autres. » Saint Luc explique alors que « c'était pour eux [les scribes et les grands prêtres] qu'il avait dit cette parabole ». ⁷² Nous comprenons ainsi que Jésus compare ses ennemis aux vigneronniers parce qu'ils tentent de le tuer. Mais l'analogie ne s'arrête pas là. Elle est infiniment plus riche : si Jésus se compare au fils, c'est parce qu'il est envoyé par Dieu, cet autre « maître de la vigne », et que les grands prêtres et les scribes se prétendent propriétaires de l'autorité divine, alors qu'ils n'en sont, au mieux, que les dépositaires. Jésus suggère au passage qu'il n'échappera pas à la mort, mais que Dieu punira les usurpateurs et les remplacera par des hommes qui le serviront mieux. Et probablement pense-t-il aux prophètes, à Jean en particulier, lorsqu'il évoque les trois serviteurs qui viennent tour à tour voir les vigneronniers, avant lui.

69 Ésope, « Les loups et les moutons », *Fables*, présentation et traduction de J. Lacarrière, Albin Michel, Paris, 2003, fable 236.

70 *Rhétorique à Herennius*, IV, 46, *op. cit.*, p. 188.

71 Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires*, UGE, Paris, 1984, p. 43.

72 *L'Évangile selon Saint Luc*, 20, 1-19, dans *La Bible de Jérusalem*, traduite sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, éditions du Cerf, Paris, 1996, p. 1511.

Dans le même évangile, Jésus lui-même explique l'une de ses paraboles, celle du semeur. Et c'est lui qui propose une telle « correspondance terme à terme », d'abord entre la semence et la parole de Dieu, puis entre les quatre lieux où tombe le grain et les quatre types de personnes qui l'écoutent. Il expose même la raison des paraboles : elles permettent, à ceux qui ne sont pas déjà instruits des « mystères du Royaume », de comprendre quand même, plus intuitivement.⁷³

On voit donc que la parabole fonctionne de très près comme l'allégorie, la différence éventuelle n'étant pas dans son interprétation « terme à terme » ou non, mais plutôt dans sa richesse métaphorique : l'histoire peut se « traduire », selon une interprétation allégorique appelée par le texte, mais elle ne se réduit pas à une seule idée, elle ne peut être résumée en un ou quelques mots. Sa richesse déborde les explications possibles : comment « traduire », par exemple, « le maître de la vigne » ? La métaphore ne s'y prête pas. Et même dans la parabole du semeur, pourtant plus simple que celle des vigneronniers homicides, l'explication ne réduit pas totalement l'image. Jésus en introduit une nouvelle, en fait, il complique la première en rapprochant parfois les auditeurs non pas du sol fertilisé mais de la plante qui doit naître : « ceux qui sont sur le roc » oublient la parole parce qu'ils « n'ont pas de racine », et les épines qui étouffent la parole, quand les semences tombent dans un buisson, sont « les soucis, la richesse et les plaisirs de la vie » qui empêchent *les hommes* (et non la parole) d'arriver « à maturité ».

Ce qui caractérise la parabole biblique, c'est donc plutôt son caractère énigmatique : l'interprétation demande quelque temps de réflexion, en général. Probablement est-elle plus énigmatique parce que son sens est spirituel : il convient non seulement d'impliquer, davantage encore, le lecteur dans une démarche personnelle d'interprétation, mais aussi de lui laisser entendre que les mots sont partiellement inadéquats, qu'il y aura toujours un reste. Enfin, le message gagne à apparaître comme une révélation : il récompense celui qui l'aura cherché.

En fait, tous les récits peuvent se prêter à une utilisation métaphorique : Bruno Bettelheim par exemple a bien montré, dans *Psychanalyse des contes de fées*, à quel point les contes merveilleux sont importants pour les enfants. Ils sont structurants parce que l'enfant peut y lire un « schème » transposable à sa propre vie : il peut s'identifier au jeune héros qui, grâce à la ruse, au courage ou à la persévérance, pourra surmonter les pires difficultés. Ce type de récit favorise en effet, par son dessin à grands traits, par ses personnages typés, une interprétation métaphorique : le jeune héros confronté à des géants, des ogres ou des loups, ne ressemble-t-il pas à l'enfant perdu dans le monde des adultes ou de ses désirs ? N'allons pas trop vite pour autant : il n'y a pas encore métaphore ou symbole dans ces contes. Seul le lecteur ou l'auditeur peut en percevoir, comme l'enfant dont parle Bettelheim, qui demanda à sa mère, après avoir entendu *Jack le tueur de géants* : « Les géants n'existent pas, dis ? » puis compléta : « Mais il y a les “grands”, et ils sont comme les géants... »⁷⁴ Les *Contes de ma mère l'Oye* de Perrault ne font pas autre chose quand ils ajoutent une moralité à l'histoire. Ils transforment le conte en fable, et en réduisent potentiellement la portée (en fait, ils en réduiraient la portée – plus sûrement que cet enfant – si on prenait ces moralités au sérieux). Il semblerait donc que les contes appellent une interprétation symbolique ou métaphorique, mais qu'ils ne la proposent pas explicitement, à la différence des fables : l'analogie reste potentielle. Selon Bettelheim, c'est même ce qui fait la supériorité des contes merveilleux : la leçon n'est pas imposée. L'auditeur est libre de la percevoir ou non, de la faire accéder ou non à sa conscience.

Il faut mentionner enfin un dernier cas de récit pouvant être considéré comme « allégorique »,

⁷³ *Ibid.*, 8, 4-15, p. 1468.

⁷⁴ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris, 1976, coll. Pluriel, p. 47.

métaphorique, dans certains cas du moins : ce que les Anciens appelaient *exemplum*. Même si Quintilien incluait dans ce mot, on l'a vu, les fables et les paraboles, il désigne pour la plupart des auteurs les exemples tirés de la vie quotidienne, et plus souvent encore les exemples historiques. Comme les « exemples fictifs », les fables, que les Latins nommaient « similitudes », ces comparaisons avec des faits réels constituent une ressource importante pour l'orateur ou pour l'écrivain. Quintilien en mentionne plusieurs types, dont cet « exemple parallèle » : « lorsqu'on dit que Denys demande des gardes du corps, afin de s'emparer de la tyrannie grâce à leurs armes, on pourra citer l'exemple de Pisistrate qui, par le même moyen, est parvenu au pouvoir absolu. »⁷⁵ Une fois énoncé, ce parallèle peut aisément donner lieu à une comparaison, voire à une métaphore. Cette possibilité en est même indiquée par cet autre exemple : « Denys est à Corinthe », intéressant proverbe à base de fait historique. « La formule était employée pour rappeler la fragilité des destinées humaines », nous dit Jean Cousin.⁷⁶ Cette phrase est en effet mentionnée par Quintilien comme *exemplum* (comparaison avec un fait historique) et, à ce titre, comme illustrant une des espèces de l'allégorie. On voit ainsi combien ces distinctions entre métaphore, allégorie et exemple sont poreuses, toute personne subissant un revers de fortune, ou menaçant d'en subir, pouvant être comparée à Denys.

Bien évidemment, de telles analogies, qu'elles soient historiques ou fictives, peuvent ensuite être développées plus longuement, mais elles n'en ont pas toujours besoin pour délivrer leurs effets. Le *Discours de la servitude volontaire* est plein de ces comparaisons avec des faits tirés de l'histoire grecque et romaine, souvent abandonnées aussitôt qu'exposées, mais qui livrent leur enseignement : après avoir emprisonné le roi Crésus et réprimé la révolte des habitants de Sardes, par exemple, « ne voulant pas saccager une aussi belle ville ni être obligé d'y tenir une armée pour la maîtriser, [Cyrus] s'avisait d'un expédient admirable pour s'en assurer la possession. Il y établit des bordels, des tavernes et des jeux publics, et publia une ordonnance qui obligeait les citoyens à s'y rendre. Il se trouva si bien de cette garnison que, par la suite, il n'eut plus à tirer l'épée contre les Lydiens. Ces misérables s'amusèrent à inventer toutes sortes de jeux si bien que, de leur nom même, les Latins formèrent le mot par lequel ils désignaient ce que nous appelons passe-temps, qu'ils nommaient *Ludi*, par corruption de *Lydi*. »⁷⁷ Qu'a donc besoin d'ajouter La Boétie ? Le parallèle est d'autant plus fort qu'il est implicite entre les Lydiens ainsi domptés et les Romains de l'époque impériale, occupés avec « du pain et des jeux ». La Boétie pensait-il également aux Français de son temps, en traduisant le terme (« ce que nous appelons passe-temps ») ? C'est probable mais plus incertain : le lecteur ne peut s'empêcher du moins de se poser la question. Le *Discours de la servitude volontaire* ne néglige pas non plus les paraboles et les métaphores filées. C'est même à l'une d'entre elles, à l'image du cheval qui accepte d'autant plus facilement le joug qu'il n'a jamais connu la liberté, ou qui se dompte et en oublie sa liberté première, qu'il confie le soin d'exposer l'une de ses principales idées : « la première raison de la servitude volontaire, c'est l'habitude. Voilà ce qui arrive aux plus braves chevaux qui d'abord mordent leur frein, et après s'en jouent, qui, regimbant naguère sous la selle, se présentent maintenant d'eux-mêmes sous le harnais et, tout fiers, se rengorgent sous l'armure ».⁷⁸

Proverbes, fables et exemples historiques peuvent donc sans difficulté constituer des métaphores. Nous avons affaire là à des genres limitrophes, qui se trouvent aux frontières de notre figure : leur

⁷⁵ Quintilien, *Institution oratoire*, tome III, livre V, 11, 8, *op. cit.*, p. 164.

⁷⁶ Quintilien, *Institution oratoire*, tome V, livre VIII, *op. cit.*, notes complémentaires, p. 298.

⁷⁷ Étienne de la Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, éditions Mille et une nuits, [Paris], 1995, p. 30-31.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 26.

usage est essentiellement métaphorique (pour la fable et la parabole) ou potentiellement (pour le proverbe, l'*exemplum* et le conte). Cela tient probablement à leur nature de court récit. Le fait de présenter une histoire relativement brève, avec des personnages souvent esquissés à grands traits, ne présente que des avantages pour la métaphore : cela permet de développer une situation suffisamment riche pour nourrir l'esprit, pour qu'une correspondance se déploie, et en même temps suffisamment simple pour qu'on puisse en identifier les grandes lignes, en tirer des enseignements et tisser des liens à partir des faits saillants.

La métaphore et les autres figures (personnification, antonomase, ironie...)

Pour finir d'explorer les frontières de la métaphore, il nous reste à envisager plus rapidement son rapport à quelques dernières figures.

La personnification, par exemple, est évidemment une métaphore. Ce n'est rien d'autre qu'une métaphore avec un comparant humain. Cette figure est à replacer dans la vieille tradition qui consiste à détailler les grandes classes entre lesquelles les métaphores sont possibles. Fontanier est celui, on le sait, qui a poussé le plus loin cette rage de classer. Mais beaucoup d'autres se sont adonnés à cette passion, Quintilien par exemple, qui distingue les métaphores selon qu'elles substituent un objet animé à un autre, un objet inanimé à un autre, ou un animé à un inanimé, etc. C'est justement à la suite de ce développement qu'il indique : « des effets d'une extraordinaire sublimité sont atteints quand, par une métaphore audacieuse et presque risquée, on donne à des objets insensibles une activité et des sentiments ».⁷⁹

Nous ne rentrerons pas dans les détails concernant l'antonomase, mais on peut noter que cette figure, qui consiste à prendre un nom commun pour désigner une personne (« l'orateur romain » pour Cicéron) ou un nom propre à la place d'un nom commun (un Don Quichotte), est métaphorique sous certaines formes. On pourrait même dire qu'un nombre très conséquent d'antonomases sont des métaphores au moment de leur création, et aujourd'hui encore dans certains contextes.

Il y a souvent métaphore en effet dans le cas où un nom propre est pris « comme nom commun » (« antonomase du nom propre »). Les exemples tirés de la littérature sont nombreux : un Tartuffe, une Bovary, un Dom Juan. Il y a alors tension entre le nom propre cité et la personne visée, une tension qui irrigue potentiellement tout le texte. Évidemment, la métaphore peut s'user, et la tension disparaître complètement. C'est ainsi qu'on peut qualifier quelqu'un de Dom Juan sans connaître le mythe ou avoir lu la pièce de Molière : le terme est complètement entré dans le lexique. En revanche, quand Lumières, dans *Val Abraham* de Manoel de Oliveira, qualifie Ema de *bovarinha*, de « petite Bovary », de bovariette, il établit un rapprochement plus solide : ce n'est pas seulement l'idée d'insatisfaction qui est véhiculée, mais une large partie des significations du livre de Flaubert qu'il convoque pour expliquer le cas du personnage portugais, son « complexe », ce qu'il pressent de son destin. De même, lorsqu'on taxe quelqu'un de tartufferie, ou qu'on évoque le don-quichottisme d'un autre, même si l'ensemble de l'œuvre n'est probablement pas à l'esprit du locuteur, on ne renvoie pas simplement à l'idée d'hypocrisie ou d'esprit aventurier déplacé : le personnage apporte souvent avec lui d'autres éléments, une ou deux scènes du roman ou de la pièce de théâtre. Tartuffe est généralement associé à l'idée d'hypocrisie dans le domaine des mœurs, à la réplique « cachez ce sein que je ne saurais voir », ou à l'idée d'hypocrisie intéressée, de manipulation par l'hypocrisie.

79 Quintilien, *Institution oratoire*, livre VIII, 6, 11, *op. cit.*, tome V, p. 106.

Mentionner Don Quichotte ne mobilise pas l'idée de passion pour les livres, par exemple, mais convoque au moins la scène avec les moulins-géants. Citer ce personnage ne fait donc pas intervenir une signification précise, immuable, mais tout un univers de fiction : le rapport d'un personnage avec le monde environnant, un rapport de conquête enthousiaste et délirant, une générosité qui échoue à s'exercer. Dans les parages du nom « Don Quichotte », le lecteur ou l'auditeur s'attend donc à percevoir quelqu'un ou quelque chose qui jouera le rôle du géant, ou des brigands, de ces ennemis imaginaires dont est rempli le roman.

Aussi est-il contestable chez Lamy de classer cette figure comme un cas de métonymie, et chez Dumarsais et Fontanier comme un cas de synecdoque. On note seulement cette précision à la fin de l'article de Fontanier : « l'Antonomase offre, le plus souvent, une métaphore » (faut-il comprendre « en plus » ?).⁸⁰ Quoi qu'il en soit, pour l'auteur des *Figures du discours*, cela ne remet pas en cause le classement : l'antonomase est définie comme une « synecdoque d'individu ». C'est d'autant plus étonnant qu'il distingue deux cas clairement métaphoriques : quand un nom propre est pris pour un nom commun (« un Virgile » pour « un grand poète ») et quand un nom propre est pris pour un autre nom propre (« Alexandre », sans article donc, désignant Louis XIV sous la plume de Boileau). Il précise même ce second cas de la sorte : « en présentant un individu sous le nom d'un autre individu, on le confond ou on l'identifie tellement avec celui-ci, que pour l'en distinguer ensuite, il faut être bien au fait de toutes les circonstances », soulignant ainsi que la différence entre les deux cas est la même qu'entre la métaphore morte et la métaphore vive. Mieux encore : Dumarsais, qui ne distingue pas entre ces deux cas, définit ainsi l'antonomase du nom propre : « on fait entendre que celui dont on parle ressemble à ceux dont le nom propre est célèbre par quelque vice ou par quelque vertu ». D'autres encore, à la suite, continueront d'inclure l'antonomase dans la synecdoque ou la métonymie.⁸¹

En revanche, la figure s'apparente parfois à une métonymie ou à une synecdoque, en effet : non seulement quand on dit « une poubelle » (du nom du fameux préfet Poubelle), ou dans certains cas où un nom commun est pris comme nom propre (« l'antonomase du nom commun ») : on peut dire « le Philosophe » pour Socrate, « the Genius » pour Ray Charles, par exemple. Mais, dans d'autres cas encore où un nom commun est pris comme nom propre, il y a une nette proximité avec la métaphore. Par exemple, avec « le roi Soleil » ou, dans *Rhétorique à Herennius*, quand on emploie « Coup-Fourré » pour désigner quelqu'un, probablement en allusion à un coup « oblique », un coup du plat de l'épée, qui symbolise la perfidie du personnage. Le dernier exemple donne d'ailleurs le sentiment que l'antonomase, sans être en l'occurrence une métaphore, peut utiliser une métaphore, sur une base métonymique. Si l'on surnomme ainsi quelqu'un « Coup-Fourré », ne suppose-t-on pas qu'il possède, dans sa personnalité même, dans son esprit, quelque chose d'analogue à ce coup d'épée ? Pour le dire à la façon d'Aristote : l'esprit de cet homme est capable de coups tordus comme son maniement de l'épée a pu produire un coup fourré (ou, plus rigoureusement : « les coups tordus sont à cet homme ce que les coups-fourrés sont à l'épée »). On voit ici combien le test du rapport de proportionnalité permet de clarifier le débat : s'il y a métaphore dans « Coup-Fourré », c'est assez lointainement ; ce n'est pas pour désigner la personne, mais plutôt les coups de son esprit. Or l'originalité ne vient pas ici de l'expression « coup-fourré » pour dire « coup tordu » (la métaphore est usée, en français), mais de son emploi à propos d'une personne. On peut donc dire à la rigueur que cette antonomase repose à la fois sur une métonymie et sur une métaphore, ou plutôt qu'il s'agit

80 Fontanier, *Les Figures du discours*, op. cit., p. 95-97.

81 Michèle Aquien, par exemple, dans son *Dictionnaire de poétique*, LGF, Paris, 1993, Le Livre de Poche, p. 58.

d'une métonymie utilisant une métaphore, mais c'est très accessoire : le lien ici est clairement de causalité. On appelle cet homme « Coup-Fourré » parce qu'on suppose que ce coup-fourré-là révèle un esprit du même type, trouve son origine dans sa personnalité.

Notons par ailleurs que, pour Catherine Fromilhague, il peut y avoir des antonomases de verbes, par exemple dans « on nous Claudia Schiffer, on nous Paul-Loup Sulitzer », et que beaucoup de traités de rhétorique incluent des cas de périphrase dans l'antonomase : « un Trafalgar sportif », par exemple, ou « ce fils de l'Amazone » (pour désigner Hippolyte, dans *Phèdre*).

Enfin, il peut être intéressant de signaler qu'à côté des antonomases littéraires, très nombreuses, on relève aussi des antonomases historiques, comme « le Napoléon de la finance » ou « c'est un Néron », « c'est un Sardanapale » : le personnage de Néron ne se réduisant pas à l'idée de cruauté, par exemple, comme le suggèrent Lamy ou Dumarsais, mais convoquant toute une série de représentations bien plus précises tirées de sa légende (Néron assassinant mère, femme et conseillers, Néron devant Rome en flammes, etc.). On retrouve alors la distinction antique entre fable et *exemplum*, exemples fictifs et exemples historiques, et l'on voit combien mentionner un nom propre suffit à convoquer tout un univers, des tableaux et des récits.

C'est ainsi que nous en venons au dernier point, très important pour ce qui nous concerne : si l'antonomase a pu être classée si fréquemment comme une forme de métonymie ou de synecdoque, c'est que les figures peuvent se combiner les unes ou autres. Henry Suhamy évoque lui aussi le cas de l'antonomase dans une partie consacrée à la métonymie et à la synecdoque : il précise qu'elle « peut acquérir *en plus* une fonction métaphorique quand elle sert de terme de référence ». ⁸² C'était déjà le point de vue de Dumarsais, qui souligne qu'on parle parfois du *dauphin* pour désigner non pas le prince appelé à régner sur le royaume de France mais le fils aîné d'une famille, ou celui qui est le plus aimé, et de préciser qu'on le dit alors « par antonomase, par allusion, par métaphore, ou par ironie ». Tout cela est en effet possible à la fois. Seulement, et cela me semble significatif, Dumarsais n'a pas ajouté « par synecdoque ». Il paraît en effet très difficile d'imaginer une figure qui soit *réellement* métaphorique et synecdochique (ou métonymique) *à la fois*. L'exemple du « Coup-Fourré » nous l'a montré : si les deux figures agissent, l'une est subordonnée à l'autre, ce qui est logique : elles constituent deux procès de nature très différente. Elles ne sont jamais présentes au même titre, « à égalité ».

Prenons l'exemple du « roi Soleil », que nous avons laissé de côté tout à l'heure. On peut y voir une métonymie si l'on pense au blason du roi, qui contient un soleil, si l'on pense que le roi est souvent apparu déguisé en Apollon lors des ballets de cour, que le symbole du soleil était omniprésent à Versailles, etc. Le lien est alors tellement étroit entre le roi et le symbole qui l'environne constamment qu'on semble autorisé à parler de métonymie. Seulement, ce serait alors par abus de langage, car la nature du lien est toujours métaphorique : sur le blason, il y a un visage doré en lieu et place de l'astre du jour, et les cheveux font la transition avec les rayons qui s'en échappent. Quand il se déguise en Apollon, le jeune roi figure de toute évidence un soleil, du moins telle que l'iconographie nous en est parvenue (seul le soleil de son costume, qui apparaissait sur sa poitrine, peut éventuellement faire penser à une métonymie, à un lien de contiguïté) : les rayons sont nombreux, là encore, comme sur la statue qui figurait place des Victoires. En outre, sa devise *Nec pluribus impar* est souvent comprise comme exprimant l'idée de supériorité : Louis XIV est supérieur aux autres hommes, comme le soleil domine la terre, éclipse les étoiles. Enfin, comme monarque, comme mécène, il est la source de tout, le centre rayonnant de son royaume.

82 Henri Suhamy, *Les Figures de style*, PUF, Paris, 1981, coll. Que sais-je ?, p. 48-49. C'est moi qui souligne.

En fait, le classement des antonomases métaphoriques comme formes de synecdoques (ou comme métonymies) s'explique par la théorie du sens propre et du sens figuré : la métaphore n'étant jamais théorisée que sous sa forme lexicalisée, l'antonomase métaphorique semble présenter une relation de la partie au tout. L'expression « un Néron », interprétée comme synonyme de « un prince cruel » parce qu'elle est devenue un cliché, apparaît comme l'emploi d'un simple exemple en lieu et place de l'expression *propre* : le fait de recourir à une image disparaît ainsi derrière l'idée qu'on utilise l'espèce (Néron) en lieu et place du genre (l'idée de prince cruel). C'est ainsi qu'on gomme toute la richesse de l'énonciation, en évacuant tout dialogue entre la référence à Néron et celle à un autre tyran.

C'est le même formalisme qui permet de déceler une métonymie dans « un dix-huit brumaire » ou « une morne plaine », comme le fait Henri Suhamy : celui-ci y reconnaît en effet « des tropes condensés qui cumulent la métaphore et la métonymie, et usent de l'allusion comme catalyseur formel et comme moyen de communication avec le récepteur ». Mais il n'y a pas forcément « cumul » : selon la façon dont l'expression est employée ou interprétée, elle sera surtout métaphore (si l'analogie est ressentie) ou métonymie (si l'expression apparaît comme stéréotypée, simple façon de désigner un coup d'État ou un champ de bataille).

L'expression devenue canonique « des tresses d'ébènes » est plus complexe.⁸³ Elle est évidemment métonymique si l'expression consiste à dire « tresses » pour « cheveux », mais la métaphore et la métonymie ne semblent pas « se combiner » dans le terme « ébène » : si vraiment « ébène » ne désigne qu'une couleur, c'est simplement une métonymie ; en revanche, s'il désigne davantage, si l'on veut suggérer par exemple un côté sculptural de l'individu, il y a métaphore. Mais, dans ce second cas, il semble délicat de dire que le locuteur « joue » à la fois « avec une image » et « sur une métonymie » : seule l'absence de contexte permet de le dire avec aplomb. Il me semble au contraire que les figures, non seulement ne « se combinent » pas, mais qu'elles ne « se télescopent » pas non plus (ce qui, pourtant, est concevable, mais serait un effet particulièrement curieux à observer) : elles résultent surtout de deux interprétations différentes, difficiles à maintenir ensemble.

On peut également mentionner le cas de la syllepse, qui consiste à employer un mot à la fois dans son sens propre et son sens figuré. Dumarsais, qui invente la figure, propose « Brûlé de plus de feux que je n'en allumai » (pour Pyrrhus amoureux dévastant Troie, dans *Andromaque*).⁸⁴ Fontanier ajoute d'autres exemples et d'autres cas, comme « Le singe est toujours singe, et le loup toujours loup » ou « plus Néron que Néron lui-même ». Cette figure emprunte de façon évidente à la métaphore et à la comparaison – c'en est d'ailleurs une espèce pour Dumarsais – mais aussi à la synecdoque et à la métonymie, comme l'a fait remarquer Fontanier, qui du coup l'a divisée en trois espèces, de façon discutable.⁸⁵ Nous aurons à revenir sur ce débat, éminemment significatif, qui a opposé également Michel Deguy et Gérard Genette.⁸⁶ On peut remarquer néanmoins que plusieurs syllepses reposent sur des antonomases, comme « Paris sera toujours Paris », et qu'elles ne peuvent être à la fois métaphores et synecdoques, par exemple, même quand elles peuvent s'interpréter des deux façons.

Les recoupements sont fréquents entre la métaphore et d'autres figures encore, comme l'euphémisme, l'hyperbole, l'ironie... Mais, cette fois, le lien n'est nullement nécessaire : chacune de ces figures peut exister sans l'autre, ce qui n'est pas le cas de la personnification, de l'antonomase,

83 *Ibid.*, p. 44.

84 Dumarsais, *Des tropes*, op. cit., p. 145-146.

85 Fontanier, *Les Figures du discours*, op. cit., p. 105-108.

86 *Infra*, p. 188, 223 et 247-249.

de la syllepse ou encore de l'allégorie, qui reposent toujours sur d'autres figures, et souvent sur la métaphore.

Le lien de la métaphore avec l'hyperbole et l'euphémisme ne mérite pas de grands développements : le locuteur peut souhaiter souligner l'idée, ou au contraire l'atténuer, à travers une métaphore ou une comparaison. L'expression « des flots de sang » l'indique bien, comme la plupart des périphrases qui euphémisent la mort : « il est parti », « il nous a quittés » ou « les vieux ne meurent pas, ils s'endorment et ne se réveillent pas » (*Les Vieux*, Jacques Brel).

En revanche, le lien de la métaphore avec l'ironie appelle quelques remarques.

Dans le portrait de Charles Grandet que Balzac propose au moment de son arrivée à Saumur, dans *Eugénie Grandet*, le jeune homme est brièvement comparé à un laboureur, au terme d'une description qui indiquait plutôt son dandysme :

Charles emporta donc le plus joli costume de chasse, le plus joli fusil, le plus joli couteau, la plus jolie gaine de Paris. Il emporta sa collection de gilets les plus ingénieux [...]. Il emporta ses colifichets de dandy, sans oublier une ravissante petite écritoire donnée par la plus aimable des femmes [...] ; puis force joli papier pour lui écrire une lettre par quinzaine. Ce fut enfin une cargaison de futilités parisiennes aussi complète qu'il était possible de le faire, et où, depuis la cravache qui sert à commencer un duel, jusqu'aux beaux pistolets ciselés qui le terminent, se trouvaient tous les instruments aratoires dont se sert un jeune oisif pour labourer la vie.

L'effet est admirable : l'effet d'accumulation produit par l'anaphore (« Il emporta » est répété quatre fois après « Charles emporta ») et par l'énumération de tout son équipement, de tout ses habits, notamment de toute sa variété de gilets et de cols, suggère justement une activité frénétique mais dérisoire, de la part du personnage. La chute, avec la double expression ironique « instruments aratoires » et « labourer la vie », souligne ainsi son oisiveté : il n'a précisément rien d'un travailleur. Les termes de la comparaison renforcent encore l'impression : ce sont des objets en rapport avec la mort, « depuis la cravache qui sert à commencer un duel, jusqu'aux beaux pistolets ciselés qui le terminent », qui sont rapprochés des instruments agricoles. L'ironie porte donc sur la façon même dont il envisage de « labourer la vie », d'éblouir son oncle viticulteur et sa cousine : ce n'est pas le fer de la charrue qu'il s'apprête à porter, avec insouciance, dans la chair vive de l'existence. Ses « outils », qui ne se réduisent pourtant pas à cela, sont des instruments de mort. Le destin d'Eugénie tout entier est inscrit dans cette méprise : ce qu'il apporte, et qui peut éblouir une provinciale, ne procurera jamais le bonheur.

La métaphore *in absentia* est donc ici le lieu même où s'exprime l'ironie, sous sa forme la plus « pure », l'antiphrase. On se souvient d'ailleurs que les Latins incluaient souvent l'ironie au sein de l'*allegoria* (l'allégorie, la métaphore filée). Dans les deux cas, la proximité avec l'ironie semble résider dans le rôle de l'implicite : non pas tant parce que le comparé n'est pas donné, mais surtout parce que le sens de la comparaison est à construire, comme le sens réel de l'expression ironique. Le fort décalage qui existe souvent entre le mot qui porte la figure et son contexte joue également un rôle important : on a vu que, pour beaucoup, c'est même ce qui distingue la métaphore de la métonymie (avec la rupture d'isotopie) ; dans le cas de l'ironie, c'est ce qui constitue également un indice très fort de sa présence (s'il s'agit d'antiphrase, il y a même contradiction). Une dernière remarque de Quintilien peut nous intéresser, qui signale que cette inclusion de l'ironie dans l'allégorie fait débat, parce que l'ironie serait un trope, et qu'elle n'est jamais obscure, qu'on la comprend toujours, à la différence de l'allégorie. Comme pour la métaphore, elle possède en effet