

## Le double modèle d'Aristote (suite) : les métaphores du troisième et quatrième type

Je ne compte pas revenir maintenant sur le double modèle mentionné plus haut, qui me semble acquis, entre la métaphore comme trope et la métaphore comme analogie. Je souhaite ici aller plus loin, et proposer une hypothèse, qui s'appuie sur ce double modèle, pour expliquer une difficulté dans le texte aristotélicien : quelle place accorder exactement à la troisième espèce de « métaphore » ? quels rapports unissent cette troisième espèce à la quatrième ? Les deux premiers cas de « métaphore » ne posent pas problème, en effet : les phrases qui présentent le transport d'un nom « du genre à l'espèce » ou « de l'espèce au genre » ne permettent pas d'y voir des métaphores au sens actuel du terme ; les exemples font plutôt penser à des métonymies ou à des hyperboles et les explications à des synecdoques. Le quatrième cas de métaphore ne pose pas de grande difficulté non plus, du moins quant à son identification : il s'agit de la métaphore par analogie. En revanche, le troisième cas pose indéniablement problème, et ces difficultés – par les confusions qu'elles introduisent, ou reconduisent – me semblent pouvoir constituer une source de soupçon. Or, les remarques déjà proposées sur le double modèle d'Aristote permettent une hypothèse de nature à éclaircir considérablement le débat sur la métaphore : et si l'auteur de la *Rhétorique*, avec cette troisième espèce de métaphore, avait essayé de réserver une place à une métaphore-mot distincte de la métaphore proportionnelle, ou à une métaphore morte distincte des métaphores contenant des idées ? Il me semble que quelque chose de cet ordre s'esquisse en effet sous sa plume, malgré l'imperfection des outils qui étaient les siens.

Que faut-il donc penser du troisième cas de « métaphore » évoqué par Aristote dans la *Poétique*, la métaphore « d'espèce à espèce » ? On peut déjà constater qu'il s'agit, sans grand doute possible, d'une métaphore au sens actuel du mot : dans « ayant au moyen de son glaive de bronze épuisé la vie » et dans « ayant au moyen de son impérissable urne de bronze coupé... », l'auteur relève les verbes « couper » et « épuiser » comme des façons de dire « enlever » et, en effet, dans ce passage tiré des *Katharmoi* d'Empédocle, on peut relever différentes métaphores, à commencer par le glaive qui *coupe la vie*, le souffle vital, ou qui le tarit, en y *puisant*.<sup>137</sup> Le quatrième type de métaphore, la « métaphore par analogie », n'est donc pas la seule, contrairement à ce qu'on lit parfois, par exemple sous la plume de Michel Magnien : « comme pour la théorie grammaticale [...], la terminologie poético-rhétorique est encore flottante, et Aristote emploie le mot dans un sens beaucoup plus large que ne le feront les théoriciens de la fin de l'Antiquité et leurs héritiers, les modernes. Pour nous, seul le dernier “glissement” [...] est une métaphore. »<sup>138</sup> D'autres, comme Umberto Eco, tombent d'accord pour discerner ici un autre type de métaphore, que l'auteur de *Sémiotique et philosophie du langage* appelle « la métaphore à trois termes », parce que « couper » et « épuiser » sont réunis par le biais de leur genre commun, qui est l'idée d'« enlever », d'« ôter » la vie. Eco va néanmoins plus loin en affirmant : « on s'aperçoit que la métaphore du troisième type est une métaphore du quatrième type [proportionnelle] car elle met en jeu non pas trois mais quatre termes, qu'ils soient ou non exprimés dans la manifestation linguistique ». <sup>139</sup> Je crois qu'il faut le suivre sur ce point aussi

136 W. B. Stanford, *Greek Metaphor*, Oxford University Press, Oxford, 1936, p. 105.

137 Aristote, *Poétique*, chap. 21, 1457b, *op. cit.*, p.61-62.

138 Aristote, *Poétique*, chapitre 21, édition du Livre de Poche, *op. cit.*, note 5, p. 183.

139 Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 149-151.

mais, prudemment, il illustre son idée avec d'autres exemples que ceux d'Empédocle, aujourd'hui assez obscurs. Je proposerais pour ma part la reformulation suivante de l'exemple canonique en métaphore proportionnelle : *l'épée* tranche la gorge d'un ennemi (par exemple) comme les ciseaux des Parques *coupent* le fil de la vie.<sup>140</sup> Il faut ajouter qu'Aristote propose ici, non pas une métaphore proportionnelle, mais deux : celle de l'épée de bronze qui coupe la vie (dont je viens de proposer une reformulation possible) et celle de l'urne de bronze qui l'épuise (ou, dans d'autres traductions, qui la « puise »), dédoublement qui complique évidemment les choses. Je crois d'ailleurs que l'on peut intervertir les mots « urne » et « glaive » sans problème car, dans les expressions grecques, ils n'apparaissent même pas : ils sont suggérés par le même mot, *χαλκός*, qui désigne d'abord le cuivre, l'airain, puis, par métonymie, un objet travaillé dans ce métal et, en particulier, soit une arme, comme une épée ou une lance, soit un vase, un chaudron ou une urne. Le caractère proportionnel de la seconde métaphore est donc apparent lui aussi, et peut-être même davantage : la vie est comparée à un flux, un *liquide* vital (on pense évidemment au sang, même si le mot *ψυχή* évoque le souffle de vie), liquide que l'on peut puiser et même tarir avec un glaive, l'arme se trouvant ainsi rapprochée d'un récipient (d'abord par l'expression *ἀπὸ ἀρύσας* : on puise dans un vase, ou dans une source ; mais aussi par l'emploi répété, dans un contexte différent, avec le verbe « couper », du même mot ambigu, « airain »). On peut penser à l'idée que l'épée recueille la vie de l'ennemi comme une urne ses cendres. Une autre traduction, nettement moins littérale, propose encore, à la place de « puiser », le verbe « boire » : le glaive devient alors un être vivant, idée que l'on trouve déjà dans « impérissable airain » (le mot grec, *ἀτειρής*, est traduit parfois, plus littéralement, par « inusable », mais on peut le traduire aussi par « invincible », « inflexible », il s'applique souvent aux êtres humains). Y a-t-il ici l'idée d'une épée qui boit le sang, et qui devient de la sorte immortelle – ou seulement l'idée que l'épée ne meurt pas, à la différence de l'homme qui perd son sang ? Dans tous les cas, l'idée qu'elle ne meurt pas est associée à l'idée de récipient pour la vie d'autrui...<sup>141</sup>

Tel est donc le seul exemple proposé par Aristote pour illustrer le troisième cas de « métaphore », la métaphore « d'espèce à espèce » : il y est question de « puiser la vie » de quelqu'un, avec un glaive, ou de la « couper », les deux mots étant présentés comme équivalents, mis l'un pour l'autre, et unis par l'idée d'enlever, d'ôter. On l'a vu, l'exemple ne va pas sans poser quelques problèmes : outre qu'il contient d'autres figures (« impérissable urne de bronze » ou « inusable airain », selon les traductions, pour le glaive), d'une part l'explication ne convainc pas – « «épuiser» veut dire «couper» et «couper» veut dire «épuiser» », vraiment, comme l'écrit Aristote ? – d'autre part le texte semble assimiler la « métaphore » d'espèce à espèce à une double « métaphore » de l'espèce au genre puis du genre à l'espèce, *exactement* comme le groupe  $\mu$  qui voit dans la métaphore une double synecdoque, comme si le rapprochement entre les deux espèces ne prenait de sens que par rapport au genre auquel elles se rapportent.

Précisons cela. D'abord, l'explication, l'équivalence entre « couper » et « puiser », convainc d'autant moins que les deux exemples symétriques embrouillent un peu les choses. S'agit-il seulement de montrer la possibilité d'une réciproque dans la « métaphore » d'espèce à espèce ? Aristote ne cesse de présenter ainsi les métaphores, en effet, à commencer par les métaphores

140 On pourra néanmoins accorder aux néo-rhétoriciens que nous ne sommes pas loin non plus d'une métonymie : c'est parce qu'on tranche une artère, par exemple, que l'on coupe le souffle vital. Nous avons donc un nouvel exemple qui témoigne d'une double interprétation possible, dans certains cas au moins.

141 L'idée de boire le sang d'un ennemi n'est pas anachronique. Il est question par exemple dans *Illiade*, à propos de la lance d'Achille, du « désir qui la tient de se repaître de chair d'homme » et, plus loin, la mort est désignée par le héros comme une façon de « rassasi[er] de son sang Arès » (chants XXI et XXII, *op. cit.*, p. 177 et 237).

proportionnelles : « 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” ». De même, « 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” ». <sup>142</sup> Dans ce second couple de métaphores, Jean Hardy signale en note que l'exemple « la coupe d'Arès » existe dans *Les Perses* de Timothée de Milet et que la coupe traditionnellement associée à Dionysos est parfois représentée dans sa main « comme on tiendrait un petit bouclier rond ». Le mot *φιάλη* possède d'ailleurs ce second sens, après celui de vase, de bouclier. Enfin, Aristote reformule parfois les expressions à sa façon, comme pour « Achille est un lion », à des fins de démonstration, pour en souligner la « réversibilité », l'équivalence (en l'occurrence avec la comparaison). Pourquoi ce double exemple, donc, concernant « l'impérissable airain » ? Il semble que ce soit avant tout pour apporter tous les éléments nécessaires à la compréhension de la métaphore. Seulement, cela masque ici la présence d'une double métaphore, ou du moins d'une double figure, que l'on pourrait dire « de l'espèce au genre », et donne l'illusion d'une seule et unique métaphore, d'espèce à espèce, avec un genre commun. Le mot *χαλκός* a d'ailleurs peut-être renforcé le sentiment que ce modèle était valide, contenant à la fois les idées de glaive et d'urne, actualisées par les verbes « couper » et « puiser », et renvoyant à ces idées via l'idée commune de bronze, d'airain. Même si le bronze ne joue pas ici le rôle du genre, mais plutôt d'un sème commun aux deux mots, le modèle est très proche : on pense aux deux types de métaphores selon le groupe  $\mu$  ; on aurait ici, de « glaive » à « urne », une synecdoque particularisante suivie d'une synecdoque généralisante, et non l'inverse, comme pour « couper » et « puiser »...

Ensuite, il faut souligner que « puiser » ne signifie pas « couper », non plus que l'inverse : la référence au genre commun, « ôter », « enlever », n'explique pas tout, loin s'en faut. Les choses apparaissent plus nettement aux lecteurs d'aujourd'hui, à nous qui comprenons difficilement la métaphore d'Empédocle : cette explication, cette quasi traduction par le genre est éclairante, mais encore très insuffisante. Elle néglige ce qu'il nous reste à comprendre, ce qui reste encore obscur : ce que veut dire, pour une épée, « boire », « puiser » la vie, par exemple. L'explication par le « genre commun » appauvrit donc considérablement la signification.

Enfin, si Aristote ne distingue ici qu'une seule métaphore, c'est probablement que l'une des deux métaphores *au moins* lui est déjà familière, qu'elle est morte ou quasiment. C'est ainsi qu'il peut expliquer une métaphore par une autre, « puiser » par « couper » et vice versa : les deux figures semblent tellement usées qu'elles peuvent servir à se traduire mutuellement. Néanmoins, elles sont probablement ravivées ici, ce qui leur permet d'être citées, d'apparaître aux yeux de l'auteur de la *Poétique*, grâce aux autres mots des phrases qui les contiennent, en l'occurrence par les différents sens, en grec, du mot « airain », les idées de glaive et d'urne, voire par l'adjectif « impérissable ». Nous aurions donc affaire à deux métaphores différentes mais *interchangeables car mortes*, aux significations stéréotypées.

Bien sûr, il est difficile de tirer des conclusions de ce seul exemple avoué de « métaphore » d'espèce à espèce. Néanmoins, on ne peut qu'être frappé par la façon dont l'analyse est conduite, que l'on retrouvera ailleurs : un double énoncé est possible (dont l'un est parfois une traduction de l'autre), deux mots peuvent être employés de façon interchangeable, et leur rapprochement peut s'expliquer par un troisième mot qui exprime une idée commune à tous deux. Or, on retrouve un certain nombre de ces traits, non plus dans la *Poétique*, mais dans la *Rhétorique*, dans le chapitre sur

142 Aristote, *Poétique*, 21, 1457b, *op. cit.*, p. 62.

les « bons mots » par exemple : « lorsque le poète appelle la vieillese un brin de chaume, il nous instruit et nous donne une connaissance par le moyen du genre ; car l'un et l'autre sont défleuris. »<sup>143</sup> Nous sommes clairement ici en présence d'une métaphore d'espèce à espèce, du moins dans l'esprit d'Aristote : l'idée d'une instruction « par le moyen du genre » ne trompe pas. Elle va d'ailleurs de pair avec l'idée d'une « traduction », d'une explication : tous les deux « sont défleuris ». On voit bien pourtant, dans le passage de l'*Odyssee* auquel il fait allusion, que la métaphore d'Homère fonctionne sur le mode de la proportionnalité. Il ne s'agit pas du tout, ici, d'une métaphore morte puisqu'Ulysse veut exprimer l'idée qu'à travers son dénuement présent, qu'il vient d'évoquer, et « en regardant le chaume », on peut connaître l'épi, juger de la moisson. C'est le faste passé que veut évoquer, allusivement, l'homme aux mille tours, à travers cette « équation » complexe, l'absence des mots « épi », « faste » ou « moisson » visant à suggérer, à mimer en quelque sorte la disparition de la bonne fortune. Si la métaphore n'est pas morte ici, elle n'en est donc pas moins traitée par Aristote, en utilisant son modèle « à trois termes », comme si elle l'était : le « brin de chaume » ne signifie pas seulement « la vieillese », n'introduit pas uniquement l'idée d'être « défleuri ». On peut voir, par exemple, dans le destin du « brin de chaume » qui a perdu à la fois ses compagnons, sa jeunesse, sa bonne fortune, l'image non seulement de l'homme qui a vieilli mais aussi d'Ulysse qui a été battu par les vents et les flots, par les coups du sort, comme malmené puis fauché par les dieux. Néanmoins, la logique du développement d'Aristote contredit la logique de son modèle à trois termes : l'idée que la métaphore nous instruit, qu'elle s'apparente à l'enthymème, va au-delà de l'analyse proposée de cet exemple.

D'autres passages peuvent faire penser au troisième type de « métaphore ». Lorsque Aristote revient sur les « bons mots », il les associe aux métaphores par analogie et aux expressions qui « font tableau ». Il écrit alors : « Je dis que les mots peignent, quand ils signifient les choses en acte : par exemple, dire que l'homme vertueux est carré, c'est faire une métaphore, car ce sont là deux choses parfaites ; seulement, cela ne signifie pas l'acte ; mais “en pleine fleur et à l'apogée de sa vigueur”, c'est l'acte ».<sup>144</sup> Il est significatif ici que l'auteur de la *Rhétorique* ne « traduise » pas la « bonne » métaphore, celle qui peint les choses « en acte » : sa vivacité est telle qu'elle peut être comprise aisément, à la différence du premier exemple, celui de l'homme « carré », qui ne « peint » pas. En fait, Aristote ne fait rien d'autre, ici, que de définir la métaphore vive. André Wartelle précise même en note qu'un mot de la même famille que ἐνεργουῦντα, traduit par « en acte », a été rendu plus haut « par l'idée de *vivacité* ». Il y a bien ici aussi l'idée de force agissante, d'énergie et de vivacité en effet. La plupart des exemples, soudain, n'est plus « expliquée », « traduite », dans ce développement sur les figures qui « font tableau », à l'exception du vers suivant : « Alors, les Hellènes, bondissant de leurs pieds légers... ». Aristote explique alors que « *bondissant* est un acte et une métaphore ; car cela veut dire : vite ». Pour les autres exemples, où des hommes sont également comparés à des animaux, ou des objets à des hommes, il se contente d'ajouter que la métaphore « anime », prête vie, et que cela « montre l'acte ». Et de préciser, à plusieurs reprises, que ces bons mots-là, qui « signifient l'acte », qui « font tableau », se font précisément à l'aide de métaphores par analogie. Le sentiment qui se dégage est donc le suivant : si Aristote tient à sa notion de métaphore par analogie, il ne tient pas particulièrement à sa division en quatre espèces de métaphores, et donc à sa distinction entre métaphore « à trois termes », avec un genre commun, et métaphore proportionnelle. Aussi les métaphores au sens moderne, dont l'unité semble pourtant

143 Aristote, *Rhétorique*, III, 10, 1410b, *op. cit.*, p. 63.

144 *Ibid.*, III, 11, 1411b, p. 67.

perçue, se répartissent-elles presque indifféremment entre les deux catégories : Aristote semble négliger dans la *Rhétorique* la distinction effectuée dans la *Poétique*, qui semblait déjà avoir peu d'importance, entre les quatre espèces de « métaphores » : il s'y réfère mais n'y accorde pas une grande attention, la rigueur de l'ensemble laisse à désirer ; en revanche, il prend soin de distinguer les métaphores riches, proportionnelles, des métaphores pauvres, qui ne « peignent » pas. Et, même si tout ne se recoupe pas complètement, si certaines métaphores par analogie peuvent se « traduire », il semble bien que les métaphores les plus riches, les métaphores par analogie, soient moins sujettes à « l'explication » par une sorte de « genre commun ».

Enfin, on aura peut-être deviné où je voulais en venir, c'est *exactement* la même explication par un « troisième terme » que donne Aristote pour l'exemple, devenu emblématique, d'Achille et le lion. Il écrit en effet : « comme les deux sont courageux, le poète a pu, par métaphore, appeler Achille un lion ». <sup>145</sup> On ne peut qu'être frappé par la proximité avec le modèle de la métaphore « à trois termes ». Achille et le lion seraient deux espèces du même genre, deux « animaux courageux » en quelque sorte.

Aussi me semble-t-il possible de soutenir que les « métaphores » d'espèce à espèce sont d'authentiques métaphores, au sens moderne, autrement dit que beaucoup d'exemples de métaphores dans la *Rhétorique*, tenues pour des « métaphores par analogie » par toute une tradition, étaient plutôt conçues par Aristote comme des « métaphores d'espèce à espèce », sur le modèle du genre commun, et que cette distinction ne lui tenait peut-être pas plus à cœur que ça, puisqu'il lance des passerelles entre elles deux, unies qu'elles sont par ailleurs par leur appartenance au genre « métaphore ». Mais, s'il est capital aujourd'hui de faire ces observations, c'est que la confusion a eu de lourdes conséquences : la théorie de la métaphore s'est davantage inspirée de l'analyse des « métaphores d'espèce à espèce », pourtant peu originale, mais souvent répétée – pour des raisons d'efficacité probablement, et parce qu'elle était plus proche du modèle du trope – que de la théorie des « métaphores par analogie », des métaphores proportionnelles, nettement plus intéressante, et qui a continué malgré tout à jouir souterrainement d'un certain prestige. La métaphore proportionnelle demande une vigilance constante, en effet, là où la substitution représente une économie mentale et, malgré la référence apparente à un modèle mathématique, elle ne se laisse pas aisément formaliser, à la différence de la métaphore-mot, ou de la métaphore d'espèce à espèce.

Le caractère inabouti de la théorie de la métaphore aristotélicienne, de la métaphore comme trope, apparaît de toutes façons nettement quand on considère la singularité de la quatrième catégorie. L'intuition vient volontiers, quand on lit cette typologie de la « métaphore », qu'Aristote a superposé – pour la quatrième forme – deux idées différentes, celle de la proportionnalité, qui peut pourtant valoir aussi pour les exemples de la troisième espèce, et celle d'un « transfert » de genre à genre, qu'il n'a pas osé nommer ainsi, mais qui apparaît étrangement comme « case du tableau » manquante, après le transfert du genre à l'espèce, de l'espèce au genre et de l'espèce à l'espèce. On pourrait relever aussi une troisième idée, plus évidente encore, celle de ressemblance : ressemblance qui existe *visuellement* pour le bouclier et la coupe, par leurs rondeur et concavité communes, qui existe *dans l'esprit* pour le soir et la vieillesse, par le schéma structurant de la journée appliqué à la vie, et qui semble bien moindre pour le glaive qui coupe et l'urne qui épuise, parce que ces métaphores sont mortes. Mais, comme Ricœur le montre bien dans la sixième étude de son livre, cette idée de ressemblance est liée étroitement à celle de proportionnalité. La faute de ce dédoublement malencontreux en reviendrait alors au goût pour la formalisation, au désir d'obtenir

---

145 *Ibid.*, III, 4, 1406b, p. 49.

un carré, alors que beaucoup de choses unissaient les troisième et quatrième espèces de métaphores, ainsi qu'à l'exemple choisi pour la troisième espèce, trop complexe, cachant une double figure, sinon une double métaphore.

D'ailleurs, comme on l'a vu, si les quatre espèces de « métaphores » sont citées de façon « carrée » dans la *Poétique*, Aristote se contente d'y renvoyer au début du livre III de la *Rhétorique*, avant de rappeler l'importance de « la métaphore », sans plus de précisions, et de rappeler le rôle de l'analogie, mais en livrant des exemples qui n'évoquent pas les « métaphores proportionnelles ». Le fait est frappant : pour illustrer l'idée que la métaphore doit être appropriée, doit « résulter d'une analogie », il mentionne toute une série de « contraires », comme « mendier » et « prier », commettre « un délit » et se rendre « coupable d'une erreur », ou « dérober » et « se procurer », que l'on peut employer les uns à la place des autres, soit pour louer, quand on dit par exemple que quelqu'un prie lorsqu'il mendie, soit pour blâmer, quand on dit que quelqu'un mendie lorsqu'il prie. Aristote prend même soin de souligner que ces mots, comme tous les contraires, sont « du même genre », soulignant ainsi qu'il s'agit de métaphores « d'espèce à espèce ».<sup>146</sup> On retrouve encore le même souci de réciprocité qui lui est cher mais, cette fois, ce ne sont pas deux métaphores qui sont rapprochées en vertu d'un « genre commun » : si l'idée de « demande » est commune à « prier » et « mendier », ces deux derniers mots ne sont pas des métaphores *en même temps* mais tout à tour, ce n'est pas *de façon métaphorique* que ces verbes expriment l'idée d'une demande. On voit donc ici que le double exemple du glaive qui coupe et de l'urne qui puise n'était pas le plus clair, le plus simple : on comprend de la sorte le rôle déterminant qu'il a pu jouer dans l'obscurcissement du débat sur la métaphore, dans la confusion entre les deux modèles de métaphores – à commencer pour Aristote, et de façon démultipliée pour la postérité.

Enfin, alors qu'Aristote a presque fini d'étudier la *lexis*, le style (ce que les romains appelleront l'*elocutio*), après avoir évoqué les comparaisons qui impliquent des métaphores par analogie – l'exemple de la coupe d'Arès ne peut laisser aucun doute à ce sujet – il parle des « proverbes » qui « sont aussi des métaphores de l'espèce à l'espèce » (c'est moi qui souligne), et donne un exemple sans aucune ambiguïté, qui correspond bien à ce modèle.<sup>147</sup> Ce passage semble donc supposer que « métaphore par analogie » et « métaphore d'espèce à espèce » ne font qu'un. Un autre passage semble l'exprimer plus clairement encore, même si la traduction semble plus incertaine : « il faut toujours, dans la métaphore par analogie, observer le rapport réciproque des deux termes appartenant au même genre ».<sup>148</sup> On peut relever à ce propos une erreur de traduction dans l'édition des Belles Lettres, un lapsus intéressant ou une « infidélité » délibérée du traducteur, très féconde, dans le passage sur les proverbes. Le texte propose en effet l'idée d'une « métaphore de genre à genre » (c'est encore moi qui souligne), au lieu de « métaphore d'espèce à espèce » qui correspond pourtant bien au texte d'Aristote mais qui pouvait étonner, étant donné qu'il était question précédemment de « métaphore par analogie ». L'erreur est tellement séduisante que Ricœur ne l'a pas relevée, dans sa première étude.<sup>149</sup> En effet, parmi toutes les combinaisons entre genre et espèce théoriquement envisageables, c'est la seule qui manque dans le schéma d'Aristote, comme s'il ne pouvait pas y avoir deux « genres », deux idées radicalement différentes dans la métaphore, comme si une certaine analogie *dans les choses*, en quelque sorte attestée par l'existence d'un genre commun, devait préexister à l'analogie entre les termes employés. En outre, on l'a vu, le

146 *Ibid.*, III, 2, 1405a, p. 43-44.

147 *Ibid.*, III, 11, 1413a, p. 72.

148 *Ibid.*, III, 4, 1407a, lignes 15-18, p. 50. C'est moi qui souligne.

149 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 39, n. 1.

développement sur les métaphores par analogie est d'une nature assez différente des trois précédentes formes de « métaphores » : le principe de proportionnalité qui y préside n'a pas grand chose à voir avec le tableau logique des genres et des espèces. De là à dire que cette dernière catégorie de métaphore n'est qu'une *autre façon de définir la même réalité*, il n'y a qu'un pas.

Il y aurait ainsi, d'une part, le modèle « à trois termes », d'une certaine façon « vertical », où l'analogie est justifiée par une idée commune, contenue en quelque sorte *a priori*, et le modèle proportionnel, « à quatre termes », qui apparaît beaucoup plus « horizontal », qui ne suppose pas cette idée de participation à un genre commun mais qui la permet, même s'il peut se penser aussi comme rapprochement entre genres différents ou espèces appartenant à deux genres distincts. Cette dernière idée semble suggérée par le « tableau » des quatre types de métaphores, semble attendue, presque proposée par Aristote, même si elle n'est jamais formulée clairement, comme s'il hésitait, s'il s'arrêtait en chemin, gêné par l'idée entrevue, n'osant pas encore abandonner complètement l'idée de participation.

Quoi qu'il en soit, cet évitement des notions d'espèces et de genre, au moment de définir la métaphore proportionnelle, est significatif : on sait que, dans les *Seconds Analytiques* par exemple, le genre occupe la place de l'idée, de la connaissance que la science recherche, et qu'Aristote y étudie les différents moyens de parvenir à cerner cette essence. On relève par exemple, à la fin du chapitre 13 du livre deux, que la métaphore est impropre à définir, à atteindre le vrai, qu'il ne faut pas l'employer dans les définitions, ni même dans les discussions, mais, à la fin du chapitre suivant, Aristote expose « une autre méthode » pour connaître le genre, le fin mot d'une question, quand il n'existe pas de mot pour désigner le sujet de la recherche : « c'est le choix d'après l'analogie ».<sup>150</sup> Il donne alors l'exemple des os, des arêtes (des épines dorsales de poisson) et des os de seiche, qui possèdent des attributs en commun, « comme si [ces choses] étaient d'une seule et même nature ». Cette « même nature » est-elle une illusion produite par l'analogie ? Il ne le semble pas, surtout quand on compare à la méthode décrite dans les paragraphes précédents, et notamment au début du chapitre 14 ; c'est la même : nous avons trois espèces différentes, des attributs qui leur sont communs, il ne manque que la connaissance du genre, dont le nom n'existe pas. La métaphore par analogie n'est-elle pas alors le moyen, faute de mieux, le moyen *parfois nécessaire* de cerner le genre ainsi conçu ? Aristote semble bien reconnaître ici, en creux, l'utilité de la métaphore, soulignant, à travers la tension entre les deux passages, à la fois la nécessité et le danger de l'analogie – danger qui n'est autre que celui, pointé par Nietzsche, d'oublier la métaphore dans le concept. Dans ses *Topiques*, d'ailleurs, il mentionne plus clairement encore l'analogie comme une méthode valable pour « donner comme un genre », produire à titre de genre, « ce qu'il y a de commun » à plusieurs espèces, comme dans cet exemple où « calme » est l'idée commune à la sérénité de la mer et à la tranquillité de l'air.<sup>151</sup> L'analogie est alors clairement reliée à l'identification du genre, la proportionnalité à quatre termes y est réduite : voilà qui correspond d'assez près au modèle de la métaphore du troisième type. Mais l'on sait aussi que l'objet des *Topiques* n'est pas celui des *Analytiques*, que son objet y est l'opinion, le vraisemblable autant sinon plus que le vrai, ce qui rapproche cet ouvrage de la *Rhétorique* : Aristote y évoque toujours la métaphore comme une source d'obscurité dans les définitions, mais non plus comme devant être évitée absolument.<sup>152</sup>

150 Aristote, *Les Seconds Analytiques*, II, ch. 13, 97b et ch. 14, 98a, dans *Organon*, IV, trad. de J. Tricot, Vrin, Paris, 1995, p. 225 et 228.

151 Aristote, *Topiques*, tome 1, trad. de J. Brunschwig, Les Belles Lettres, Paris, 1967, livre I, chap. 18, 108b, p. 32-33.

152 Aristote, *Topiques*, tome 2, trad. de J. Brunschwig, Les Belles Lettres, Paris, 2007, livre VI, chap. 2, 139b-140a, p. 43-44.

Néanmoins, le fait de ne pas spécifier, dans la *Poétique*, si la métaphore par analogie rapproche des genres ou des espèces peut alors s'interpréter comme une incertitude inévitable *a priori* : nous ne savons pas toujours à l'avance, quand nous avons affaire à une métaphore, surtout quand elle est riche, si elle unit des réalités suffisamment proches pour qu'on puisse les subsumer sous un même concept. C'est ainsi qu'avec la métaphore proportionnelle Aristote laisse une place, de fait, pour une métaphore *sans genre commun*, associant par exemple deux espèces appartenant à deux genres différents ou, si l'on préfère, appartenant à plusieurs genres communs mais ne s'y réduisant pas. Des passerelles existeraient donc entre les troisième et quatrième formes de « métaphore », la seconde pouvant *ou non* être réduite à la première.

Un dernier passage des *Seconds analytiques*, présenté dans le chapitre 15, me semble conforter cette hypothèse par un nouvel exemple, un peu paradoxal : il s'agit de trois phénomènes, l'écho, le reflet et l'arc-en-ciel, s'expliquant par leur appartenance à un genre commun, la réflexion (même s'ils appartiennent *par ailleurs* à d'autres genres, la diffraction pour l'arc-en-ciel par exemple).<sup>153</sup> Voilà qui rappelle les trois espèces, l'arête, l'épine et l'os, présentées à la fin du chapitre précédent, et qui *semblent* posséder une nature commune (même si elles appartiennent par ailleurs à des espèces animales éloignées). L'analogie n'est pas évoquée dans le premier cas – alors qu'elle existe dans les deux – parce que le modèle est clairement celui du concept, de l'induction dans la recherche scientifique : le concept saute aux yeux, dans le premier cas, parce qu'il a trouvé un nom, une explication, la réflexion. La métaphore s'efface quand l'analogie est expliquée : l'esprit ne la perçoit plus comme telle quand le phénomène commun est reconnu. L'analogie apparaît même comme une incongruité : le phénomène commun étant devenu une évidence, seule la différence éventuelle, apportée par la diffraction, saute aux yeux. Nous nous trouvons ainsi dans une situation voisine de celle de la « métaphore » du troisième type comparée à celle du quatrième : « couper » veut dire « puiser », et vice versa, parce que tous les deux veulent dire « enlever ». L'évidence apportée par la configuration du vocabulaire grec ayant disparu, l'analogie que ne percevait plus Aristote saute de nouveau aux yeux (au moins pour « puiser »). Aussi, l'absence de référence au genre ou à l'espèce pour la quatrième espèce de métaphore me semble bien la reconnaissance implicite par l'auteur de la *Poétique*, qu'elle soit délibérée ou non, qu'on peut déceler des analogies entre des termes n'appartenant à aucun genre commun, c'est-à-dire aucun genre *connu*, et cela *parfois* de façon légitime – comme peut-être pour cet os, cette épine ou cette arête dont on se demandait s'ils étaient ou non de même genre. Cette proportionnalité, apparaissant comme une méthode pour trouver des concepts, autrement dit la quatrième forme de « métaphore » permettant, d'une certaine façon, des « métaphores » du troisième type, évoque donc bien l'une des fonctions de la métaphore au sens moderne, comme « saisie préparatoire au concept ».

Pourtant, ce n'est pas cette dimension « logique » de la métaphore qui a le plus retenu l'attention des successeurs d'Aristote. De même, malgré l'inscription première de la métaphore dans la *Poétique*, malgré son apparition non comme figure de rhétorique mais comme élément de la *lexis*, de l'expression, rattaché à des considérations grammaticales, chez Aristote du moins, c'est à des problématiques rhétoriques que la conscience commune a plutôt lié la métaphore. Est-ce dû à l'éclipse subie par la *Poétique* pendant le Moyen-Âge, où l'œuvre fut considérée comme perdue en Occident avant d'être partiellement (re)découverte ? Est-ce dû à la faveur dont l'art de l'éloquence a joui, dès l'Antiquité, ou aux développements plus nombreux sur la métaphore dans la *Rhétorique*, ou encore au statut des deux textes d'Aristote, la *Poétique* constituant probablement davantage un

---

153 Aristote, *Seconds analytiques*, II, ch. 15, 98a, *op. cit.*, p. 229.

ensemble de notes de cours qu'un texte achevé, destiné à être lu en l'état, du moins initialement ? Toujours est-il que la métaphore est surtout perçue aujourd'hui, et depuis des siècles, comme « figure de style ».

## 2.2.2. La métaphore et la rhétorique

Ce lien, pendant longtemps, n'a pas posé problème. La métaphore est ainsi apparue comme l'une des figures chéries de la rhétorique, cet art du « bien dire », cette technique visant à convaincre et à persuader, comme une fleur du style. On est loin alors, du moins en apparence, de la métaphore surréaliste et de ses pouvoirs stupéfiants, invoqués par Genette après Breton, l'un pour les dénoncer, l'autre pour les louer. Les conséquences de cette liaison entre métaphore et rhétorique sont pourtant nombreuses et parfois paradoxales. Aussi convient-il de revenir sur ce lien largement contingent, même s'il possède souvent un caractère d'évidence aujourd'hui, pour en interroger les implications et les conséquences.

### La rhétorique entre philosophie et sophistique

On ne peut évoquer la rhétorique sans rappeler son ambiguïté constitutive, bien connue, relevée par exemple par Ricœur, Châtelet, Dérié, mais déjà perceptible chez Aristote, Cicéron ou Quintilien : très tôt, la rhétorique apparaît comme déchirée entre convaincre et persuader. Le débat est connu qui oppose Socrate et Platon aux sophistes, dont le nom désignait à l'origine *l'ensemble* des rhéteurs. Pour Platon, c'est la discipline toute entière qui est condamnée : dans *Gorgias*, la rhétorique est comparée à la cuisine, à la cosmétique et à la sophistique ; ce ne sont que différentes formes de flatterie.<sup>154</sup> Mais, dans le discours de Socrate tel qu'il est fixé dans *L'Apologie de Socrate*, c'est bien une sorte de rhétorique – ou d'anti-rhétorique – qui est à l'œuvre. La mort de celui-ci peut alors apparaître, à plusieurs niveaux, comme une victoire des sophistes contre la philosophie, contre une démocratie authentique, contre la « vérité ». D'où la réaction de Platon, et les conclusions radicales qu'il en tire, avec la *République* par exemple, ou le rejet de toute rhétorique. La réaction d'Aristote est différente, même si elle témoigne elle aussi d'un état de crise, d'un échec de la stratégie des philosophes : avec lui, la rhétorique se constitue comme discipline de compromis. Il s'agit de réconcilier cette pratique, tentée par la sophistique au sens actuel, avec la philosophie.

La métaphore participe évidemment de ce projet, comme elle participe de l'ambivalence de la rhétorique : elle peut être utilisée pour convaincre *ou* persuader. C'est là, après son pacte avec le mot et la théorie qui en découle, une seconde source de soupçon. La métaphore permet d'argumenter, de fixer les idées ; elle permet aussi de créer des illusions, de polémiquer. Les développements sur l'analogie, dans les *Seconds analytiques*, dans les *Topiques*, l'indiquent bien déjà, ainsi que dans *Éthique à Nicomaque* d'ailleurs. L'histoire même de la rhétorique, la référence constante à son origine supposée – la chute de la tyrannie en Sicile – souligne bien les enjeux : comme art de la parole, permettant de délibérer, elle est liée à la démocratie mais, comme art de plaider une cause, pour obtenir des droits contestés par d'autres, elle apparaît comme un art libéral non dénué d'ambiguïté. Socrate et Platon souligneront d'ailleurs cette différence essentielle entre

---

154 Platon, *Gorgias*, 463a-465e et 520a-520b.

l'enseignement des rhéteurs et le leur : les sophistes font payer, parfois très cher, pour délivrer leur savoir. C'est finalement l'un des principaux critères qui permettent de distinguer les deux enseignements, la rhétorique et la philosophie, dont les contenus se recoupaient parfois largement.

À partir de ce moment-là, le soupçon ne cesse plus sur la rhétorique. Sans aller jusqu'à évoquer les premiers protestants, opposés à la rhétorique déployée par la Contre-réforme, ou les jansénistes rebutés par l'enseignement des Jésuites, on peut mentionner la première page de la *Rhétorique à Herennius*, dans les années 80 av. JC : la rhétorique est *utile*, ses qualités sont « l'abondance oratoire et l'aisance d'expression », mais elles ne se livrent que « si elles sont réglées par un jugement droit et une âme bien tempérée ». Une certaine défiance est perceptible, que l'on retrouvera, mais atténuée, chez Cicéron et Quintilien. Ces derniers règlent la question en voulant rapprocher rhétorique et philosophie : comme Aristote, ils insistent sur la *nécessité* de cette dernière. L'*Auctor ad Herennium*, lui, assume davantage la coupure : il présente sa rédaction du traité de rhétorique comme une parenthèse complaisante dans son activité d'étude de la philosophie, à laquelle il dit préférer consacrer son peu de temps libre. Il ajoute d'ailleurs qu'il a rédigé son ouvrage pour faire plaisir à son dédicataire, cet Herennius qui lui a demandé ce service, mais qu'il a « laissé ce que les Grecs, auteurs de manuels, sont allés chercher pour en faire un vain étalage : dans la crainte de paraître trop peu savants, ils ont pris des éléments hors du sujet, pour qu'on crût leur science plus difficile à connaître » et il ajoute : « ce n'est pas en effet, comme les autres, l'appât du gain ou le désir de gloire qui me conduit à écrire ».<sup>155</sup>

La rhétorique peut donc être proche de la sophistique, constituer un art de tromper, comme le voulait Athénée par exemple, ou apparaître neutre, *simple instrument*, comme la présente l'*Auctor ad Herennium*. Mais c'est une troisième voie, empruntée par Aristote, Cicéron, Quintilien, qui apparaît, du moins *rétrospectivement*, avoir eu le plus de succès, puisque ce sont ces auteurs dont il nous reste le plus d'ouvrages : la rhétorique n'est plus un instrument, mais un art de bien parler qui engage l'individu dans une démarche globale, où morale et philosophie sont nécessaires. Cette conception, à dire vrai, ne semble pas toujours convaincre leurs auteurs eux-mêmes. Elle semble en tout cas moins cohérente, plus un projet qu'une réalité jamais atteinte, comme le reconnaît implicitement Cicéron en citant Socrate : ce fut lui qui « par sa dialectique, sépara deux choses, liées au fond l'une à l'autre, la science de bien penser et celle d'écrire en un style brillant. C'est d'alors que date cette séparation si importante je dirais volontiers entre la langue et le cœur, séparation vraiment choquante, inutile, condamnable, qui imposa deux maîtres différents pour bien vivre et bien dire. »<sup>156</sup>

Socrate pourtant n'a fait que reconnaître – et déplorer – cette possible séparation, d'où la haute ambition d'Aristote pour la rhétorique. La toute première phrase de sa *Rhétorique* déclare brutalement, en effet, que « la rhétorique se rattache à la dialectique. » En témoigne le rôle de la preuve dans son ouvrage, même si la rhétorique est du domaine du vraisemblable : son souci est particulièrement éloquent d'apporter à l'art oratoire, avec l'enthymème, l'équivalent du syllogisme. Et Aristote de décrire ce qui rapproche de si près les deux disciplines : « La rhétorique, nous l'avons dit en commençant, est une partie de la dialectique et lui ressemble. Ni l'une ni l'autre n'implique en soi la connaissance de quelque point déterminé, mais toutes deux comportent des ressources pour procurer des raisons. » Mais, en même temps, Aristote doit réfuter l'accusation de malignité de la rhétorique. Signalant que, comme toute puissance, comme « tout ce qui est bon, la vertu exceptée »,

---

155 *Rhétorique à Herennius*, *op. cit.*, p. 1-2.

156 Cicéron, *De l'orateur*, livre III, XVI, 60-61, *op. cit.*, p. 25.

on peut en faire un usage juste ou injuste, il compare « la puissance de la parole » à « la force, la santé, la richesse, le commandement militaire ». Il ne reconnaît pas vraiment pour autant ce qu'on appellerait aujourd'hui la neutralité de la discipline, et il ajoute : « le propre de la rhétorique, c'est de reconnaître ce qui est probable et ce qui n'a que l'apparence de la probabilité ». <sup>157</sup> Autrement dit, la rhétorique permet de s'approcher de la vérité – mais sans pouvoir l'atteindre, seule. Toute sa particularité, pour Aristote, toute son ambivalence, pour nous, est là : elle se distingue de la sophistique, elle ne s'y identifie pas, mais elle est toujours susceptible de tomber sous son empire.

Quant à Platon, plus sévère donc, il concevait qu'on puisse être rhéteur et défendre le vrai, comme Isocrate lui en fournit l'exemple, mais c'était alors... être philosophe. <sup>158</sup> Aristote, à la différence de Platon, reconnaît l'existence d'un art distinct authentique, même s'il ne permet pas la connaissance de la vérité, mais il cherche à le rapprocher *autant que possible* non seulement de la philosophie, mais aussi de la morale et de la logique. Cette volonté de compromis est bien une volonté de concilier l'inconciliable. Aristote le reconnaît d'ailleurs, indirectement, quand il rappelle que son matériau est l'opinion, quand il promet le vraisemblable, l'enthymème, etc. Mais cette condamnation de la rhétorique n'était pas une condamnation de la métaphore : Socrate et Platon proposent des images, des allégories, et Aristote souligne que la métaphore instruit, il indique la profonde parenté entre la métaphore et l'enthymème, on l'a vu. Par cette forme abrégée, plus élégante et séduisante du syllogisme, la métaphore est donc presque apparentée à la dialectique. Aristote précise encore : il faut « tirer ses métaphores de choses appropriées, mais non point évidentes, *comme, en philosophie*, apercevoir des similitudes même entre des objets fort distants témoigne d'un esprit sagace » (je souligne) ; et de donner un exemple d'Archyas, philosophe et mathématicien. Le rapprochement avec la philosophie est donc particulièrement insistant. La métaphore permet d'ailleurs de réaliser l'objectif du philosophe : « la plupart des bons mots se font par une métaphore et se tirent d'une illusion où l'on a d'abord jeté l'auditeur ». Les images peuvent donc, comme la dialectique socratique, nous sortir d'une illusion ; elles font passer l'auditeur d'une représentation à une autre : « il devient plus manifeste pour lui qu'il a compris quand il passe à l'état d'esprit opposé à celui où il était ; l'esprit alors semble dire : “oui, c'est la vérité ; mais je m'étais trompé”. » <sup>159</sup> D'ailleurs, si « le talent de la métaphore ne se peut emprunter d'autrui », autrement dit, dans l'optique de la *Rhétorique*, si elle ne peut faire l'objet d'un enseignement efficace, c'est que la métaphore réclame une autonomie de jugement.

Néanmoins, on ne saurait éliminer toute ambiguïté de cet éloge de la métaphore, de sa proximité avec l'enthymème par exemple. La métaphore peut être trop obscure, « tirée de trop loin », possibilité qui est liée à sa forme : elle repose sur de l'implicite. Rappelons en effet que les métaphores « impliquent des énigmes », ce qui n'est pas un défaut en soi pour Aristote. <sup>160</sup> Mais la métaphore s'apparente quand même à un syllogisme abrégé qui ne prend pas la peine de rappeler l'une de ses prémisses : c'est un raccourci. La rigueur du raisonnement, logiquement, peut en pâtir, même si ce défaut n'est pas souligné par l'auteur. La critique que l'on peut faire à la métaphore, comme participant de la rhétorique, est donc de constituer une arme parfois dangereuse, pouvant s'affranchir du vrai. En réalité, ce grief-là n'a pas été formulé très souvent, à cause du grief antinomique, le reproche d'ornementation inutile, mais il existe. Longin dans son traité *Du Sublime* développe par exemple « le piègeage par les figures » qui paraît suspect à beaucoup, et qui nécessite

157 Aristote, *Rhétorique*, livre I, chap. 1-2, éd. du Livre de Poche, *op. cit.*, p. 75, 84-85, 81 respectivement.

158 Platon, *Phèdre*, GF Flammarion, Paris, 1964, 278-279 mais aussi 271, 273, p. 171-172, p. 159-160, p. 162-163.

159 Aristote, *Rhétorique*, III, 11, 1412a, *op. cit.*, p. 68-69.

160 *Ibid.*, III, 2, 1405a-1405b, p. 44-45.

de la dissimulation. Sinon, on s'indigne quand, « comme un enfant qui n'a pas encore la raison, on se voit transporté par les figures dérisoires d'un orateur professionnel ; et interprétant le paralogisme comme un affront personnel, parfois on laisse aller son exaspération ; et si même l'on maîtrise sa colère, on résiste tout à fait à se laisser convaincre par les discours. » Néanmoins, il n'est question ici que de mauvaises figures, « dérisoires », dont la visibilité ne peut alors qu'indisposer. Une large place est consacrée par ailleurs, chez cet auteur qui semble particulièrement goûter les métaphores, à celles qui permettent le sublime, et par exemple aux métaphores abondantes, filées. Il n'en signale pas moins qu'il faut se garder de « dépasser la mesure », comme Platon qui, souvent, « comme sous l'effet du délire bachique des discours, se laisse emporter à des métaphores pures et rudes, et à une emphase allégorique ». <sup>161</sup>

### **Soupçon sur l'art du style : la coupure entre rhétorique et poétique**

Le soupçon sur la rhétorique, et sur la métaphore à travers elle, ne tient pas seulement au lien de la rhétorique avec la sophistique, à cette tension entre rhétorique et dialectique. Ce n'est pas seulement comme art de l'opinion, de la persuasion, que la rhétorique a pu nuire à la « reine des figures ». C'est aussi comme art du style, de la forme, qui se perd parfois dans les méandres du beau style ou dans les effets oratoires gratuits. Les deux débats se recoupent largement chez Aristote. Et si les rapports entre rhétorique, philosophie et sophistique sont complexes, les liens entre poétique et rhétorique ne sont pas moins ambigus : des passerelles existent quant aux notions utilisées, aux grandes catégories, mais une coupure s'établit également entre les deux domaines. Aristote exprime en effet des soupçons très nets en la matière, sur les comparaisons poétiques notamment : « la comparaison est utile même en prose, mais il faut en user peu souvent, car elle a un caractère poétique. » <sup>162</sup> Et, de fait, il relève de nombreux défauts dans les métaphores d'Euripide ou de Gorgias, par exemple, dans les pages qui précèdent. De ce point de vue aussi, il est donc erroné de dire que la rhétorique d'Aristote était générale, comme le fait Genette : elle n'excluait pas seulement la dialectique authentique, mais également la poétique.

Ce soupçon à l'égard de la poésie et donc de la littérature, généralement larvé, est à relativiser, à replacer dans le contexte rhétorique de l'ouvrage, qui porte davantage sur l'art des discours que sur celui des écrivains, même si des exemples littéraires sont donnés. Mais c'est bien dès Aristote qu'un soupçon s'exprime à l'égard de la poésie, de la littérature, comme art « mensonger ». L'un des jugements les plus négatifs apparaît au début du livre III, au moment où, après avoir trouvé les arguments, le rhéteur doit se préoccuper de leur donner une forme. L'auteur présente à la fois l'art du style et de l'action. Dans ce développement essentiellement consacré à *l'action*, c'est-à-dire ici à la technique de la diction, qui comprend la maîtrise du volume de la voix, de l'intonation et du rythme, il est difficile de savoir exactement sur quoi porte la critique. Il est probable que le jugement le plus négatif s'adresse à cette technique de l'acteur mais, dans tous les cas, il en rejailit quelque chose sur l'art du style auquel elle est liée : « il semble que ce soit là un art grossier à en juger sainement. Mais, puisque dans toute son étude la rhétorique ne s'attache qu'à l'opinion, il faut, encore que ce ne soit pas là l'idéal, mais une nécessité, il faut donner à l'action les soins requis ». La

---

161 Longin, *Du sublime*, trad. J. Pigeaud, Rivages, Paris, 1993, coll. Petite Bibliothèque, XVII, 1, p. 86-87, et XXXII, 4-7, p. 104-106.

162 Aristote, *Rhétorique*, III, 4, 1406b, *op. cit.*, p. 49.

querelle entre philosophie et sophistique trouve là de très nets échos : « les seules armes avec lesquelles il est juste de lutter, ce sont les faits, de sorte que tout ce qui n'est pas démonstration est superflu. Néanmoins, l'action a, comme nous l'avons dit, grand pouvoir, par suite de la perversion de l'auditeur. Aussi bien le souci du style est-il, au moins pour une petite part, nécessaire en toute sorte d'enseignement. » Cette dernière concession reste sévère : on sent que, pour Aristote, cette nécessité de travailler la forme est assez relative – ou, plutôt, mal fondée, sur la seule efficacité. Mais quelle est donc exactement cette « perversion de l'auditeur » ? Est-ce seulement un goût pour les illusions, pour les faux-semblants de la voix ? Aristote cite les concours où ce sont les acteurs qui font le succès des poètes, mais également les débats de la cité où l'on devine que les sophistes règnent en maîtres. On perçoit donc bien que l'art du style est condamné en tant qu'il englobe, entre autres, l'art de l'action, de la diction. Quelques lignes plus loin, le philosophe se désole des poètes qui atteignent la gloire « nonobstant l'insignifiance de ce qu'ils disaient, [...] grâce à leur façon de le dire » et d'illustrer encore son propos avec Gorgias, qui pratiqua l'art oratoire dans un sens poétique.<sup>163</sup> Le lien entre poésie et sophistique est encore suggéré ailleurs, dans le passage sur les mots ambigus par exemple, qui servent pour dire quelque chose quand on n'a rien à dire. Et Aristote d'ajouter : « ceux qui ont un tel dessein expriment ce rien en vers ». <sup>164</sup> Même si Aristote vise principalement Empédocle ici, et donc un philosophe *aussi*, le propos n'en est pas moins éloquent : on en revient au passage précédent sur « le style de la prose », c'est-à-dire du discours, qui « est autre que celui de la poésie », qui doit s'en distinguer, parce que le style poétique n'est parfois que vacuité. L'idée est d'autant plus frappante qu'elle ne convainc pas forcément : Aristote signale lui-même qu'« aujourd'hui encore les gens incultes pensent pour la plupart que les orateurs de ce genre parlent excellemment ». Or, s'ils sont populaires, n'est-ce pas qu'ils parviennent à faire passer leurs idées ? L'argument suivant ne convainc pas davantage mais il clarifie le débat : « l'histoire même le montre : même le style des auteurs de tragédie n'a plus le même caractère », leurs vers se rapprochent « de la prose », et leur vocabulaire « du parler courant ». Paradoxalement, Aristote prend donc un exemple *poétique* pour soutenir la nécessité d'une évolution « spécifique » de la rhétorique, vers plus de « naturel », de simplicité. On le voit, si le style « poétique » est à proscrire, c'est pour différentes raisons, qu'Aristote ne prend pas soin de sérier, et qui semblent parfois contradictoires : ce n'est pas tant parce qu'il est impropre à faire de l'effet, mais parce qu'il est éloigné du langage courant, parfois archaïsant, et donc susceptible d'en imposer *pour de mauvaises raisons*, mais c'est aussi parce que, parfois, il n'est pas clair et donc, là encore, capable d'emporter l'adhésion *sans bonne raison* ou, à l'inverse, de n'être pas compris. Enfin, il y a clairement une part de jugement de valeur, même si l'on peut avancer le risque de susciter le rejet : il est parfois pompeux ou comique de façon déplacée.

Une seconde coupure s'établit donc, entre rhétorique et poétique, qui vient redoubler celle entre rhétorique et sophistique : pour différentes raisons, certaines traditionnelles, comme l'adaptation au public, mais d'autres plus originales, de nature « morale » ou « philosophique », la poésie apparaît comme extérieure à la rhétorique, et certains usages de la métaphore ou du style sont exclus. Ces jugements, apparemment esthétiques ou rhétoriques mais parfois bel et bien moraux ou politiques, visant à défendre le « parler vrai », inaugurent une longue tradition, dans les traités de rhétorique, de défense et illustration du « bon style ». Les néo-rhétoriciens, discernant eux aussi des bons et mauvais points, n'y ont pas échappé, qui introduisent d'autres dimensions, politiques ou morales,

163 *Ibid.*, III, 1, 1403b-1404a, p. 39-40.

164 *Ibid.*, III, 5, 1407a, p. 51.

parfois implicites, parfois explicites, là où l'on peut penser qu'elles n'ont rien à faire. En dernière analyse, cette tentation d'exclure et de légiférer de façon bien arbitraire, dont la métaphore a pu souffrir, semble due à la constitution nécessairement incertaine de la discipline même de la rhétorique, marquée par de nombreuses tensions, et tentant de réconcilier l'irréconciliable – le poétique pâtissant ainsi, par exemple, de son *apparente proximité* avec la sophistique. La démarche du groupe  $\mu$  en porte évidemment la trace, lui qui s'échine à tracer une frontière entre l'écrivain, le mauvais rhétoricien, qui abuse des métasémèmes, et le rhétoricien « de bon sens », ou le scientifique, qui les dédaigne. C'est dire si leur rhétorique n'est pas aussi générale qu'elle le prétend.

### **À propos du « rétrécissement » de la rhétorique sur l'*elocutio* (contre l'interprétation des néo-rhétoriciens)**

Il est temps alors de questionner ce discours fréquent, formulé et comme cristallisé par Genette, faisant de la rhétorique une peau de chagrin, une discipline à la mort suspecte et un peu mystérieuse, qu'un coup de main, un coup de force peut-être, pourrait remettre au pouvoir. Pierre Kuentz s'est penché sur cette idée d'un *délabrement* de la rhétorique, la présentant dès 1970 comme une *doxa*, et proposant de remplacer cette image, qui fait l'économie d'une explication, par « celle du *démantèlement*, qui tient compte du destin des éléments abandonnés », complétée par celle de l'écartèlement, qui permet de déceler la survie comme « rejets théoriques » ou « avortons théoriques » des éléments refoulés. Il énonce ainsi sa thèse : « la rhétorique apparaîtrait alors comme une sorte de pré-savoir confus, une pseudo-science, nébuleuse initiale qui aurait donné naissance aux sciences humaines. Son recul, auquel on a assisté à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, serait le revers des progrès de la philologie, de la psychologie, de la logique formelle, de l'anthropologie, et l'éclipse de la rhétorique ne serait, en somme, que l'aboutissement du processus de construction d'une science sans résidu ». <sup>165</sup>

L'usage du conditionnel n'est évidemment pas fortuit : il s'agit plutôt ici d'une hypothèse. Même si elle ne sera pas reformulée, cette thèse est présentée comme première approximation. L'idée d'une « science sans résidu » notamment lui apparaît comme une illusion. Comme je partage en grande partie la lecture qu'il propose à la fois du *démantèlement* de la rhétorique et de son interprétation par la néo-rhétorique, lecture essentiellement centrée sur la survie du rhétorique au XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, je voudrais la compléter par quelques observations sur la rhétorique antique. Cela me permettra de confirmer en quelque sorte l'intuition initiale de Kuentz, qui semble un peu abandonnée dans le cœur de son article, où la thèse contestée reprend un peu de crédit : on voit en effet que son image d'un *démantèlement*, d'un « écartèlement » à l'époque moderne, n'interdit pas l'idée d'une *réduction* de la rhétorique (le mot est d'ailleurs repris) et reconduit par moments l'illusion de la rhétorique comme d'un *corps* cohérent, d'une unité organique dont il peut alors déceler la « décomposition » voire « l'étranglement ». <sup>166</sup> En effet, tout à sa réflexion sur l'interprétation néo-rhétoricienne, et penché sur l'idée d'écart, Kuentz semble admettre le constat, le tableau général que les auteurs en question proposent du rétrécissement progressif de la rhétorique sur l'*elocutio* puis sur les tropes et enfin sur la métaphore. Il est pourtant possible non seulement de contester l'interprétation proposée mais aussi de relativiser l'existence même d'un tel rétrécissement.

---

165 Pierre Kuentz, « Le “rhétorique” ou la mise à l'écart », art. cit., p. 213-224.

166 *Ibid.*, p. 221-224 notamment.

Cette idée, qui fait encore aujourd'hui office de vérité établie, est pourtant largement erronée : le vrai y est un moment du faux, à tel point que l'affirmation peut sembler vraie et fausse à la fois et qu'il convient ainsi de rappeler que, si « rhétorique restreinte » il y a, cela n'est pas, loin s'en faut, si linéaire ni si récent.

À lire Genette, la réduction de la rhétorique à sa troisième partie, l'art du style, traditionnellement appelée *elocutio*, aurait commencé au début du Moyen-Âge et serait acquise à l'époque moderne. Auparavant, « l'équilibre propre à la rhétorique ancienne » aurait prévalu. Or, il suffit de se pencher sur les ouvrages de Cicéron pour y reconnaître déjà l'*elocutio* comme une partie privilégiée : on y voit exemplairement que l'*elocutio*, et même l'*ornatio*, la partie consacrée aux figures, a toujours été, sinon le cœur, du moins une partie privilégiée de la rhétorique, une des plus fameuses, battue et rebattue. Dans *De l'orateur*, Cicéron fait d'ailleurs s'exclamer Crassus, quand on lui demande d'exposer ses connaissances sur « l'élocution considérée en elle-même », de la sorte : « Qui, sur ce sujet, n'a pas donné de leçons, établi de règles, écrit même des traités ? »<sup>167</sup> La rhétorique possède de nombreuses parties, on le sait : on relève toujours l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*, on complète souvent avec l'*actio* et l'on ajoute parfois la *memoria*, voire la *pronuntiatio*, que l'on inclut le plus souvent dans l'*actio*. Mais, de toutes ces parties, seules deux apparaissent comme *centrales*, dominant toutes les autres : l'*inventio*, dont l'objet est de trouver les arguments, les « preuves », partie qui se trouve dans un rapport de dépendance avec la logique, la dialectique, du moins chez les « grands » auteurs légués par la tradition, et l'*elocutio*, qui s'occupe du style, qui entretient des liens avec la grammaire ou la poétique. La *dispositio* vient entre deux, s'occupe d'organiser le discours, de disposer les « lieux » trouvés par l'*inventio*, et l'*actio* vient après l'*elocutio*, concerne la façon de dire le discours ; comme le dit Cicéron, c'est l'élocution corporelle. L'*inventio* et l'*elocutio* apparaissent ainsi comme les deux grands pôles de la rhétorique, ses parties essentielles : si le même Cicéron cherche à conjurer la division entre l'art de penser et l'art d'écrire, par exemple, qu'il date de Socrate, il la reconnaît, ne serait-ce que par ces divisions qu'il perpétue. De même, si Platon fait de la rhétorique et de la sophistique des « arts » de la flatterie, c'est que le sophiste flatte doublement : non seulement par une action en surface, comme dans la cuisine et la parure, mais aussi parce qu'il utilise sa connaissance de l'âme humaine à de mauvaises fins. Dans un autre ouvrage, *L'Orateur*, l'élocution apparaît même comme la partie principale de la rhétorique :

Mais voici qu'il faut modeler le type de l'orateur parfait et de l'éloquence suprême. C'est par cette seule chose, c'est-à-dire par le style, qu'il l'emporte, comme le nom l'indique lui-même, et toutes les autres demeurent dans l'ombre. Car on n'a pas appelé « inventeur », ni « compositeur », ni « acteur » celui qui les a toutes réunies, mais en grec « rhéteur », en latin *éloquent*, d'après élocution. En effet de toutes les autres choses qui se trouvent dans l'orateur chacun peut revendiquer quelque partie ; mais la puissance suprême de la parole, c'est-à-dire l'élocution, n'est concédée qu'à lui seul.<sup>168</sup>

L'art du style est donc bien le cœur de la rhétorique, pour Cicéron. Dans ce passage, il renvoie d'ailleurs au mot latin, *oratio*, qui désigne à la fois l'orateur et l'élocution, le style. Y a-t-il meilleure objection aux néo-rhétoriciens qui s'étonnent de la prépondérance de l'*elocutio*, du fait qu'elle éclipe les autres parties ?

Il est significatif enfin que l'auteur des *Catilinaires*, cherchant à établir ses œuvres utiles, au début du livre II *De la divination*, ne retienne de son travail rhétorique que son ouvrage général, *De*

167 Cicéron, *De l'orateur*, livre III, XXXVII, 148, *op. cit.*, p. 58. C'est moi qui souligne.

168 Cicéron, *L'Orateur*, XIX, 61, *op. cit.*, p. 22.

*l'orateur*, son ouvrage sur l'histoire de la rhétorique, *Brutus*, et l'ouvrage où il met l'accent sur *l'elocutio* et *l'actio*, *L'Orateur*, négligeant ses *Topiques*, et récusant son *De l'invention*.<sup>169</sup>

Par ailleurs, certains auteurs latins soulignent la difficulté extrême de cette partie de l'éloquence : un certain mérite leur viendrait d'affronter cette difficulté même. *L'elocutio* est en effet une partie très particulière de la rhétorique, elle se présente comme une sorte d'équation impossible à résoudre en cela qu'elle vise à théoriser le bien parler, et donc prétend à une objectivité qui n'existe probablement pas. Cicéron et Quintilien notamment s'échinent à promouvoir une conception particulière de l'éloquence, comme équilibre entre des approches différentes voire antagonistes du style, qu'ils veulent en même temps plus ou moins universelle – et ce, alors qu'ils ne peuvent que prévoir l'échec d'un tel programme, surtout Quintilien, et constater la grande diversité des écoles, des esthétiques. C'est donc un exercice particulièrement difficile que le leur quand ils s'aventurent dans le domaine de *l'elocutio* : *l'Institution oratoire* surtout en témoigne, où Quintilien écrit, à l'orée de son livre VIII : « Il faut plus de travail et d'attention pour ce qui suit. Car nous allons traiter désormais de la théorie du style, qui est, de l'aveu général des orateurs, la partie de l'art la plus difficile ». Et il ajoute, après avoir signalé l'extrême rareté des hommes éloquentes selon Antonius : « M. Tullius, lui aussi, estime que l'invention et la disposition sont à la portée de tout homme de bon sens, mais que l'éloquence appartient à l'orateur, et c'est pour cette raison surtout qu'il s'est appliqué à exposer les préceptes relatifs à cette partie. » La difficulté ne réside donc pas seulement dans cette difficile voire impossible synthèse mais aussi dans la maîtrise et la science qu'impose l'exercice de l'éloquence : *l'inventio*, la *dispositio* peuvent se découvrir tout seuls, être laissés aux caprices éventuels de « la nature », de l'ingéniosité naturelle des hommes ; en revanche, l'art du style s'apprend : « Voilà donc surtout ce qui s'enseigne ; voilà ce que personne ne peut acquérir sans le secours de l'art ». <sup>170</sup> L'idée est répétée au début de la partie consacrée à *l'ornatio* : c'est là « où, incontestablement, plus qu'en toutes les autres parties de l'éloquence, l'orateur peut se donner carrière. Car s'exprimer correctement et clairement est, à vrai dire, un mérite assez mince ; c'est, semble-t-il, une absence de défauts plutôt qu'une grande qualité. » Mais cette partie la plus difficile, où il faut le plus d'art, n'est pas pour autant destinée à l'élite : Quintilien précise qu'avec les autres parties « c'est le consentement des gens instruits » que brigue l'orateur, alors qu'ici « c'est aussi la faveur du grand public », et de mentionner l'enthousiasme délirant qui a pu transporter le peuple romain lors de la défense par Cicéron de Cornélius, accusé de lèse-majesté. <sup>171</sup> C'est donc également la partie qui « rapporte » le plus : elle fait valoir celui qui parle et permet *l'extase*. Même si le mot n'y est pas, l'idée est clairement décrite dans ce passage : « je crois même que les assistants ne se sont pas aperçus de ce qu'ils faisaient, qu'ils n'ont pas applaudi par un mouvement spontané ou par réflexion, mais qu'ils étaient, pour ainsi dire, saisis d'une sorte de frénésie, et, qu'inconscients du lieu où ils se trouvaient, ils s'étaient laissés emporter à manifester le plaisir qu'ils éprouvaient. » Le mérite de cette partie est donc entièrement positif : elle ne repose pas seulement sur l'absence de défauts, somme toute naturelle, mais sur la capacité également soulignée par les classiques à *mouvoir* et *émouvoir*, et même ici à *faire entrer en sympathie*. Ces qualités, qui sont souvent liées à *l'inventio*, où l'on se préoccupe de l'ethos du public, du pathos, semblent attribuées de façon symptomatique à *l'elocutio*.

Il existe pourtant d'autres preuves encore que le rétrécissement de la rhétorique est ancien –

---

169 *Ibid.*, introduction, p. V.

170 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, avant propos, 13-15, *op. cit.*, tome V, p. 47-48.

171 *Ibid.*, VIII, 3, 1-4, p. 60-61.

mais, cette fois, étranger à Quintilien. Celui-ci croit bon de rappeler, dans l'avant-propos déjà cité, que les mots sans les idées, autrement dit l'élocution sans l'invention, sans la disposition, ne sont rien. Et l'auteur de *L'Institution oratoire* de dénoncer ceux qui, « négligeant de s'occuper des idées, qui sont le nerf des procès, vieillissent dans une sorte de futile recherche des mots ». <sup>172</sup> Même s'il est déjà patent chez Aristote, le découplage avancé de l'*inventio* et de l'*elocutio* apparaît nettement ici, en même temps d'ailleurs que l'incapacité des rhétoriciens à le combattre : ils se contentent de le condamner, au lieu de *démontrer* que l'oubli du « nerf du procès » les perd – preuve que leur condamnation est purement moralisatrice, qu'elle ne les convainc pas eux-mêmes, qu'ils se sentent totalement impuissants, intellectuellement, politiquement, à combattre ce « déclin ».

Or, on l'a vu, cette déviation est ancienne : elle est antérieure à Aristote, et peut-être même contemporaine de la naissance de la rhétorique ; Gorgias en fournit le meilleur exemple. Ce découplage entre élocution et invention peut s'expliquer d'ailleurs par la pente naturelle à privilégier les outils dont la valeur est générale, ne dépend pas des domaines d'application, même s'il s'agit peut-être là d'une illusion. Or, c'est particulièrement le cas des figures, et beaucoup moins des idées. Le déclin de l'*inventio* est aussi un déclin de la topique, avec cette énumération de *lieux communs* vite périmée. En regard, les figures de style jouissent encore aujourd'hui d'une sorte de prestige intact : cette liste de procédés, dont tout le monde perçoit qu'on en utilise de façon spontanée, peu réfléchie, fascine aisément. Même si la cause n'en est pas aisée à discerner, elles constituent toujours un savoir qui plait, que beaucoup de gens entretiennent volontiers. Ce phénomène est probablement l'un des meilleurs indices pour expliquer l'autonomisation de l'*elocutio* et de la « tropologie » : celles-ci sont aisément perçues comme un domaine propre, spécifique – ce qui concerne la forme du langage, que cette forme soit perçue comme « simple » forme à donner aux idées ou comme style – alors que l'*inventio* est restée marquée par sa difficulté à se fonder, malgré les efforts d'Aristote de lier persuasif et vraisemblable, rhétorique et philosophie, dans une sorte de philosophie « de second rang », pour reprendre l'expression de Ricœur.

Le constat des néo-rhétoriciens est donc largement tendancieux lorsqu'ils croient déceler une réduction progression du champ de la rhétorique à l'*elocutio* : la fracture est ancienne, et l'échec à nouer le tout en quelque sorte programmé.

Il n'est même pas certain qu'il y ait eu véritablement évolution, du moins dans le sens évoqué par Genette : sans parler de Gorgias, Guy Achard mentionne deux écoles dans son introduction à la *Rhétorique à Herennius*, celle d'Aristote et celle d'Isocrate, la première se préoccupant moins des figures, comme Hermagoras plus tard, la seconde beaucoup plus. Ensuite, toujours d'après Cicéron, les deux tendances auraient fusionné, puis de nouvelles divisions se seraient exprimées avec l'éloquence issue d'Athènes : on trouve les Asianistes d'une part, au style exubérant, et les Attiques et les Rhodiens d'autre part, au langage plus sobre. L'auteur d'*Ad Herennium* est d'ailleurs présenté comme tentant une synthèse entre les deux traditions aristotélicienne et isocratéenne, ainsi qu'entre ces influences plus récentes, mais s'inscrivant néanmoins, concernant les figures, dans la lignée de l'école d'Isocrate. <sup>173</sup> Aussi la tendance au développement de l'*elocutio*, de l'*ornatio*, n'est-elle pas récente. C'est peut-être même un effet d'optique qui nous le fait croire, les sources nous étant parvenues étant plutôt marquées par la tradition aristotélicienne : on connaît très mal l'école d'Isocrate par exemple, et Cicéron et Quintilien sont plus connus que l'auteur d'*Ad Herennium*, les autres écoles nous étant surtout connues par ceux qui ont tenté des synthèses entre les différents

---

172 *Ibid.*, avant-propos, 18, p. 49.

173 Introduction à *Rhétorique à Herennius*, *op. cit.*, p.XXXVI-XLI.

courants, comme Cicéron, Quintilien, mais aussi l'auteur d'*Ad Herennium*, dans une moindre mesure. Aristote lui-même apparaît d'ailleurs comme un conciliateur. C'est dire s'il faut se garder de généraliser les observations que l'on peut faire, concernant « l'équilibre » entre *inventio* et *elocutio*.

Mais le constat concernant l'élocution apparaît encore plus fallacieux lorsqu'on ne considère plus seulement cette séparation d'avec l'invention et la disposition mais l'idée d'une réduction progressive aux seuls tropes et à la métaphore.

On trouve par exemple chez Cicéron cette belle expression, lorsqu'il loue le style moyen, le style idéal de Démétrius de Phalère : il « coule calme et paisible » mais il n'en est pas moins « illuminé et comme étoilé de certaines transpositions et mutations verbales », c'est-à-dire par des métaphores et des métonymies.<sup>174</sup> L'image de la lumière et des étoiles ne trompe pas : l'orateur romain exprime bien une préférence maquée pour ces deux tropes. C'est d'ailleurs par elles qu'il débute plus loin son exposé sur les différentes figures existantes, avant d'évoquer les figures « très voisines » mais « moins brillantes » que sont par exemple la synecdoque ou la catachrèse. On le voit, Genette a donc tort de croire récente la « réduction » à ce couple : métaphore et métonymie semblent bien deux figures très présentes, très prisées, dès l'Antiquité, déjà mises en valeur par la théorie aristotélicienne. En outre, comme chez Cicéron, la métaphore joue un grand rôle dans l'esthétique du sublime de Longin, qui prend plaisir à citer les images de Platon et de Xénophon, et qui précise d'ailleurs « que les figures sont grandes par nature, et que les métaphores sont créatrices de sublime, et que les lieux pathétiques et descriptifs se réjouissent particulièrement des métaphores. »<sup>175</sup> Pour Quintilien enfin, la métaphore est « le tour qui est à la fois le plus fréquent et *de beaucoup le plus beau* ». <sup>176</sup>

Quant à Aristote, inutile de revenir sur la place qu'il consacre à la métaphore et à la comparaison : elle est conséquente, et certains apports sont décisifs, comme le lien avec l'enthymème, ou sa capacité à instruire, à *peindre* les choses *en acte*. On peut en revanche souligner la place accordée à ce qu'on n'appelait pas encore l'*inventio* : deux livres sur trois lui sont dévolus, le dernier portant sur l'*elocutio* et la *dispositio*. C'est dans ce contexte – cette volonté de rééquilibrage, après les excès de Gorgias qui se préoccupait beaucoup de style ? – qu'il faut situer la place importante de la métaphore chez Aristote : nous tenons là une autre preuve que la « réduction » à la métaphore, quand bien même « réduction » il y aurait, d'ailleurs, et non simple prédominance, n'est pas postérieure à la réduction de la rhétorique à l'*elocutio*, ni même concomitante, que sa place éminente est au contraire reconnue *dès la première mention dont nous disposons* d'une théorie du style ou de la métaphore. Il semble donc possible de dire qu'il existe un lien étroit entre une rhétorique « générale » *de fait* (comme le dit Genette de celle d'Aristote, à la différence des tentatives du groupe  $\mu$ , etc.) et... une métaphore « élargie », à la puissance pleinement reconnue, et en l'occurrence presque confondue avec les tropes. D'ailleurs, si la métaphore est si importante pour Aristote, alors que l'*elocutio* n'est guère développée, et alors que d'autres développaient déjà beaucoup cette partie – on a relevé plus haut la prédilection de Gorgias ou d'Isocrate pour les questions de style, on pourrait peut-être ajouter Thrasymaque – c'est probablement parce que la métaphore entretient des liens *avec la logique elle-même* : on ne peut qu'être frappé par le modèle proportionnel de la métaphore, qui est définie comme une égalité de rapports, presque comme une équation. De même, si Aristote déclare qu'il y a dans la métaphore

---

174 Cicéron, *L'Orateur*, XXVII, 92, *op. cit.*, p. 32.

175 Longin, *Du Sublime*, XXXII, 6, *op. cit.*, p. 105.

176 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 6, 4, *op. cit.*, p. 104. C'est moi qui souligne.

quelque chose *qui ne s'apprend pas*, à l'opposé de l'affirmation de Quintilien concernant le style, seule partie de la rhétorique qu'on ne peut acquérir seul, c'est finalement, comme Quintilien, pour *distinguer* ce dont il parle, en l'occurrence la métaphore – métaphore qui, par ailleurs, n'appartient pas nécessairement à l'*elocutio* puisqu'elle a tout à voir avec un certain talent à *concevoir*.

On le voit donc, si des interprétations discutables ont été apportées à la réduction progressive de la rhétorique à une théorie du style, puis des tropes, d'où ne surnagerait finalement que la métaphore, ultime témoin d'un grand jeu, d'une discipline ruinée, c'est d'abord parce que le constat est éminemment réducteur, pour ne pas dire, dans une certaine mesure, faux. Toute une réflexion sur la rhétorique et sur la métaphore semble bien s'être inquiétée de la cause avant de s'assurer du fait, tombant dans le fameux travers d'expliquer quelque chose qui n'est pas.

Il me semble donc important de souligner, une dernière fois, que la rhétorique n'est pas un entité cohérente, un « corps » que l'on ne pourrait démembrer sans craindre *par là même* un retour du refoulé. C'est ainsi que l'on peut comprendre que Pierre Kuentz ait hésité à assumer son hypothèse initiale du démantèlement jusqu'au bout. De ce point de vue, s'il est possible de reprendre son expression de « pseudo-science » pour la rhétorique, l'idée d'un « pré-savoir » ou d'une « nébuleuse initiale » est plus gênante. La rhétorique est surtout une technique, un savoir *orienté*, déformé par ses fins pratiques, trop immédiatement pratiques. D'autres savoirs existaient auparavant, ou étaient parallèlement en cours de constitution, qui ont été *greffés*. Cette absence d'unité de la rhétorique, pourtant supposée par Kuentz au début de son article, semble négligée, malgré les nombreuses boutures hasardeuses : tout en rappelant le caractère central de leur discipline, les auteurs antiques ou classiques ne cessent en effet de signaler cette nature composite, en soulignant la nécessité d'une culture large, étendue, de posséder un peu de philosophie par exemple, pour Cicéron, ou de ces « connaissances qu'il faut prendre des autres sciences », pour Lamy, justement cité par Kuentz. Platon lui-même faisait déjà des sophistes de bons connaisseurs de l'âme humaine. Or, est-ce la rhétorique qui a inauguré cette connaissance ? N'est-ce pas plutôt l'un des mérites que l'on pouvait déjà reconnaître à la « poésie », pour ne citer qu'elle, c'est-à-dire à la littérature ? Dans son article, « Le “rhétorique” ou la mise à l'écart », Kuentz note que « la préoccupation rhétorique fait retour au sein de la *Logique* et de la *Grammaire* » de Port-Royal, que « le rhétorique négligé fait surface », exactement comme le réel qui ne peut pas faire éternellement l'objet d'une dénégation.<sup>177</sup> Que le rhétorique soit présent est indéniable, mais je ne suis pas certain que toute « théorie de la signification » nous y jette inmanquablement, que le lien soit nécessaire. Comment les disciples de Jansénius auraient-ils pu faire l'économie de tout outil élaboré dans le cadre de la rhétorique, alors qu'il n'existait pas encore, par exemple, de grammaire authentique ? Les « rejets théoriques » ne sont pas propres aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : il y en a déjà dans les traités de rhétorique. En effet, si la théorie des figures fait retour dans la grammaire de Port-Royal, c'est probablement parce que la théorie de l'expression, de la *lexis*, grammaticale à l'origine, a été *elle-même* importée dans la théorie des figures. Port-Royal n'aurait alors peut-être pas autant perverti les choses que cela, mais au contraire eu le mérite de renverser *de nouveau* la perspective, de redonner la priorité à la grammaire et à la logique, et ainsi de *permettre du nouveau* : malgré toutes ses imperfections, soulignées par Kuentz, une théorie de la phrase commence *enfin* à apparaître avec eux – et leur éloignement du rhétorique n'y est probablement pas pour rien. Seulement, les cadres de pensées restent anciens, ils n'ont pas été rénovés d'un coup : la terminologie est empreinte de tropologie, la théorie des idées accessoires, pour neuve qu'elle paraisse, constitue un apport très paradoxal, très

---

177 Pierre Kuentz, « Le “rhétorique” ou la mise à l'écart », art. cit., p. 222-223.

ambigu, etc.

Ainsi, même dans un article comme celui de Kuentz, l'explication souffre du crédit accordé à l'évolution de la rhétorique telle qu'elle est esquissée par les néo-rhétoriciens, Gérard Genette en tête : la rhétorique n'a probablement jamais été un tout cohérent. Les tensions sont nombreuses entre les différentes parties qui la composent et entre cette discipline et les disciplines voisines. Aussi, parler d'une réduction progressive de la rhétorique, d'une évolution dans ce sens, à plus forte raison linéaire, est-il particulièrement tendancieux : il serait plus juste d'évoquer une primauté de l'*elocutio*, souvent à égalité avec l'*inventio*, puis dégagée de ce lien, et de parler d'une certaine primauté de l'*ornatio*, dans un certain nombre de cas, et du vieux prestige de la métaphore, avec les précautions y afférant. Les plus grands scrupules s'imposent donc, car il n'y a même pas corrélation entre l'importance accordée à l'*elocutio* d'une part, à l'*ornatio* d'autre part et enfin à la métaphore, comme l'illustrent non seulement Aristote mais encore la *Rhétorique à Herennius* où la liste des figures est déjà particulièrement longue, occupe une place énorme pour la taille du traité, mais où la métaphore est traitée rapidement, noyée au milieu des nombreuses figures de mots.

D'ailleurs, au prétexte que l'on peut observer une impressionnante réduction du nombre des tropes de Dumarsais à Fontanier, il ne faudrait pas non plus accorder trop vite à Genette le tableau et l'interprétation qu'il en propose. Françoise Soublin consacre à ce sujet un article très intéressant, « 13 → 30 → 3 », où elle signale que la focalisation de « La rhétorique restreinte » sur la liste de Dumarsais et sa possible réduction à trois tropes constitue une simplification extrêmement dommageable, non seulement des débats qui agitaient le XVIII<sup>e</sup> siècle, qui précisément ne portaient pas sur « la seule théorie des tropes », bien au contraire, mais aussi des traditions qui s'exprimaient à travers les figures de Dumarsais et Beauzée.<sup>178</sup> Finalement, c'est toute l'originalité du contributeur à l'*Encyclopédie* qui se trouve écrasée : Beauzée triomphe chez Genette à travers Fontanier qui en apparaît comme le vulgarisateur. Autrement dit, malgré les contradictions de Beauzée comme de Dumarsais, c'est le système psychologique de Locke et la théorie ornementale classique qui l'emporte sur le rationalisme critique d'un homme des Lumières, proche de la grammaire et de la logique de Port-Royal. La modernité paradoxale de Dumarsais n'est pas aperçue, sa « monstruosité » n'est pas comprise : les trente tropes de son traité, notamment, ne sont pas appréhendés comme le témoignage d'une volonté de refonder, repenser un système inadéquat.

### **Conséquence du découplage *inventio* / *elocutio* : l'ornement, source de soupçon**

Malgré les nombreuses tensions qui traversent la rhétorique, dès l'Antiquité, un lien étroit finit par se nouer, par se consolider, entre la métaphore et l'idée d'ornementation. Alors que la métaphore participe aussi de l'*inventio*, de l'exemple et de l'argument, comme l'attestent certaines de ses formes comme l'*exemplum*, la fable, la parabole ou la comparaison (du moins comprise comme comparaison entre des faits), elle est pour sa part rattachée à l'*elocutio*, et plus précisément à l'*ornatio*, comme l'allégorie et la comparaison (comprise comme figure de style). C'est là une nouvelle source de soupçon, et non des moindres. La séparation entre la pensée et le style, entre le « fond » et la forme, produit ici tous ses effets : la métaphore étant perçue comme une figure de mot, elle est isolée du mode de pensée qui la fait vivre, le raisonnement par analogie. Là où Aristote soulignait encore qu'elle *instruisait*, et semblait conscient du caractère réducteur d'un tel classement,

---

178 F. Soublin, « 13 → 30 → 3 », *Langages* n°54, juin 1979, Larousse, Paris, p. 41-64.

ses successeurs insisteront surtout, malgré quelques nuances, quelques exceptions, sur son *éclat*.

Il ne faut pourtant pas céder à l'illusion nominaliste, qui dissimule sous la permanence d'un terme l'évolution d'une notion. On sait que l'ornement chez les Latins n'est pas ce qu'il est devenu chez les modernes où, d'ailleurs, il n'était pas encore aussi péjoratif qu'il ne l'est aujourd'hui. Le sens premier d'*ornare* correspond à l'idée de munir, d'équiper, d'armer, sens voisin de celui qu'on retrouve dans le verbe *parer*. Quintilien s'en souvient peut-être, même si la métaphore n'est pas la même, lorsqu'il emploie l'image de l'« épée rengainée, qui reste enfermée dans son fourreau » pour désigner les activités rhétoriques, en quelque sorte préliminaires, qui précèdent l'*elocutio*. Les idées seraient donc tranchantes ou perçantes comme l'épée, mais inutiles sans l'éloquence, sans l'art de s'en servir. Le moment décisif est bien celui où l'on « produit et communique à des auditeurs ce que l'on a conçu dans sa pensée ».<sup>179</sup> L'*inventio* est nécessaire mais non suffisante : comme Cicéron le souligne, l'*elocutio* et en particulier l'*ornatio* en sont le couronnement, l'aboutissement. Le style possède donc bien une fonction, à commencer par servir les idées, leur rendre justice. Néanmoins, le second sens d'*ornare*, à savoir celui d'orner, d'embellir, voire de décorer, n'est jamais loin, et c'est lui qui prévaut finalement pour l'*ornatio* : l'ornement rhétorique est bien conçu *en même temps* comme ce qui *s'ajoute*, ce qui apporte un supplément de beauté, de charme, d'agrément.

Si l'ornement rhétorique reste donc perçu, en théorie, comme quelque chose d'utile, cette utilité est régulièrement remise en question : elle fait, au moins, l'objet de doutes fréquents. Comment en irait-il autrement, d'ailleurs, quand tous les moyens de l'expression, tous les procédés, sont mis sur le même plan ? Les images employées par les différents auteurs attestent de cette ambiguïté.

« Tous les styles de discours, le style élevé, le moyen, le simple, sont *embellis* par les figures de rhétorique », nous dit l'*Auctor ad Herennium*, par exemple, employant ici le verbe *exornare*, qui présente les deux mêmes sens que le verbe *ornare*, et de préciser sa pensée : « disposées avec parcimonie, elles rehaussent le discours comme le feraient les couleurs », c'est-à-dire qu'elles le *distinguent* (« distinctam [...] reddunt orationem ») ; mais, « placées en trop grand nombre, elles le *surchargent* ».<sup>180</sup> La métaphore picturale est éloquente : les figures sont capables de grands maux, de recouvrir, voire de cacher ou d'effacer le discours, comme avec un enduit (« oblitam »), mais, bien placées, elles ne servent qu'à le *relever*, lui donner de l'éclat, attirer l'attention dessus. Si les couleurs peuvent parfois contribuer au sens d'une œuvre, d'un tableau par exemple, on sent bien ici qu'elles ne jouent pas ce rôle.

On retrouve une image voisine, à la même époque, chez Cicéron. Néanmoins, évoquant « les effets de brillant qu'on tire des mots », lorsqu'on se consacre à l'éloquence la plus grande, celui-ci commence par un développement qui excède de loin l'idée d'ornement :

Les métaphores de toutes sortes seront très fréquentes, parce qu'elles utilisent un rapport de ressemblance pour faire passer l'esprit d'une notion à une autre et le ramener à la première dans un mouvement alternatif et que ce mouvement de la pensée dans un va-et-vient rapide contient en lui-même son charme. Les autres procédés qui donnent en quelque sorte du brillant au style et qui se tirent de l'arrangement des mots lui apportent aussi un grand ornement ; ils ressemblent en effet à ce que dans la grande mise en ornementation de la scène ou du forum on appelle les « décorations » [*insignia*], non qu'elles soient seules à orner, mais parce qu'elles se distinguent du reste [*excellant*].<sup>181</sup>

---

179 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, avant-propos, 15, *op. cit.*, p. 48.

180 *Rhétorique à Herennius*, IV, 16, *op. cit.*, p. 145. C'est moi qui souligne.

181 Cicéron, *L'Orateur*, XXXIX, 134, *op. cit.*, p. 47-48.

Cicéron prend bien soin ici de distinguer les deux sens d'*insignia* : ces *grands ornements* du forum ou du théâtre ne sont pas seulement des décorations, ils ne se contentent pas d'*orner* ; ils se *distinguent* du reste, ils s'élèvent, ils attirent l'attention. On le voit donc clairement : l'ornementation rhétorique est une ornementation particulière, supérieure à l'idée de simple décoration, mais qui peine à se justifier autrement que comme embellissement supérieur, « art » authentique. Une place à part est d'ailleurs réservée à la métaphore : elle fait partie « aussi » de ce qui apporte « un grand ornement », mais se distingue de ces « autres procédés », « qui se tirent de l'arrangement des mots », probablement grâce aux *mouvements de pensée* qu'elle organise. Il n'en reste pas moins qu'elle est placée dans l'*ornatio*, au milieu de ces ornements qui se contentent de conférer « du brillant » au style.

Une autre image, qui me paraît plus fréquente encore que celle de la couleur, du moins dans l'Antiquité, est celle de la toilette, de la parure, comprise comme habillement et cosmétique à la fois. On a vu que l'idée est déjà présente chez Platon, qui compare la rhétorique et la sophistique à la cuisine et à la toilette, la toilette étant à la gymnastique, à l'entretien du corps, ce que la cuisine est à la médecine ; toutes ces « simulations de l'art » ne sont que des « arts » de la flatterie. On retrouve une métaphore voisine chez Aristote, dans un chapitre sur la qualité du style, avec l'image du vêtement. Il s'agit d'exprimer le besoin d'adéquation de la figure à son sujet (l'idée d'*analogie* vient même d'être évoquée) : « il faut examiner, comme une étoffe écarlate sied à un jeune homme, quelle est celle qui convient à un vieillard (car le même vêtement n'est pas séant pour les deux). »<sup>182</sup> Même si elle ne possède plus cette charge critique qu'elle avait chez Platon, la métaphore de l'étoffe n'en véhicule pas moins l'idée *déjà traditionnelle* de la figure comme simple ornement, qui relève l'expression de l'individu. D'ailleurs, on trouve encore cette image du vêtement chez Cicéron, pour distinguer la métaphore employée par nécessité de celle employée par plaisir, grâce à la double fonction des habits : d'abord « imaginés pour préserver du froid », ils « en vinrent peu à peu, dans la suite, à donner au corps plus d'élégance aussi et de noblesse ». <sup>183</sup>

Inutile de les relever toutes. Quintilien cite Cicéron pour décrire le style convenable, qui n'est « pas trop peigné », c'est-à-dire « peigné et poli » mais sans excès.<sup>184</sup> À côté de cette métaphore du peigne, Quintilien exprime également son refus des « raffinements efféminés » et du maquillage, avec ses « teintes trompeuses » : l'éclat du style doit venir du « sang » et de la « vigueur ». <sup>185</sup> Il marque par ailleurs sa préférence pour les champs cultivés, pour les vignes et les arbres produisant des fruits, aux fleurs de jardins « poussant spontanément », aux myrtes bien taillés et au « platane stérile » ne nécessitant pas de travail. Il en va de même dans l'éloquence : elle doit prendre modèle sur l'arbre fruitier, qu'il faut planter et tailler. Quintilien, qui se réclame souvent de Cicéron, prend soin néanmoins d'accompagner ses citations de précisions, presque d'avertissements, comme pour marquer une légère défiance vis-à-vis du style pratiqué *dans les faits* par l'auteur de *Brutus*, qui n'est pas toujours le « style moyen » tant loué, qu'on devine un peu trop magnificient à ses yeux, lui qui préfère, à tout prendre, une certaine rudesse. Il faut dire qu'un siècle et demi a passé, et que la mode est plutôt au maniérisme : telle est véritablement sa cible. Quoi qu'il en soit, cette idée que « jamais la vraie beauté ne se sépare de l'utilité », il l'illustre avec son éloge de la voie moyenne qui, « tout comme dans la façon de se vêtir et de vivre », peut avoir quelque « éclat » sans être « blâmable ». <sup>186</sup>

182 Aristote, *Rhétorique*, III, 1405a, *op. cit.*, p. 43.

183 Cicéron, *De l'orateur*, III, XXXVIII, 155, *op. cit.*, p. 61.

184 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 42, *op. cit.*, p. 72.

185 *Ibid.*, VIII, 3, 6-11, p. 62-63. Les citations qui suivent proviennent de ce passage.

186 *Ibid.*, VIII, 5, 34, p. 103.

Pour exprimer cette conception du style et de l'ornement, légèrement différente de celle de Cicéron, plus méfiante, on trouve encore chez Quintilien un long développement sur la parure qu'il vaut la peine de citer :

Des corps sains, et d'un sang pur et fortifiés par l'exercice, tirent leur beauté de la même source que leurs forces ; car ils ont des couleurs et ils sont sveltes et bien musclés ; mais qu'on s'avise de les épiler, de les farder et de les parer comme des femmes, on les enlaidira à l'extrême en travaillant précisément à les embellir. De même, comme l'atteste un vers grec, une parure décente et noble contribue au prestige ; mais, efféminée et trop luxueuse, elle n'orne pas le corps, mais trahit la mentalité. Il en est ainsi pour le style translucide et chatoyant de certains orateurs, dont il effémine les idées qu'il revêt d'une telle pompe verbale.<sup>187</sup>

On retrouve ce prestige de la « parure décente et noble » plus loin, à la fin du chapitre consacré à présenter l'*ornatio*, dans l'éloge de la « netteté de parure » qui plait chez les femmes, semblable à la simplicité « naturelle et dépourvue d'ostentation » du style.<sup>188</sup> Pourtant, c'est « avec un esprit mâle qu'il faut aborder l'éloquence », complète Quintilien dans son avant-propos : « si, dans son ensemble, elle est vigoureuse, elle estimera qu'il n'est pas utile de polir ses ongles et d'arranger sa chevelure. » Autrement dit, malgré les apparences, il n'y a pas contradiction entre les différentes métaphores : les comparants se rapportent aux habitudes vestimentaires et cosmétiques, tantôt masculines, tantôt féminines, mais renvoient à un même idéal de *convenance*, de moralité. Dans tous les cas, la parure doit être simple et adaptée à ce qui sied à son sexe : la modestie de parure pour les femmes, la vigueur pour les hommes. L'ornement doit éviter la recherche excessive et le travestissement. Le début du passage va même plus loin, suggère que l'ornement est inutile : la vraie beauté n'en a pas vraiment besoin, puisqu'elle vient d'un corps sain.

La métaphore de l'ornement n'est donc pas un vain mot : elle est prise au sérieux par tous les auteurs, parfois jusque dans ses dernières conséquences. Aussi, logiquement, l'*ornatio* est-elle décrite, et même définie par Quintilien comme « un surcroît de brillant » qui vient *après* la clarté de la pensée mais aussi *des mots*.<sup>189</sup> On le voit, l'ambiguïté du propos n'est pas grande : si le style permet de dégainer l'épée des mots, les figures risquent surtout d'en émousser la lame.

D'ailleurs, lorsqu'il évoque ce « brillant » du style, Quintilien emploie surtout *nitidus*, qui peut se traduire par « soigné », « poli », qui contient les idées de luisant, de propre, de pur, de limpide, et même – quand on parle d'autre chose que du style – de bien portant, de fertile. Pour exprimer ce « brillant » de l'expression, Cicéron emploie, lui, le nom *lumen* : c'est la lumière, la clarté, qui est mise en avant, en référence à celle qui vient des astres. Le style ne se contente pas de bander les muscles, de fortifier une idée préalable, il apporte quelque chose en propre.

Les métaphores sont donc un peu différentes chez Cicéron. Même s'il partage l'idée d'un *éclat* du style, la métaphore de l'ornement semble contredite chez lui par cette image des astres, que l'on a déjà rencontrée avec la métaphore des étoiles, à propos du style moyen de Démétrius de Phalère, qui accorde à la métaphore et à la métonymie une place autrement éminente. Nous nous éloignons un peu de l'idée d'un ornement qui *relève* la beauté, qui *ne la crée pas*, ou alors de façon très artificielle et secondaire. La métaphore du vêtement ou du bijou, et même celle de la coiffure finalement, suggèrent en effet que la beauté des figures est *extérieure*, comme les parures le sont à

187 *Ibid.*, VIII, avant-propos, 19-20, p. 49. Jean Cousin pense qu'il s'agit ici de vêtements en soies de Cos, transparentes et teintes en pourpre, de très mauvaise réputation.

188 *Ibid.*, VIII, 3, 87, p. 84-85.

189 *Ibid.*, VIII, 3, 61, p. 77.

la personne, même si elles peuvent inviter à mieux voir celle-ci, ou à percevoir des rapports dialectiques avec elle – la parure pouvant souligner les charmes de la personne, et celles-ci celle-là, dans une dynamique qui ne s'arrête pas là. Sans parler de la métaphore du maquillage, qui peut apporter l'idée d'une dissimulation. En revanche, quand Cicéron décrit le style moyen de Démétrius de Phalère, « qui coule calme et paisible », en précisant qu'il est néanmoins « illuminé et comme étoilé » de certaines métaphores et métonymies, l'ambiguïté est nettement plus grande. Si le texte de cet auteur est comme troué par la lumière de ces étoiles, c'est parce qu'elles contrastent avec son style assez sobre par ailleurs, qu'elles se distinguent, mais c'est aussi parce qu'elles irradiant, qu'elles apportent de la lumière, voire des idées. On a déjà relevé le « va-et-vient rapide » de la métaphore, ce « mouvement alternatif [...] de la pensée » qui la caractérisait selon Cicéron. L'éclat des figures est donc authentique : elles ne renvoient pas la lumière, elles la possèdent en propre. Néanmoins, comme étoiles, elles occupent encore une place secondaire, après le soleil.

Le fait de placer la métaphore ou d'autres figures de rhétorique dans l'*ornatio* n'est donc pas indifférent : les auteurs qui veulent défendre certains tours de langage sont obligés d'en souligner les mérites propres, de les distinguer, sans pouvoir les faire apparaître comme des exceptions, au risque de ruiner leur système. Ainsi, lorsqu'il évoque la métaphore, Quintilien recourt-il quand même à la métaphore de la lumière, parfois, pour dire qu'elle brille (il utilise d'abord l'adjectif *nitidus*), même au sein du style « le plus éclatant » (*clarus*), qu'elle « respandit » (*eluceo*, où l'on retrouve la racine *lux*) « de sa propre lumière » (*lumen*).<sup>190</sup> De même, dans ce début du chapitre 6, il s'efforce de justifier son inclusion de la métaphore dans l'*ornatio* en distinguant tropes « pour le sens » et tropes « pour la beauté », et en redéfinissant les tropes au passage : ils n'affectent pas seulement « la forme des mots », mais aussi « celle des pensées et l'ordre des mots » (il conteste en effet « l'opinion qui n'a vu de tropes que dans la substitution d'un mot à un autre », bref la définition traditionnelle des tropes, signalant par ailleurs l'existence d'un débat qui ne l'intéresse pas plus que ça). Et d'apporter cette précision instructive : « je n'ignore pas que presque tous [les tropes] qu'on emploie pour le sens ajoutent aussi à l'ornement, mais la réciproque ne sera pas vraie et il y en aura quelques-uns dont la seule utilité sera d'apporter un embellissement. » Concernant la métaphore, Quintilien propose peu après les exemples suivants pour ce « qui est purement ornemental » : l'expression « [le] brillant du style », justement, l'« éclat de la naissance », les « tempêtes des assemblées publiques », les « foudres de l'éloquence » ou encore l'affirmation de Cicéron selon laquelle Clodius a été une « source » de gloire. Or, même usées au dernier degré, toutes ces métaphores possèdent un sens, une logique propre qui peut se réveiller, ou même agir « inconsciemment ». Le recul nous fait bien voir qu'il n'y a pas grande différence avec les exemples donnés précédemment de métaphores « pour mieux signifier » : « le feu de la colère », « la flamme du désir », « la chute dans l'erreur ». « Aucun de ces états, exprimé par les mots qui les désignent proprement, ne sera mieux rendu que par ces mots tirés d'ailleurs », ajoute Quintilien pour justifier sa distinction entre métaphores « pour le sens » et « pour la beauté », pour l'ornement. Seulement, on voit bien le caractère éminemment subjectif de cette métaphore « qui convient mieux » *par le sens* : quand Cicéron parle de Clodius comme d'une source de gloire pour Milon désormais tarie, il cherche à exprimer des idées, lui aussi, comme l'indiquent les autres métaphores relevées par Quintilien dans *Pro Milone*, les idées de « moisson » et d'« aliment ». Seulement, les métaphores y sont davantage perçues comme stéréotypées. C'est donc probablement une autre distinction que voulait proposer l'auteur de *l'Institution oratoire* : l'idée de métaphore vive, riche, d'une part, et de métaphore morte, usée,

<sup>190</sup> *Ibid.*, VIII, 6, 4, p. 104-105.

convenue, d'autre part, qu'Aristote formulait pour sa part en parlant de métaphore « en acte », « qui fait tableau », et de métaphore qui ne peint pas. Seulement, la notion d'ornement a pu faire obstacle : les métaphores relevées n'ont pas forcément moins de *profondeur* dans un cas que dans l'autre. C'est seulement leur justesse qui est moins sensible à Quintilien, parce leur stéréotype lui apparaît davantage. La difficulté à fonder la distinction est d'ailleurs sensible à travers la notion de convenance : la métaphore « par le sens » est définie comme utilisant un mot figuré *qui convient mieux* que le mot propre, qui « rend mieux » l'idée, quand la métaphore « ornementale » est employée « parce que cela convient mieux ». Le flou est patent. L'idée est pourtant claire : la première convient par le sens, en vertu d'une analogie dirait Aristote, quand la seconde convient par l'usage, est *déjà* admise par convention.

Le piège d'une certaine taxinomie, qui divise déjà la rhétorique en parties, puis à son tour l'élocution, puis encore les ornements, est sensible un peu partout : ici, Quintilien est contraint, dans un mouvement qui paraît sans fin, de procéder à de nouvelles distinctions, entre métaphores « pour le sens » et métaphores « pour la beauté », pour corriger les divisions antérieures.

On perçoit encore ce piège quand Quintilien traite de façon séparée la comparaison, d'abord comme façon de « produire » des arguments, puis comme ornement : « mais ce genre de similitude, dont nous parlions à propos des arguments, orne aussi le discours et le rend sublime, fleuri, agréable, admirable. »<sup>191</sup> Cette division entre *inventio* et *elocutio* oblige à jeter après coup des ponts d'une rive à l'autre, et le conduit à esquisser une distinction entre comparaisons « ornementales » et « pour le sens », avec ces similitudes « banales et seulement utiles pour gagner le crédit », et ces autres « plus nobles », hélas peu développées. Cela explique aussi la recherche maladroite de qualités spécifiques à l'*ornatio*. C'est particulièrement sensible pour la « représentation réciproque » de la comparaison, développée quelques lignes plus bas, où le « montrer parallèlement » appellerait des développements qu'il ne fait pas – que l'on trouve davantage chez Cicéron, par exemple, avec ses remarques sur le « va-et-vient » des idées dans la métaphore. Un passage du *Pro Murena* de Cicéron « d'un souffle presque poétique » est même dit « plus propre à orner », et ce précisément en raison de la réciprocité, comme si cela était contradictoire, alors que cette qualité se retrouve parfois en poésie et permet par ailleurs d'affiner les idées. On pourrait relever encore les qualités relevées pour les « comparaisons brèves », dont la principale ne semble pas de « mettre sous les yeux », mais d'être... « concise et rapide ». L'ambiguïté de cet éloge de la « brièveté parfaite » (*brevitas integra*), qu'on pourrait mieux traduire par l'oxymore « brièveté complète », concision à laquelle il ne manque rien, pouvait pourtant déboucher sur des remarques intéressantes. Cicéron pensait-il aux comparaisons d'Aristote, qui sont bonnes lorsqu'elles « impliquent une métaphore », ou contiennent une énigme ? Quoi qu'il en soit, rien ne vient préciser le paradoxe, qui se trouve à peine ébauché et, ainsi, s'apparente plutôt à une lapalissade.

Une autre division, entre rhétorique et poétique cette fois, produit aussi son effet et renforce la précédente, entre invention et élocution. On perçoit à plusieurs reprises que Quintilien s'efforce *malgré lui* de ne pas trop prendre d'exemples chez les poètes : Virgile, qu'il voudrait citer davantage, dans le passage sur la comparaison déjà évoqué, chez qui il décèle « de beaux et nombreux exemples », cède la place à Cicéron : « il vaut mieux user des exemples des orateurs ». Bien sûr, cette séparation est atténuée par le fait que Quintilien, comme Aristote, comme beaucoup d'autres, s'autorise des entorses. Aussi la coupure entre rhétorique et poétique ne sera jamais très nette, la métaphore étant souvent pensée comme figure de rhétorique et présentée avec des

---

191 *Ibid.*, VIII, 3, 74, p. 81.

exemples poétiques. De plus, la rhétorique se rapprochant de plus en plus de l'enseignement, suite au déclin de l'éloquence politique, et empruntant alors plus aisément à la littérature, la séparation deviendra-t-elle parfois presque insensible, au point de faire passer la rhétorique pour une discipline générale dont la poétique serait l'une des parties. La pratique déjà ancienne de l'éloge et du blâme, l'une des branches de la rhétorique nommée l'*épidictique*, brouille encore davantage les frontières, en fournissant des passerelles entre discours à la gloire d'un chef d'État, par exemple, et poème de circonstance. Mais la coupure n'en existe pas moins, et elle n'est pas sans conséquences : d'abord, utiliser des exemples tirés de discours, ne serait-ce que judiciaires, dans le cadre d'une théorie du style, renforce inévitablement une conception *utilitaire* de la parole ; ensuite, utiliser dans le même cadre des exemples littéraires, comme s'ils étaient oratoires, ne peut que consolider la conception en question, en lui donnant une apparence d'universalité. C'est ainsi que la séparation entre poétique et rhétorique, en étant partiellement gommée, conservée sans en avoir l'air, a pu renforcer l'idée d'ornement : les figures restent, mais leurs pouvoirs sont réduits.

Les conséquences de cette coupure apparaissent déjà chez Aristote, surtout au niveau du cadre théorique. Au début du chapitre sur les qualités du style oratoire, dans la *Rhétorique*, une tension s'instaure en effet entre la clarté du discours et son ornement.<sup>192</sup> La première des vertus, est-il dit, c'est la clarté, et « ce qui fait la clarté du style, c'est la propriété des noms et des verbes ». Mais ensuite, ce qui fait l'ornement, l'élégance, l'autre grande qualité, « c'est l'emploi de tous les autres mots énumérés dans la *Poétique* » : les noms étrangers, les mots composés, les « métaphores », etc. En effet, « s'écarter de l'usage courant fait paraître [le style] plus noble ». Aristote expose même le principe qui explique cela : il faut donner à son langage une certaine *étrangeté*, « car on est admirateur de ce qui est éloigné, et ce qui excite l'admiration est agréable. » Il faut donc éviter la platitude, la « bassesse », comme dans la poésie. Seulement, il faut aussi éviter le langage « enflé », exagéré : l'objectif est d'adopter un langage « approprié » à son sujet. Le problème, c'est qu'Aristote semble alors, très clairement, associer la poésie à ce langage « enflé ». La phrase est à peine ambiguë à ce propos : le style ne doit être « ni plat ni enflé, mais approprié ; sans doute le langage poétique n'est pas plat, mais il ne convient pas à un discours ». L'explication nous est donnée quelques lignes plus loin : les sujets étant plus « élevés » dans la poésie que dans les discours, « les faits et les personnes sur lesquels roule le développement [étant] plus éloignés de la vie commune », la poésie peut s'autoriser un style plus rare ; elle dispose de moyens plus étendus de produire cet effet d'étrangeté. C'est le même principe d'adaptation des paroles à leur objet qui prévaut. D'ailleurs, même la poésie doit parfois éviter l'exagération : il faut éviter l'enflure verbale quand il s'agit de faire parler « un esclave ou un très jeune homme », ou si le sujet est « par trop insignifiant ». Malgré tout, le lecteur ne peut se départir de l'idée que le style poétique est dangereux *en soi* pour les discours. Même si Aristote souhaite probablement pointer *un danger possible* pour la poésie, et donc *a fortiori* pour l'art oratoire, on perçoit un soupçon sur l'art poétique tout entier : au début du chapitre, on l'a vu, ce n'est pas seulement au style « noble », élevé, que la poésie est identifiée, mais bien au style boursoufflé ; ce n'est pas seulement le style exagéré qu'il faut éviter, mais bien « le langage poétique ».

C'est dans ce contexte plutôt ambigu que la double exigence, fondatrice du bon style, apparaît donc : éviter la platitude comme la recherche excessive. Or, elle apparaît presque aussitôt contradictoire : quelle place accorder aux figures, en effet, dans le cadre théorique proposé ? Ne sont-elles pas précisément ce qui peut donner de la noblesse, de l'élégance, tout en faisant partie des

---

192 Aristote, *Rhétorique*, III, 2, 1404a-1404b, *op. cit.*, p. 41-42.

« mots impropres », qui s'écartent « de l'usage courant », qui apporte cette étrangeté qu'on retrouve dans la poésie ? Tout le problème de la métaphore se trouve résumé là, dans cette tension entre l'exigence de clarté et celle d'ornement, dont elle peine encore à se départir. Ricœur résout la difficulté assez rapidement, en fait, en recommandant de cacher le travail du style, en bannissant certains des moyens de la poésie, et en conservant certains autres procédés : « le mot usuel, le mot propre, la métaphore sont seuls utiles pour le langage de la prose ». C'est le style naturel qui est prôné : l'autre style est aussitôt perçu comme un piège par les auditeurs, et n'est donc pas persuasif. En effet, Aristote justifie ainsi cette étonnante exception dont jouit la métaphore : « Un indice : ce sont les seuls [procédés] dont tout le monde se serve ; on converse toujours au moyen des métaphores, des mots propres, des mots usuels ; il est par conséquent évident que, si l'on sait s'y prendre, le style aura un air étranger sans que l'art en cela apparaisse et tout en restant clair ; c'est là, disions-nous, l'excellence de la prose oratoire. » Seulement, si la solution peut apparaître satisfaisante sur le plan pratique, elle ne l'est pas sur le plan théorique : la métaphore étant précisément définie comme mot mis *à la place d'un autre*, étant « impropre », voire « poétique », tolérer son usage devrait faire voler en éclat la définition de la clarté ou de l'élégance, de la « noblesse » du style. Il n'en est rien : les Latins la reprendront sans grande modification. Et c'est ainsi qu'un soupçon peut naître, ou se trouver conforté : « piège » dissimulé, « exagération » qui a les apparences de la clarté, la métaphore est l'impropre fait propre.

Cette tension entre l'exigence de clarté, de naturel dans le discours, et l'importance d'un style « recherché », qui possède un certain air « étranger », résulte donc, en partie, du soupçon porté sur la poésie, à laquelle les ornements sont rattachés. On en retrouve les conséquences dans le défaut de certaines « périphrases » : « il peut convenir en poésie de dire “le lait blanc” ; mais, dans la prose, ou bien ces épithètes sont trop déplacées, ou bien, si l'on en use à l'excès, elles trahissent la recherche et montrent clairement que c'est là de la poésie, *bien qu'il y ait lieu d'en user, car elles sortent de l'habituel et donne au style une couleur étrangère.* »<sup>193</sup> La caractère artificiel de la frontière entre élégance et recherche excessive est particulièrement sensible ici : on perçoit combien un même exemple est susceptible, d'un auteur à l'autre, d'un moment à l'autre, de basculer d'un jugement positif à négatif. On peut relever encore, plus loin, dans un chapitre consacré à la correction, ce principe, « ne pas user de mots ambigus » : « on les évite, à moins qu'au contraire on ne les emploie à dessein, ce que l'on fait quand, n'ayant rien à dire, on feint de dire quelque chose ; ceux qui ont un tel dessein expriment ce rien en vers ; c'est ainsi que fait Empédocle ».<sup>194</sup> Et Aristote d'expliquer que « les auditeurs éprouvent [alors] la même impression que la plupart des gens auprès des devins », avant de citer l'oracle délivré aux envoyés du roi Crésus, cette « longue circonlocution » qui « est un leurre ». En effet, « il y a moins de chance d'erreur à parler en général ». On n'en est pas moins trompé. Nous voyons donc que la critique du langage poétique rejoint celle des sophistes, qui dissimulent par un style enflé la vacuité de leur discours. On sait que le discrédit n'en est pas pour autant jeté sur la métaphore, elle aussi ambiguë parfois, qui possède des liens avec l'énigme : l'idée d'un certain équilibre est défendue, où elle ne sera ni trop claire (sentiment d'évidence préjudiciable) ni trop obscure (langage sybillin). Cette bonne dose d'implicite rappelle ce que préconise Aristote dans ce début du chapitre 2 : le style doit être à la fois clair et « noble », avec un petit air d'étrangeté. On retrouve d'ailleurs la même idée à propos de la comparaison : nous l'avons vu, elle aussi peut être bonne, « quand elle implique une métaphore »,

193 Aristote, *Rhétorique*, III, 3, 1406a, *op. cit.*, p. 47. C'est moi qui souligne.

194 *Ibid.*, III, 5, 1407a-1407b, *op. cit.*, p. 51-52.

mais il s'agit d'« en user peu souvent, car elle a un caractère poétique ».

Cette problématique inaugurale, qu'elle soit propre à Aristote ou non, semble donc avoir été décisive : la métaphore restera déchirée entre ces deux impératifs de clarté et de recherche – l'exigence d'ornement pouvant vite tourner à la sophistication un peu vaine. L'idée de langage poétique, introduite dans la rhétorique, est associée en outre à la sophistique, comme on peut le constater ailleurs, lorsqu'Aristote évoque certains concepts platoniciens dans la *Métaphysique* comme « des mots vides » de sens et « des métaphores poétiques ». <sup>195</sup> On retrouve une idée voisine chez Cicéron, qui décrit aussi les sophistes comme utilisant « plus ouvertement des métaphores », en ajoutant qu'ils « disposent les mots comme les peintres la diversité des couleurs ». <sup>196</sup> C'est probablement Gorgias qui a joué, de ce point de vue, le rôle le plus déterminant : nous avons déjà vu qu'au tout début du livre III de la *Rhétorique* Aristote explique le style poétique des premiers orateurs par la gloire que « semblaient atteindre » les poètes, « nonobstant l'insignifiance de ce qu'ils disaient », « grâce à leur façon de le dire » ; ce serait ainsi que « le style fut d'abord poétique, comme celui de Gorgias ».

Aussi, sans dénier un possible usage litigieux de la métaphore ou des procédés poétiques, aujourd'hui patent dans la publicité, il me semble qu'il faut contester cette coupure trop nette entre poétique et rhétorique, à laquelle Ricœur lui-même accorde une certaine importance dans sa première étude ; l'idée y est esquissée d'une fonction de la métaphore qui changerait, selon que la *lexis* serait poétique ou rhétorique. <sup>197</sup> Si l'idée peut éventuellement être intéressante d'une *fonction*, il convient au moins de la distinguer fermement du *lieu d'exercice* de ladite fonction. Certains passages chez Aristote lui-même indiquent que cela relève du préjugé (ou de la stratégie) : dans le même passage où il cite Gorgias, il donne d'étranges arguments pour défendre l'idée d'un art du style oratoire distinct de l'élocution poétique, des arguments qui pourraient bien servir aussi comme contre-exemples. Si l'orateur *trop poétique* plaît, et Aristote reconnaît que c'est encore le cas, du moins pour « les gens incultes », comment dire qu'il fait mal ? N'est-ce pas le but premier, après tout, de la rhétorique ? En outre, si un lien existe entre le style poétique et la sophistique, est-il *nécessaire* ? Peut-on vraiment soutenir que le langage poétique appelle automatiquement les sophismes ? Même si Aristote établit un lien, il y a plusieurs pas à franchir de l'ambiguïté à l'erreur. De la même façon, l'auteur de la *Rhétorique* se félicite, on l'a vu, que les dramaturges se rapprochent de plus en plus de la prose dans leurs tragédies, indépendamment, semble-t-il, du réalisme évoqué plus haut, comme si cette évolution était bonne *en elle-même*. En somme, Aristote semble *par moments* identifier la poésie à ses travers, à ses formes les plus excessives, où le sens se perd dans l'excès de figures, de procédés – et ce, il faut le noter, surtout dans la *Rhétorique*, ou dans ses ouvrages philosophiques, mais pas dans la *Poétique*, comme si cela était intéressé, autrement dit au moment où il réclame un art oratoire dégagé *lui aussi* de ses excès. Il convient donc de faire la part des choses dans ces jugements sur la poésie : c'est en philosophe encore méfiant vis-à-vis de la rhétorique qu'Aristote dénonce le langage poétique.

Cette coupure nette – trop nette – entre poésie et rhétorique est probablement renforcée, par ailleurs, par la distinction entre vers et prose : on sent que l'auteur de la *Poétique* se débat aussi dans les préjugés de son époque. Au début de l'*Éloge d'Évagoras*, Isocrate oppose par exemple le discours en prose aux vers des poètes, qui leur permettent de faire parler les hommes avec les dieux,

195 Aristote, *Métaphysique*, tome 1, trad. Jules Tricot, Vrin, Paris, 1991, livre A (I), 7, 991a, p. 48, ou *Métaphysique*, tome 2, trad. Jules Tricot, Vrin, Paris, 1991, livre M (XIII), 5, 1079b, p. 216.

196 Cicéron, *L'Orateur*, XIX, 65, *op. cit.*, p. 23.

197 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, fin de la première étude, *op. cit.*, p. 45.

ou de faire intervenir ceux-ci dans les combats pour secourir les héros, comme dans *Illiade*.<sup>198</sup> Ce n'est pas seulement la poésie au sens moderne qui est concernée, ici, mais aussi la fiction littéraire, et toutes les libertés qu'elle permet. On trouve d'ailleurs cette idée d'une plus grande liberté chez Quintilien, lorsqu'il évoque les « licences accordées aux poètes », mais liée cette fois à la contrainte métrique, qui les autorise à des tours de langage plus recherchés.<sup>199</sup>

La séparation entre rhétorique et poétique repose donc, en grande partie, sur l'idée d'une « gratuité » de la poésie, d'un langage qui n'est pas tenu de coller au réel et qui peut se permettre des métaphores étranges, « tirées de loin » par exemple, voire complètement creuses. Mais cette prétendue essence de la poésie ne doit pas dissimuler l'autre cause de la coupure, qui tient à la nature de la rhétorique, à son exigence d'efficacité : les orateurs ne peuvent prendre le risque de l'incompréhension. En dernière analyse, c'est plutôt là que je verrais la cause véritable du soupçon sur la métaphore et sur l'ornement : la poésie ne semble « pure gratuité » qu'en comparaison avec la rhétorique et sa promotion de la parole efficace. Ainsi, à cause de cette frontière instituée avec la poétique, jamais brisée mais souvent effacée, ou enjambée, la rhétorique a conservé intact ce soupçon, sous la forme d'une théorie de l'ornement, où l'idée d'un mot « à la place d'un autre » se trouve renforcée par celle d'un surcroît de brillant. C'est ainsi, de nombreux siècles après, qu'on retrouve encore le sceau de cette double coupure entre *inventio* et *elocutio*, et entre rhétorique et poétique, où l'ornement joue parfois le rôle d'un fragment de poétique greffé en plein cœur de la rhétorique, double coupure qui permet des projets de séparation plus radicale, comme en témoignent la notion de fonction poétique chez Jakobson, la *Rhétorique générale* du groupe  $\mu$ , assez largement tournée contre la littérature, ou plus récemment encore les programmes de « français » dans le secondaire, appliqués à partir de 2000, d'où la poésie a été pendant dix ans quasiment exclue en « seconde », dont la place a été minorée en première, et dont l'inspiration est ouvertement rhétorique (sujet dit d'invention, avec exercices d'amplification, d'imitation ou d'écriture de discours, par exemple, mais aussi étude de l'éloge et du blâme, attention privilégiée aux effets sur le destinataire, à la dimension argumentative de la littérature, même de fiction, etc.).

Cette notion d'ornement, qui perdure sous des formes plus sophistiquées, me semble indiquer ainsi la nécessité absolue de briser la distinction entre la pure persuasion rhétorique et la pure gratuité littéraire, positions rarement défendues en l'état, certes, servant surtout de repoussoirs, mais dont le clivage semble organiser le discours sur la rhétorique ou la poétique. Revendiquer l'autonomie de l'art, par exemple, n'est qu'une stratégie défensive, sans grande efficacité, qui prolonge la distinction en faisant croire à l'existence d'un havre de paix. Il faudrait au contraire reconnaître la dimension rhétorique de la littérature *mais aussi l'indispensable dimension poétique de toute parole*, c'est-à-dire la capacité d'*invention* de la métaphore par exemple, qui est tout à la fois bonheur d'expression et (re)création d'un monde. Il en va d'ailleurs de même pour l'opposition entre rhétorique et philosophie : la « pure gratuité » de celle-ci comme le « tout utilitaire » de celle-là n'ont aucune valeur, ce sont peut-être bien les deux faces d'une même « utopie » impossible et dangereuse. Le rêve totalitaire du « tout utilitaire » apparaît bien, en général. En revanche, même s'il est d'usage de dénoncer « l'art pour l'art », sans toujours se demander d'ailleurs ce que recouvre cette expression ni quelle est sa pertinence, l'idée de « pure gratuité » n'en est pas moins populaire, probablement par réaction, justement, à l'idée de « tout utilitaire ». On voit bien pourtant, ne serait-ce qu'avec cette théorie de la métaphore confinée dans l'ornement, que c'est une impasse,

---

198 Isocrate, *Evagoras*, 8-11, *op. cit.*, p. 148-149.

199 Quintilien, *Institution oratoire.*, VIII, 6, 17, *op. cit.*, p. 108.

qui maintient le beau ou le vrai dans un ghetto, que cette attitude purement défensive donne peu envie d'aller à leur rencontre.

C'est pourquoi certains choix de Catherine Détrie gênent, malgré le projet très sympathique de son ouvrage *Du sens dans le processus métaphorique*. Pour défendre la visée de communication de la métaphore, elle est amenée à revendiquer une part de l'héritage rhétorique et à prolonger, parfois, le soupçon sur une métaphore « littéraire ». Elle présente même les deux principaux traits définitoires de la métaphore traditionnelle – l'analogie et l'écart – comme extérieurs au projet rhétorique, en quelque sorte pour justifier de s'en débarrasser. Le malheur serait venu de la réduction de la rhétorique au champ littéraire : « la fonction qui lui sera effectivement le plus souvent reconnue est une fonction ornementale, participant à l'esthétique du texte ».<sup>200</sup> Or, l'ornement n'a rien d'étranger à la rhétorique, rien de spécifique au littéraire, même si cette notion est préparée chez Aristote par la distinction entre clarté et élégance du style : l'ornement tel qu'il se développe chez les Latins est au contraire constitutif du projet d'importer dans la rhétorique des figures dépossédées d'une partie de leurs pouvoirs. De plus, si la théorie de l'écart peut être reliée à l'ornement, l'analogie n'a rien à voir avec ce dernier. Cette exclusion de l'analogie de la définition de la métaphore, mais discrète il est vrai, et cette concession à une conception ornementale de la littérature, même si elle reste incidente, témoignent à mon sens d'un crédit encore trop important accordé aux thèses néo-rhétoriciennes. Le projet de Catherine Détrie consiste pourtant, lui aussi, à abattre la distinction entre fonction poétique et fonction rhétorique, ou poétique et référentielle, comme en témoigne le refus de distinguer « métaphores vives » (littéraires) et « d'usage » (quotidiennes).<sup>201</sup> Mais, peut-être encore trop marquée par les thèses de Genette, rejette-t-elle l'analogie en même temps que l'idée d'un écart : elle fait ainsi de la visée communicationnelle, *contre l'expression d'une analogie*, le cœur de la métaphore, alors que les deux n'ont rien d'antinomique, bien au contraire, comme Ricœur le souligne bien. C'est de la sorte qu'elle prolonge en partie, et de façon très paradoxale, le geste de la néo-rhétorique.

### **La métaphore et la catachrèse : métaphore par plaisir (ou métaphore d'invention) contre métaphore par nécessité**

Nous avons délibérément laissé de côté, jusqu'alors, une figure de rhétorique qui a longtemps préoccupé les rhétoriciens et qui témoigne des contradictions dans lesquelles se débat la discipline : il s'agit de la catachrèse, nommée *abusio* par les Latins. Un peu oubliée aujourd'hui, elle désigne un trope permettant de nommer une chose pour laquelle il n'y existe pas de terme propre, comme lorsqu'on parle du *pied* de la chaise.

Dans la plupart des cas, il s'agit pour nous d'une métaphore. L'absence *préalable* d'un nom désignant la chose *en propre* ne constitue en rien une objection : nous percevons bien un vague rapport d'analogie entre les éléments qui supportent l'assise d'une chaise et les pieds ou les pattes d'un animal, même si ces supports ne possèdent aucun nom propre. Mais, pour la théorie traditionnelle, il y a là quelque chose de scandaleux, et pour cause : c'est la définition même de la métaphore, la théorie de la substitution toute entière que l'existence de cette figure remet en question. En effet, on ne peut pas intégrer la catachrèse au modèle de la métaphore à partir du

---

200 Catherine Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, *op. cit.*, p. 65.

201 *Ibid.*, p. 229. Voir aussi p. 250-251.

moment où on définit celle-ci comme substitution d'un mot, qui acquiert un sens figuré, à un autre qui possède un sens propre. L'idée d'ornement pose problème, lui aussi : quel « supplément de brillant » peut-on déceler dans un nom qui ne se substitue à aucun autre ? C'est tout un modèle théorique qui s'effondre. Seulement, de façon très symptomatique, la rhétorique propose une nouvelle distinction pour remédier à la difficulté : au lieu de contester la structure de l'édifice, on crée une nouvelle espèce de trope.

Assez logiquement, certains auteurs consacrent de moins longs développements à la catachrèse que d'autres : il s'agit de ceux qui accordent une plus grande importance à l'idée de ressemblance. Les auteurs qui donnent la primauté à l'idée de substitution, en revanche, réservent généralement à la catachrèse une plus grande place, à part, sous forme d'une entrée distincte dans la liste des figures.

Aristote par exemple ne distingue nullement la catachrèse de la métaphore. C'est un cas de métaphore parmi d'autres, qui trouve place au cœur du paragraphe sur la métaphore par analogie : « 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”. »<sup>202</sup>

La catachrèse apparaît aussi dans la *Rhétorique à Herennius*, sous la forme de l'« abus de langage » (*abusio*) : elle est cette fois distincte, placée juste avant la métaphore (*translatio*). La définition manque cependant de netteté, à tel point qu'on ne comprend pas la différence avec la métaphore : « l'abus de langage consiste à user librement, à la place du mot précis et propre, d'un mot similaire et approchant ». Dans « la force de l'homme est brève » ou « la vue large d'un homme », « on a emprunté par un abus de langage des mots proches mais qui s'appliquent à des choses différentes. » Il semblerait que ce soit la plus ancienne référence latine. Probablement l'auteur a-t-il été gêné par cette catégorie dont il ne percevait pas la nécessité, mais qui était en quelque sorte appelée par la doctrine stoïcienne, donnant aux noms une place éminente : il omet ainsi l'élément principal de la définition, pourtant bien présent quant on considère les exemples, et il semble en restreindre l'application aux adjectifs, pour lui conserver malgré tout une spécificité.

Cicéron s'exprime à son tour là-dessus, dans *L'Orateur*, où il choisit de rattacher la catachrèse à la métaphore, suivant en cela Aristote (il le cite d'ailleurs). Il précise que nous nous servons alors « abusivement de termes voisins, en cas de besoin, soit parce qu'on y trouve de l'agrément, soit par convenance. »<sup>203</sup> Le terme *abusio* n'est pas employé dans *De l'orateur* en revanche, mais la notion y apparaît, après les développements sur la métaphore, la métonymie et la synecdoque : « il arrive souvent aussi que nous étendions le sens d'un mot ; cette figure est moins élégante que la métaphore ; si elle est plus hardie, cela ne va pas forcément jusqu'à l'effronterie ». <sup>204</sup> Il faut noter que Cicéron, avant même d'évoquer la « catachrèse », au tout début de son développement sur la métaphore, distingue nettement la métaphore-nécessité et la métaphore-plaisir, comme Quintilien après lui et toute une longue tradition. Pour se faire comprendre, il propose une petite fable : « le dernier groupe [de tropes], le troisième, celui des métaphores, a un domaine très vaste. Il a dû sa naissance à la nécessité, sous la contrainte du besoin et de la pauvreté, puis l'agrément et le plaisir

202 Aristote, *Poétique*, chapitre 21, 1457b, *op. cit.*, p. 62.

203 Cicéron, *L'Orateur*, XXVII, 94, *op. cit.*, p. 33.

204 Cicéron, *De l'orateur*, III, XLIII, 169, *op. cit.*, p. 68.

l'étendit ». Et Cicéron de présenter la métaphore déjà citée des vêtements, « imaginés pour préserver du froid » et qui en vinrent « peu à peu, dans la suite, à donner au corps plus d'élégance aussi et de noblesse ». <sup>205</sup> On voit ici combien les deux figures, catachrèse et métaphore, recourent deux fonctions différentes de la métaphore : le *besoin* de dire et le *plaisir* d'orner. Même si elles ne s'opposent pas nécessairement (les vêtements apportent *en plus* de l'élégance), elles sont fermement distinguées (l'une apparaît *après* l'autre). Néanmoins, dans le même paragraphe, dans les lignes qui suivent immédiatement, Cicéron décrit la grande famille des métaphores – par nécessité et par plaisir réunies – comme une façon de pallier une expression souvent insatisfaisante, un moyen de raviver la perception ou la connaissance du monde : « l'expression propre a peine à bien exprimer la chose ; au contraire l'expression métaphorique éclaire bien ce que nous voulons faire comprendre et cela grâce à la comparaison avec l'objet, exprimée au moyen d'un mot qui n'est pas le mot propre. » Autrement dit, cette nouvelle interprétation, appuyée sur des exemples de métaphores, donne le moyen de dépasser la précédente, notamment l'opposition entre métaphore-nécessité et métaphore-plaisir : ce n'est pas seulement la catachrèse mais toute métaphore qui apparaît comme une façon de retrouver la nécessité qui a été perdue, celle du mot « propre » qui aurait été usé par exemple. À travers cette idée que les métaphores, la plupart du temps, obéissent à un besoin de « mieux exprimer », Cicéron souligne donc que – même si plaisir il y a chez elles – l'idée de nécessité n'est jamais à exclure pour autant. C'est une leçon qu'il ne faut pas perdre de vue, car elle semble parfois oubliée, y compris par Cicéron, peut-être, lorsqu'il consacre un paragraphe à part à l'*abusio*, quelques pages plus loin, et qu'il la définit comme « extension de sens » parfois *abusive*.

La notion de catachrèse ou d'*abusio* interroge donc frontalement la notion d'ornement : cette dichotomie entre métaphore par plaisir et métaphore par nécessité n'est d'ailleurs pas sans rappeler la coupure entre élocution et invention. Le modèle à deux étages de Cicéron, où le plaisir constitue un supplément, vient après la nécessité, semble presque formé sur celui de la rhétorique, où l'élocution se développe après l'invention. Même s'il a le grand mérite d'empêcher une conception où les deux s'opposeraient nettement, il présente quand même ce défaut d'autoriser une distinction bien franche, quand la réalité est autrement plus nuancée.

Les conséquences en sont plus sensibles encore chez Quintilien. L'auteur de *L'Institution oratoire* reproduit en effet la présentation de Cicéron : d'un côté, il consacre un article à part à l'*abusio*, après la métaphore, la synecdoque, la métonymie et même l'antonomase et l'onomatopée, soulignant qu'« il faut bien distinguer la catachrèse de la métaphore », de l'autre il ouvre son développement sur la métaphore par une considération sur ses différentes fonctions : on en use « soit par nécessité, soit parce que c'est plus expressif [parce que cela signifie mieux], soit, comme je l'ai dit, parce que cela convient mieux [parce que c'est plus beau] ». Dans cette présentation, Quintilien fonde-t-il les deux types de métaphore, par nécessité et par plaisir, dans un même moule ? Il le semble bien : « avec la métaphore, on transporte donc un nom ou un verbe d'un endroit où il est employé avec son sens propre dans un autre où manque le mot propre, ou bien où la métaphore vaut mieux. » <sup>206</sup> En revanche, il ne reprend pas le mythe cicéronien des origines, et il ajoute un troisième terme à la bipartition « par nécessité » et « par plaisir », avec l'idée de métaphore « pour le sens », liée à l'autre division, voisine, entre « tropes pour le sens » et « tropes pour la beauté ». Il s'ensuit une certaine confusion préjudiciable, la signification n'étant plus ce qui unit catachrèse et autres

205 *Ibid.*, III, XXXVIII, 155, *op. cit.*, p. 61.

206 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 6, respectivement 34-36 et 5-7, *op. cit.*, p. 113-114 et p. 105. C'est moi qui souligne.

métaphores, mais devenant une sorte de moyen terme. Jean Cousin voit d'ailleurs une erreur dans ce rapprochement de la métaphore et de la catachrèse, en s'appuyant précisément sur la définition de celle-ci.<sup>207</sup> Mais Quintilien hésite, visiblement : d'un côté, il distingue métaphore et catachrèse, de l'autre, il classe les « métaphores par nécessité » dans le passage sur la métaphore. Faut-il vraiment trancher, comme Jean Cousin, en concluant que Quintilien « s'exprime mal » ou que « c'est une erreur » de sa part ? On n'est pas obligé de poser *a priori* l'existence de la catachrèse comme trope légitime – alors qu'Aristote n'en a cure, par exemple. Au contraire, on pourrait voir dans le texte de Quintilien l'hésitation de quelqu'un que la taxinomie laisse, non pas indifférent, mais quelque peu désarçonné, et qui préfère mentionner les deux classements possibles, à la fois l'existence d'une figure appelée *abusio* et la parenté des cas qu'elle recouvre avec la métaphore, autrement dit l'existence aussi de « métaphores par nécessité ». Ce classement ne prétend probablement pas à la rigueur d'un étiquetage qui n'aurait pour seule fin que le découpage de rubriques étanches : le souci pédagogique domine. Seulement, peut-être aurait-il été préférable, dans ce cas, de mentionner l'indécision elle-même, d'autant que c'est chez lui qu'apparaît le plus nettement la superposition, dans l'*abusio*, de deux idées finalement distinctes : l'idée qu'il manque le terme propre et celle, plus latine, d'extension *abusive* du nom. Albert Yon signale d'ailleurs, dans son édition de *L'Orateur*, que « c'est le seul trope pour lequel le latin ait un nom », les autres provenant du grec.

Pour sortir du cadre antique, on peut relever la place singulière que les auteurs modernes accordent à la catachrèse : à la fin de la liste des tropes pour Lamy et en première position pour Dumarsais, par exemple. Chez le premier, c'est « le trope le plus libre de tous : on prend la liberté d'emprunter le nom d'une chose toute contraire à celle qu'on veut signifier, ne le pouvant faire autrement ».<sup>208</sup> Le lien avec l'idée d'abus est particulièrement sensible. On retrouve chez Dumarsais la superposition des deux significations ; l'article « catachrèse » conclut en distinguant les deux acceptions : « la catachrèse n'est pas toujours de la même espèce », il y a d'une part l'extension de « la signification primitive » et d'autre part la catachrèse-métaphore. Les deux traits définitoires sont néanmoins liés, implicitement, dans la présentation : c'est parce qu'il manque des mots qu'il faut étendre l'usage de certains termes. Avant Fontanier, Dumarsais indique d'ailleurs le rôle majeur de la catachrèse dans la formation de la langue : c'est pour cette raison qu'« elle règne en quelque sorte sur toutes les autres figures ». Notons également que, si Dumarsais conclut sur la seconde acception de la catachrèse qui « n'est proprement qu'une sorte de métaphore », il donne de nombreux exemples de catachrèses à base de métonymie ou de synecdoque, il les reconnaît même parfois comme telles et semble les rapprocher de la première espèce de catachrèse (« ce qui peut souvent être rapporté à la Métalepse »).<sup>209</sup> C'est dire ce que Fontanier doit à Dumarsais, lorsqu'il distingue ces trois espèces de catachrèses.

Fontanier consacre en effet de longs développements à ce « trope ». Mieux que Lamy ou Dumarsais, il témoigne de la permanence du problème, et finalement d'une gêne voisine à celle des Latins. Au début de son « Supplément à la théorie des tropes », il explique *admettre* la catachrèse et en même temps refuser de lui assigner une place précise. La démarche est plutôt intéressante : il ne peut se résoudre à la placer à égalité avec les autres tropes. Son problème vient notamment de son statut : s'agit-il d'une figure ? Chez lui, en effet, les tropes apparaissent *globalement* comme une espèce dont les figures seraient le genre. En témoignent le titre de son second traité, *Des figures du*

207 *Ibid.*, livre VIII, notice introductive et 5-7, p. 25-26.

208 Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, *op. cit.*, p. 170.

209 Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*, *op. cit.*, p. 85-96.

*discours autres que les tropes*, ou celui d'une section de son *Manuel classique pour l'étude des tropes*, « Des tropes en plusieurs mots, ou improprement dits », étranges « tropes » en effet, rebaptisés aussitôt *figures d'expression* « par fiction », « par réflexion », « par opposition ». Mais, par ailleurs, les « vrais » tropes se subdivisent en deux catégories : tropes « par choix et par *figure* » et tropes « par nécessité et par *extension* »...<sup>210</sup> On reconnaît des distinctions qui nous sont maintenant familières : les deux notions de nécessité et d'extension qui caractérisent l'*abusio* s'opposent à ce qu'il nomme plus loin les « tropes-figures ». Il existe donc des tropes *qui ne sont pas figures* : une place est bel et bien réservée aux catachrèses, qui seront définies comme tropes *forcés*.

En fait, cette distinction entre « tropes par nécessité » et « tropes par figure », qui rappelle la distinction entre la catachrèse et les autres métaphores, complète et reformule une distinction évoquée juste avant par Fontanier, une distinction interne au « sens *littéral* », entre « sens *primitif* » (ou « *naturel* et *propre* ») et sens « *dérivé* » (ou « *tropologique* »). Cette nouvelle division crée ainsi une catégorie intermédiaire, avec le « sens *littéral* [...] *dérivé* », « une nouvelle sorte de *sens propre* » appelé également « *sens tropologique extensif* », entre le « sens *primitif* » et le « sens *figuré* » (ou « sens *tropologique figuré* »). Fontanier revient ainsi sur la catachrèse, au tout début de son « Supplément à la théorie des tropes », pour la définir comme « tout trope d'un usage forcé et nécessaire, tout trope d'où résulte un *sens* purement *extensif* », et donc comme présentant « ce sens propre de seconde origine, intermédiaire entre le *sens propre primitif* et le *sens figuré*, mais qui par sa nature se rapproche plus du premier que du second, bien qu'il ait pu être lui-même *figuré* dans le principe ».<sup>211</sup> Autrement dit, si Fontanier inclut la catachrèse dans les tropes, qui fait partie théoriquement des figures, il l'exclut malgré tout des figures, au motif que son usage est « forcé et nécessaire »... mais tout en manifestant quelque hésitation sur ce point, puisqu'il *a pu* être figuré *dans le principe*. On voit ainsi, avec cette hésitation sur les rapports entre figure et trope, combien la catachrèse, presque deux mille ans plus tard, continue de gêner la taxinomie rhétoricienne, comme l'indique aussi le titre suivant : « Des tropes comme pures catachrèses, et, par conséquent, comme non vraies figures ». La distinction que l'on trouve chez Aristote entre la clarté, qui consiste en l'usage de mots possédant un sens propre, et l'impropriété des figures, des ornements, continue de délivrer ses effets : si l'existence est reconnue implicitement par Fontanier, à travers sa terminologie, d'un sens *littéral tropologique* (le sens *littéral dérivé*), il semble moins riche que la « métaphore » chez Aristote, cas intermédiaire lui aussi d'un sens « impropre » perçu comme « propre », puisqu'il participe à la clarté, « métaphore » qui n'était pas sommée de choisir entre son statut de figure et celui de mot avec un « nouveau sens propre ». On voit de la sorte combien la distinction entre métaphore « par nécessité » et métaphore « par plaisir » s'est rigidifiée.

Cette rigidité, néanmoins, cache la naissance d'une nouvelle problématique, bien relevée par Ricœur : si ce trope a été « figuré dans le principe » et qu'il ne l'est plus, c'est qu'il appartient désormais à la langue. Un autre passage le souligne d'ailleurs : après avoir distingué les deux causes « occasionnelles » des tropes, à savoir la « nécessité de suppléer » à « la pauvreté de la langue » et « le plaisir, l'agrément » (il suit de près, on le voit, la rhétorique latine), Fontanier oppose « les tropes d'usage », appelés également « tropes de la langue », aux « tropes d'invention », ou « tropes de l'écrivain ».<sup>212</sup> Le trope d'usage se rapproche donc de la catachrèse, comme le « sens dérivé » se

210 Fontanier, *Les Figures du discours*, op. cit., p. 57-58. C'est l'auteur qui souligne.

211 *Ibid.*, p. 213.

212 *Ibid.*, respectivement p. 158-160 et p. 164.

rapproche du « sens littéral primitif » et devient propre. On peut voir ainsi dans ces « tropes d'usage » et « tropes d'invention » l'esquisse d'une distinction entre figure usée, voire morte, et figure vive, la seconde appartenant au discours quand la première n'est plus qu'un phénomène de langue. Il faut donc reconnaître cet « apport » de Fontanier, ou du moins cette heureuse intuition : s'il n'a pas placé la catachrèse dans la liste des « tropes-figures », comme il l'a signalé au début de sa troisième partie, c'est qu'il ne convient pas « d'en faire, comme Dumarsais, une espèce à part ». Au contraire, elle est reconnue comme le principe même de tout trope : cela apparaît bien au début des parties II et III du *Manuel*. Seulement, ce faisant, il n'abat pas la distinction qui fondait la différence entre métaphore et catachrèse, la distinction entre nécessité et plaisir. Aussi se contente-t-il de placer les « tropes-figures » du côté du plaisir et les catachrèses du côté de la nécessité, exactement comme les Latins. Le fait de renommer les tropes par plaisir « tropes d'invention » ne doit pas leurrer, de ce point de vue : si l'expression suggère l'idée d'une puissance de création, la liste des « effets des tropes » qui suit ne laisse pas d'ambiguïté. Elle énumère les différentes fonctions des tropes, d'une façon qui rappelle les différentes fonctions de la métaphore : ils donnent « plus de noblesse », « plus de concision », « plus de clarté », « plus d'agrément »...<sup>213</sup> D'ailleurs, peu avant, a-t-il parlé de « tropes par goût » pour les opposer aux tropes par nécessité. Il est significatif aussi qu'il ne fasse pas des « tropes d'usage » une catégorie intermédiaire entre les tropes « reçus, ne portant aucun caractère de nouveauté », qui « tiennent au fond de la langue », et « les autres, en petit nombre, [qui] n'y tiennent pas du tout » : il n'y a pas vraiment l'équivalent, pour les mots, du « sens littéral tropologique ». Il est vrai que celui-ci, déjà, devait « choisir » en quelque sorte : ou il restait figure, ou il devenait « sens propre ». Dans ce modèle théorique, il ne peut y avoir de *nécessité* de la figure.

Le découplage entre métaphore et catachrèse se justifie donc pleinement, quand Fontanier distingue des catachrèses « de métonymie », « de synecdoque » et « de métaphore » : si l'on tient à conserver la notion, elle doit devenir transversale en effet. Mais doit-on exclure pour autant *le phénomène concerné* de la liste des figures, doit-on n'en faire qu'un phénomène de langue, sous prétexte qu'il permet de pallier une insuffisance lexicale ? Finalement, deux problèmes distincts sont bien confondus ici : celui de la figure morte, ou usée, et celui du terme propre manquant. Or, il peut y avoir l'un sans l'autre, et réciproquement. De façon générale, il faut se garder de négliger la part de création propre à certaines catachrèses métaphoriques. L'exemple que donne *Gradus* est intéressant : « le croisement de deux autoroutes sera appelé *plat de macaronis* en attendant le mot *échangeur* ».<sup>214</sup> L'expression « plat de macaronis » se soucie-t-elle autant d'exactitude dénotative que « croisement de deux autoroutes », en effet ? Cette première expression ne cherche-t-elle pas, moins qu'à dénommer – ce que cette autre périphrase aurait fait aussi bien, sinon mieux – à dénoncer, sur un mode plaisant, l'incongruité et la laideur d'un tel choix d'urbanisme, du moins si j'interprète bien l'expression ? Il y a bien ici « nécessité » et « choix » à la fois, de même qu'il y a « plaisir » et invention authentique.

On est tenté de faire la même remarque lorsque Ricœur commente Fontanier : tout à son objectif de discerner chez lui les prémisses d'une théorie de la métaphore comme phénomène de discours, de déceler comme un appel à la théorie de la métaphore vive dans l'opposition entre catachrèse et « tropes-figures » puis, au sein de celles-ci, entre les tropes d'usage et les tropes d'invention, il file la métaphore du « cours forcé » des figures, il semble par moments s'appropriier le terme de « cours

213 *Ibid.*, p. 167-174.

214 Bernard Dupriez, *Gradus, Les Procédés littéraires (dictionnaire)*, Christian Bourgeois-UGE, Paris, 1984, coll. 10/18, p. 104.

libre » des figures, concernant les « tropes d'invention ». Aussi Ricœur n'abat-il pas explicitement la dichotomie mère qui fonde cette taxinomie, l'opposition entre nécessité et invention.<sup>215</sup> Bien sûr, ces deux notions permettent une répartition efficace des tropes (catachrèse / métaphore, cours « forcé » de la métaphore d'usage / cours « libre » de la métaphore d'invention), et peuvent donc se lire comme deux pôles entre lesquels les différents tropes se répartissent. Néanmoins, on peut abattre la cloison entre nécessité et invention (quel que soit le sens que l'on donne à cette invention, d'ailleurs), *on le doit*, même – du moins, si l'on veut abattre les représentations associées à la métaphore d'« invention », aux « tropes de l'écrivain », celle de gratuité, par exemple, d'où découlent aisément les idées d'ornement, de métaphore comme outil de distinction sociale, etc. Il faut donc y insister : les métaphores « forcées » (catachrèses et métaphores d'usage) sont *aussi* des inventions, et les métaphores d'« invention » sont *aussi*, souvent sinon toujours, l'expression d'une nécessité. Pour le dire autrement, la catachrèse et la métaphore « courante » peuvent être *à la fois* un phénomène de langue et de discours. Ce n'est pas parce que ces tropes sont prétendument « forcés » qu'ils ne sont pas « d'invention ». On le voit, le piège de la terminologie est redoutable, et ne se limite pas au terme *invention*, ou *plaisir* : cette idée de liberté, de « trope par choix » et de « trope forcé » par exemple, n'a aucune nécessité. On est libre de *choisir* l'image que l'on veut dans la catachrèse, du moins autant que dans les autres métaphores, on est même libre de ne pas en choisir du tout, si l'on préfère, et d'adopter une périphrase. Les exemples choisis par Cicéron ou Quintilien pour exprimer l'idée d'éclat, de brillant des figures sont éloquents : l'un utilise *lumen*, et donc la métaphore de la lumière, quand l'autre préfère *nitidus*, et donc la métaphore du poli, du (re)luisant. Le cours de la figure, même dans la catachrèse, même dans la métaphore d'usage, est donc bien peu *forcé* – à moins de déplacer le débat, de se référer à l'idée de pertinence de la figure, de son *abus*, comme dans l'exemple classique de catachrèse « à cheval sur mon âne », où l'on peut supposer que « à cheval » est passé en quelque sorte en contrebande, n'a pas été *voulu*. Mais, dans ce cas, il s'agit bien d'un autre débat : on a reproché à Homère aussi de ces métaphores contradictoires, « de mauvais goût », lors même qu'elles étaient parfaitement vives, assumées, « d'invention », mais qu'elles se coordonnaient difficilement. On voit donc que cette idée de « goût », de pertinence, opposée à la catachrèse, vient probablement de la seconde conception de l'*abusio*, qui s'est superposée à la première, celle d'une extension de sens *abusive* et, partant, *médiocre*. D'ailleurs, plusieurs auteurs sous l'influence de cette conception, comme celui de l'*Ad Herennium* ou Lamy, signalent la liberté à l'œuvre dans la catachrèse : liberté excessive, selon eux, attribution *gratuite* d'un nom à une chose. On voit que nous ne sommes plus dans la tradition du mot manquant, qui imposait l'idée *apparemment contraire* de nécessité.

Le danger de distinguer ainsi nécessité et invention est d'ailleurs perceptible dans le nom que Fontanier donne aux « tropes d'invention », à la suite de l'abbé de Radonvilliers : « tropes de l'écrivain » (contre les tropes d'usage). Nous voilà revenus loin en arrière : on ne pratiquerait plus autant les métaphores sur les marchés qu'à l'Académie ? L'auteur des *Figures du discours* se réfère pourtant très précisément, peu avant, à la fameuse phrase de Boileau complétée par Dumarsais, selon laquelle il se ferait « aux halles plus de métaphores en un jour qu'il n'y en a dans toute l'*Énéide* » (Boileau) et « qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques » (Dumarsais). Il propose d'ailleurs un rapprochement éloquent avec la langue des « sauvages », selon lui pauvres en mots et riches en tropes, et avec les mots des enfants qui « en commençant à parler,

215 Ricœur, *La Métaphore vive*, fin de la deuxième étude, *op. cit.*, p. 84-86. Il y reviendra d'ailleurs plus loin, p. 229.

font servir le peu de mots qu'ils savent déjà, à exprimer les nouvelles idées qui leur viennent ». <sup>216</sup> Dans ce passage qui n'est pas sans évoquer le mythe cicéronien, où l'auteur fait remonter les tropes « comme les langues, jusqu'à l'enfance du genre humain », les enfants et les « sauvages » sont clairement rapprochés du peuple, de ceux qui fréquentent les marchés, qui sont qualifiés, quelques lignes plus loin, d'« ignorants ». En effet, si tous ces gens emploient des tropes, s'ils en utilisent, comme « les plus instruits ou les plus exercés », ce ne sont pas vraiment les mêmes tropes : ils les savent « par usage, comme la langue maternelle », ils ne les inventent pas ! Les « tropes d'invention », les « tropes de l'écrivain », moins nombreux, dont on a vu qu'ils recoupaient les « tropes de goût », sont ainsi réservés aux gens instruits. L'idéologie est patente ici, alors que l'exemple des enfants pouvait mettre sur une autre voie, eux qui cherchent à exprimer des « idées nouvelles » et qui *inventent* pour cela.

Les dernières conséquences d'une telle conception de la métaphore et de la catachrèse, d'une opposition entre plaisir ou invention et nécessité, apparaissent bien ici. En superposant trop de distinctions, les distinctions premières perdent toute efficacité. L'invention dans la métaphore n'est pourtant pas opposable à l'usage, pas plus qu'à la nécessité. Faut-il le souligner encore ? La métaphore *est* invention, plus ou moins heureuse ; elle est toujours motivée, d'une façon ou d'une autre, par une *nécessité*, qu'il manque un mot *ou non* ; et *l'usage* d'une métaphore n'empêche pas sa réinvention. Enfin, cela n'empêche pas certaines métaphores d'être plus vives que d'autres, perçues avec intensité ou non, qu'elles soient nouvelles, qu'elles aient déjà circulé ou que ce soit des catachrèses : tout dépend de ce que *chaque discours* fait de la métaphore, comment il tisse son texte, et comment elle est ensuite interprétée. Cela n'empêche pas non plus certaines métaphores de *n'être pas* perçues comme telles, même lorsqu'elles sont nouvelles : c'est souvent le cas quand le sentiment d'évidence est fort, par exemple, et c'est d'ailleurs ce que les rhéteurs recommandent souvent, du moins lorsqu'on veut persuader.

En dernière analyse, que l'on soit facilement tenté d'opposer le « cours libre » de la figure et de la métaphore « d'invention » à la catachrèse et aux métaphores les plus usuelles me semble significatif d'une énorme prégnance du modèle tropologique : qu'une image soit entrée dans l'usage n'en fait pas *de facto* une métaphore au « cours forcé », qui aurait perdu toute liberté. Cette illusion nous vient de notre représentation de la métaphore comme signe, mot unique valant pour un autre, ou comme paire de signes, couple de mots : associer les débats d'une assemblée à une mer houleuse sous la tempête, comme on en trouve déjà l'exemple chez les Latins, ne suffit pourtant pas à signifier l'idée. Seule l'élaboration plus globale du discours, l'énonciation de l'image au sein d'un texte ou d'un film, permet de lui donner un sens : c'est dire que la métaphore qui n'est pas complètement lexicalisée, qui possède une *valeur d'usage*, n'est jamais complètement « libre » ou « forcée ». Elle est « contrainte » par la signification des mots ou des images qui en constituent le nœud, certes, toujours menacée de conformisme, en effet, mais toujours libre d'être tissée différemment : l'invention ne s'arrête pas à la première association entre deux mots ou idées différentes.

L'image elle-même de métaphore vive, si riche par ailleurs, peut induire en erreur : le destin d'une image n'est pas nécessairement celui d'une perte irrémédiable d'originalité, de vivacité et de signification. La métaphore n'est pas un vêtement qui s'use, un organisme qui meurt : elle peut s'endormir et être réveillée, devenir stéréotypée ou être réinventée. Elle change de toutes façons à chaque fois qu'elle est saisie par une nouvelle personne, qu'elle est énoncée. C'est donc plus une famille qu'un individu : un air de parenté réunit certaines images mais elles ne s'incarnent peut-être

---

216 Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, respectivement p. 164 et p. 157.