

XI

L'ÉTUDE STYLISTIQUE DE LA MÉTAPHORE

Une des principales difficultés de l'étude stylistique d'un texte d'une certaine étendue réside dans le choix et la délimitation des faits stylistiques sur lesquels elle devra concentrer son effort. La métaphore est un fait facile à repérer et à identifier, assez peu fréquent pour que l'on ne soit pas écrasé par la matière à examiner, et assez caractéristique d'une personnalité ou d'un tempérament pour qu'on puisse attendre de son étude des résultats significatifs. Il n'est donc pas étonnant que les études des images chez tel ou tel auteur soient de plus en plus fréquentes¹. Ce n'est pourtant pas une solution de facilité : il n'existe pas de méthode universelle, de plan passe-partout pour l'étude des images ; chaque auteur, et parfois chaque partie de l'œuvre d'un même auteur, pose des problèmes différents. C'est à quelques-uns de ces problèmes que l'on s'attachera ici ; un inventaire complet, fût-il possible, demanderait sans doute un volume entier à lui seul².

Toute étude de l'image doit distinguer la métaphore de la comparaison au sens large, de l'*exemplum*³, de la métonymie : les différences de structure formelle et sémantique rendent d'ailleurs ces distinctions faciles et l'opposition entre les mécanismes mis en jeu par chaque procédé interdit de les confondre. Il existe cependant des relations assez étroites entre eux pour qu'une étude des métaphores doive tenir compte des autres moyens de présentation de l'image. Une

1. Elles sont si nombreuses qu'il ne saurait être question de les citer toutes ici. Signalons toutefois, en raison de la diversité extrême des méthodes utilisées : ROGER CRÉTIN, *Les Images dans l'œuvre de Corneille*. Caen, Olivier, 1927 ; ROGER CRÉTIN, *Lexique comparé des métaphores dans le théâtre de Corneille et de Racine*, Caen, Olivier, 1927 ; HENRI LEMAIRE, *Les Images chez saint François de Sales*, Paris, Nizet, 1962 ; MICHEL LE GUERN, *L'Image dans l'œuvre de Pascal*, Paris, Colin, 1969.

2. Pour des compléments très utiles, voir GÉRALD ANTOINE, « Pour une méthode d'analyse stylistique des images » dans *Langue et Littérature*, Actes du VIII^e Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes, Paris, Belles-Lettres, 1961, pp. 151-162 et STEPHEN ULLMANN, « L'image littéraire, Quelques questions de méthode », *ibid.*, pp. 41-59.

3. Voir l'article « *Exemplum* » du *Dictionnaire de Spiritualité*.

métaphore que rien n'annonce produit un effet différent de celle qui découle d'une similitude ou d'un *exemplum*. Il est aussi très utile de distinguer entre métaphore et allégorie ou symbole, mais cela n'est pas toujours aussi facile. Le passage de la métaphore au symbole est souvent imperceptible ; il intervient au moment où l'analogie n'est plus sentie par l'intuition mais perçue par l'intellect. On conçoit aisément que ce moment n'est pas le même pour tous les lecteurs ; il importe donc de chercher à le déterminer en se plaçant au point de vue de l'auteur, en sachant bien qu'une telle attitude implique toujours un risque d'erreur.

Un classement thématique des métaphores est souvent utile. On peut le concevoir de deux manières différentes. Chez certains auteurs, dont l'œuvre est une tentative d'éclaircir certaines notions, ou de cerner certaines réalités, il est intéressant de regrouper les diverses métaphores qui désignent une réalité donnée pour préciser l'idée que l'auteur s'en fait : un faisceau d'analogies est parfois plus éclairant qu'une définition logique. Le plus souvent, l'imagination d'un écrivain est sollicitée en direction d'un nombre restreint de thèmes privilégiés, les images dominantes, dont la conjonction constitue l'univers imaginaire de cet écrivain. Dresser le catalogue des métaphores appartenant à chaque thème ne suffit pas, il faut encore examiner comment les diverses significations des métaphores empruntées au même thème s'articulent. C'est là un moyen efficace de pénétrer certains aspects de la pensée d'un écrivain que les procédés habituels de la critique ont plus de mal à atteindre. Dans tous les cas, un classement thématique est aussi révélateur par les absences qu'il permet de constater d'images proches des images préférées : la fréquence des images de lumière et de ténèbres chez Pascal fait attendre la métaphore du feu ; pourtant, on ne la trouve que dans le *Mémorial*, où il est bien difficile de décider s'il s'agit vraiment d'une métaphore, et dans l'expression des « trois fleuves de feu » désignant les trois concupiscences, où elle est totalement étrangère à l'image de la lumière ⁴.

L'analyse thématique des métaphores gagne à être complétée par la recherche des sources de telle image pour l'écrivain considéré. Certes, la critique des sources est bien discréditée aujourd'hui, mais ce mépris est souvent le masque de la paresse ou de l'échec : rien de plus difficile, en effet, et de plus long que cette recherche des sources ; encore faut-il bien souvent, à l'issue de l'enquête, se contenter de probabilités. Mais pour ce qui est de l'image, les résultats sont presque

4. *Pensées*, éd. Lafuma, fr. 545. En revanche, la métaphore du feu revient plusieurs fois dans le *Discours sur les Passions de l'amour*, dont l'attribution à Pascal était inexacte.

toujours révélateurs. Telle métaphore dont on admirait l'audace et l'originalité apparaît comme l'aboutissement d'une longue tradition ; telle autre, que l'on croyait rebattue, modifie le rapport métaphorique par un changement de signifié et exprime ainsi une nouvelle vision du monde. L'histoire d'une métaphore ou d'un thème métaphorique est en elle-même pleine d'enseignements, comme GEORGES POULET l'a démontré avec *Les Métamorphoses du cercle*. Quel beau livre n'écrirait-on pas en suivant à travers les générations l'histoire de la métaphore de l'escalier, ou celle de la lampe ?

Les sources littéraires de la métaphore sont sans doute les plus faciles à atteindre, mais il ne faut pas se contenter de celles-là. Les milieux fréquentés par l'écrivain, le contexte historique, toutes les activités humaines aussi bien que les paysages fournissent aussi des images qui se traduiront plus souvent par la forme plus concrète de la comparaison, mais qui pourront parfois se manifester par des métaphores particulièrement vives et originales. D'autre part, l'écrivain puise souvent dans son univers intérieur les analogies qui lui permettent d'exprimer sa vision du monde ; mais qu'est-ce que cet univers intérieur, sinon la somme de ses expériences ? L'étude des images permet ainsi d'atteindre les préoccupations de l'écrivain et, au-delà, les pôles d'intérêt d'un milieu ou d'une société. Il n'est guère possible de faire le départ entre ce qui est source livresque et ce qui vient de l'expérience de la vie, mais l'œuvre littéraire est-elle autre chose que la combinaison de ces deux éléments ?

L'analyse thématique ainsi que l'étude des sources gagnent à élargir leur champ à l'image en général : elles doivent donc associer à l'étude des métaphores celle des autres modes de présentation de l'image, comparaison, symbole, etc., sans toutefois les confondre : il est significatif, par exemple, que, chez Pascal, les images fournies par l'expérience de la vie s'expriment plus souvent sous forme de comparaisons ou d'exemples que de métaphores, alors que la plupart des métaphores originales proviennent de la transformation d'images fournies par les lectures.

* * *

L'étude des métaphores se doit d'établir l'importance relative de la place qu'elles occupent dans un texte. Dans certains cas privilégiés, lorsque l'on peut suivre à travers les manuscrits la genèse d'une œuvre, il est intéressant de remarquer si elles apparaissent dès le premier jet, si elles sont modifiées par les corrections successives ou si elles sont ajoutées après coup. Il est beaucoup plus facile de rendre compte du manque d'homogénéité de la répartition des métaphores dans

L'Etranger d'Albert Camus si l'on remarque que la plupart des images qui donnent à la fin de la première partie de ce roman sa couleur si particulière sont absentes du premier manuscrit connu ; elles ont donc été ajoutées par l'auteur alors qu'il avait déjà terminé une première rédaction.

Afin d'apprécier l'importance des métaphores d'un texte et de donner une idée plus précise de leur répartition, on s'est parfois servi de procédés statistiques. Certes, les méthodes statistiques peuvent rendre des services en stylistique ; elles ne sont pourtant pas d'un grand secours dans l'étude des métaphores et les indications qu'elles donnent ne sont pas significatives si elles ne sont pas vérifiées par d'autres moyens. L'effet produit par des métaphores différentes n'est pas le même, et une appréciation quantitative de la force de chaque métaphore ne pourrait être que subjective. Cette notion de force variable de la métaphore, qui limite l'application des méthodes statistiques, impose d'autres directions à l'étude stylistique des images. Puisque la lexicalisation atténue l'effet de la métaphore en la privant de l'élément de surprise, il importe d'apprécier le degré d'originalité de la métaphore, et cela au moment où le texte a été composé ; une telle étude doit être étayée, on le devine, par de solides connaissances d'histoire de la langue, et sa difficulté croît avec l'ancienneté du texte. Il faut aussi tenir compte du goût de l'époque et des critères esthétiques qu'il impose à l'écrivain. Ainsi, une métaphore pittoresque est plus inattendue dans un texte en prose du XVIII^e siècle que dans un poème romantique : elle y revêt par conséquent une plus grande importance. A une époque où les catégories esthétiques sont définies avec précision, comme dans la littérature française du XVIII^e siècle, chaque métaphore correspond à un ton déterminé, et tout écart est significatif.

Deux métaphores également neuves ne produisent pas le même effet. Il en est de plus vives, qui résistent davantage à l'usure du temps et gardent intact leur pouvoir de suggestion plusieurs siècles après leur création. D'autres perdent plus vite l'éclat de la nouveauté, leur emploi devient plus fréquent, elles tendent à se fixer dans la langue par le processus de la lexicalisation. Celles-ci sont plus intéressantes pour l'histoire de la langue, mais les métaphores que le temps n'estompe pas sont évidemment les plus importantes si l'on analyse un style individuel. On pourrait penser que de telles réussites ne sont que des effets du hasard, et qu'un écrivain ne peut pas deviner le destin de la métaphore qu'il crée. En fait, l'examen des métaphores qui gardent leur éclat permet de dégager un trait constant : ce sont celles qui présentent le plus petit nombre possible d'éléments de signification communs au sens propre du terme et à son emploi métaphorique, sans aller toutefois jusqu'à l'énigme.

C'est ce qu'affirmait déjà d'une manière très explicite le célèbre aphorisme de PIERRE REVERDY :

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. (*Le Gant de crin*, p. 32.)

Il faut que ces rapports soient « lointains », c'est-à-dire que l'écart entre l'image et l'isotopie du dénoté soit le plus grand possible, ce qui entraîne deux conséquences : l'abstraction métaphorique agit avec la plus grande force, la suspension sémique portant sur le plus grand nombre possible d'éléments, et l'image associée reçoit un relief particulier, en raison de son degré élevé d'imprévisibilité. Mais il faut en même temps que les rapports soient « justes », c'est-à-dire que le sème maintenu dans le terme métaphorique soit compatible avec le contexte d'une manière qui ne soit pas seulement approximative. C'est là que se trouvent les limites à l'« arbitraire » qu'ANDRÉ BRETON réclame pour l'image, si l'on veut qu'elle reste une métaphore. Aussi, qu'on ne s'y trompe pas : ce que BRETON appelle « image », ce n'est pas la métaphore, mais « une révélation intérieure et qui précède tout langage » (Jean Paulhan). Pour lui, « la plus forte », « celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé », est aussi « celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique » (*Manifeste*, p. 64), ce qui signifie vraisemblablement que c'est celle qui reçoit le plus difficilement une forme métaphorique. Pourtant, que de réussites, dans l'œuvre d'ANDRÉ BRETON, de métaphores où l'on retrouve ces rapports « lointains et justes » demandés par REVERDY !

La structure la plus favorable est celle de la métaphore *in praesentia*, qui utilise surtout trois possibilités de relations grammaticales entre l'expression métaphorique et le terme qui désigne explicitement le signifié : la métaphore-attribut, comme dans « l'homme n'est qu'un roseau », la métaphore-apposition, fréquente chez Victor Hugo :

Cette petite étoile, atome de phosphore,...
... nos chairs, cire vivante,...
Avec sa plaine, vaste bible,
Son mont noir, son brouillard fuyant,
Regards du visage invisible,
Syllabes du mot flamboyant... ⁵,

5. *Les Contemplations*, « Magnitudo parvi ».

la métaphore complément déterminatif du terme indiquant le signifié :

Ma femme à la chevelure de feu de bois ⁶.

Ces relations grammaticales peuvent être inversées : le signifié pourra être présenté comme apposition ou complément déterminatif du terme métaphorique :

Aux gros yeux de tant de fenêtres ⁷...

Apollinaire, au début de « Zone », le premier poème d'*Alcools*, combine les deux procédés :

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin

« ô tour Eiffel » est à la fois apostrophe et apposition de « bergère », alors que la métaphore du « troupeau » est traduite par le complément déterminatif « des ponts » ⁸. Le désir d'éviter l'énigme est particulièrement évident dans cette dernière construction, puisque la détermination du mot métaphorique est en quelque sorte surajoutée pour épargner au lecteur ou à l'auditeur l'effort de deviner un signifié inattendu. Il est donc intéressant de distinguer la métaphore *in praesentia* de la métaphore *in absentia*, mais il ne faudrait pas commettre l'erreur de considérer la première comme une métaphore de qualité inférieure,

6. André Breton, *L'Union libre*.

7. René Plantier, *Rue de l'Humilité*, « Hautaine fenaison... ».

8. « Le troupeau des ponts » peut s'analyser de deux manières différentes : ou bien « le troupeau » désigne les ponts eux-mêmes, ou la manière dont les ponts sont regroupés. Dans ce cas, il faudrait admettre au niveau de la connotation une image associée d'animaux, on pourrait même préciser ici de moutons, sans que cette image soit inscrite dans le texte par autre chose que la relation métonymique avec la métaphore du troupeau et la relation avec le verbe « bêle ». On voit ici comment le processus métaphorique et le processus métonymique peuvent s'imbriquer par le jeu concurrent de l'activité de sélection et de l'activité de combinaison dans le fonctionnement du langage. Pour l'étude des métaphores suivies d'un complément déterminatif appartenant à l'isotopie du dénoté, on se reportera avec profit au livre de CHRISTINE BROOKE-ROSE, *A Grammar of Metaphor*, Londres, Secker and Warburg, 1958, ch. VII : « The Genitive Link : The Preposition « of » and equivalents ». Voici comment y est résumée la distinction essentielle qu'il faut établir entre les différents faits qui utilisent cette structure formelle : « Il y a deux relations métaphoriques fondamentalement différentes entre les deux termes liés, et chaque relation peut être divisée en deux types principaux : a) La formule à trois termes, où « B de C = A ». A peut ne pas être mentionné ; ou il peut être mentionné et posé en équivalence (le coucou est le messenger du printemps). b) La formule à deux termes, « le ou la B de C » où B = C. C est lui-même le mot propre, soit avec un complément appositionnel exprimant l'identité de B et C (le feu de l'amour) soit avec une pure attribution, dans laquelle l'identité fondamentale est moins apparente (la main de la mort) ». La pertinence de cette analyse vient de ce qu'elle dépasse le niveau purement formel pour atteindre le niveau du fonctionnement sémantique.

intermédiaire entre la métaphore *in absentia* et la similitude : elle possède elle aussi tous les prestiges de la véritable métaphore, et souvent à un plus haut degré.

Mais l'étude stylistique est avant tout la recherche des intentions : elle doit s'attacher essentiellement à déterminer le rôle particulier qui est assigné à la métaphore dans un texte délimité. Il lui faudra donc se livrer pour un ensemble limité de métaphores, prises dans un contexte donné, à une enquête analogue à celle qu'esquissait pour la métaphore en général le chapitre sur ses motivations.

Nous avons vu que le souci esthétique n'était pas une motivation normale de la métaphore ; quand il intervient de manière un peu trop visible, il produit un effet comique facilement repérable dans *Les Précieuses ridicules* ou le *Dictionnaire* de Somaize. Ce caractère de porte-à-faux de la métaphore qui ne cherche pas à être autre chose qu'un ornement permet une utilisation parodique : la fréquence des métaphores dans les phrases empruntées aux lettres de Balzac par l'Hortensius de *l'Histoire comique de Francion* est particulièrement élevée, bien que les critiques formulées ne portent que sur les comparaisons et les hyperboles.

Parmi les effets que la métaphore produit, le plus facile à analyser est celui qui utilise le jugement de valeur implicite dans la plupart des métaphores. Il existe pour chaque société et à chaque époque une hiérarchie des valeurs dont certains éléments sont d'ailleurs fixes : le ciel, l'or, la lumière sont toujours considérés comme des réalités favorables, alors que l'obscurité et la boue, par exemple, impliquent un jugement défavorable. D'une certaine manière, la métaphore permet de modifier cette échelle des valeurs reçues : donner à un objet le nom d'une réalité considérée comme supérieure augmente sa valeur alors que l'emploi métaphorique d'un terme vulgaire, bas ou grossier, ou tout simplement d'un terme désignant habituellement une réalité inférieure, reçoit une fonction dénigrante et est senti comme péjoratif. Les métaphores de la « fourmilière » ou des « mites », désignant dans *Micromégas* la terre et les humains, expriment un jugement défavorable. Mais, afin de ne pas interpréter de manière abusive un jugement imposé par telle métaphore, il est bon de réfléchir sur le système de valeurs que constituent pour l'écrivain les représentations empruntées au domaine qui comprend l'image associée qu'elle introduit. Zola, comme l'a montré JEAN-PIERRE DAVOINE⁹, se sert dans *Germinal* des métaphores de bêtes sauvages désignant les hommes pour produire un effet de grandissement épique, alors qu'il donne aux métaphores d'animaux domestiques une

9. JEAN-PIERRE DAVOINE, « Métaphores animales dans *Germinal* », *Etudes françaises*, Montréal, novembre 1968, pp. 383-392.

valeur nettement dépréciative. Il faut bien considérer qu'à la limite, lorsque la métaphore n'évoque plus que très vaguement l'image d'où elle tire son origine, c'est-à-dire quand on a ce que BALLY appelle une « image affective », le seul effet produit découle le plus souvent du jugement contenu implicitement dans l'expression métaphorique. Même si le pouvoir de suggestion est alors très atténué, l'intérêt stylistique de ces métaphores n'est pas nul, comme le montre leur fréquence dans les textes qui manifestent une intervention importante de l'affectivité.

Le rôle de jugement de valeur que joue si souvent la métaphore est étroitement apparenté au mécanisme de la sélection sémique qui permet à l'expression métaphorique de n'exprimer qu'un aspect de la réalité qu'elle désigne. C'est là un procédé de mise en relief qui contribue à imposer une manière de voir, et qui prend ainsi une grande force de persuasion. Suivant les textes examinés, il y aura intérêt à relever les aspects de la réalité éliminés systématiquement par l'écrivain ou, au contraire, les aspects mis en valeur : les deux démarches ne s'excluent d'ailleurs pas.

Plus encore que les effets produits par la sélection sémique, c'est la manière dont s'articulent le niveau de la communication logique et celui de l'image associée qui est révélatrice d'une vision du monde, surtout dans un texte poétique. L'atténuation de la fonction référentielle en poésie a souvent pour conséquence une suppression de la hiérarchie entre les deux niveaux ; les images associées, pour peu qu'elles soient reliées par une isotopie distincte de celle du contenu dénotatif du message, et en quelque sorte parallèle à celle-ci, prennent en poésie une importance au moins aussi grande que celle de ce contenu. Le poète peut ainsi combiner les deux plans de la vision, pour produire un effet semblable à celui que cherche Picabia par ses transparences. Pourvu que l'analogie entre les deux plans de la vision échappe à la rigueur d'une construction intellectualisée, la relation entre microcosme et macrocosme, par exemple, peut être une source de riches suggestions poétiques, dont les poètes baroques aussi bien que les surréalistes n'ont pas hésité à tirer parti. La conjonction des deux plans produit la syllepse, c'est-à-dire l'emploi d'un terme qui porte en même temps deux significations, dont l'une correspond au plan de la communication logique et l'autre au plan de l'image associée. La syllepse peut d'ailleurs se combiner avec la métonymie, comme dans ces vers de Racine ¹⁰ :

J'ai perdu, dans la fleur de leur jeune saison,
Six frères, quel espoir d'une illustre maison !
Le fer moissonna tout...

10. *Phèdre*, II, 1, vers 423-425.

Sur le plan de la communication logique, « le fer » désigne par métonymie le poignard des meurtriers, tandis que sur le plan de l'image associée il évoque la faux ou la faucille des moissonneurs.

Cette possibilité d'une isotopie des images associées, d'une certaine homogénéité des éléments de connotation, montre combien il est essentiel d'étudier les métaphores dans leur contexte, faut de quoi il serait impossible de reconstituer les éléments de permanence et les métamorphoses de cet univers étranger à la réalité décrite mais souvent plus important pour l'auteur que cette réalité. Les effets d'écho, qui rendent une métaphore aussi obsédante pour le lecteur qu'elle l'était pour l'écrivain, peuvent être relevés par cette étude des métaphores en contexte.

Il faut aussi examiner comment les métaphores qui se suivent s'articulent entre elles. Parfois, leur incohérence contribue à produire un effet comique. Plus souvent, elles entraînent invinciblement la persuasion par le mouvement des images qui se transforment l'une en l'autre par une métamorphose continue. La succession des métaphores introduit ainsi un élément de dynamisme qui peut être encore renforcé par des procédés portant sur l'intonation, interrogation ou exclamation.

Au-delà de tous ces aspects formels, l'étude stylistique de la métaphore doit aller, à partir de l'observation minutieuse des mécanismes mis en œuvre, jusqu'à la définition de ce qui fait qu'un texte donné est la manifestation d'une personnalité particulière, et de ce qui fait le pittoresque, la force de persuasion ou la richesse de suggestion poétique d'une œuvre littéraire.