

Catherine Fromilhague

LES FIGURES DE STYLE

2^e édition



ARMAND COLIN

Catherine Fromilhague

LES FIGURES DE STYLE

2^e édition



ARMAND COLIN

Catherine FROMILHAGUE

**LES FIGURES
DE STYLE**

**ouvrage publié sous la direction
de Claude Thomasset**

ARMAND COLIN

Catherine FROMILHAGUE, maître de conférences à l'université Paris-Sorbonne, a publié en collaboration avec Anne Sancier :
Introduction à l'analyse stylistique, Armand Colin, 2005 (1^{re} éd. Dunod, 1991). *Analyses stylistiques. Formes et genres*, Dunod, 1999.

© Nathan, 1995

© Armand Colin, 2010 pour cette nouvelle édition.

21 rue du Montparnasse, 75006 Paris

Internet : <http://www.armand-colin.fr>

9782200257361 — 1^{re} publication

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr

Préambule

Depuis 1995, date de parution des *Figures de style*, l'intérêt collectif pour ce domaine de *l'elocutio* rhétorique s'est manifesté par une profusion d'ouvrages, articles, colloques, journées d'études, numéros de revue, consacrés à l'ensemble des figures ou à certaines d'entre elles (syllepse, hyperbate, figures d'à-peu-près...), dont la bibliographie de fin ne donnera qu'une idée partielle. Leur analyse s'est orientée très majoritairement vers la composante pragma (tico) – énonciative des discours. Un colloque sur *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, tenu à Cerisy en septembre 2002, a marqué la reconnaissance institutionnelle d'une discipline que Dominique Maingueneau considère comme « un tournant dans les études littéraires » dans l'article qui ouvre les actes publiés en 2004.

Il paraît utile de caractériser en quelques mots la recomposition du paysage des figures qui en a découlé.

1 — Le figural/la figuralité

C'est la *Pragmatique des figures* publiée en 2005 par Marc Bonhomme qui apporte l'éclairage théorique le plus puissant sur la question, et les outils d'application les plus pertinents. Ainsi, la notion de *saillance*, condition de la figuralité, a éliminé avantageusement l'antique reconnaissance de la figure comme écart. La figure engendre nécessairement une structure saillante « qui se manifeste par un épaississement de la substance langagière dans certaines séquences discursives » (Bonhomme, 39). En outre, la figuralité se caractérise par sa gradualité : par exemple, une « figure du discours » ne devient « figure de style » qu'à certaines conditions de saillance (schèmes remarquables, expressivité des producteurs, horizons d'attente spécifiques...) qui la font pénétrer dans la sphère esthétique. Plus largement, elle acquiert son rendement fonctionnel le plus fort — et met en jeu des inférences interprétatives complexes — quand elle se situe bien au-delà du seuil de figuralité.

2 — La composante pragma-énonciative

Il s'agit d'articuler les perturbations que provoquent la saillance, les réaménagements et positionnement énonciatifs, et le jeu des points de vue. L'ensemble des analyses s'inscrit dans le cadre d'une représentation fondamentalement dialogique du langage, souvent identifiable en termes de polyphonie (doivent être publiés prochainement les actes d'un colloque qui s'est tenu à Tunis en avril 2010 sur *Polyphonie et système figurai*).

Ainsi, la référence à une duplicité énonciative est-elle mise en avant pour rendre compte d'un grand nombre de figures : cette mise en scène énonciative (Rabatel, 2008) n'est pas séparable d'une confrontation de points de vue — qui n'est pas nécessairement une opposition. L'ironie est bien sûr concernée par cette dissociation/confrontation, mais des figures macro-structurales comme la litote ou l'euphémisme, les tropes, ou certaines figures de construction (oxymore, hyperbate...), d'autres encore, sont communément analysés dans cette perspective énonciative.

Tout en ayant conscience de l'apport réalisé par l'analyse du discours, nous n'avons pas modifié nos propres cadres d'analyse, ce qui préserve la cohérence analytique que nous avons recherchée. Cette édition apportera donc une mise à jour de la bibliographie et des mises au point sur certaines figures qui intégreront les perspectives que nous venons de mentionner, sans que nous remettions en cause l'édifice premier.

Introduction

La pratique actuelle du commentaire le plus simple a familiarisé les lecteurs avec des éléments de rhétorique, et surtout avec certaines figures d'élocution : citons, parmi les plus immédiatement reconnues, l'allitération, l'anaphore, la métaphore ou l'ironie. Ces deux dernières ont été largement étudiées, depuis de nombreuses années, en dehors même de leur ancrage littéraire, et en particulier dans leur rôle argumentatif.

Toutefois la lecture, même attentive, d'un énoncé ne conduit pas toujours au repérage de figures moins connues. Pour repérer la trace de leur présence, il faut apprendre à identifier quelques mécanismes formels fondamentaux qui fondent leur existence. Dans la perspective pédagogique qui est la nôtre, nous avons conservé, en montrant ses limites, la quadripartition traditionnelle : figures de diction, figures de construction, figures de « mots » — ou tropes — et figures de pensée. Nous avons eu un double souci :

- déterminer, à partir d'exemples variés et d'applications plus proprement stylistiques, des principes de reconnaissance d'ordre formel, qui ont logiquement mené à analyser le rôle fonctionnel de ces figures ;
- mettre en évidence les interférences entre les catégories et plus précisément un *continuum*, en particulier entre les trois premières catégories (dites figures microstructurales) et la dernière catégorie des figures de pensée (dites figures macrostructurales : prétérition, paradoxe, ironie, allégorie, etc.).

Appréhender la mise en œuvre figurale d'un énoncé aide à acquérir une meilleure maîtrise du commentaire, qu'il soit stylistique ou littéraire. Mais ce n'est pas le seul enjeu d'un tel savoir. Être en mesure d'identifier et de démonter un raisonnement par analogie, une allusion, pouvoir reconnaître et mettre à distance les procédés d'une éloquence « pathétique » (qui joue sur *le pathos* du récepteur) peut éviter des manipulations douteuses, surtout en contexte non littéraire. Plus généralement, aucune information n'est donnée de façon neutre : les figures font partie de la mise en œuvre formelle destinée à « faire passer » l'information, comme l'attestent les exemples que nous avons empruntés à la presse. Dans les énoncés littéraires, qui fournissent la majeure partie de nos exemples, la (re) connaissance des figures qui les parcourent est l'une des entrées permettant d'en caractériser la teneur stylistique (stylistique de genre, stylistique d'auteur), esthétique ou idéologique.

On éprouve parfois quelque réticence à l'égard d'un arsenal rhétorique compliqué,

d'une terminologie rebutante : ne peut-on l'éviter ? Disons que savoir le nom des figures n'est que le dernier maillon de la chaîne et a une fonction avant tout économique et mémorielle. En revanche, aucun lecteur attentif à l'enjeu des textes ne peut se dispenser de repérer les grands principes d'une mise en forme figurale : figures micro- et macrostructurales, figures de répétition, d'analogie, de double langage, etc. Le lecteur critique trouvera dans l'analyse des figures un « exercice profitable » et, nous l'espérons, son plaisir.

1. Définitions et méthode

1. Naissance et histoire

On sait que *figura* signifie à l'origine « forme plastique » ; c'est à Cicéron que l'on doit l'intégration du terme au lexique rhétorique, avec un sens qui reste général : les *figurae dicendi* désignent les genres de l'éloquence. Le sens actuel apparaît peu après et, au I^{er} siècle de notre ère, Quintilien distingue *figurae sententiarum et verborum* (figures de pensée et de mots), donnant au mot *figure* une assise rhétorique qui est la sienne aujourd'hui.

1.1 La rhétorique, art de persuader

La conception de la rhétorique a largement évolué au cours des siècles. Rappelons en quelques mots que d'Aristote à l'âge classique, la rhétorique est assimilée à l'art de persuader par le discours. Selon les règles de l'art oratoire, pour entraîner l'adhésion, un discours doit mettre en œuvre cinq composantes :

- l'invention : sur quelle matière se fonder ; quelles preuves apporter, grâce à quels « lieux » — les lieux étant des schémas argumentatifs préconstruits ;
- la disposition : comment organiser les preuves ;
- l'élocution : quels procédés de style — parmi lesquels les figures — sont les plus aptes à séduire l'auditeur ; les figures sont un ornement du discours ;
- la mémoire : comment aider l'auditeur à mémoriser les arguments développés ; les figures ont là aussi un rôle à jouer, la répétition par exemple ;
- l'action : quelle prononciation, quels gestes sont efficaces.

La rhétorique se réfère à une norme, obéit à des règles dont l'enjeu est la communication avec l'autre et la volonté de persuader. La persuasion comme dialogue avec l'autre associe l'art de plaire, celui d'instruire et celui de toucher (le « *placere, docere, movere* » cicéronien).

1.2 La rhétorique, art de bien dire

La rhétorique comme art de persuader a été discréditée au fil des siècles, au nom de la vérité : les preuves qu'un discours apporte sont seulement de l'ordre du vraisemblable. Ainsi, la rhétorique est peu à peu restreinte à l'art de bien dire ; elle est de plus en plus assimilée à l'élocution, en particulier aux figures (voire aux seules figures de sens, les tropes) dont l'enjeu est réduit à l'art de plaire et d'émouvoir. La rhétorique est intégrée au littéraire, et l'écart par rapport à la norme devient le fondement des figures. La théorie de la figure-écart prend corps : Fontanier lui donne sa pleine expression dans *Les Figures du discours*, au début du XIX^e siècle : « Les figures s'éloignent de la manière simple, de la manière ordinaire et commune de parler. »

1.3 Les deux « néorhétoriques »

Dans les années 1960, le clivage entre la « rhétorique persuasive » et la « rhétorique littéraire » est explicite :

- la rhétorique aristotélicienne est remise à l'honneur, et les figures sont à nouveau reconnues dans leur valeur argumentative et explicative, ce dont témoignent par exemple les travaux de Chaïm Perelman. Dans une autre perspective, les figures sont envisagées comme pratique sociale, par les Américains G. Lakoff et M. Johnson notamment ;
- parallèlement, la « rhétorique restreinte » (à l'élocution et au style) s'affirme, en même temps qu'est explicitée la théorie de la figure-écart. La figure est considérée comme l'indice fondamental de littérarité. La valorisation de pratiques individuelles et l'éloge de la différence s'imposent : des théoriciens comme Gérard Genette, Jean Cohen, les membres du Groupe μ , Henri Morier avec son *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, sont représentatifs de ce courant. Le couple métaphore-métonymie est mis au premier plan par Roman Jakobson ; pour Paul Ricœur, c'est la métaphore qui est considérée comme la clef de voûte de toutes les figures.

On a pu montrer depuis les limites et les dangers d'une telle fracture entre une rhétorique restreinte à l'argumentation, et une rhétorique restreinte à l'élocution. Les travaux récents sur l'argumentation, comme ceux de Gilles Declercq, ont montré que construire un univers littéraire, surtout romanesque, c'est, entre autres choses, construire une argumentation.

Dans le cadre de cet ouvrage, il ne sera question de rhétorique qu'à travers les figures, pour lesquelles nous retiendrons la définition suivante : « toute configuration d'éléments linguistiques faisant l'objet d'une règle "rhétorique", c'est-à-dire relative à l'art d'élaborer des représentations et de les faire admettre dans un genre donné »

(F. Douay-Soublin¹, 1994, p. 23) ; c'est plus particulièrement à leur enjeu stylistique que nous nous intéresserons.

Nous venons de voir que l'extension de la rhétorique, et corrélativement des figures, a varié au cours des siècles : cela explique en partie que des traits définitoires parfois opposés leur aient été attribués.

2. Positions

2.1 Nécessité et choix

On a souvent dit qu'il n'existe pas de production verbale sans figure. Par une nécessité quasi ontologique, l'homme a besoin d'un langage figuré pour s'exprimer. L'origine figurée, essentiellement métaphorique, du langage est une hypothèse largement défendue aux XVIII^e et XIX^e siècles, de Rousseau à Vico. Laissons de côté ce « primitivisme romantique », selon la formule de J. Molino, ainsi que les explications par la pauvreté de la langue ou la faiblesse de l'esprit humain. La sémantique cognitive s'attache à montrer comment notre organisation conceptuelle du monde repose sur des processus essentiellement métaphoriques : « La métaphore n'est pas seulement affaire de langage ou question de mots. Ce sont au contraire les processus de la pensée humaine qui sont en grande partie métaphoriques [...] Le système conceptuel humain est structuré et défini métaphoriquement » (Lakoff et Johnson, p. 16). Ni la raison ni l'imagination seules ne permettent la connaissance du monde comme la métaphore qui repose sur une synthèse des deux facultés :

- en objectivant, par concrétisation, des éléments subjectifs et abstraits, on les intègre à un ensemble de faits empiriquement vérifiables : spatialisation du temps (qui « passe », « s'écoule »...), que l'homme peut avoir ainsi l'impression de mieux maîtriser ; transfert de processus mentaux en actes physiques (« boire » les paroles de quelqu'un, « soulever » une objection, avoir des idées « claires, floues ») (Diller, p. 110) ;
- le langage figuré est le fondement de la symbolisation, qui est notre mode essentiel de connaissance et de compréhension du monde : l'homme est un « animal métaphorique », écrit Nietzsche ;
- on peut ajouter que les opérations figuratives ont des liens avec les processus de l'inconscient : les figures « mettent en jeu les pulsions primordiales qui commandent le fonctionnement régulier de l'imaginaire humain » (Tamba, p. 192).

On comprend à travers ces analyses pourquoi la métaphore est souvent considérée comme la clef de voûte des figures.

En opposition avec cette approche du langage figuré, certains pensent qu'un discours sans figure peut toujours être substitué au discours figuré ; dans *Les Figures du discours*, Fontanier, tenant emblématique du modèle substitutif, écrit : « Les figures [...] ne peuvent conserver leur titre de figures qu'autant qu'elles sont en usage libre, et qu'elles ne sont pas en quelque sorte imposées par la langue. » La figure est donc un choix.

Les points de vue adoptés dans les deux manières d'envisager les figures ne sont pas les mêmes : dans la première approche, on envisage des virtualités mentales et langagières, ce qu'on appelle parfois la compétence, alors que dans l'autre, c'est du point de vue du langage en acte, de la performance, que l'on se place.

2.2 Langage naturel et langage artificiel

Si les figures sont nécessaires, étant liées à notre organisation conceptuelle du monde, on peut les trouver dans n'importe quel type de production verbale — oral spontané, énoncé poétique... Du Marsais affirme une telle universalité des figures : « Il n'y a rien de si naturel, de si ordinaire et de si commun que les figures dans le langage des hommes. » Il est vrai que n'importe quel locuteur produit des figures sans le vouloir nécessairement.

Considérer au contraire la présence de la figure comme un choix facilite sa reconnaissance comme produit d'une construction artificielle : nous avons vu plus haut la conception de Fontanier.

2.3 Approche formelle : figure et écart

La conception de la figure sous-jacente au modèle substitutif est évidemment liée à la notion d'écart. La plupart des définitions des figures sont ainsi négatives : « altération ressentie du degré zéro » (Groupe μ , p. 41), discours « déviant » (Kerbrat, 1988, p. 222), « usage inhabituel » (Morel, p. 4) ; elles invitent le récepteur à « retrouver » l'usage habituel premier en réduisant le discours figuré à du non-figuré. La phrase « quelques ajoncs, maigres comme des clous usés, constituaient la seule végétation de ce riant séjour » (A. Allais), serait une transformation d'un énoncé comme « quelques ajoncs très peu fournis... de cet endroit désagréable ». Pédagogiquement, cette approche peut aider au repérage des figures, mais elle suscite des remarques multiples :

1 • l'écart est une notion très relative : il est nul dans la catachrèse, cette métaphore fondée sur un terme non substituable, et qui n'est donc pas un choix discursif (« les ailes du moulin », « le pied de la montagne »...). Pour Fontanier, très logiquement, la catachrèse n'est pas une figure.

Un certain nombre d'écarts sont autant d' « alternances conventionalisées » (Landheer, p. 7) et donc prédictibles, liés à des pratiques sociales ritualisées ; ils sont fixés par des règles, comme certaines litotes ou certains euphémismes. Le langage de la diplomatie ou celui de la politique sont grands pourvoyeurs de ces façons de parler où l'on s'accuse de dire des « contre-vérités » plutôt que des mensonges. Il est tout aussi difficile de considérer comme écarts les réseaux métaphoriques conceptuels dont nous parlions plus haut ;

2• c'est en particulier sur la notion de norme, inhérente à l'écart, qu'achoppent les analyses. La norme est-elle un modèle socioculturel, discours scientifique pour certains, ou « manière ordinaire et commune de parler » pour d'autres ? La rencontre avec ce degré zéro implicite étant improbable, la norme serait à considérer plutôt comme un modèle transcendant, dont l'existence, purement théorique, n'est pas attestée en performance et relève de « la compétence d'un sujet artificiellement neutralisé » (Kerbrat, 1988, p. 222) ;

3• autre difficulté : toute infraction à une norme est un écart, et la ligne de partage entre les « phrases simplement déviantes (fautes) » et les « phrases rhétoriquement déviantes (figures) » (Morel, p. 34) semble arbitrairement tracée, la question étant rendue plus complexe si l'on fait intervenir des facteurs de diachronie.

L'anacoluthie, par exemple, qui a pour fondement la rupture de la cohérence syntaxique de la phrase, a une existence relative ; la figure est repérable dans cette phrase de Stendhal, marquée par l'agrammaticalité :

Julien répondit en inventant ses idées, et perdit assez de sa timidité pour montrer, *non pas de l'esprit*, chose impossible à qui ne sait pas la langue dont on se sert à Paris, *mais il eut des idées nouvelles*, quoique présentées sans grâce ni à propos, et l'on vit qu'il savait parfaitement le latin.

La phrase « bifurque », et change de construction ; on attendrait : « [...] pour montrer,

non pas de l'esprit, mais de l'invention ». Le contexte énonciatif (prose romanesque littéraire) donne statut de figure à cette « faute » qui serait sanctionnée comme telle, disons dans un devoir. En revanche, comme dans la syntaxe classique les articulations étaient moins rigoureuses qu'en français moderne, parler d'anacoluthie pour certaines constructions libres est à la limite de l'anachronisme :

Bornés en tout genre, cet état qui tient le milieu entre deux extrêmes se trouve en toutes nos puissances (Pascal).

Il n'y a pas corréférence entre le participe apposé et le sujet, puisque seul l'adjectif possessif « nos » indique obliquement le référent implicitement visé par le participe (= « comme nous sommes bornés... »). Et que dire de cette construction quand on la rencontre dans un article du *Monde* (16/8/1994) :

Présumé mort vers la fin des années 70, son nom reviendra ensuite régulièrement...

On voit combien la norme linguistique est relative à une époque, un genre, un type de discours..

4• dans l'étude des énoncés littéraires, cette approche renvoie inévitablement, même si cela n'est pas explicite, à la théorie de la figure (et du style) comme ornement non nécessaire on peut la supprimer, elle n'est qu'un artifice décoratif. Cette manière de voir a pour corollaire un dualisme forme-contenu dont n'importe quelle analyse textuelle montre qu'il est intenable ;

5• dans cette perspective, la figure-écart est considérée comme la marque fondamentale de la littéarité, et la création littéraire est alors implicitement mesurée à l'aune d'une transgression par rapport à la norme. Mais en dehors de la modernité, souvent identifiée à la transgression à travers des représentants emblématiques (Mallarmé, Rimbaud, Bataille, Artaud...), une telle notion n'a pas de pertinence.

Une conclusion pratique nous est fournie par Tzvetan Todorov « Affirmer que es figures sont des écarts n'est pas positivement faux mais c'est une idée dont l'utilité paraît problématique » p. 27). Mieux vaut alors tenter de renverser une définition

négative en propositions positives :

- c'est la figure elle-même qui est une norme codée, une « structure discursive spécifique, stéréotypée, et mesurable en tant que telle » (Bonhomme, 1989, p. 300). C'est en repérant cette structure que le récepteur reconnaît la présence de la figure. Dans une perspective stylistique, les invariants et les dominantes sont autant de normes immanentes à un énoncé, un genre, un auteur...
- la figure, loin d'être un ornement, engage la signification de l'énoncé, puisque par elle, « l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui est normalement engagé par l'arrangement lexical et syntaxique courant » (Molinié, 1993, p. 152). Dans la définition de Georges Molinié est abordée la délicate question du sens figuré. Le sens figuré est souvent limité au sens métaphorique, lui-même réduit à une traduction en paraphrase par substitution de termes (« cet homme est un lion » = « cet homme est courageux »). Mais en réalité la métaphore, comme toutes les figures, met en œuvre des mécanismes énonciatifs et sémantiques parfois complexes, dont une simple équivalence ne peut rendre compte ; nous les étudierons dans le chapitre sur les tropes. De plus, pour reconnaître l'« effet de sens », on doit s'interroger sur la signification donnée par le locuteur au discours figuré. Quelle signification donner, par exemple, à l'anacoluthie que nous avons citée plus haut (phrase de Stendhal) ? Peut-être la *mimesis* d'une syntaxe classique, marque d'un style conventionnellement sublime, connote-t-elle par association stéréotypique héroïsme et « vertu ». Mais le caractère voyant d'une anacoluthie qui a l'air exhibée est sans doute la trace formelle d'une touche ironique ;
- la figure échappe à l'arbitraire et à la gratuité quand, pour le récepteur, elle est réussie : « Elle n'apparaît plus comme un procédé artificiel, mais à la limite comme la seule expression adéquate dans le contexte » (Morel, p. 58). Il est certain que pour définir ces « conditions de félicité », l'esprit de géométrie a grand besoin d'esprit de finesse...

2.4 Approche fonctionnelle : transparence et opacité

Quand la figure est étudiée dans une perspective communicationnelle, deux perspectives s'affrontent.

La transparence, condition de réussite de la figure

L'auteur du *Traité du Sublime*, Longin, écrit : « Il n'y a point de Figure plus excellente que celle qui est tout à fait cachée, et lorsqu'on ne reconnaît point que c'est

une Figure. » Il est vrai que si la figure est l'une des composantes d'un acte de parole qui a pour finalité de persuader ou de faire agir (discours politiques, essais, etc.), elle est réussie si elle est efficace, et elle est d'autant plus efficace que la manipulation qu'elle opère n'attire pas l'attention. Quand Baudelaire décrit l'albatros, c'est pour introduire la caractérisation du poète « semblable au prince des nuées ». Ce type de raisonnement n'est accepté que si l'analogie est admise comme une évidence ; l'opinion commune dit au contraire : « Comparaison (ou analogie) n'est pas raison. »

Opacité et littéarité

Selon Fontanier au contraire, les figures attirent l'attention du récepteur sur elles-mêmes par « cette force, cette grâce, cette beauté qui les distinguent ». Quand il y a figure, le langage cesse d'être envisagé comme simple instrument d'information : « Introduire la figure dans le discours, c'est renoncer à cette transparence du signe qui est une propriété de son arbitraire » (Groupe μ , p. 18). En reprenant les analyses de Roman Jakobson, on peut dire que dans le discours figuré, c'est moins à l'information apportée — fonction référentielle du langage — que le récepteur s'intéresse qu'à la forme et au fonctionnement du langage devenu opaque — fonction poétique ; le genre poétique en particulier se caractérise « par une accentuation du sens au détriment de la référence » (Ducrot et Todorov, p. 332). Toutefois, dirait-on encore dans les années 1990 que par la figure, on peut « faire exister le langage sans la caution des choses » (*ibid.*, p. 27) ? Le mythe de l'autoréférentialité de l'œuvre littéraire, selon lequel l'œuvre se prendrait d'abord elle-même pour sujet et pour objet, a quelque peu vieilli.

Transparence et opacité sont en fait des notions relatives : comme le note Gérard Genette (1991, p. 149) : « Le langage n'est ni totalement conducteur ni totalement résistant, il est toujours semi-conducteur ou semi-opaque. » Selon les contextes, et aussi selon les récepteurs, c'est la teneur informative du discours ou la motivation des signes qui passe au premier plan.

3. Construction

Certains ont raillé la rage de nommer les figures — avec des noms barbares -, rage dont seraient saisis les rhétoriciens. Disons simplement que nommer évite de longs discours et que, après tout, chaque discipline spécialisée se crée un lexique qui devient plus ou moins commun... On a aussi dénoncé les raffinements excessifs de classements inutilisables : c'est ce que montre Gérard Genette dans son introduction aux *Figures du*

discours. On peut en effet se demander quelle est l'unité de la classe des figures. Pour aider le lecteur à repérer, décrire, interpréter et éventuellement nommer les figures, plusieurs approches sont envisageables.

3.1 Diverses approches

Une approche formelle descriptive

Elle étudie les composantes syntaxique/sémantique/logique/pragmatique. Quelles opérations psycholinguistiques fondent la forme des figures ?

Une approche fonctionnelle (du linguistique au supralinguistique)

Elle décrit les figures en fonction du type d'énoncé. Par exemple, certains ensembles de figures sont les marques topiques d'un genre, d'une esthétique : la description a partie liée avec les figures de parallélisme, l'épopée avec l'hyperbole, le baroque avec les figures d'opposition, le symbolisme avec les figures d'analogie... La question se pose de savoir « si un genre est autre chose qu'un discours réglé par tel ou tel faisceau de figures, admises ou interdites, admirées ou seulement tolérées » (Douay-Soublin, p. 23). Tout cela détermine des différences dans la structure des figures : la métaphore, par exemple, n'a pas la même configuration, parce qu'elle n'a pas la même fonction, en prose et en poésie. Marc Fumaroli a opposé les contextes énonciatifs de l'« *otium* », loisir studieux, propice aux conversations privées (« *sermo* »), et du « *negotium* », vie active qui a pour centre l'agora, domaine de l'« *eloquentia* » : « Selon l'optique de l'*otium* ou du *negotium*, la même figure, la même argumentation [...] changent de sens : elles articulent un rêve, une vision, une méditation, une parole de repos, ou un discours qui veut plaire, convaincre et émouvoir, obtenir en somme un effet, susciter un mouvement » (Fumaroli, p. 161). Selon le contexte, certaines fonctions ont plus d'importance que d'autres ; on distinguera schématiquement :

- figure et vraisemblable : **fonction argumentative**/visée persuasive/dimension didactique de l'énoncé, ou de façon plus large, stratégie textuelle mise en œuvre ;
- figure et fiction : **fonction ornementale**, qui a été réévaluée et revalorisée par Valéry ; en appliquant sa réflexion à l'arabesque (dans *Oriente versus*), il montre que l'ornement n'est pas un ajout décoratif suppressible mais un nouvel objet offert aux yeux. Le référent visé par le langage est donc lui aussi affecté par la présence de l'ornement. La figure est encore, comme l'écrit Valéry à la suite de Mallarmé, l'un des « moyens de s'opposer au penchant prosaïque du lecteur », et d'« altère [r] à

chaque instant les valeurs de cette monnaie fiduciaire » qu'est la prose : on reconnaît la fonction poétique du langage (cf. plus haut, analyses de l'opacité) ;

- figure et vérité symbolique : **fonction cognitive** des figures, nécessaires à l'exploration de ce qui, sans elles, serait inconcevable et irreprésentable (**valeur heuristique**). La représentation du monde que construit l'émetteur sollicite, pour être comprise, les capacités interprétatives du récepteur (**domaine de l'herméneutique**).

Une approche génétique

Elle se place du côté de l'auteur : la figure doit aussi être envisagée comme expression d'un style plongeant « dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur » (Barthes), comme **forme d'un imaginaire**.

L'approche formelle, qui permet de repérer les figures en décrivant leurs mécanismes, avant de les nommer éventuellement, est la plus sûre pour un apprentissage ; les composantes fonctionnelles et génétiques interviennent dans l'interprétation.

3.2 Choix de l'approche formelle : figure et continuum

Dans la rhétorique aristotélicienne, les figures n'étaient qu'une des composantes d'un énoncé envisagé globalement. De Du Marsais à Fontanier, au contraire, les analystes s'attachent surtout à l'étude du mot. Mais les recherches actuelles, qui montrent à la fois l'interdépendance des niveaux auxquels sont saisies les figures (sémantique, logique, syntaxique, pragmatique) et la portée transphrastique de celles-ci, semblent rendre caduque la quadripartition classique de l'approche formelle en niveaux (schématiquement : figures de son, de sens, de syntaxe, de pensée). Dans le cadre de cet ouvrage d'initiation, nous la conserverons toutefois, mais nous mettrons en évidence le *continuum* qui articule l'une sur l'autre les structures phonographiques, syntaxiques, sémantiques et référentielles. Peuvent ainsi être l'objet d'un marquage :

- le signifiant comme matériel sonore, et éventuellement graphique, de l'énoncé : les **figures de diction** ;
- du signifiant phonique au matériel morphosyntaxique : les **figures de construction** ; mais nous verrons que le repérage de certaines figures passe par l'identification du signifié (oxymore...), du syntaxique au sémantique ;

- le signifié : les **figures de sens ou tropes** ; elles sont fondées, selon la rhétorique classique, sur le passage d'un signifié à l'autre, du sens propre (« sens lexical codé ») au « sens discursif figuré » (Bernard Meyer, 1993, p. 141). Mais il faut ajouter que la prise en compte de l'organisation syntaxique est nécessaire : dans « la lumière pleut », c'est de la relation entre le sujet et le verbe que naît le conflit conceptuel sur lequel repose le trope. Composantes sémantiques et composantes syntaxiques sont associées. De plus, la signification globale de l'énoncé est engagée par la présence du trope ;
- le référent : les **figures de pensée**, liées à une manipulation des relations logiques ou de la valeur de vérité. Elles engagent fondamentalement la signification globale de l'énoncé.

Cette dernière catégorie est opposable aux autres : l'ancienne rhétorique opposait *figurae verborum* ou « figures de mots » (les trois premières catégories) et *figurae sententiarum* appelées par Fontanier « figures de style » (les figures de pensée). Dans sa théorie, Georges Molinié oppose, selon la même bipartition, les figures « microstructurales » et « macrostructurales » : les premières sont plus facilement repérables parce que leur existence « apparaît manifestement et matériellement » (Molinié, 1991, p. 153), et elles sont donc isolables, ce qui n'est pas le cas des secondes. De fait, les figures macrostructurales (en gros, les figures de pensée) peuvent affecter la signification de tout un énoncé sans que le signifié des termes qui le composent soit changé : « La figure demeure toujours la même quoiqu'on vienne à changer les mots qui l'expriment » (Du Marsais). L'ironie est la figure exemplaire de cette catégorie.

¹ Les noms d'auteurs cités dans le texte renvoient à la bibliographie située en fin de volume.

2. Les figures de diction

1. Modification du mot

Ce sont des formes de néologismes liées à des phénomènes d'adjonction, de suppression ou de permutation qui peuvent affecter phonèmes, graphèmes, ou groupe syllabique. Entre autres :

L'aphérèse

Effacement d'un phonème, d'un graphème ou d'un groupe syllabique en début de mot : « 'ttention » pour « attention ».

L'apocope

Effacement symétrique en fin de mot :

Il ne posait pas le *pauv'diable*
parce qu'il ne pose jamais
avec personne. *Près d'la table*
il répondait mal [...] (F. Jammes).

L'épenthèse

Insertion dans le mot : le « merdre » du Père Ubu.

Ces figures, toujours liées à un acte d'énonciation explicite ou pas, sont les indices ludiques d'un oral non contraint (comme c'est le cas dans la chanson) ou d'un sociolecte populaire.

Le mot-valise

Dans ce que Lewis Carroll appelle un « *portemanteau word* », il y a combinaison et fusion d'au moins deux termes partiellement homophones :

- « *vertueurs* » (B.-H. Lévy) : « vertueux » + « tueur » ;
- « nous *délévrant* de l'extase » (J. Laforgue) : association de « délivrer » et « lèvre » ;
- « Le soleil leur fendillait les rognons... Les morpions leur collaient aux poils et l'eczéma à la peau du ventre... La lumière grésillante finirait bien par leur *roustiller* la rétine !... » (Céline) : association plus complexe et plus instable entre des termes tels que « croustiller », « roussiller » — dérivé attesté de « roussir » -, « bousiller », « rouste », etc.

Le signifié nécessairement polysémique du terme composite est fortement motivé. Ce grotesque lexical constitue un acte de langage jubilatoire et polémique, en même temps qu'il connote une déréalisation du cadre référentiel.

2. Figures de « continuité phonique »

Elles constituent l'une des formes de la répétition : la chaîne des mots est appréhendée comme une suite d'objets sonores et musicaux qui imprime généralement un rythme à l'énoncé, d'où leur rôle central en poésie, et cela d'autant plus qu'elles remettent en cause l'arbitraire du signe. Nous ne parlons que pour mémoire de l'**harmonie imitative**, phénomène marginal : si dans le vers de Valéry « Vous me le murmurez, ramures, ô rumeurs », l'harmonie imitative, hyperboliquement marquée, est indiscutable (malgré les déclarations de guerre de Valéry contre ce procédé), c'est que « murmure », formé sur une onomatopée, est en lui-même un signe motivé. C'est bien plutôt la recreation cratylienne d'une union entre son et sens (Aquién, 1993, article « cratylisme ») qui est l'une des modalités du poétique.

L'allitération

Répétition de phonèmes consonantiques :

- « Ils cueillent les colchiques qui sont comme des mères » (Apollinaire) : répétition de [k].

L'assonance

Répétition de phonèmes vocaliques :

- « Le pré est vénéneux mais joli en automne » (Apollinaire) : alternance [é/è].

Dans ces deux exemples issus du même poème (« Les Colchiques »), la tonalité ambivalente (dysphorique = désagréable/euphorique = agréable) posée dès le premier vers par l'**antithèse lexicale** (« Le pré est vénéneux mais joli ») est comme surdéterminée par les jeux sonores : poésie musicale certes, mais quelque peu cacophonique — voir par exemple le rôle du hiatus « pré est ».

La paronomase

Association de termes ayant des profils phonétiques proches.

• *In præsentia* :

Claustration, castration (Hugo),

Les mains des amantes d'antan jonchent ton sol (Apollinaire),

Donneuse, amas doré d'ombres et d'abandons (Valéry).

Chaque terme semble produire, avec quelques glissements de phonèmes, le terme qui le suit. Dans le contexte poétique — Apollinaire, Valéry -, le raffinement précieux de ces associations sonores est la trace d'une esthétique « fin de siècle ». Dans un contexte démonstratif — Hugo -, la paronomase est présentée comme un argument : à signifiants proches, signifiés équivalents (analogie imaginaire).

• *In absentia* :

L'association se fait ici avec des termes non exprimés que le lecteur est invité à identifier. Tout un implicite sémantique, proche de l'**allusion**, s'élabore dans cette figure.

honneur du père

honneur du fils

honneur du perroquet Saint-Esprit (Prévert),

Créer une véritable *dynamite de groupe* (Libération).

Souvent exploité par les métiers de la communication comme la publicité ou la presse pour la complicité ludique qu'il instaure, ce type de paronomase peut avoir des vertus plus secrètes :

La confusion morose

Qui me servait de sommeil (Valéry).

Le vers qui ouvre *Charmes* est la transformation du groupement lexical « confession morose » qui désigne une prière. Certains traits de la poétique valéryenne sont repérables dès le premier vers de l'ouvrage : polysémie cachée qui rappelle les recherches formelles des « Grands Rhétoriciens », convergence d'une dimension sensible (l'état de confusion du dormeur) et d'une dimension spirituelle (référence à l'état de prière).

3. Les figures de construction

Elles concernent l'organisation syntaxique de l'énoncé, la relation entre signifiants morpho-syntaxiques, « la manière dont les mots sont combinés et disposés dans la phrase » (Fontanier) ; ce sont des « figures géométriques apposées sur la transparence du langage » (T. Todorov). Mais appréhender leur degré de saillance, leur position par rapport au seuil de figuralité, est parfois difficile parce que l'identification de la phrase canonique et par conséquent des perturbations que la figure apporte ne va pas de soi : la conformité aux règles morpho-syntaxiques ne suffit pas pour que les attentes de tous soient comblées également.

1. La répétition

C'est un ensemble polymorphe, pour lequel définitions, nominations et organisations sont très variables. De plus, toute production verbale implique une répétition : la constitution de champs lexicaux se fait par répétition de sèmes, mais on identifie la répétition comme figure de construction seulement si le matériel lexical est concerné.

1.1 Du matériel sonore à l'organisation syntaxique

L'épitrachasme

Suite de termes brefs, dans une structure à éléments de même rang (juxtaposés ou coordonnés) :

Marches, courses, arrêts, violences, efforts,
Quelles lignes fières de vaillance et de gloire
Vous inscrivez tragiquement dans ma mémoire (Verhaeren).

Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,
Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé (Baudelaire).

Cette figure d'amplification imprime un rythme à l'énoncé, ce qui explique sa présence plus importante en poésie. Elle est l'une des marques de ce langage des passions inhérent aux figures : elle connote, dans nos exemples, l'engagement lyrique de l'énonciateur. L'accent tonique qui, en poésie au moins, frappe et détache tous les termes, leur donne un poids sémantique accru ; dans les vers de Verhaeren, l'effet de détachement est encore accentué par la multiplicité des coupes lyriques (accentuation artificielle devant ponctuation d'un [§] compté en fin de mot, qui détache les mesures rythmiques les unes des autres) : marches/courses/violences.

1.2 La répétition lexicale

1.2.1 Répétition sans variation (signifiants identiques)

Par parallélisme

La reduplication/conduplication ou épizeux

Elle « redouble, dans le même membre de phrase, quelques mots d'un intérêt plus marqué » (Fontanier) :

Elle déclara que le chevreau serait *tué, tué, mais tué* par sa main à elle (P.-J. Jouve).

Le Rhin, le Rhin est ivre où se mirent les vignes (Apollinaire).

Le parallélisme ou hypozeux

Figure fondée sur un parallélisme appuyé de groupes syntaxiques le plus souvent juxtaposés. La reprise du même patron syntaxique a une valeur démonstrative ou émotive. Cette rhétorique de l'empilement est l'une des marques génériques du lyrisme dans ses aspects incantatoires et même litaniques :

Je suis la plaie et le couteau !

Je suis le soufflet et la joue !

Je suis les membres et la roue
Et la victime et le bourreau ! (Baudelaire).

Si j'épouse, Hermas, une femme avare, elle ne me ruinera point ; si une
joueuse, elle pourra s'enrichir ; si une prude, elle ne sera point emportée ;
[...] si une dévote, répondez, Hermas, que dois-je attendre de celle qui veut
tromper Dieu, et qui se trompe elle-même ? (La Bruyère).

Dans la phrase de La Bruyère, la force persuasive d'exemples démonstratifs dont la portée se révèle à la fin (nous verrons qu'une telle organisation porte le nom de **conglobation**) est liée à l'**hypozeuxe**, figure essentielle dans le style de La Bruyère et dans celui des moralistes.

N.B. L'hypozeuxe est souvent appuyé par un **homéoptote**. On définit l'homéoptote comme un parallélisme de marqueurs morphologiques, que ce soit les terminaisons des formes verbales, nominales ou autres, les marqueurs de la personne (pronoms), les déterminants du substantif, etc. :

*Flottez, soleils des nuits, illuminez les sphères,
Bourdonnez sous votre herbe, insectes éphémères !* (Lamartine).

ou encore :

Il lui disait qu'il l'aimait et que personne ne pourrait l'aimer aussi fort. Il lui disait qu'il ne serait rien sans elle, et qu'ils seraient finis l'un sans l'autre. Il ne fallait pas qu'elle parte et elle était restée. Il ne fallait pas qu'elle parle et elle s'était tue (*Incipit* d'un article du *Monde*, 9/7/1993).

L'article est le compte rendu du procès d'une jeune fille ayant tué son père incestueux. Dès le début, le lecteur est plongé in *medias res* et accroché par une rhétorique de l'émotion. L'effet lyrique de l'hypozeuxe est renforcé par l'homéoptote : strict parallélisme des personnes, des temps et des modes. De plus, la correspondance entre les indéfinis « personne »/« rien »/« l'un sans l'autre », le **polyptote** (voir plus

loin, p. 30) « aimait »/« aimer », la **paronomase** « parte »/« parle » créent des parallélismes convergents.

L'anaphore rhétorique

Répétition, en tête d'un groupe syntaxique (et éventuellement métrique), d'un mot ou d'un groupe de mots. Quel que soit le genre où l'on trouve l'anaphore, elle imprime un élan rythmique à l'énoncé :

*Double vaisseau de charge aux deux rives de Seine,
Vaisseau de pourpre et d'or, de myrrhe et de cinname,
Vaisseau de blé, de seigle, et de justesse d'âme,
D'humilité, d'orgueil, et de simple verveine (Péguy).*

À noter que, dans cette litanie, une amplification progressive (forme de **gradation**) des membres parallèles sous-tend l'incantation. Le rôle de l'anaphore, comme figure exemplaire des figures de répétition, est particulièrement marqué dans l'art oratoire :

Nous voulons entrer sur son territoire comme il se doit, en vainqueur. C'est pour cela que l'avant-garde française est entrée à Paris à coups de canon. C'est pour cela que la grande armée française d'Italie a débarqué dans le Midi et remonte rapidement la vallée du Rhône. C'est pour cela que nos braves et chères forces de l'intérieur vont s'armer d'armes modernes (Discours du général de Gaulle, Libération de Paris, 25 août 1944).

L'anaphore, en rythmant l'énoncé, imprime dans la mémoire de l'auditeur les informations délivrées ; la tension poétique qu'elle crée vise aussi à entraîner l'adhésion.

N.B. Ne pas confondre l'anaphore rhétorique avec l'anaphore syntaxique : « L'homme entra. Il portait un chapeau. » Ici, « Il » est un pronom anaphorique puisqu'il se substitue au groupe nominal « L'homme » qu'il représente.

L'épiphere

Elle est symétrique de l'anaphore, la répétition se faisant en fin de groupe :

Mais il n'enseignait *rien* celui-là, ne savait rien, ne souhaitait *rien*. (Flaubert)

Sur le perron une dame apparut, parée *pour la visite*, coiffée *pour la visite*, avec des phrases prêtes pour *la visite* (Maupassant).

Cette reprise en clausule, hyperbolique, donne ici de la réalité évoquée une vision caricaturale.

L'antépiphore

La répétition a lieu entre le début et la fin d'un ensemble qui peut être un simple groupe syntaxique, une phrase, une strophe, ou un énoncé entier (un poème, par exemple) :

Vers les prés le vent cherche noise

Aux girouettes, détail fin

Du château de quelque échevin

Rouge de brique et bleu d'ardoise,

Vers les prés clairs, les prés sans fin (Verlaine).

L'effet de clôture inhérent à l'antépiphore est ici nuancé par la variation finale, dont l'effet est renforcé par la clausule sur « sans fin » : la fermeture paradoxale du vers final résume et emblématise la combinaison, paradoxale aussi, du précis (détail fin, notations de couleurs), et de l'imprécis (flou sémantique de la préposition « vers », de l'indéfini « quelque »).

Par enchaînement/amplification

L'anadiplose

Reprise, en tête d'un groupe syntaxique, d'un mot ou d'un groupe de mots qui, dans le groupe précédent, est souvent situé à la fin :

[...] il me conduisait aux Bouffons, à un concert, à un bal, où j'espérais rencontrer *une maîtresse. Une maîtresse !* c'était pour moi l'indépendance [...] (Balzac).

L'anadiplose, comme figure d'enchaînement, est l'une des figures caractéristiques de la rhétorique de Hugo ; l'enchaînement, lié à la répétition-variation, sert la recherche dynamique de la vérité ; il s'accompagne volontiers d'**hyppozeux** (parallélisme répétitif) et de **gradation** (variation sémantique) :

Il y a un spectacle plus grand que la mer, *c'est le ciel* ; il y a un spectacle plus grand que *le ciel*, c'est l'intérieur de l'âme.

Ou encore :

Et l'éther devint *l'air*, et *l'air* devint le vent ;

L'ange devint *l'esprit*, et *l'esprit* devint l'homme.

Ni dynamique, ni statique, la beauté je la vois *comme je t'ai vue. Comme j'ai vu* ce qui à l'heure dite et pour un temps dit, dont j'espère et de toute mon âme je crois qu'il se laisserait redire, t'accordait à moi (A. Breton).

On peut noter ici la présence associée d'autres figures de répétition : un **polyptote** (« dite »/« dit ») nuancé par une **dérivation** (« redire »), le tout en épiphore.

La concaténation

Elle est formée d'anadiploses successives : amplification d'un discours dont les éléments s'enchaînent.

Forcé de parcourir la route où je suis entré sans le savoir comme j'en sortirai sans le vouloir, je l'ai jonchée d'autant de fleurs *que la gaîté me l'a permis ; encore je dis ma gaîté* sans savoir si *elle est à moi* plus que le reste, ni *même quel est ce moi* dont je m'occupe (Beaumarchais).

Dans ce monologue de *Figaro* la concaténation est la marque formelle la plus nette d'un discours analytique, qui procède par rajouts et autocorrections ; elle scande les retouches correctives qui s'enchaînent dans une gradation négative tendant vers le pathétique. La dimension oratoire de ce discours lyrique est liée aussi à l'**homéoptote** (« savoir »/« vouloir »), autre forme de répétition.

L'épanode

La définition de l'épanode n'est pas nettement fixée, et il n'est pas toujours facile de la distinguer de l'anadiplose ; disons que dans l'épanode, on reprend pour les développer, les expliquer, un ou plusieurs mots du groupe syntaxique précédent.

L'épanode marque formellement un énoncé explicatif, voire démonstratif. Mais elle donne aussi à l'énoncé un souffle oratoire et entre souvent en résonance avec des figures convergentes :

C'est dans ce temps que naît une nouvelle figure d'homme, *immobile, absent*. *Immobile* sur la neige blanche, penché sur *l'absence* rouge, ne désirant plus rien du monde (C. Bobin).

[...] un drame où se mêlent *grandeur et désespoir* : *la grandeur* de celui qui choisit son destin, *le désespoir* de celui qui souffre d'injustice à n'en pouvoir se plaindre, à n'en pouvoir crier (Discours de F. Mitterrand aux obsèques de P. Bérégovoy).

Dans ces deux exemples, l'épanode est doublée d'un parallélisme en **hypozeuxe**, et dans l'exemple ci-dessus, la force oratoire du panégyrique funèbre est encore assurée par la mise en rythme d'une phrase à l'ampleur croissante : « la grandeur de celui//qui choisit son destin [6//6] [...] qui souffre d'injustice//à n'en pouvoir se plaindre//, à n'en pouvoir crier [6//6//

1.2.2 Répétition avec variations morphologiques

Le polyptote

Variantes morphologiques d'un terme unique ; pour les verbes, variations de modes, voix, temps, personnes ; pour les noms, oppositions de déterminants, de nombres, de

genres, etc. :

On m'a vu ce que vous *êtes* ;
Vous serez ce que je suis (Corneille).

Je suis tombé déjà ; je puis tomber encore (Hugo).

Dans nos ténèbres il n'y a *pas une place* pour la Beauté. *Toute la place* est pour la Beauté (R. Char).

Dans ce dernier exemple, c'est sur la seule variation de l'article — support formel/morphologique du substantif — que repose la figure ; le substantif ne change pas de sens : subtilité du *distinguo* entre « une place » et « la place ». Dans la première occurrence (« *une place* »), c'est l'article indéfini qui est employé ; il exprime l'extraction aléatoire d'un élément dans un ensemble : une place, n'importe laquelle, parmi d'autres. L'article défini (« *la place* ») marque, lui, la focalisation sur l'élément unique d'un ensemble saisi dans sa totalité, ce que corrobore la présence de l'adjectif indéfini *tout*. L'opposition entre un élément indéfini et indifférencié et un élément unique sert la valorisation extrême de la Beauté, surdéterminée par la majuscule. Le marquage stylistique est d'autant plus fort qu'il y a un effet d'**attente trompée** — rhétorique de la surprise et du paradoxe propre à Char. La portée logique de la négation n'est pas, en effet, celle que la première partie de la phrase prise isolément laissait attendre (« il n'y a pas de place, il n'y a aucune place pour la Beauté ») ; la négation est ici la composante d'une assertion renforcée : ce n'est pas une place parmi d'autres, c'est « toute la ! place ».

La dérivation

Variations morpho-lexicales sur un radical commun : les termes reliés appartiennent à une même famille morphologique. Fontanier associe la présence de cette figure à un style formulaire et sentencieux, ce qui est le cas dans les alexandrins auxquels il emprunte ses exemples ; l'alexandrin est déjà, en lui-même, par sa longueur et sa structure symétrique, le mètre le mieux adapté à un tel style :

Ton bras est *invaincu*, mais non pas *invincible*.

Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte,

associations qu'on retrouve même chez Rimbaud, nourri de rhétorique classique :

Une prière aux yeux et ne priant jamais.

La dérivation fait parfois l'objet d'un détournement parodique, comme dans cet extrait de *Zazie dans le métro* ; une bagarre dans un café est relatée dans un style pseudo-épique (héroï-comique) servi entre autres par la dérivation :

Gabriel se secouait, s'ébrouait, s'ébattait, *projetant* dans des directions différentes des *projectiles* variés [...]

Dans les deux figures (polyptote et dérivation) que nous avons identifiées ici, et qui sont quelquefois confondues, il y a souvent quelque chose des subtilités propres à l'esthétique précieuse. Les vers de Valéry qui suivent, où le poète s'assimile à un voleur de sensations, illustrent ce raffinement précieux :

Ces idéales *rapines*
Ne veulent pas qu'on soit sûr :
Il n'est pour ravir un monde
De blessure si profonde
Qui ne soit au *ravisseur*
Une féconde blessure.

1.3 Du signifiant au signifié, du morphologique au sémantique

1.3.1 Signifiants identiques, signifiés différents

L'antanaclase

- Répétition d'un même terme pris en deux sens différents ; l'antanaclase joue souvent

de l'opposition sens propre-sens figuré. La figure est souvent exploitée par le théâtre et sert l'enchaînement ludique des « répliques sur le mot » comme dans ce dialogue entre Suzanne et le Comte :

- Mon Seigneur, j'avais cru *l'entendre* [= comprendre que vous me donneriez une dot].
- Oui, si vous consentiez à *m'entendre* moi-même [= m'écouter] (Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*).

- Reprise d'un terme par un représentant anaphorique de sens différent :

Adieu, Monsieur l'homme *d'affaires*, qui n'avez fait *celles* de personne ! (Marivaux).

- Une apparente **tautologie** est en réalité une antanaclase :

Nouveau venu, qui cherches *Rome* en *Rome*,
Et rien de *Rome* en *Rome* n'aperçois (Du Bellay).

Les gens fatigués font des affaires, bâtissent des maisons, suivent une carrière. C'est pour fuir la fatigue qu'ils font toutes ces choses, et c'est en la fuyant qu'ils s'y soumettent. *Le temps* manque à *leur temps*. *Ce qu'ils font* de plus en plus, *ils le font* de moins en moins. *La vie* manque à *leur vie* (C. Bobin).

Dans ce dernier exemple, une triple antanaclase se déploie dans les trois dernières phrases, renforcée d'un **polyptote** (« fuir »/« fuyant »), d'une **dérivation** (« fatigués »/« fatigue »), de multiples **allitérations** en [f]. La distinction sémantique entre les termes répétés est proche de celle d'un énoncé tautologique comme : « Une femme est une femme. » Dans un tel énoncé, la première occurrence renvoie à un référent identifié (une femme comme exemplaire, « item », d'une catégorie) ; dans la seconde occurrence, le terme est saisi au stade du concept pour paraphraser l'énoncé : n'importe quelle femme possède les propriétés, les qualités, inhérentes à l'idée de femme.

L'exemple de Du Bellay est une variante de la phrase : « Rome (1) n'est plus dans Rome (2) » : Rome (2) désigne la ville, référent connu de tous ; Rome (1) évoque les propriétés attachées, par associations connotatives, au référent (ce que représente Rome).

Dans le texte de Christian Bobin, « le temps », « la vie », représentent le concept dans sa « pureté », son intégrité notionnelle ; « leur temps », « leur vie » ne représentent que des items connotativement dégradés : leur temps n'a pas les propriétés inhérentes au concept de temps. Quant au verbe « faire », il a, dans sa première occurrence, un signifié limité : avoir une activité simplement matérielle — cf. phrases 1 et 2 -, la seconde occurrence renvoie au signifié le plus extensif du verbe, prototype des verbes d'action : « avoir une action, agir ». En résumé, à travers les apparentes contradictions d'une formulation constamment paradoxale, le texte de Christian Bobin exprime de façon brillante, avec des raffinements sémantiques qui rappellent les préciosités de l'écriture artiste, l'opposition entre la vie matérielle et ce que d'aucuns ont appelé la vraie vie. Cette information unique est délivrée à travers des exemples variés : cette répétition globale (cas de figure macrostructurale) porte le nom de **paraphrase**.

1.3.2 Signifiés identiques : synonymie ou métabole

Juxtaposition de termes ayant le même sens, ou du moins un noyau sémique commun. Ici, seul le signifié est en jeu :

À force de *scruter*, de le *scruter*, de *creuser l'image*, on a vu ce qu'il y avait (M. Duras).

Cet « essayage de termes », renforcé ici par la réduplication de *scruter*, est la marque d'un style impressionniste.

1.3.3 Signifiés d'intensité variable : gradation

Paris ! Paris outragé ! Paris brisé ! Paris martyrisé ! mais Paris libéré ! libéré par lui-même, libéré par son peuple avec le concours des armées de la France, avec l'appui et le concours de la France tout entière, de la France qui se bat, de la seule France, de la vraie France, de la France éternelle (Extrait du discours du général de Gaulle pour la Libération de Paris, 25 août 1944).

La gradation sémique dans les expansions des substantifs « Paris » et « France » n'est ici qu'une des composantes d'un discours dont le caractère sublime est globalement lié à l'amplification qui touche toutes les composantes de l'énoncé. Amplification par la triple **épanode** : « Paris », « libéré », « de la France », sont en effet repris et développés, expliqués l'un après l'autre. Amplification dans l'**hypozeux** : « avec le concours »/« avec l'appui et le concours ». Amplification rythmique aussi, et soutien des finales vocaliques en -é (**homéoteutes**). La gradation devient ici une véritable figure macrostructurale dont l'aboutissement est le passage, de *l'incipit* à la clausule, de « Paris » à « France éternelle » : un événement historique est élevé au rang de symbole.

2. Disposition/combinaison

2.1 Organisation morphosyntaxique

2.1.1 Rupture de l'organisation morphosyntaxique

L'anacoluthie

Rupture de cohérence syntaxique : l'un des groupes syntaxiques de la phrase reste « en l'air », sans ancrage syntaxique. Nous avons vu plus haut (voir p. 17) que cette figure, proche de la faute grammaticale, n'est pas toujours facile à apprécier. Certaines anacoluthes, fondées sur des constructions possibles en syntaxe classique, connotent conventionnellement un niveau de langue soutenu ou la poéticité de l'énoncé :

Triste à peine tant s'effacent
Ces apparences d'automne,
Toutes mes langueurs s'effacent
Que berce l'air monotone (Verlaine).

Dans ces vers de Verlaine, nous retrouvons la construction classique analysée plus haut : adjectif apposé antéposé relié à un support qui n'est présent que par la marque oblique de l'adjectif possessif « mes ».

Une déconstruction plus poussée de la phrase, telle qu'on la rencontre en poésie, est la marque d'une esthétique d'inspiration baroque, qui privilégie la décomposition et le fragment :

laisse-moi remplir une place reconnue et approuvée. Comme un constructeur de chemins de fer, on sait qu'il ne sert pas à rien, *comme un fondateur de syndicats* [...]

Ainsi le scribe égyptien recensait de sa pointe minutieuse les tributs [...] Ainsi l'antique sculpteur avec sa tignasse rougie à la chaux [...],

Et de temps en temps il souffle sur ses caractères (Claudel).

Dans ces deux extraits des *Cinq Grandes Odes*, la phrase bifurque et se disloque à partir de comparaisons elles-mêmes rattachées de façon lâche à l'ensemble de l'énoncé.

L'aposiopèse

Interruption du déroulement syntaxique attendu, typographiquement marquée par des points de suspension : la phrase reste inachevée. L'aposiopèse impose la présence d'un énonciateur ; le théâtre et les énoncés lyriques sont ses cadres génériques privilégiés :

Je me dis : « Là était le bonheur peut-être ; *cependant...* » (Nerval).

Dans cette phrase qui clôt l'un des derniers chapitres de *Sylvie*, l'aposiopèse infléchit la réflexion élégiaque en rêverie illimitée.

La présence d'une aposiopèse dans un énoncé qui n'est pas assumé par le « je » de l'énonciation, comme le récit à la troisième personne, marque une rupture du régime énonciatif, et l'intrusion de la voix narrative.

La tmèse

Disjonction de termes en principe inséparables (mots composés, groupe auxiliaire-auxilié, pronom personnel conjoint-verbe, etc.), par insertion de termes :

Cette ceinture vagabonde
Fait dans le souffle aérien
Frémir le suprême lien
De mon silence avec ce monde... (Valéry).

Écart par rapport aux nonnes morphosyntaxiques, puisque la périphrase dite factitive « faire » + infinitif est disjointe. Contextuellement, l'auxiliaire « faire » retrouve un sens plus plein, plus proche de son sens premier ; la dislocation syntaxique peut aussi être appréciée comme l'une des marques d'un style baroquisant : en résumé, la poéticité est surdéterminée par cette figure polymorphe, aux effets convergents.

L'asyndète

Non-emploi d'un lien coordinatif attendu.

Six heures sonnèrent. Binet entra (Flaubert).

2.1.2 Amplification

L'hyperbate

C'est le fait de « projeter hors du cadre normal de la phrase l'un de ses constituants fixes » (Groupe μ), ce qui produit un allongement de la phrase. On peut ajouter que l'hyperbate entraîne aussi une rupture de la cohésion syntaxique ; elle affecte régulièrement la relation sujet-verbe :

Tout ceci est à moi, *et les domaines* qui palpitent là-dessous (Supervielle).

Rien qu'un mouvement
Ce geste en dormant
Léger qui me frôle (Aragon).

Avec cette figure, on construit une scène énonciative essentiellement dialogique (par autodialogisme). Elle permet en outre la confrontation de ce qu'Alain Rabatel appelle des points de vue co-présents dans l'énoncé (Rabatel, 2008, p. 13). La dynamique figurale ainsi créée est particulièrement saillante quand se combinent déstructuration syntaxique et enchaînement d'hyperbates :

La même Seine. Hypnotisante. Qui venait de Paris et s'en allait à la mer. Toujours. Jamais autrement. Qui venait de Paris. Et s'en allait. À la mer (Aragon).

N.B. 1. La **polysyndète**, multiplication des liens coordinatifs — par « et » essentiellement — est un cas d'hyperbate : chaque fois que la phrase semble achevée par le « et » dit de clôture, qui introduit en principe le dernier syntagme, elle est prolongée par un nouveau syntagme :

C'est la fatigue épouvantable, surnaturelle, *et l'eau jusqu'au ventre, et la boue et l'ordure et l'infâme saleté. C'est les faces moisies et les chairs en loques et les cadavres* qui ne ressemblent même plus à des cadavres, surnageant dans la terre vorace (H. Barbusse).

N.B. 2. L'hyperbate, qui affecte la disposition des syntagmes, a pu parfois être assimilée à l'**inversion** comme marque conventionnelle, voire cliché, d'un style poétique archaïsant et même latinisant :

Un golfe de la mer, *d'îles entrecoupé* (Lamartine).

Espérant on ne sait quel rayon inconnu

Quand viendrait *du réveil la lumière subite* (Hugo).

Dans ce dernier exemple, il y a double inversion, du sujet et du complément déterminatif *du réveil*.

M'a toujours fasciné le spectacle des roues de fer découvertes à l'avant d'un

train comme par une jupe haut relevée et qui, élégantes, inflexibles, semblent plus avaler les rails qu'être guidées par eux, portant à elles seules à la façon d'un roi lors de cérémonies, toute la cape et la lourde traîne des wagons qui suivent (Patrick Drevet).

On peut expliquer l'inversion pour des raisons liées à la fois au profil informatif de la phrase (le verbe n'est que le point de départ de la réflexion), et au rythme (amplification de la phrase par des expansions qui accompagnent le groupe sujet). La figure est comme emblématique d'une certaine forme de modernité : un néoclassicisme (inversion dite poétique) revisité par Proust et par l'hyperréalisme de la description.

L'épanorthose (ou retouche correctrice)

Autocorrection par adjonction d'un syntagme. La marque morpho-lexicale, explicite ou pas, de l'épanorthose est l'adverbe modalisateur « plutôt » qui est ici de plus un connecteur. La figure restitue le dynamisme d'une pensée saisie dans une apparente recherche de vérité.

- Du négatif au positif :

Le nez de Monsieur de Cambremer n'était pas laid, plutôt un peu trop beau, trop fort, trop fier de son importance (Proust).

Le comique du **paradoxe** introduit par « plutôt » (comment un nez peut être « un peu trop beau » ?) est renforcé par des figures pseudo-poétique : **anaphore** en « trop », **épitrochisme** des monosyllabes, **paronomase** « fort »/ « fier ». Cette pseudo-valorisation est fortement ironique.

- Autre type :

Notre trio poussa maint regret inutile ;
Ou plutôt il n'en poussa point (La Fontaine).

Dans cet exemple, il y a en outre une composante fréquente dans l'épanorthose, figure fondée sur une construction « à double détente » : la dimension polyphonique. Deux locuteurs semblent en effet s'exprimer successivement dans le premier vers, la voix de la *doxa*, attendue, prévisible, mais mensongère, puis la voix de la vérité. De la

juxtaposition dialogique de ces deux voix antagonistes naît ici le comique.

La parenthèse (ou parembole)

Rupture du déroulement linéaire d'une phrase par insertion d'un syntagme adventice : la figure est marquée comme telle par la typographie (parenthèses, tirets), ou par l'absence de lien syntaxique entre le groupe syntaxique inséré et la phrase :

Gens pleins d'orgueil, gens de la noce (*qui m'inviterait ?*) vite en carrosse (P. Fort).

Emma était accoudée à sa fenêtre (*elle s'y mettait souvent : la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade*) (Flaubert).

Dans ce commentaire souterrain de l'énoncé, il y a aussi rupture énonciative par insertion d'une voix autre : on parle de source de dialogisme. En régime de récit, c'est un énonciateur assimilable au « je » du narrateur qui prend soudain en charge l'énoncé, et qui semble s'adresser au lecteur devenu interlocuteur : Spitzer, étudiant les parenthèses constantes de Proust, parle « des signes, des clins d'oeil » faits au lecteur.

La suspension

Rejet en fin de phrase d'un groupe syntaxique nécessaire et attendu, dont l'expression est retardée par l'insertion de notations plus ou moins adventices : énumérations, digressions, parenthèses, etc. La suspension est fréquente dans la phrase périodique ; la chute attendue est parfois paradoxale et surprenante :

Des affaires de poids traitées par des gens légers, des avis sollicités avec la ferme intention de ne pas les suivre, des réunions d'information où personne ne sait rien, des débats suspendus sans conclure [...], des décisions prises au hasard [...], des indignations justes mais [...], *voilà, depuis trente-cinq ans, ce que je vois au gouvernement* (Montherlant).

• Applications :

Notre meilleur jour, à nous autres cambrioleurs, ou, pour parler plus exactement, notre meilleure nuit, (1) c'est la nuit de Noël.

Surtout dans les départements (2).

Principalement dans certains (2).

Dans ceux (2) (vous l'avez deviné (3)) où la foi subsiste, fervente, candide, au cœur de ces bons vieux Français, comme les aime Drumont (Edouard) (3) (A. Allais).

Épanorthose (1) + **hyperbate** (2) + **parenthèse** (3) : la combinaison de ces trois figures fait apparaître leur affinité. Par elles, la construction de l'énoncé restitue le dédoublement dialogique d'un énonciateur qui révèle progressivement la vérité. Le comique du texte vient justement de la manière très indirecte dont la vérité est globalement exprimée. Une telle manipulation est la marque formelle de l'**ironie**.

Une seule injustice, un seul crime, une seule illégalité, surtout si elle est officiellement enregistrée, confirmée, une seule injure à l'humanité, une seule injure à la justice et au droit, surtout si elle est universellement, légalement, nationalement, commodément acceptée, un seul crime rompt et suffit à rompre le pacte social, tout le contrat social (Péguy).

Cette phrase est caractéristique d'une rhétorique argumentative, fondée sur la convergence de plusieurs figures :

- **suspension** qui forme la structure d'ensemble : le double prédicat verbal (« rompt et suffit à rompre ») est différé jusqu'à la fin ; il est paradoxal, puisqu'il en ressort qu'un objet singulier (cf. « seul ») est plus puissant qu'une totalité (cf. « tout ») ; son expressivité est renforcée par sa brièveté (cadence fortement mineure). On peut parler ici de phrase périodique ;

- dans le détail, d'autres figures qui servent l'amplification caractéristique de la suspension et de la période peuvent être repérées : les **homéotéleutes** des participes en — *é* et des adverbes en — *ment* juxtaposés, les **hypozeuxes** (« un(e) seul(e) »), les **parembolés** (« surtout si »), la **double retouche correctrice** à valeur de **gradation** (« rompt et suffit à rompre », avec **polyptote**, « le pacte..., tout le contrat... »), la **quasi-synonymie** entre les termes qui composent les groupes syntaxiques parallèles, appuyée par la **dérivation** (« justice »- « injustice ») qui devient **figure étymologique** (« injure »- « justice »). Une telle accumulation de figures, surtout de construction, marque le caractère serré de l'argumentation. On voit ici que la persuasion, pour être efficace, fait appel à des facteurs à la fois rationnels — démonstration nourrie — et affectifs ; le récepteur est submergé, emprisonné par cette masse, syntaxique et sonore, d'arguments.

2.2 Du morphosyntaxique au sémantique

Pour décrire certaines figures de construction, il est nécessaire de prendre en compte le signifié des termes qui les composent : il y a imbrication des composantes syntaxiques et sémantiques.

2.2.1 Figures polyvalentes

Elles mettent en jeu tantôt l'ordre morphosyntaxique, tantôt l'ordre sémantico logique.

Le chiasme : couplage grammatical, ou lexical, ou sémantique

Il y a reprise avec inversion d'éléments couplés : symétrie en miroir (structure AB/BA).

- Couplage grammatical ; le chiasme porte sur les parties du discours :

Ces yeux mystérieux ont d'invincibles charmes (Baudelaire).
Substantif-adjectif/adjectif-substantif.

- Couplage lexical ; le chiasme porte sur des termes répétés :

La rive où toujours l'on s'aime à jamais, où jamais l'on ne s'aime toujours (A. Cohen).

- Couplage sémantique ; la reprise inversée porte ici sur des sèmes :

Du côté des ruines, aussi loin que la vue pouvait porter, on ne voyait que des pierres grêlées (a) et des absinthes (b), des arbres (b) et des colonnes parfaites (a) dans la transparence de l'air cristallin (A. Camus).

(a) = minéral, (b) = végétal ; la construction figure, dans sa symétrie, la stabilité et l'harmonie d'un paysage soumis à un ordre classique.

Les interprétations contextuelles du chiasme sont multiples, liées à sa structure fermée et symétrique. Globalement, il est l'une des figures les plus efficaces de la rhétorique, qu'elle soit argumentative ou littéraire. L'esthétique classique a souvent recours à lui.

Le zeugma (syntaxique ou sémantique)

Mise sur le même plan fonctionnel (attelage), par coordination ou juxtaposition, d'éléments dissemblables.

• Dissymétrie syntaxique :

et l'on voyait à côté d'eux [...] quelque grande fillette de quatorze ou seize ans, leur cousine ou leur sœur aînée sans doute, *rougeaude, ahurie, les cheveux gras de pommade à la rose, et ayant bien peur de salir ses gants* (Flaubert).

Ce zeugma, qui porte sur les caractérisants, est fréquent dans l'écriture artiste, en particulier dans les descriptions : la réalité représentée (la « grande fillette ») semble soumise à une perception éclatée.

Aujourd'hui, plus calme et non moins ardent,
Mais *sachant la vie et qu'il faut qu'on plie,*
J'ai dû réfréner ma belle folie (Verlaine).

Dans ce dernier exemple, ce qui apparaît comme une déconstruction syntaxique est un trait de syntaxe archaïsante.

- Dissymétrie sémantique (le couplage concret-abstrait est très productif) :

- par couplage de substantifs :

Vous aviez vos portraits sur les murs de la ville,

Noirs *de barbe et de nuit* hirsutes menaçants (Aragon),

Elle gémissait *du velours* qu'elle n'avait pas, *du bonheur* qui lui manquait (Flaubert),

Il admirait *l'exaltation de son âme et les dentelles de sa jupe* (Flaubert).

Dans les deux derniers exemples cités, l'intention ironique est évidente ; le lecteur est invité à comprendre la relation logique implicite qui relie les syntagmes coordonnés : relation d'équivalence (bonheur = velours), gradation déceptive (de l'exaltation aux dentelles, de l'âme à la jupe).

Ce zeugma peut atteindre les dimensions d'une énumération ; c'est l'une des composantes fondatrices de la poétique proustienne. Citons, parmi de nombreux exemples, ce passage où le liftier ne répond pas au narrateur qui tente d'engager la conversation :

Soit étonnement de mes paroles, attention à son travail, souci de l'étiquette, dureté de son ouïe, respect du lieu, crainte du danger, paresse d'intelligence ou consigne du directeur.

L'énumération vertigineuse, et quelque peu comique, des causes possibles, manifeste dans le même mouvement la conscience douloureuse du caractère polymorphe, hétérogène et insaisissable d'une réalité psychique, et la volonté d'homogénéiser par l'analyse cette réalité, imaginairement unifiée.

Elle entre dans l'auto noire. La portière se referme. Une détresse à peine ressentie se produit tout à coup, une fatigue, la lumière sur le fleuve qui se ternit, mais à peine. Une surdité très légère aussi, un brouillard, partout (M. Duras).

Le verbe « se produire » est mis en facteur commun à un certain nombre de syntagmes

nominaux, où sont juxtaposées impressions subjectives et notations concrètes. L'effet de ce pointillisme syntaxique est accentué par les **hyperbates** successives des sujets : « ... une fatigue... la lumière... Une surdité légère... » Cette syntaxe déconstruite vise à représenter l'affleurement à la conscience de sensations-impressions hétérogènes à peine formées, ce que traduit sur le plan lexical l'emploi répété de « à peine », et celui de « très légère » ;

— par couplage d'adjectifs :

[...] un petit président du conseil français, *radical et ventru* (A. Cohen).

On le trouve aussi fréquemment chez Proust, avec les mêmes caractères que le zeugma nominal étudié : « l'odeur *médiane, poisseuse, fade, indigeste et fruitée* du couvre-lit », « le double tintement *timide, ovale et doré* » (de la sonnette). Dans un même mouvement, le zeugma rend compte d'une réalité composite et annule ou transcende ce que celle-ci a de disparate. Par le style, la mémoire du créateur rend homogène ce que la réalité simplement vécue pouvait avoir de déceptivement hétéroclite. Type de zeugma pastiché par Céline : « Sa personne *substantielle, bavarde et parfumée* », « spectateurs *passionnés, agressifs et pâlots* ».

L'hypallage (par déplacement syntaxique ou par transfert de catégorie)

Transfert plus ou moins complexe d'éléments caractérisants, surtout d'adjectifs, catégorie dont la plasticité est grande.

• Déplacement syntaxique : ce qui est caractérisé, ce n'est pas le terme que nous attendions d'après notre représentation du monde, nos connaissances, mais un autre ; c'est un cas de **caractérisation non pertinente** (oblique), reconnaissable à un conflit conceptuel entre le caractérisant et le caractérisé :

[une cour] n'ayant que deux arbres jaunis qui suffisaient à donner une douceur *mauve* au ciel pur (Proust),

les fleurs de paulownias, d'un mauve *pluvieux* du ciel parisien (Colette).

Dans ces deux exemples, dont l'un semble avoir inspiré l'autre, il serait plus logique que les adjectifs « mauve » (Proust) et « pluvieux » (Colette) caractérisent le substantif « ciel » : ce déplacement est l'un des emplois les plus constants de l'hypallage. Il est la

marque formelle d'un brouillage de nos perceptions habituelles, qui sont alors structurées autrement ; d'où la présence marquée de l'hypallage dans les textes qui visent à restituer des associations impressionnistes étrangères à la logique : l'écriture artiste et l'esthétique fin de siècle en fournissent des exemples nombreux. Dans la phrase de Colette, la construction contournée du syntagme « d'un mauve du ciel », néologisme syntaxique, vient renforcer l'étrangeté de la caractérisation. Des traces de cette marque de l'écriture artiste se trouvent par exemple chez Céline :

Lola n'échappait pas à cette *mélancolique et confidente* inquiétude.

Le transfert prend quelquefois les dimensions d'un échange entre deux adjectifs :

[un jeune homme] dont la peau était aussi *blonde* et les cheveux aussi *dorés* que s'ils avaient absorbé tous les rayons du soleil (Proust).

Autre type de transfert :

Le vent s'était levé, *brutal*/Cette maison inachevée où se trouvait, *temporaire*, mon lit (Céline).

L'étrangeté vient ici du choix de l'adjectif là où un adverbe incident au verbe serait plus attendu. Le style de Céline est fortement imprégné de ces faits de style propres à l'esthétique fin de siècle.

• Transfert de catégories de l'adjectif en substantif :

C'était *pendant l'horreur* d'une profonde nuit (Racine).

On attendrait : « pendant une profonde nuit horrible ».

Quand vous montez *du fond de l'horreur* sépulcrale,
Ô morts ! (Hugo).

L'échange entre l'adjectif et le substantif (« sépulcre horrible ») est ici complet.

Il ira calme et passera

Dans la férocité des villes (Verlaine).

Au-dessus des têtes, *parmi le hérissément* des barres de fer [= parmi les barres de fer hérissées], une hache passa, portée toute droite (Zola).

La réorganisation morpho-syntaxique de la phrase est la marque formelle de la restructuration de la perception ou de l'impression sur lesquelles est mis l'accent : l'objet support de la perception devient secondaire. On voit combien cette « déformation abstractive de la perception du réel » (M. Prandi, p. 99) a partie liée avec une technique impressionniste, ainsi qu'avec une recherche de l'essence des choses : la visée descriptive s'articule avec un enjeu démonstratif.

N.B. On peut opposer à cette hypallage abstractive la construction concrétisante, diversement appelée « **tour implicatif** » (H. Morier) ou « **implication** » (G. Molinié), qui est un calque d'une construction fréquente dans la poésie latine, d'où son autre nom : « *Sicilia amissa* » (F. Deloffre), etc. Elle substitue à la construction bi-nominale substantif abstrait + substantif concret la construction substantif concret + adjectif (« la Sicile perdue » au lieu de « la perte de la Sicile ») :

Son fils si bien portant [...] lui réjouissait le cœur (Balzac).

Et les fruits [offerts par Madame de Villeparisis] étaient si beaux que le directeur [de l'hôtel], malgré *la jalousie de ses compotiers dédaignés*, m'avait dit [...] (Proust).

Dans ce dernier exemple, la jalousie est liée au dédain des compotiers. Cette construction latinisante provoque un effet d'héroï-comique : la noblesse de la construction néoclassique contraste avec le prosaïsme du référent évoqué ; ironie destinée au prétentieux directeur.

• Application :

Las du triste hôpital et de l'encens fétide
Qui monte en la blancheur banale des rideaux,
Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,
Le moribond sournois y redresse un vieux dos (Mallarmé).

Dans ce début de poème, d'inspiration baudelairienne, Mallarmé pratique la recherche systématique de l'impropriété : si chaque substantif est caractérisé, le caractérisant est généralement peu pertinent. L'**hypallage** la plus remarquable est celle qui porte sur « blancheur » (recatégorisation de l'adjectif en substantif), mais on peut penser que les adjectifs « triste » et « ennuyé », peu propres à qualifier un inanimé, caractérisent obliquement et par **hypallage** le substantif « moribond ». D'autres impropriétés sont à noter : les adjectifs « fétide » et « sournois » sont des caractérisants peu pertinents ; l'article indéfini, dans « un vieux dos », se substitue au déterminant possessif et se charge d'une valeur caractérisante de dépossession. L'ensemble de ces dissonances caractérise un climat dysphorique et renvoie à une esthétique historiquement datée dans laquelle le bizarre et le grotesque ont partie liée.

La syllepse (grammaticale ou sémantique) cas de la figure étymologique

La syllepse est la figure pour laquelle l'articulation du syntaxique et du sémantique est la plus marquée : le terme s'applique en effet à deux figures qui sont fondées sur un dédoublement.

- Syllepse grammaticale (morphosyntaxique) ou « accord par syllepse » : rupture apparente de la cohésion syntaxique, dans l'utilisation des marques du nombre, du genre, etc. ; il y a conflit entre l'ordre syntaxique et l'ordre sémantico-logique, et c'est ce dernier qui l'emporte : on parle d'« accord par le sens ».

Jamais je n'ai vu deux *personnes* être si *contents l'un de l'autre* (Molière).

le *colonial* il est déjà tout rempli d'asticots un jour après son débarquement.
Elles n'attendaient qu'eux ces infiniment laborieuses vermicelles et ne *les*
lâcheraient plus que bien au-delà de la vie (Céline).

Dans l'exemple de Céline, le passage du singulier au pluriel — « le colonial » « eux »/« les » — est motivé par la valeur de l'article « le » : il a une valeur générique (« le colonial » a pour référent tous les coloniaux) et il est donc porteur d'une notion de pluralité interne. Le pronom s'accorde, non avec son antécédent grammatical, mais avec son référent logique. Cette syllepse est l'un des marqueurs des tensions propres à l'esthétique de Céline et à la modernité. En effet on pourrait l'assimiler à une faute, mimant donc l'oral populaire, mais on la rencontre aussi dans les textes classiques :

Entre *le pauvre* et vous, vous prendrez Dieu pour juge,
Vous souvenant, mon fils, que caché sous ce lin,
Comme eux vous fûtes pauvre, et *comme eux* orphelin (Racine),

Les vieilles perruques qui viennent là depuis trente ou quarante ans tous les vendredis, au lieu de s'amuser comme *ils* ont fait par le passé, s'ennuient et bâillent (Diderot).

Dans le texte de Céline, la même ambivalence entre littéarité (liée ici à une construction classique) et oral populaire marque, entre autres faits, l'emploi de « vermicelle » au féminin : solécisme d'un narrateur peu instruit, ou construction savante d'une sorte de féminin de « vermisseau », sur le modèle « vaisseau/vaisselle » ? La syllepse et les autres marqueurs d'une double articulation deviennent des faits de style, puisqu'à partir d'eux, on peut définir des composantes fondamentales de l'œuvre et mieux cerner son esthétique.

On voit une fois encore que la lecture stylistique des figures est inséparable de la notion de convergence : des faits de style différents forment un faisceau signifiant.

- Syllepse sémantique : emploi d'un terme unique en un double sens.

une succession pleine d'actes à faire, grosse d'honoraires, aussi *juteuse* que le filet tremblant dans lequel l'amphitryon plongeait alors son couteau (Balzac).

Le matin *fleurissait* comme un sureau (Giono, cité par I. Tamba).

L'articulation comparative rend explicite l'association, fréquente dans les syllepse, du sens propre et du sens figuré, ce qui conduit parfois à les assimiler à des tropes. Dans les deux exemples cités, la comparaison, en introduisant la référence au sens propre, entraîne l'« authentification d'une vision imaginaire » (Tamba, 1981, p. 185).

Un exemple extrême de syllepse est représenté par l'emploi d'un terme pourvu de deux signifiés venus d'homonymes : usage ludique et usage savamment poétique se rejoignent, au moins dans leurs procédés, ce qui montre que la reconnaissance des effets n'a de pertinence que si le contexte énonciatif est d'abord identifié. Sans nous attarder sur le jeu de mots, nous citerons ces vers où Valéry explique les mystères de la création poétique :

Leur toile spirituelle,
Je la brise et vais cherchant
Dans ma forêt sensuelle
Les oracles de mon chant.
[...] Toute l'âme *s'appareille*
À l'extrême du désir...
Elle s'écoute qui tremble
Et parfois ma lèvre semble
Son frémissement saisir.

« S'appareiller », comme verbe pronominal d'emploi archaïque, a pour sens « se joindre à son semblable, s'apparier » et figure la nécessité, exprimée directement, dans les vers qui précèdent, de l'union entre spiritualité (« l'âme ») et sensualité (« l'extrême du désir »). Mais le sens du verbe « appareiller » = « se disposer au départ », pour un navire, est tout aussi présent (cf. « vais cherchant »). Les signifiés des deux mots sont convoqués simultanément : de façon condensée, le poète donne là une formule de la quête poétique.

N.B. 1. On parle parfois de **syllepse in absentia** quand un fragment d'énoncé semble

être la transformation d'une locution, d'un mot composé, etc., dont le sens est présent en filigrane ; Céline utilise fréquemment ces détournements associatifs : « les parties honteuses de l'âme », « armés jusqu'aux cheveux », « l'alcool leur bouffait les foies » (cf. « avoir les foies »), etc.

N.B. 2. Cas de la « **figure étymologique** ». Elle existe au sens strict quand un mot est pris non dans son sens actuel, mais dans son sens étymologique. En fait, il y a plus généralement superposition des deux sens ; l'un des modes essentiels de l'évolution lexicale étant le glissement du concret vers l'abstrait, la figure étymologique double l'expression d'une pensée abstraite de son substrat concret :

Chaque atome de silence
Est *la chance* d'un fruit mûr (Valéry).

Chance < *cadere* = « tomber ».

Si les soleils par vous *subis*,
Ô grenades entrebâillées [...] (Valéry).

Subis < *subire* = « aller dessous ».

2.2.2 *Figures ambivalentes*

Elles combinent une construction particulière et une relation spécifique entre signifiés :

— juxtaposition de termes dont l'un est par son sens subordonné à l'autre : hendiadyn ;

- association par juxtaposition ou subordination de termes dont les signifiés sont opposés ou peu compatibles : antithèse, oxymore, attente trompée.

Des signifiés hiérarchisés

L'hendiadyn

Que je lui dévoile le son
De sa jeunesse et de sa voix,
Que je lui apprenne son nom,
Que je la coiffe et la recoiffe
Selon mes mains et leur plaisir (Supervielle).

= « de sa jeune voix », « selon le plaisir de mes mains ».

dans le *gris et champenois* Combray (Proust).

Raffinement précieux d'une écriture artiste qui détaille, on attendrait, dans l'exemple de Proust, une construction comme « dans le gris Combray champenois », au lieu de la coordination d'un adjectif qualificatif caractérisant — « gris » — et d'un adjectif dit relationnel — « champenois » = « de Champagne » -, non admise par l'usage (on ne peut dire, sauf choix stylistique : « un voyage présidentiel et pluvieux »).

Cette trace de réécriture artiste se retrouve chez Céline qui coordonne de façon répétée des adjectifs « objectifs » (ceux qu'on appelle les classifiants, qui expriment des propriétés objectivement définissables et réfutables) et des adjectifs « subjectifs » (qui contiennent une évaluation) :

- « officiers [...] *pelliculaires* [obj] et *surmenés* [subj.] » ;
- « lézards *inquiets* [subj.] et *multicolores* [obj.] » ;
- « sa *rousse* [obj.] et *perverse* [subj.] chevelure ».

Par la coordination, le récepteur est amené à établir un lien logique de cause à effet : « gris » parce que « champenois », « surmenés » parce que « pelliculaires », « inquiets » parce que « multicolores », « perverse » parce que « rousse ». L'esprit de dérision célinien se marque dans l'imprévisibilité des associations, source de grotesque.

Des signifiés/des arguments opposés

L'antithèse

Elle établit une relation d'opposition entre deux éléments d'un énoncé, en respectant les règles de la logique classique. C'est une figure d'extension variable, qui dépasse parfois le cadre de la seule figure de construction.

- Les antonymes

Il y a des antithèses qui sont fondées sur l'association de **véritables antonymes** lexicaux, pour une rhétorique d'une efficacité sans faille et sans nuance. L'écrivain emblématique d'un tel usage de l'antithèse est sans doute Hugo ; le caractère ramassé, condensé de l'antithèse, permet une symbolisation simple et expressive :

J'ai su *monter*, j'ai su *descendre*.

J'ai vu *l'aube* et *l'ombre* en mes cieux :

J'ai connu *la pourpre*, et *la cendre*

Qui me va mieux.

On peut remarquer que seule la première antithèse (« monter »/« descendre ») est fondée sur de véritables antonymes ; les autres (« aube », « ombre », « pourpre », « cendre ») sont des **antonymes impropres**, dont la valeur d'opposition, même si elle est stable, est d'ordre culturel. Le schématisme des contrastes est souvent amplifié par un strict parallélisme morphosyntaxique (**hypozeuse**) :

Tantôt il *maudissait* son oncle, sa tante, toute la basse Bretagne et son baptême.

Tantôt il les *bénissait*, puisqu'ils lui avaient fait connaître celle qu'il aimait (Voltaire).

D'autres antithèses, les plus nombreuses, associent des **antonymes purement contextuels** :

Il voit, quand les peuples *végètent* (Hugo).

- De l'antonymie à l'argumentation

- Valeur descriptive : par l'antithèse, le locuteur enregistre la présence d'une dualité ou d'une opposition dans le référent qu'il évoque. C'est le cas des exemples précédents, ou de cette phrase de La Bruyère :

L'on *confie son secret* dans l'amitié ; mais *il échappe* dans l'amour.

De même, le sonnet de Baudelaire « La cloche fêlée » oppose les quatrains *et* le sizain ; dans le deuxième quatrain, il y a présentation — rendue paradoxale par le titre — de la « bienheureuse » cloche « au gosier vigoureux », puis rupture, accentuée par l'absence de lien coordinatif d'opposition (asyndète), à l'ouverture du sizain :

Moi, mon âme est fêlée..

Les huit premiers vers du sonnet dessinent donc « en creux » le portrait du « je » poétique, la présentation antithétique renforçant le pathétique des vers du sizain. Ici, l'antithèse porte, non sur des termes isolés, mais sur l'ensemble d'un énoncé.

- Valeur argumentative : au-delà de la simple constatation d'une opposition, l'antithèse peut servir à construire une réfutation, un dialogue entre deux voix opposées : c'est souvent la voix commune (la *doxa*) qui est réfutée. On note la présence fréquente d'un « mais » dit de réfutation :

du négatif au positif : on donne parfois à cette antithèse le nom d'**antéisagoge**.

Mille drapeaux blancs sont déployés tout à coup — qui attestent *non d'une capitulation, mais d'une victoire* (F. Ponge).

Deux voix semblent se faire entendre dans ce type d'antithèse ; la présentation négative est la réfutation d'une affirmation qui est implicitement attribuée à l'opinion commune la plus prévisible (la *doxa*) : le drapeau blanc est généralement le signe d'une capitulation. C'est seulement après s'être opposé à la voix commune que le locuteur énonce sa propre vérité.

autres associations : l'extension de l'ensemble couvert par l'antithèse argumentative est très variable. C'est parfois un simple prédicat, comme dans cette présentation descriptive de « La lessiveuse » :

Constatons-le d'abord avec respect, c'est le plus grand des vases ménagers. *Imposant mais simple. Noble mais fruste.* Pas du tout plein de son importance, plein par contre de son utilité (F. Ponge).

La dernière antithèse (négatif-positif) tait apparaître une réfutation. Quant aux « mais » argumentatifs, ils réorientent les prédicats dans un sens opposé à ce qu'on aurait pu attendre : « noble » semblait impliquer « raffiné » ; ils introduisent des arguments opposés à ceux de la *doxa*, et donc d'une plus grande force. Il y a ici encore un dialogue entre deux voix opposées, dans une relation concessive sous-jacente (« bien qu'il soit noble, il est fruste »). Les adjectifs étant des antonymes purement contextuels — « fruste » n'est pas, en langue, l'antonyme de « noble », ni « imposant » celui de « simple » -, les relations entre les qualités sont spécifiques à l'objet évoqué ; ce type d'antithèse donne l'image d'une réalité originale et complexe, aux caractères hiérarchisés.

Il y a entre les deux types d'antithèse (descriptive et argumentative) la même différence qu'entre les deux phrases :

(1) « Il travaille alors que sa sœur joue. »

(2) « Il travaille, bien que sa sœur fasse du bruit. »

Dans (1), la subordonnée d'opposition marque un simple constat ; dans (2), la subordonnée de concession marque la présence d'un raisonnement : l'implication logique attendue (sa sœur fait du bruit, donc il ne travaille pas) est déjouée. On oppose sa propre vérité à la vérité attendue (= paradoxe) et cette présence de deux voix fonde le dialogisme. L'antithèse dite argumentative est donc fondée sur une concession et un dialogisme implicites ; elle est l'une des formes du paradoxe.

• **Application** : formes et enjeux de l'antithèse

[...] il aperçut une jeune personne, extrêmement blonde et fort bien faite, qui vint s'asseoir à côté de lui. Elle ne lui plut point ; *cependant*, en la regardant attentivement, il pensa qu'il n'avait jamais vu des yeux aussi beaux ; mais ils annonçaient une grande froideur d'âme. Par la suite, Julien trouva qu'ils avaient l'expression de l'ennui qui examine, *mais* qui se souvient de l'obligation d'être imposant. Mme de Rénal avait *cependant* de bien beaux

yeux, se disait-il, le monde lui en faisait compliment ; *mais* ils n'avaient rien de commun avec ceux-ci (Stendhal).

Dans cette scène de première rencontre entre Julien Sorel et Mathilde de la Mole, tout entière rapportée à travers le regard et le discours intérieur de Julien, la pratique de l'antithèse est systématique : elle est répétitivement marquée par les connecteurs « mais » et « cependant ».

Les antithèses opposent non des termes isolés mais des ensembles qui, ainsi mis en relation, prennent valeur d'arguments. C'est en effet par concessions successives que Julien construit sa vision de Mathilde : bien qu'elle ne lui plaise point, il pense qu'il n'a jamais vu des yeux aussi beaux ; bien qu'ils soient beaux, ils annoncent une grande froideur d'âme ; bien que les yeux de Mathilde soient les plus beaux, il reconnaît que les yeux de Mme de Rênal étaient bien beaux...

L'intérêt essentiel de ces antithèses qui relèvent du discours intérieur du personnage (« il pensa que », « trouva que », « se disait-il ») réside dans la caractérisation indirecte du personnage et dans le regard que l'auteur porte sur lui.

Le dialogue intérieur antithétique met en scène les hésitations, les revirements du jeune homme assailli par des impressions antagonistes qu'il tente d'organiser rationnellement. Roman d'éducation, *Le Rouge et le Noir* montre ici la découverte que fait un jeune homme du mystère de la femme et du désir amoureux, imprévisible et subversif.

L'usage de la concession révèle en creux, avec une certaine ironie, le système de valeurs qu'une telle rencontre vient détruire : quand une femme ne plaît pas, on ne trouve généralement pas qu'elle a les plus beaux yeux du monde ; l'extrême beauté des yeux fait attendre, au moins aux esprits d'un romantisme enfantin, une grande sensibilité ; le jugement porté par Julien sur les yeux de Mathilde semble peu compatible avec les compliments de la société envers les yeux de Mme de Rênal... Ainsi, les stéréotypes et le conformisme social du naïf Julien sont-ils déjoués par sa rencontre avec Mathilde.

Mais rien de tout cela n'est explicite, puisqu'il n'y a aucune notation psychologique : nous entrevoyons là des éléments fondamentaux du style de Stendhal. Et c'est par exemple dans l'articulation des antithèses, comique par son côté un peu trop souligné et pesant, qu'un lecteur attentif verra le regard critique que le narrateur porte à la fois sur la naïveté et sur le désarroi, contenus tant bien que mal, de son héros. L'antithèse, au centre du projet narratif, est la figure structurante du passage, auquel elle donne son ton.

L'oxymore

Comme l'antithèse, c'est une figure d'opposition, mais qui est fondée sur une apparente contradiction logique.

- Construction par coordination

Je suis le parfum

Vivant et défunt

Dans le vent venu (Valéry).

Épouse et n'épouse pas ta maison (Char).

- Construction par subordination

- Attribution d'un prédicat non pertinent, souvent sous la forme d'un adjectif épithète : *destruction créatrice, jeune vieillard, éphémère immortel, absence épaisse*, etc. Certains oxymores sont de véritables lieux communs (*topoi*) rhétoriques, comme celui du « silence éloquent » :

Je me taisais si pitoyablement

Que la déesse *ouyt plaindre mon taire* (M. Scève).

J'écoutais un à un les bruits imperceptibles dont était fait le silence (A. Camus).

- D'autres constructions sont possibles :

Les ravages du sort furent en somme *dramatiquement bienvenus* (Céline).

Car le plus lourd fardeau, c'est *d'exister sans vivre* (vers de Hugo cité par M. Bonhomme, 1989).

- Interprétation

Elle vise à annuler la tension et la contradiction pour rendre l'énoncé cohérent, tout

en montrant les raisons de cette violation apparente de la logique. L'oxymore repose sur une feinte : on feint d'opposer des synonymes (exister sans vivre) alors que les deux termes ont des sens différents (= « être en vie sans réaliser les possibilités de la vie ») ; surtout, on associe de faux antonymes (silence éloquent = « silence révélateur »), etc.

Par l'oxymore, on délivre essentiellement, de la façon la plus dense possible, une information contrastive, et on développe une vision double, « binoculaire », de la réalité. Voir presque ensemble deux faces opposées d'un même objet, c'est à la fois affirmer le caractère hétérogène d'une réalité où s'expriment des conflits — d'essence baroque — et montrer qu'on peut les transcender ; l'oxymore révèle là sa différence avec l'antithèse, et on a pu opposer le caractère tragique de l'antithèse et la dimension paradisiaque de l'oxymore qui harmonise les contraires. L'oxymore devient parfois le lieu où se dévoile l'unité contradictoire du monde, la fusion des opposés ; devenant un quasi-argument philosophique, il acquiert une dimension heuristique — il sert une découverte -, voire herméneutique — il appelle à une interprétation :

Fermé, sacré, *plein d'un feu sans matière*,

Ce lieu me plaît (Valéry, qui nomme cette résorption des contraires « le pur »).

Voilà pour son rôle dans l'énoncé. Mais il peut aussi figurer un conflit entre énonciateurs, rendu particulièrement provocant par sa structure compacte : parler de « boucherie héroïque » suppose deux énonciateurs, l'un qui valorise la guerre, l'autre qui la disqualifie ; l'oxymore a ici une construction nettement dialogique, et oppose la voix de l'apparence (l'héroïsme) et celle de la réalité (la tuerie). L'oxymore devient la marque d'une argumentation polémique concise qui le rapproche de l'ironie ; mais dans l'oxymore, tout est dit.

Le par'hyponoïan ou attente trompée

Dans le déroulement linéaire de l'énoncé, on substitue à ce qui était attendu comme point d'aboutissement d'un raisonnement, un terme ou un ensemble de termes qui ont des polarités opposées ; structure déceptive, effet de surprise, l'attente trompée a partie liée avec le **paradoxe** :

Ce qu'il avait *de moins admirable*, c'était d'être l'homme du monde *le mieux fait et le plus beau* (Mme de Lafayette).

Un des signes du déclin de la France est qu'elle ne soit plus *capable de mépris*

(Montherlant).

Il ne suffit pas d'être méchant *pour prospérer* (Hugo).

Il pourrait y avoir avant la figure des points de suspension qui viendraient surdéterminer la dimension déceptive de l'attente. Mais la figure y perdrait de son caractère abrupt et de sa dimension dialogique : l'attente trompée fait appel à la sagacité du récepteur qui doit percevoir la portée de cette figure-argument où est délivrée une vérité oblique. On peut penser que, pour Montherlant, la grandeur d'un pays est liée à ce qu'on résumera en termes nietzschéens de « volonté de puissance ».

Nous concluons en disant qu'il y a des figures de construction qui regroupent des faits de caractérisation non pertinente : certains zeugmas, certains hypallages ou certains oxymores. Dans ces associations, c'est l'articulation même de la syntaxe et du sens qui fonde la figure.

4. Tropes et comparaisons

1. Définitions des tropes

1.1 Approche classique : le trope comme transfert de sens

Les tropes sont plus communément appelés figures de sens ; on les définit en effet classiquement comme des détournements de sens (*tropos* = [dé] tour) : dans le trope, il y a, dit-on généralement, transfert du sens propre au sens figuré.

Les trois tropes principaux sont la **synecdoque**, la **métonymie** et la **métaphore**.

- la synecdoque est fondée sur une relation d'**inclusion** : « la voile » pour « le navire » ;

- la métonymie est fondée sur une **contiguïté logique** : lire « du Flaubert » pour lire « un livre de Flaubert » ;

- la métaphore est fondée sur une relation d'**analogie** : « un lion » pour « un homme courageux ».

Le signifiant (Sa) « sa colère *fond* » > ; un signifié 1 (Sé1) : sens propre, littéral, standard = « perdre sa consistance solide en passant à l'état liquide », non pertinent en contexte > ; un Sé2 : sens figuré, représenté en contexte, par usage déviant, non littéral = « disparaître progressivement ». Le repérage de ce Sé2 est nécessaire pour comprendre l'énoncé : *a contrario* le personnage proustien de Cottard, récepteur incompetent qui prend tout « au pied de la lettre » et ne comprend pas les métaphores, trouve « bizarre » l'expression « brûler les planches ».

1.2 Autres composantes

1.2.1 Une composante sémantique

• Le sens figuré, base du trope, est lié à un contexte particulier ; le terme de « diamant » n'a de sens figuré que dans un contexte qui le relie, explicitement ou implicitement, à des termes comme « yeux », « ciel »... De même, le sens figuré du terme tropique n'est pas saisi de la même façon dans « il y a du Flaubert dans cet homme-là » et dans « lire

du Flaubert ».

- C'est un sens moins fixe par l'usage que le sens propre, et d'autant moins prévisible que le trope est plus inventif et original. Il faut bien sûr mettre à part la figure appelée catachrèse (« les ailes du moulin », « le pied de la table », « le serpent monétaire ») : ici, la désignation du référent est nécessairement tropique, et le seul sens admis est un sens figuré, qui n'est d'ailleurs plus perceptible comme tel. Fontanier considère d'ailleurs que la catachrèse n'est pas une figure, puisqu'elle n'est pas liée à un choix.
- C'est un sens plus motivé que le sens propre, et donc d'une expressivité renforcée : pour « diamant », le sens figuré non standard d'« objet brillant, d'une grande beauté et précieux » est motivé par le sens propre.
- Le sens figuré ne consiste pas exactement en un transfert, une substitution ; si le sens non standard est en effet le seul acceptable du point de vue dénotatif, la richesse et, peut-être, l'existence même du trope comme figure viennent de ce qu'on perçoit la présence du sens littéral comme « valeur ajoutée », trace connotative. On a pu définir le sens figuré comme « un sens relationnel synthétique » (I. Tamba, 1981, p. 29). Aucune « traduction » du trope ne peut se substituer à l'analyse. Pour des raisons pédagogiques, nous serons amenée à donner les équivalents dénotatifs du trope (« la mignonne » = « la femme mignonne », « des bouches » = « des humains », « mille voix » = « un très grand nombre de voix », etc.) ; mais l'analyse commence avec la conscience que le trope dit plus et mieux que tous les équivalents qu'on en donne.

1.2.2 Une composante syntaxique

On l'a dit plus haut, c'est dans un entourage contextuel spécifique qu'existe le trope. Ce qui permet souvent de le repérer, c'est la reconnaissance de combinaisons non pertinentes, où sont violées, de façon plus ou moins marquée selon les tropes, les règles de la distribution ; comme l'écrit Du Marsais : « Ce n'est que par une nouvelle union des termes que les mots se donnent le sens métaphorique », nous ajouterons « et métonymique ».

Quand Céline décrit les autos qui circulent « avec leur cargaison *d'anémies* européennes », dans la combinaison des deux substantifs « cargaison » + « anémies »,

le second est à l'évidence ici inapproprié dans son sens propre. Même chose pour le verbe « pleuvoir » dans la relation sujet-verbe : « la lumière *pleut* ». Mais il arrive que seule la référence à la situation extralinguistique permette de repérer le trope : dans la phrase « le percepteur les a *égorgés* », seul le contexte général permet de décider si le percepteur doit être inculpé pour assassinat (sens propre d' « égorger ») ou s'il a appliqué la loi avec trop de rigueur (sens figuré).

Quoi qu'il en soit, le récepteur doit toujours repérer la présence d'un « conflit conceptuel » entre deux termes ou entre un terme et un contexte.

1.2.3 Une composante référentielle

L'idée que les tropes correspondent à une appréhension subjective de l'univers référentiel, et ne doivent donc pas être réduits à des figures de sens, a été répandue à la fin des années 1990. Kleiber (1999) écrit par exemple qu' « en sollicitant [la métaphore], on tente de construire une catégorisation du monde sensible en adéquation avec notre propre perception de l'événement du monde en question », qui s'oppose aux catégorisations conventionnelles. De même Détrie (2000), empruntant à Lakoff et Johnson (1986) la notion de « réalisme expérientiel », analyse la métaphore comme « une appropriation personnelle du réel extralinguistique » en rupture/confrontation avec les stéréotypes sociaux ; plus la métaphore est « vive » (on pourrait dire inventive et singulière), plus les procédures d'interprétation demandées au récepteur sont complexes. Une appréhension identiquement subjective du monde fonde la métonymie et la synecdoque de la partie pour le tout. Quand il y a trope, il y a donc « délit référentiel ». Notre saisie du monde est perturbée par la formulation tropique qui met en évidence l'illusion d'une identité et d'une stabilité objective du référent.

1.2.4 Une composante pragmatique

Nous ne poserons pas ici explicitement la question de la valeur de vérité attribuable à l'énoncé tropique, question largement débattue ; nous verrons surtout qu'il repose sur une duplicité énonciative, mais que celle-ci sert le dévoilement de la vérité. Dans la phrase « Pierre est un vrai boucher », on feint de dire que Pierre vend de la viande — et l'adjectif « vrai » renforce l'apparente valeur de vérité de cet énoncé ; on signifie en fait par la métaphore du boucher la maladresse catastrophique de Pierre s'il est chirurgien, ou peut-être sa cruauté sanguinaire. On peut alors se demander quelle intention communicative préside au choix d'une expression tropique, par laquelle on insinue une vérité tout en ne la disant pas ; on peut s'attacher à déterminer les enjeux de

ces énoncés déviants : un trope ne peut être étudié isolément.

1.3 Classement : les deux familles de tropes

1.3.1 Le groupe formé par la synecdoque et la métonymie

Synecdoque : « *les mortels* », « *sa chaussure* était grossière » ;

Métonymie : « *lire du Flaubert* », « *les tricolores* ont encore perdu », groupe où la déviance sémantique est la moins grande.

- Sens propre et sens figuré appartiennent souvent au même domaine notionnel.
- Le déplacement du sens propre au sens figuré est donc d'ordre logique, fondé sur un raisonnement déductif. Celui-ci est en effet le résultat de « la constatation de ce que l'expérience du monde impose » (R. Martin, 1985, p. 295), c'est-à-dire des associations objectivement constatables : « mortel » est logiquement associé à « homme », « du Flaubert » à « ce qui est produit par Flaubert », etc. Les associations sont d'ailleurs facilement stéréotypées.
- L'appréhension du référent se fait d'une façon qu'on peut dire « oblique » : « la chaussure » désigne « les chaussures », « les tricolores » désigne les sportifs français porteurs du maillot aux couleurs nationales.

N.B. Nous avons vu plus haut qu'on ne peut faire l'économie de la composante référentielle : dans des phrases comme : « L'omelette au jambon réclame son addition », ou : « Dix bouteilles de bière plus tard, il ne tenait plus debout », en vertu de quel déplacement sémantique peut-on dire qu'« omelette » signifie « être humain » et « bouteilles » « espace de temps » ? Où est le domaine notionnel commun entre ces termes ? C'est la perception subjective d'un référent qui fonde la figure : « omelette » et « bouteille » désignent respectivement un être humain et un espace de temps par contiguïté logique (inhérente à la métonymie), certes objectivement vérifiable, mais contextuellement liée à un point de vue en confrontation avec le point de vue conventionnel . Mais que signifie alors la notion de trope, en dehors d'« usage

déviant » ?

1.3.2 La métaphore

- Par la métaphore, on crée une relation d'analogie entre des référents distincts :

Une ceinture de boulevards mouillés (Camus) (1) [à la limite de la catachrèse]

Le vin du souvenir (Baudelaire) (2)

Toute âme est un *sépulcre* où gisent mille choses (Gautier) (3)

Seul avec *ce pédant* qu'on appelle l'ennui (Hugo) (4)

Javert sérieux était un *dogue* ; lorsqu'il riait, c'était un tigre (Hugo) (5).

Le terme métaphorique désigne un référent imaginaire, purement virtuel — nulle ceinture, nul tigre, etc., ne font partie de l'univers référentiel, réel ou fictionnel, mis en place dans le texte.

- La relation d'analogie comporte toujours une part de subjectivité, réduite bien sûr quand la métaphore est usée et forme un cliché (« les perles de la rosée »), et d'autant plus marquée que la métaphore est plus inventive (voir les exemples cités).

- La relation d'analogie repose sur l'identification de sèmes communs aux termes associés :

(1) circulaire + qui entoure,

(5) gradation de « menaçant » (dogue) à « féroce » (tigre) : le sème commun est « dangereux ».

L'identification des sèmes est plus ou moins aisée selon le degré d'inventivité de la

métaphore ; quelle glose peut rendre compte de l'énoncé métaphorique suivant :

Prends garde à l'anecdote. C'est une *gare où le chef de gare déteste l'aiguilleur* (Char).

- On opère par la métaphore une **recatégorisation** subjective et imaginaire (on parle de recatégorisation lorsqu'un humain peut être assimilé à un animal, une réalité abstraite à un objet concret, etc.), en abolissant les frontières entre les catégories sémantiques et référentielles que notre entendement présupposait les plus stables : l'abstrait est associé au concret — voir les exemples (3) et (4) : « âme »/« sépulcre », « pédant »/« ennui » — ; l'humain au non-humain — voir l'exemple (5) : « Javert »/« dogue », « tigre » — ; etc.

En résumé, métonymie et synecdoque sont fondées sur des associations logiques, des relations objectives, il n'y a pas de recatégorisation imaginaire des référents désignés. La métaphore, quant à elle, est faite d'associations analogiques, de relations subjectives, il y a recatégorisation imaginaire.

2. La synecdoque

C'est une figure à l'existence partiellement discutée. Elle est presque toujours nominale, et consiste donc en un mode de désignation déviant d'un référent.

C'est celui des tropes dans lequel le « conflit conceptuel » est le moins marqué :

« les mortels » (Sél) pour « les hommes » (Sé2) ; Sél > Sé2 : relation d'inclusion par extension ou particularisation.

2.1 Trope grammatical

2.1.1 Le singulier pour le pluriel

Après quoi, *l'œil* s'obscurcit et se ferma, le visage devint pâle, *la main* blanchit, et le Titan se coucha, poussant un dernier soupir (A. Dumas).

Ce type de synecdoque est quasiment lexicalisé : l'emploi du singulier tend à l'emporter sur celui du pluriel, surtout dans un énoncé conventionnellement poétique. La focalisation par gros plan perd donc de son expressivité ; la synecdoque devient plutôt un « opérateur de poéticité ». Mais ici, associée à l'**hypozeuxe** (parallélisme de construction), elle assure l'unité esthétique du tableau (parallélisme de substantifs au singulier) et retrouve un certain poids symbolique (représentation expressionniste de la mort).

Le singulier a parfois un sens générique :

Sur les bords de l'étang où *le roseau* frissonne
S'envole brin à brin le duvet *du chardon* (Lamartine).

Le choix d'un élément représentatif, exemplaire prototypique, comporte alors souvent une visée didactique et s'inscrit dans le cours d'un raisonnement. Dans l'exemple suivant, la synecdoque s'inscrit dans un mouvement de **gradation** argumentative :

Il vainquit les Saxons, les Pictes, les Vandales,
Le Celte, et le Borusse, et le Slave aux abois... (Hugo).

Accompagnée de l'**hyperbate** (par **polysyndète** : « et... et... » = « et même »), la focalisation sur l'exemplaire singulier, qui souligne par l'article défini la notoriété du référent visé, est l'un des procédés de l'éloge.

2.1.2 Des quantificateurs précis pour désigner un nombre imprécis

À *quatre pas* d'ici je te le fais savoir (Corneille).

Mon âme aux *mille voix* que le Dieu que j'adore
Mit au centre de tout comme un écho sonore (Hugo).

Ce type de synecdoque est l'un des modes de l'expression hyperbolique ; an accentue l'expression d'une quantité faible ou au contraire importante, en feignant l'objectivité : le chiffre apporte une précision apparemment incontestable, relativement stéréotypée.

2.2 Trope lexical

2.2.1 Synecdoque « matérielle » : synecdoque de la partie pour le tout (l'holonyme pour le méronyme)

Laissez parler, Seigneur, *des bouches* si timides (Racine).

Mais *une main* nue

Alors est venue

Qui a pris la mienne (Aragon).

[...] le père Roland leva son chapeau, les deux femmes agitèrent leurs mouchoirs, et *une demi-douzaine d'ombrelles* répondirent à ces saluts en se balançant vivement sur le paquebot qui s'éloigna [...] (Maupassant).

Avec cet emploi d'un méronyme (terme qui désigne une partie d'un tout) là où on attendrait un holonyme (terme qui désigne la totalité du référent), on effectue une manipulation du référent en se focalisant sur la partie qui en est la plus signifiante : on opère ainsi « une sorte de cristallisation sur un aspect de l'entité en question, montrant que le vécu prend le pas sur le connu (la dénomination plus prototypique, objectivante) ». La figure devient « un lieu discret d'émergence de la subjectivité » (Détrie, 2006).

Dans les vers d'Aragon, on peut mettre en évidence la convergence entre cette focalisation sur la seule main, hyperbolisée par le choix du singulier, l'emploi de l'adjectif « nue », et l'usage du pentasyllabe, mètre bref, pour conclure à une stylisation extrême dans la représentation de la femme et du sentiment amoureux : représentation épurée qui résonne comme une allégorie de l'amour.

2.2.2 Synecdoque « conceptuelle » : la relation est liée à la hiérarchie qu'on établit dans les classifications, exprimée par l'opposition hyponyme-hyperonyme

Pour mémoire, dans la relation « table »/« meuble », le premier terme est l'hyponyme du second puisqu'il réfère à un ensemble d'extension plus limitée, l'espèce « table » du genre « meuble » — lui-même terme hyperonyme.

- Synecdoque du genre (espèce pour genre)

Elle repose sur un mouvement de particularisation qu'on analyse parfois en termes d'« infraction à la loi d'exhaustivité » ; l'une des lois de la conversation veut en effet qu'on donne les renseignements les plus précis sur le thème dont on traite ; le terme de « pain », qui désigne l'emblème de toute nourriture, est ainsi employé par synecdoque : « Donne-nous aujourd'hui *notre pain* de ce jour », « Chaque jour amène *son pain* » (La Fontaine), etc.

- Synecdoque de l'espèce (genre pour espèce) impliquant une généralisation

— L'hyperonyme est parfois employé seul :

Il voulut tout revoir, l'étang près de la source,
La mesure [...],
Le vieux frêne plié,
Les retraites d'amour [...],
L'arbre où dans les baisers leurs âmes confondues
Avaient tout oublié (Hugo).

Par le choix d'un hyperonyme (« l'arbre ») peu informatif, peu descriptif, dont le S_é2 et le référent restent inconnus, l'attention est déplacée sur la relative qui suit, point culminant de la strophe. Peut-on voir aussi un effet d'agrandissement dans le choix d'un terme référant à un ensemble de grande extensité ?

— L'hyperonyme est plus souvent utilisé pour éviter une répétition :

Le cygne chasse l'onde avec ses larges palmes.
[...] *L'oiseau*, dans le lac sombre [...] (S. Prudhomme).

Dans le cas d'une telle anaphore, liée d'abord à un souci de variété, on hésite à parler de synecdoque, le terme précis ayant déjà été employé.

N.B. L'un des modes de réalisation les plus fréquents de la synecdoque conceptuelle est l'emploi d'un adjectif substantivé.

— Quand l'adjectif est au pluriel, il fonctionne comme un hyperonyme ; le référent est inclus dans une catégorie :

Pendant que *des mortels* la multitude vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords... (Baudelaire).

La substitution de « mortels » à « hommes » sert ici l'argumentation du poète : condamnation du divertissement qui fait oublier aux hommes leur condition mortelle, et auquel lui préfère le « recueillement » (titre du poème) ; le terme appartient de plus à un lexique religieux, celui du poète-prédicateur (cf. « remords », « recueillement »). La démarche globalisante du moraliste (du sociologue, du philosophe) est souvent servie par cette figure.

— Quand l'adjectif est au singulier, il fonctionne plutôt comme un hyponyme ; le référent est désigné indirectement par l'une de ses propriétés :

« Comment vous nommez-vous ? » Il me dit : « Je me nomme *Le pauvre*. »
(Hugo).

Notre exemple montre qu'une telle désignation vise souvent à faire de l'individu ainsi nommé un type, surtout quand le déterminant est un article défini ; la réalité représentée est saisie dans son essence : cette synecdoque sert donc elle aussi la démarche du moraliste.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, Céline désigne souvent les hommes et les femmes par ces adjectifs substantivés ; on les trouve au singulier — « *la belle* de mon service », « *la mignonne* », « *cette divine* » (désignations venues d'une tradition galante parodiée), « un *pouilleux* » — et au pluriel — « *ces angéliques* », « *les fous et les*

lâches », « une horde de fous vicieux », « les miteux », etc. C'est moins l'individu qui intéresse l'écrivain que ce qu'il représente : toute une typologie symbolique prend forme par cette figure.

Les titres, qui synthétisent le contenu textuel qui suit (= pantonymes), font largement appel à cette figure : *Les Précieuses ridicules*, *Les Diaboliques*, *Les Assis*, *Les Petites Vieilles*, *L'Ingénu*, etc.

3. La métonymie

« Des jeunesses » pour « des êtres jeunes » : S_{é1} > ; S_{é2} = relation de contiguïté logique.

Nous avons dit qu'elle appartenait à la même famille que la synecdoque, puisque le transfert du S_{é1} au S_{é2} se fait par implication logique. Certains ont d'ailleurs proposé de voir dans la synecdoque un cas particulier de métonymie ; mais dans la synecdoque, il y a une relation inaliénable entre les référents, un lien logiquement nécessaire de présupposition entre les signifiés¹ : « cygne » présuppose « oiseau », « ingénu » présuppose « homme », « les Celtes » présuppose « le Celte », « pain » présuppose « nourriture », etc.

3.1 Quelques types de métonymie

3.1.1 Les manifestations concrètes (S_{é1}) d'un principe abstrait (S_{é2}) : l'effet pour la cause

On peut considérer toutes les métonymies de ce type comme des variantes de la métonymie dite du signe, dans laquelle un référent abstrait est représenté à travers l'objet qui l'emblématise dans une culture donnée. Ce sont donc des métonymies matérialisantes.

- Métonymie du signe :

Pendant que dans *ton Louvre* ou bien dans *ta chaumière*
Tu vis... (Hugo).

Louvre = richesse ≠ *chaumière* = pauvreté.

Elle nous quitta pour *la tombe* (Hugo).

Tombe = mort.

- Autres manifestations concrètes :

Nous avons cité « l'équipe des tricolores », métonymie signifiant que ces sportifs symbolisent la France. Dans cet autre exemple :

Y a-t-il quelqu'un ici qui ait *des reins et du cœur* ? (Hugo).

= de la force et de la générosité, l'ordre des termes mérite un commentaire. « Avoir du cœur » est en effet une métonymie totalement lexicalisée en langue (l'organe du cœur comme source d'amour, de générosité, etc.). Mais ici, elle est revivifiée par l'emploi premier d'une métonymie inventive (« des reins » = « de la force ») ; la force de l'expression est aussi renforcée par une allusion à l'expression métaphorique venue de la Bible « sonder les reins et les cœurs », qui donne à l'interrogation une portée métaphysique.

Autre exemple, emprunté à Rimbaud, dans son tableau de l'Ancien Régime :

Non, ces saletés-là datent de *nos papas* !

Les pères sont, dans le contexte, les figures concrètes symbolisant un passé révolu — le choix du familier « papa » signifiant de plus et surtout que ce passé était comme l'enfance de l'humanité : vertu polémique de la métonymie.

Autre exemple : l'évocation par Céline des Américains qui se couchent « après *les heures verticales* » ; une formulation non tropique donnerait quelque chose comme : « les heures où l'on se tient dans une position verticale ». Provocante et d'abord énigmatique, une telle métonymie semble plus prévisible dans un énoncé poétique, même si son association avec le verbe « se coucher » la motive et l'explique.

La métonymie peut aussi porter sur des verbes ; l'action est alors décrite dans ses manifestations les plus concrètes : « lever le coude » = « boire » ; « mettre la flèche »

dans l'argot des cyclistes = « abandonner » (le clignotant a remplacé la flèche comme signal d'arrêt).

Ce type de métonymie est très productif, et comprend aussi bien des associations stéréotypées que des relations inédites. Nous avons évoqué plus haut des énoncés comme « l'omelette au jambon demande l'addition » ou « dix bouteilles de bière plus tard, il ne tenait plus debout » : de tels exemples montrent que les déplacements métonymiques sont infinis, et plus arbitraires que les déplacements synecdochiques qui s'appuient sur des relations inaliénables entre référents. On a pu ainsi décrire la métonymie comme le plus arbitraire et le plus immotivé des tropes (cf. Todorov).

- Cas particulier : le pluriel des noms abstraits

Je n'osais entamer avec *ces jeunesses* du restaurant la plus anodine conversation (Céline), [...] avec leur cargaison *d'anémies* européennes (*id.*).

3.1.2 Un principe abstrait (Sé1) incarné dans des manifestations concrètes (Sé2) : la cause pour l'effet

Les métonymies de ce type sont elles aussi très nombreuses et symbolisent souvent une recherche de l'essence des choses. Dans les exemples présentés, la référence à l'être humain est court-circuitée ou transcendée par ces métonymies : elles énoncent différents principes abstraits qui peuvent définir et déterminer l'homme ; d'où leur présence importante dans des textes classiques. Les énoncés philosophiques ou du moins didactiques forment le cadre privilégié de cette figure, alors relativement codifiée par l'usage :

Tout homme a son lieu naturel ; ni *l'orgueil*, ni *la valeur* n'en fixent l'altitude : *l'enfance* décide (Sartre).

Et moi je la salue, elle étant *l'innocence* (Hugo).

[...] à l'heure où *l'assoupissement*

Ferme partout les yeux sous l'obscur firmament.

Un romancier comme Céline fonde sa recherche des principes sur un usage audacieux de ce type de figure :

C'est un vrai corps que je voulais toucher, un corps *en vraie vie* silencieuse et molle.

Elle est *en catastrophe*, cette infinie boîte aux aciers [= la machine de l'usine].

On voit la différence de portée entre ce que propose le texte et l'équivalent, au moins dénotatif : « corps vraiment vivant », « boîte aux aciers source de catastrophe » ; le référent « métonymisé » (le corps, la boîte) devient un objet symbolique, révélateur ici de la misère de la condition humaine.

N.B. Dans la deuxième phrase, l'adjectif « infinie » est lui aussi métonymique ; on trouve immédiatement avant :

[...] on voudrait bien arrêter tout ça [...], mais ça ne se peut plus. Ça ne peut plus finir.

Du point de vue dénotatif, l'adjectif peut être glosé par « dont le mouvement est sans fin » ; mais comme dans tout trope, le sens propre (« illimité, dont on ne voit pas les extrémités ») reste connotativement présent, ce qui sert la représentation agrandie, fantastique, de la machine.

Dans ses romans, Gracq fait un usage très important de cette métonymie en position de complément dans des groupes bi-nominaux (= composés de deux substantifs), appliquant ainsi la « loi de l'extrême raccourci » imposée, selon Breton, par la poésie moderne. Ce sont souvent des sortes de compléments de qualité, calqués sur les « génitifs hébraïques » venus de la Bible (« Dieu de vérité », « bouches d'erreur »), dans lesquels s'exprime la qualité définitoire du référent : « prairie *aux hautes herbes d'embuscade* », « au cœur de *cette clairière d'intimité tiède* », « ces terres de *sommeil* ». Ce sont aussi des compléments déterminatifs, comme dans cette évocation d'une auberge abandonnée à l'automne : « Elle vit à peine, *cette auberge du désœuvrement migrateur* » (= où venaient les [touristes], migrants désœuvrés). Le

raccourci propre à la métonymie devient ici énigme provocante.

On peut voir des mécanismes analogues dans les métonymies du producteur pour l'objet produit (« manger *du/un camembert* », « lire *du/un Flaubert* »), ou du contenant pour le contenu : « *La province* qui s'endort » (Laforgue). « *La rue* assourdissante autour de nous hurlait » (Baudelaire), ou encore « *Les gros bureaux bouffis* traînent leurs grosses dames » (Rimbaud), métonymie où le transfert de désignation est pleinement réalisé.

3.2 Rôle fonctionnel de la métonymie

« Notations contractées, méprises réfléchies », Valéry identifie là des principes qu'il juge essentiels dans toute création poétique ; ils s'appliquent parfaitement à la métonymie.

3.2.1 Principe d'économie

La force de la métonymie vient de son pouvoir de condensation ; nous avons vu que, pour donner le sens dénotatif du trope, il est souvent nécessaire d'avoir recours à une paraphrase développée : la métonymie évite donc tout un développement discursif. Du Marsais parle d'ellipse comme base de la figure, ce qui est faux mais qui traduit la perception d'un raccourci, parfois d'ordre temporel. Valéry nous fournit d'ailleurs des exemples variés de telles contractions, sortes d'exemples-limites :

Comme le fruit se fond *en jouissance*,
Comme *en délice* il change *son absence*
Dans une bouche où sa forme se meurt,

vision dynamique et synthétique du fruit qui fond et disparaît, ce qui est source de jouissance et de délice ; représentation, inspirée d'Héraclite, du dynamisme créateur des contraires.

Et bientôt je briserais, *baiser*,
[...] Cette tremblante, frêle, et pieuse distance
Entre moi-même et l'onde,

représentation, inscrite elle aussi dans le temps, de Narcisse dont l'existence va se résumer, se concentrer dans le baiser donné à son image : « baiser » est apposé à « je ».

Le journalisme use aussi de telles métonymies, par exemple pour certains titres, comme celui que relève Marc Bonhomme (1988) : « Des barreaux aux râteaux » ; le titre résume le contenu de l'article, ou comment des prisonniers ont été amenés à nettoyer des espaces verts : de la prison au jardinage. Ce titre introduit un élément de surprise qui a autant un rôle d'accroche qu'une fonction mémorielle.

3.2.2 Principe d'impropriété

La métonymie est repérée parce que, dans son sens propre, le terme concerné viole les règles de distribution (cf. « elle étant l'innocence » ≠ « innocente », « la province qui s'endort » ≠ « les habitants de la province », etc.) ou n'est pas adapté au contexte. Les adjectifs épithètes sont souvent l'objet d'un gauchissement sémantique, plus ou moins lexicalisé, ce qui est un nouveau fait de caractérisation non pertinente : « œil *câlin et fatal* », « lit *hasardeux* », « île *paresseuse* », « rivages *heureux* », « siècle *vaurien* » (exemples empruntés aux *Fleurs du mal*) ; « nous allions, *noirs et décisifs* comme un métro », « répétaient-ils, eux, *douteux* », « lampe *craintive et verdâtre* », « caverne *fécale* » (= les toilettes), « viandes *vibrées* à l'infini » (exemples empruntés au *Voyage au bout de la nuit*).

On se rend compte que le gauchissement est plus marqué chez Céline, où il atteint parfois au solécisme (« décisifs », « douteux » là où on attendrait « décidés », « dubitatifs » ; « vibrées » au passif), marques d'une voix qui déconstruit polémiqument usages lexicaux et syntaxiques. De tels gauchissements sont des métonymies inventives : Céline construit en effet son propre langage, son idiolecte, en s'opposant au langage commun.

N.B. Dans ces faits de **caractérisation non pertinente**, la métonymie croise parfois l'**hypallage** dont seule la construction de la phrase permet de la différencier : dans « île paresseuse », « rivages heureux », ou dans « lampe craintive », c'est bien parce qu'aucun actant humain n'est désigné dans l'entourage de la figure qu'on parle de métonymie. En revanche, dans « noirs et décisifs », le premier adjectif caractérise de façon plus pertinente, du moins dans son sens dénotatif, le mot « métro » : on parlera donc d'hypallage par déplacement. Bien sûr, le commentaire commence avec une interrogation sur le choix de « nous allions noirs » au lieu de « comme un métro noir » : intensification de la qualité qui s'applique — syntaxiquement (« nous »)/logiquement (« métro ») — aux deux substantifs ; l'adjectif « noir » lui-même est employé comme métonyme de « dans l'ombre », qui serait dénotativement plus pertinent. Double

impropriété qui traduit indirectement la métamorphose radicale (cf. « décisifs », qui est lui aussi l'objet d'une manipulation sémantique) que fait subir au monde et au langage le voyage au bout de la nuit comme « œuvre au noir » (Yourcenar). La longueur de notre glose montre la puissance concentrée de la figure. Disons pour finir que, dans la (dé)construction en zeugma des adjectifs, interviennent souvent métonymie et hypallage (« noirs et décisifs », « craintive et verdâtre »).

3.2.3 Fonction emblématique

Sél > référent symbolique/Sé2 > référent symbolisé.

Fondamentale dans la métonymie du signe (« la couronne est menacée »), cette fonction est au centre de nombreuses métonymies, comme nous l'avons signalé. Quand les symboles reposent sur des relations habituelles, culturellement enracinées, entre référents, les métonymies sont lexicalisées.

Ainsi il y a dans cette figure un continuum qui mène des métonymies conventionnelles, largement exploitées par la rhétorique classique pour leur pouvoir de concentration, aux métonymies les plus arbitraires et les plus inventives ; dans celles-ci s'ajoute à la recherche de la densité le choix d'une apparente impropriété : quoi qu'il en soit, un raisonnement déductif peut toujours démontrer les mécanismes de la figure.

3.3 Métonymies particulières

L'énallage

C'est « l'échange d'un temps, d'un nombre ou d'une personne contre un autre temps, un autre nombre, une autre personne » (Fontanier). L'énallage est donc un trope grammatical. Le déplacement logique qui la fonde a pour principe la manipulation du cadre énonciatif, qu'il soit temporel, personnel ou spatial :

Ce petit provincial d'un milieu bourgeois [...], cet étudiant fermé aux mathématiques, peu doué pour la philosophie, ignorant les langues étrangères et donc tributaire des traductions, aura *tout de même appartenu* très tôt à l'Académie (Mauriac).

L'emploi du futur antérieur dans des *Mémoires* fait figure : le futur montre la vision prospective d'un événement à partir d'un point de repère situé fictivement dans le passé, passé évoqué dans la première partie de la phrase. L'antérieur du futur marque quant à lui une visée résultative : la combinaison prospectif/résultatif fait de ce futur antérieur le temps des bilans synthétiques.

Le père lui laissa digérer sa disgrâce.

Un mois de la sorte se *passé*.

L'autre mois, *on l'emploie* à changer tous les jours

Quelque chose à l'habit, au linge, à la coiffure (La Fontaine).

Double énullage dans la présentation de la jeune veuve :

- énullage temporelle : par passage au présent de narration qui situe lui aussi de façon fictive l'événement comme contemporain d'un point de repère passé, au lieu de le situer comme antérieur au moment de l'énonciation ;
- énullage personnelle : substitution du pronom personnel indéfini « on » au pronom « elle » attendu, puisque le référent est la jeune veuve.

La double énullage crée une opposition entre la présentation actualisée d'un événement rendu proche par le présent — marque d'une « description vive » comme dit Fontanier — et un effet de distance ironique lié à la présentation « dépersonnalisée » du personnage. Chaque énullage est le contrepoint ironique de l'autre.

L'antonomase

Elle a pour mode d'expression essentiel les transferts entre noms propres et noms communs, et possède essentiellement une fonction caractérisante.

- L'antonomase du nom propre

Hauteclaire Stassin était sérieuse comme *une Clorinde*. Il la regarda donner sa leçon et il lui demanda de croiser le fer avec elle. Mais il ne fut point le *Tancrede de la situation*, le comte de Savigny ! Mlle Hauteclaire Stassin [...] ne fut pas touchée une seule fois (Barbey d'Aurevilly).

Précédé d'un déterminant, le substantif ne sert plus à nommer un individu unique — et exemplaire -, mais il identifie une classe d'individus qui a les mêmes qualités, généralement stéréotypées, que celui qui porte ce nom. Au lecteur de comprendre l'allusion. Dans le passage cité qui narre la rencontre entre les héros de la nouvelle « Le bonheur dans le crime », les actants s'opposent en un combat d'escrime. L'« antonomase filée » fait allusion à des personnages de *La Jérusalem délivrée*, poème épique du Tasse : Clorinde, l'amazone héroïque des Infidèles, est aimée du chevalier ennemi Tancrède ; celui-ci la tue dans un duel sans savoir que c'est elle. Les antonomases ont essentiellement une fonction de caractérisation, ici nuancée. La première antonomase produit en effet un certain agrandissement épique, non dénué d'une dimension héroï-comique qui est liée à l'opposition de la couleur des noms propres : rencontre entre les héroïques « Hauteclaire » et « Clorinde », et le bourgeois « Stassin ». L'expression familière « le Tancrède de la situation », dans une phrase de structure orale-familière (« il..., le comte ») produit un effet de dégradation burlesque, l'ensemble manifestant le regard distancié, quelque peu dévalorisant, du narrateur. Les antonomases ont aussi dans cet exemple une fonction narrative, puisqu'elles annoncent symboliquement le sentiment amoureux à naître, et le caractère transgressif et scandaleux de cet amour (cf. titre de la nouvelle). On voit la dimension « économique » de ce type de métonymie : peu de mots, effets nombreux.

Des verbes plaisamment néologiques sont parfois formés à partir d'antonomases implicites : on connaît le verbe « tartuffier », citons la chanson contemporaine : « On nous *Claudia Schiffer* On nous *Paul-Loup Sulitzer*, Ah le mal qu'on peut nous faire... »

- L'antonomase du nom commun, dite « d'excellence »

« Le Philosophe » (= Aristote), « le Poète » (= Virgile), « *the Genius* » (= Ray Charles) : elle est produite par l'article défini qui a sa valeur pleine de focalisation sur l'objet considéré comme unique. Désignation caractérisante généralement stéréotypée.

La périphrase

Désignation indirecte et descriptive d'un référent en plusieurs mots. Suivant le contexte, elle a une fonction d'amplification, d'euphémisme, elle peut avoir une valeur poétique, etc.

| *La tribu prophétique aux prunelles ardentes* [= les bohémiens]

Hier s'est mise en route... (Baudelaire).

4. Figure d'analogie : la métaphore. Figure associée : la comparaison

4.1 Fondements

4.1.1 Une structure tripartite

La métaphore et la comparaison canoniques sont formées d'un comparé (Cé = le thème), d'un comparant (Ca = le référent virtuel), et d'un motif (Mot.), dont le signifié comporte des sèmes attribués au Cé et au Ca (propriétés logiques communes aux deux) :

Et des truies aux tétins [Ce] roses [Mot.] comme des lobes [Ca] (Apollinaire).

Quand elle regardait les étoiles, ses yeux [Cé] étaient comme des lacs [Ca] tranquilles [Mot.] (Montherlant).

Il était mince [Mot], cet espoir [Cé], un fil [Ca] (Céline).

Vous [Cé] êtes mon lion [Ca] superbe et généreux [Mot] (Hugo).

- Le comparé, qui désigne le référent actuel, est nécessairement exprimé dans la comparaison, pas dans la métaphore (métaphore in *absentia*) :

Un moine [Ca] et un boucher [Ca] se bagarrent à l'intérieur de chaque désir [Mot.] (Cioran).

- Le comparant désigne un référent toujours virtuel.

Dans la comparaison : « elle rit comme sa sœur », il n'y a pas expression figurée. D'où l'emploi, imposé pour la comparaison, des déterminants propres aux référents virtuels : articles définis et indéfinis. Le comparant est nécessairement exprimé dans la comparaison, mais pas dans la métaphore, qui porte alors sur le motif.

La journée [Cé] se remet en marche [Mot.]. Elle devait me porter jusqu'au soir [Mot.] (Camus).

- Le motif n'est pas toujours exprimé :

- quand il est présent, comparaison et métaphore sont dites motivées ; la relation Cé-Ca est saturée, puisqu'elle est limitée aux sèmes communs qu'il exprime (voir ex. initiaux) ;
- quand il est absent — figures non motivées -, la relation est non saturée et c'est le récepteur qui restitue les sèmes communs au Cé et au Ca. Les comparaisons non motivées, ce qui est rare, sont de forme prototypique « être comme » :

Est-ce qu'il ne serait pas beau de pouvoir vous dire : « Roi *qui êtes comme une main sur mon front* » ? (Montherlant).

Quand la figure s'apparente à un cliché : « le manteau de la neige », la restitution du motif est simple et la relation Cé-Ca limitée. C'est surtout quand la figure est inventive que l'absence de motif sollicite la compétence interprétative du récepteur ; elle participe alors d'une stratégie de l'énigme, ou d'un jeu de « montré/caché ».

4.1.2 Différences comparaison/métaphore

- Là où la comparaison établit entre Cé et Ca un lien de ressemblance vérifiable — ou donné comme tel -, la métaphore établit un lien d'analogie symbolique. Les outils principaux de la comparaison, outre « comme », sont « ainsi que » ou « de même que », plus nettement argumentatifs, ou encore « tel (que) », d'un niveau de langue plus soutenu et qui introduit souvent un Ca développé, sorte de tableau exemplaire — fréquent chez Proust -, à coloration parfois épique :

Tes yeux sont aussi morts depuis les aventures,
Ta grimace est la même et ton deuil est pareil :
Telle la lune vue à travers des mâtures,
Telle la vieille mer sous le jeune soleil,
Tel l'ancien cimetière aux tombes toujours neuves ! (Verlaine).

- Dans la comparaison, le Ca conserve son sens propre ; dans la métaphore, le Ca a

toujours un sens figuré.

- Avec la comparaison, les référents du Cé et du Ca restent distincts, différents ; avec la métaphore, la représentation du Cé s'enrichit de la présence du Ca : on parle de représentation « binoculaire », ou « stéréoscopique » (adjectifs eux-mêmes métaphoriques).

- La force imageante des deux figures est très variable, et il vaut mieux éviter de parler d'image quand on étudie ces figures.

- On peut partir du principe selon lequel la comparaison a, de soi, une force imageante plus grande que la métaphore. Dans la phrase : « La fatalité est comme un vautour », le Ca « vautour » garde une force figurative plus grande que dans l'expression hugolienne « le vautour-fatalité ». En effet, dans la comparaison, le Ca garde son sens propre et désigne un référent autonome, même s'il est virtuel ; de toutes les figures microstructurales, c'est celle dont le pouvoir figuratif est le plus marqué :

Elle me tenait éveillé, cette Alberte d'enfer, qui me l'avait allumé [« l' » : pronom antéposé au substantif « le feu » qu'il représente] dans les veines, puis s'était éloignée *comme l'incendiaire qui ne retourne pas même la tête pour voir son feu flamber derrière lui* (Barbey d'Aurevilly).

Avec la comparaison, appelée par la métaphore banale sur le verbe « allumer », se crée un tableau concret et imagé ; l'expression du Ca concret « feu » est habilement retardée jusqu'à la comparaison : elle reste implicite dans « (feu) d'enfer » et oblique dans le pronom « le », expressivement antéposé.

- La métaphore n'est pas de soi figurative : elle organise une représentation symbolique du monde, fondée sur l'analogie, dans laquelle l'image du Ca reste « virtuelle » (dans tous les sens du terme). Dans la phrase de Cioran déjà citée :

Un moine et un boucher se bagarrent à l'intérieur de chaque désir,

les deux comparants évoquent des domaines référentiels très hétérogènes, comme représentants symboliques de domaines notionnels antithétiques (le spirituel ? le matériel, par exemple). Si la phrase proposée avait été « Forces spirituelles et forces matérielles se bagarrent [...] comme un moine et un boucher », l'image concrète de deux personnages se serait plus nettement imposée.

Mais il faut ajouter que la force imageante de comparaisons lexicalisées, du type « pauvre comme Job », « rouge comme un coq », est faible. À l'inverse, quand une métaphore est longuement filée, cette continuation, en autonomisant le Ca, lui apporte une épaisseur concrète qui lui donne la force d'un tableau :

Figurez-vous qu'elle *était debout*, leur ville, absolument droite. New York c'est une *ville debout*. On en avait vu nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports et des fameux même. Mais chez nous, n'est-ce pas, *elles sont couchées* les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, *elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur*, tandis que celle-là l'Américaine, *elle ne se pâmait pas, non, elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur* (Céline).

Deux faits convergent pour créer l'illusion de représentation :

- l'analogie ville/être humain/femme, qui n'est d'abord pas pleinement accomplie, puisqu'elle ne se réalise que dans des adjectifs et des groupes verbaux, s'accomplit progressivement, par la répétition du pronom « elles », anaphorique féminin, et surtout par la désignation en synecdoque « l'Américaine » (avec majuscule). Céline réactualise à sa façon (dérision et grotesque) le *topos* romanesque et poétique de la ville-femme ;
- le Cé principal « ville » disparaît dans la dernière partie du texte ; reste la (re)présentation du Ca « femme », de moins en moins perçue comme virtuelle, sous les traits de l'Américaine, phallique et frigide : le figuré devient figuratif. L'impératif « Figurez-vous », à l'ouverture de l'évocation, est à prendre dans son sens propre : je proposerai de voir dans cette consigne de lecture un « opérateur de figurativité », marqueur de l'hypotypose (voir plus loin).

En résumé, il y a donc un continuum qui mène du moins au plus figuratif, et nous verrons que la fonction des figures n'est pas la même dans tous les cas.

4.1.3 « Identification atténuée » et « image hypothétique »

La différence entre expression figurée et illusion de représentation n'est pas toujours facile à faire, nous venons de le voir. Un certain nombre de constructions, aux formes variées, sont aussi problématiques :

(1) Le poète est *semblable* au prince des nuées (Baudelaire).

(2) Son visage *ressemblait vaguement* à celui d'un loup blanc qui a du sang au museau, car son nez était enflammé comme celui d'un homme dont la vie est altérée de ses principes (Balzac).

(3) La ville atténuée *semblait* un archipel (Apollinaire).

(4) Les feuilles, ayant perdu ou changé leur aspect, *avaient l'air* des choses les plus disparates, d'une aile transparente de mouche, de l'envers blanc d'une étiquette, d'un pétale de rose, mais qui eussent été empilées, concassées, ou tressées comme dans la confection d'un nid (Proust).

(5) Cette porte qui avait *l'air* immonde et cette fenêtre qui avait *l'air* honnête, quoique délabrée, ainsi vues sur la même maison, *faisaient l'effet de* deux mendiants dépareillés qui iraient ensemble et marcheraient côte à côte, avec deux mines différentes sous les mêmes haillons, l'un ayant toujours été un gueux, l'autre ayant été un gentilhomme.

L'escalier menait à un corps de bâtiment très vaste qui *ressemblait à* un hangar dont on aurait fait une maison (Hugo).

(6) [le manteau du pauvre]

Piqué de mille trous par la lueur de braise

Couvrait l'âtre et *semblait* un ciel noir étoilé [...]

[...] Sa bure *où je voyais* des constellations (Hugo).

On peut tenter de distinguer deux ensembles :

- des énoncés où l'on affirme objectivement une ressemblance forte entre un Cé et un Ca dont le référent est virtuel ; Cé et Ca ne sont plus entièrement distincts l'un de l'autre, sans être totalement assimilés par l'analogie. On parle d'identification atténuée, figure intermédiaire entre la comparaison et la métaphore : cf. (1) et, de façon déjà plus floue, (2). (3) est un cas-limite ;
- des énoncés où l'on exprime, de façon atténuée — « modalisée » — une impression illusoire, une « image hypothétique », dont le modèle est, selon H. Morier,

Chateaubriand ; ce qui est énoncé est posé comme illusion, imagination, dont l'énonciateur revendique la subjectivité. Citons, avec H. Morier, les principaux modalisateurs, ces opérateurs d'illusion subjective : « sembler », et *a fortiori* « avoir l'air de », « faire l'effet de », « on eût dit », « on croirait voir », « je ne sais quel », « comme si », etc. Il n'y a plus expression figurée, plus de Cé ni de Ca : libre cours est donné à l'imagination.

Dans (4) et dans (5), l'emploi du subjonctif plus-que-parfait (« eussent été empilées ») à valeur d'irréel du passé, et du conditionnel (« iraient », « marcheraient ») avec sa valeur modale de « vérité imaginaire », montre qu'on est du côté de la représentation illusoire d'une réalité imaginée, même avec « ressembler à » : cela suggère que pour connaître la réalité — les feuilles, une porte, une fenêtre, un bâtiment —, il faut l'imaginer. L'imagination est parfois si puissante que l'illusion devient vision : c'est le sens de la fin de (6) où l'on est passé de l'image hypothétique avec « sembler » à la représentation de la vision hallucinée avec « voir » (cf. *Le Bateau ivre* : « Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir »).

4.2 Différents types de métaphores et de comparaisons

4.2.1 Recatégorisations : totale/partielle

La métaphore a pour centre un terme incompatible avec le contexte, et qui rompt la cohésion sémantique de l'énoncé ; elle abolit nos catégories sémantiques fondamentales et crée une recatégorisation (un humain peut être assimilé à un animal, une réalité abstraite à un objet concret, etc.) et ainsi elle substitue à notre connaissance rationnelle du monde une connaissance d'ordre symbolique : dans les exemples (3) (4) (6) qui suivent, la mémoire est symboliquement assimilée à un navire, à une sœur, les collines à des chamelles, etc.

• **La recatégorisation est totale** quand la métaphore porte sur le Ca, et qu'elle est donc nominale ; on peut parler d'assimilation métamorphosante du Cé au Ca.

- Cé abstrait/Ca concret : formuler une abstraction par un équivalent concret, plus facile à appréhender et moins contestable, est l'une des modalités essentielles de la métaphore :

(1) Levez-vous vite, *orages désirés* (Chateaubriand).

(2) Il saura *faner vos roses*

Comme il a ridé mon front (Corneille).

(3) *Mon beau navire ô ma mémoire*

Avons-nous assez navigué

Dans une onde mauvaise à boire (Apollinaire).

(4) Mémoire *sœur obscure et que je vois de face*

Autant que le permet une image qui passe (Supervielle).

(5) La vieillesse est *un tyran* qui défend sur peine de la vie tous les plaisirs de la jeunesse (La Rochefoucauld).

- Cé inanimé/Ca animé humain (personnification) ou animal :

(6) *Chamelles* douces sous la tonte, cousues de mauves cicatrices, que les collines s'acheminent... (Saint John Perse).

Voir également plus haut la métamorphose de la ville de New York en femme.

- Cé animé humain/Ca inanimé :

(7) Elle était *le lys* de cette vallée.

(8) Vous [= les jeunes gens] êtes *de la chair à tout faire une sorte*

De matériel courant de brique bon marché

[...] Vous êtes *ce manger* que les corbeaux emportent (Aragon).

- Changement de champ lexical :

(9) Quand *les fidèles* entrent dans leur Banque, faut pas croire qu'ils peuvent se servir comme ça selon leur caprice. Pas du tout. *Ils parlent à Dollar* en lui murmurant des choses à travers un petit grillage, *ils se confessent* quoi [...]. Ils n'avalent pas *l'Hostie*. Ils se la mettent sur le cœur (Céline).

Au champ lexical de la finance, représenté par « Banque », est substitué le champ lexical de la religion : réécriture du *topos* naturaliste du commerce comme religion des

Temps modernes, dont le caractère blasphématoire est ici fortement accentué.

Par une démarche elle-même analogique, on peut rapprocher du rôle de la métaphore le rôle que Proust attribue à la lumière :

Je traversais des futaies où la lumière du matin, qui leur imposait des divisions nouvelles, émondait les arbres, mariait ensemble les tiges diverses et composait des bouquets.

La métaphore, surtout substantive, est fondée sur la subversion des catégories rationnelles connues : on marie un Cé et un Ca dont on émonde un certain nombre de sèmes, ce qui a pour corollaire, nous l'avons dit, une recombinaison symbolique de notre connaissance du monde.

• **La recatégorisation est partielle** quand la métaphore porte sur le motif : un prédicat qui pourrait être attribué dans son sens propre à un Ca est attribué au Cé.

- Métaphore verbale : le verbe étant souvent porteur d'un sémantisme dynamique, elle est l'une des formes de la personnification :

[Le hêtre de la scierie] *éclaboussait* à chaque instant des vols de rossignols et de mésanges ; *il fumait* de bergeronnettes et d'abeilles ; *il soufflait* de faucons et de taons ; *il jonglait* avec des balles multicolores de pinsons, de roitelets, de rouges-gorges, de pluviers et de guêpes (Giono).

La personnification reste latente, puisque aucun Ca humain n'est exprimé. Le caractère partiel, inabouti, approximatif, de la recatégorisation, provoque une hésitation sur le statut de l'arbre, d'où un fort effet de fantastique.

N.B. On trouve parfois des substantifs verbaux :

les soupirs légers et brefs de la mer (Camus).

- Métaphore adjectivale : elle vise souvent à exprimer, par le registre des sensations, des impressions et des affects. C'est l'une des formes principales de la **synesthésie**. On définira celle-ci comme une combinaison de sensations différentes à travers lesquelles s'exprime une impression unique, mais diffuse — d'où la présence de plusieurs adjectifs juxtaposés. La théorie des correspondances a fait des synesthésies l'un des principes essentiels de la connaissance : connaître, c'est découvrir — ou inventer ? — l'unité cachée sous la diversité des choses et des sensations que celles-ci provoquent :

Le mépris *âcre et froid* des passants lui pénétrait dans la chair et dans l'âme comme une bise (Hugo).

La vérité est *carrée, lourde, dense* (Camus).

Le journal, c'est une lecture *noire, épaisse, immobile*. La Bible, c'est une lecture *blanche, lumineuse, ruisselante* (C. Bobin).

- Groupes « bi-nominaux » :

Les larmes du matin et les doigts de la rive (Reverdy).

Il y a là personification implicite, sans Ca humain exprimé.

Dans *les plis sinueux* des vieilles capitales (Baudelaire).

Le Ca reste ici aussi inexprimé ; la métaphore porte sur le motif, et non sur le Ca.

4.2.2 Métaphores *in præsentia/in absentia*

• Dans la métaphore *in præsentia*, Cé et Ca sont exprimés. La forme à laquelle on peut toujours la ramener comporte un « est » d'équivalence : Cé « est » Ca : « l'homme est un loup pour l'homme », « Vous êtes mon lion superbe et généreux ». Cette construction attributive est caractéristique d'une volonté de persuader en donnant du Cé une définition assertive et implicitement irréfutable. L'apparente valeur de vérité objective

est parfois renforcée par des modalisateurs comme « vrai », « littéralement » ; ils donnent à croire que le terme métaphorique est employé dans son sens propre, avec tous ses sèmes, et que la recatégorisation, loin d'être symbolique, est réelle.

La métaphore *in praesentia* est parfois de construction appositive :

Petit Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
Des rimes (Rimbaud). [Ca apposé]

Cette corolle de chair bouffie, *la bouche*, [...] pousse toutes espèces de sons visqueux (Céline). [Cé apposé]

Elle apparaît aussi dans des syntagmes bi-nominaux (transformables en construction attributive) :

une ceinture de boulevards mouillés (Camus).

ce nid bavard d'une petite ville (Barbey d'Aurevilly).

• Dans la métaphore *in absentia*, seul le Ca est exprimé. Dans l'aphorisme de Char :

L'homme qui ne voit qu'une *source* ne connaît qu'un *orage*,

la présentation métamorphosante du Cé non exprimé est extrême, ce qui rend la formulation énigmatique. C'est en établissant des connexions symboliques que le récepteur pourra faire émerger une ou plusieurs interprétations. Ici, la signification globale de l'énoncé est une dénonciation de la connaissance partielle et incomplète ; plus précisément, si l'on comprend qu'« une source » symbolise une origine, un principe de forces créatrices (intellectuelles, affectives, etc.), « un orage » symbolisant une émotion, une passion agissantes, une paraphrase un peu éloignée et forcément appauvrissante pourra être : « Moins les principes de vie seront nombreux et diversifiés, et moins la vie sera riche en passions. »

Selon les genres, la métaphore *in absentia* n'est pas employée dans les mêmes conditions :

- dans la prose romanesque, le Ca constitue généralement la reprise métaphorique d'un Cé déjà exprimé, ou il appartient au moins à une métaphore filée : il y a donc de toute façon un mécanisme d'anaphore linguistique qui assure la cohésion de l'énoncé. Dans la phrase de Céline déjà citée, « Ils n'avalent pas l'Hostie », le contexte — métaphore filée de la religion, référence au dollar :
- donne à comprendre « l'Hostie » comme le Ca de « le dollar » ;
- dans la poésie, et dans les énoncés sentencieux, la métaphore in *absentia* n'est pas anaphorique : ou bien elle se comprend, de façon univoque parce qu'elle est l'expression de stéréotypes (cf. « Il saura faner vos roses »), ou bien au contraire elle illustre la stratégie d'une parole nécessairement énigmatique et différente du langage courant, puisqu'elle vise à dire l'inouï, à révéler l'inconnu et l'essentiel. On pense à la ligne de partage tracée par Mallarmé, puis par Valéry, entre la prose, langage véhiculaire, porteur d'informations et simple monnaie d'échange, et la poésie, langage essentiel. Valéry écrit : « Le nom et le reconnaître sont des circonstances d'élimination de la chose même. » C'est dire que les détournements tropiques, et en particulier la métaphore in *absentia* que rien n'annonce (cf. « le reconnaître »), peuvent seuls atteindre ce que le poète appelle, dans une formule néoplatonicienne, « la chose même ».

Le récepteur est animé de deux désirs contraires : le désir de comprendre, et pour cela de trouver une ou plusieurs paraphrases satisfaisantes ; mais aussi le désir de conserver la conscience d'une richesse énigmatique inhérente à la métaphore in *absentia*, surtout quand elle n'est pas anaphorique.

Voici quelques exemples de ces métaphores in *absentia* non anaphoriques :

[Cette fumée qui nous portait] nous prenait tels que nous étions, minces ruisseaux (1) nourris de désarroi et d'espérance, avec un verrou (2) aux mâchoires et une montagne (2) dans le regard (Char).

La métaphore (1) est appositive et in *præsentia* ; l'ensemble des métaphores (2) est in *absentia* ; les sèmes dénotatifs de « verrou » sont ici « fermeture », « blocage à faire disparaître », ceux de « montagne » restent plus mystérieux : « quantité énorme » — de désirs, sorte d'antonyme contextuel de « verrou » — qu'on reliera à « espérance », ou plutôt « obstacle à gravir », synonyme contextuel de « verrou », relié à « désarroi ».

*J'ai retiré ce radium de la pechblende
Et j'ai brûlé mes doigts à ce fruit défendu
Ô paradis cent fois retrouvé reperdu
Tes yeux sont mon Pérou ma Golconde mes Indes (Aragon).*

Il y a dévoilement progressif du Cé. On peut voir dans l'invocation au paradis une métaphore in *præsentia* du Cé « tes yeux », en elle-même d'un lyrisme conventionnel. Dans « ce fruit défendu », le démonstratif est à la fois anaphorique (il reprend) et cataphorique (il annonce) : le groupe nominal « ce fruit défendu » renvoie à la fois à « radium » — cf. « brûler » — et à « tes yeux », avec le relais de l'allusion au « paradis » (isotopie biblique) ; ce groupe constitue ce qu'on appelle un **embrayeur d'isotopie**, puisqu'il s'articule sur différents champs lexicaux entre lesquels il fait la transition. Reste le statut des métaphores du premier vers. Les contemporains de Pierre et Marie Curie comprenaient sans doute mieux que nous l'allusion à la découverte de la radioactivité par extraction du radium du minerai appelé « pechblende ». Quoi qu'il en soit, cette métaphore scientifique est in *absentia*, et pour la comprendre, il faut extraire des sèmes de « radioactivité » les sèmes de « découverte révolutionnaire », de « dangerosité », de « force de désintégration »... qui peuvent être transférés à un Cé implicite : le sentiment amoureux.

4.2.3 Métaphores motivée/non motivée

Quand la métaphore est verbale ou adjective, elle porte par nature sur le motif ; le choix entre expression et non-expression du motif est possible dans le cas de la comparaison et de la métaphore substantive. L'identification du motif est le fondement de tout parcours interprétatif.

- Expression du motif : relation saturée

Dans la comparaison, le motif peut s'appliquer dans son sens dénotatif au Cé et au Ca ; la comparaison apporte alors une précision descriptive, voire ornementale :

Parfois il [= l'enfant attendu par Inès] *bouge, à peine*, comme une barque sur une eau calme (Montherlant).

Le plus souvent, le motif ne s'applique dans son sens propre qu'au Ca ; son transfert au Cé demande un travail interprétatif ; comparaison et métaphore servent une argumentation, un raisonnement par analogie (par ressemblance dans le cas de la comparaison) :

Vous [Cé] êtes tout le temps à *genoux* [Mot.], comme les chameaux des Africains [Ca] qui s'agenouillent à la porte de chaque ville (Montherlant).

Quand le motif n'est exprimé qu'après Cé et Ca, la curiosité interprétative du récepteur est d'autant plus sollicitée. Certains modes de présentation, qui retardent le motif et lui donnent une autonomie syntaxique, renforcent une stratégie du « caché-montré », fondamentale dans l'expression figurée :

Les amours [Cé] sont comme ces armées immenses [Ca] qui recouvraient hier la plaine. *Aujourd'hui on les cherche : elles se sont dissipées* [Mot.] (Montherlant).

Les secrets des riches [Cé] sont des éponges pleines d'or [Ca] ; *il faut savoir les presser* [Mot.] (Hugo).

- Non-expression du motif : relation ouverte

Tout parcours interprétatif suppose que l'on découvre les sèmes composant les propriétés logiques communes au Cé et au Ca. En cas d'absence de motif, si la relation est banale, l'attribution de sèmes communs est facile et limitée : « Cette pièce est une porcherie. » Mais quand la relation est originale, cette recherche n'est jamais achevée ; de nouveaux sèmes peuvent toujours être découverts. La dimension nécessairement déceptive de la recherche assure l'inventivité et la richesse symbolique de la métaphore :

Le ciel est un dé à coudre (Éluard).

Plusieurs des métaphores in *absentia* citées, étant non motivées, sollicitent doublement un travail interprétatif (quel [s] Cé [s] ? quel [s] motif [s] ?) :

Un moine et un boucher se bagarrent à l'intérieur de chaque désir.

Cf. aussi :

[...] avec un verrou aux mâchoires et une montagne dans le regard.

4.2.4 *Métaphores lexicalisée/d'usage/inventive/délexicalisée*

- Métaphore lexicalisée

Elle est à peine sentie comme métaphore ; seul le sens figuré et abstrait est perçu, l'épaisseur concrète du sens propre s'étant perdue : « l'écoulement du temps », « pousser des cris », « être rongé de remords ».

- Comparaison/métaphore d'usage

On peut les juger banales, les considérer comme des clichés. Les associations sont prévisibles, fondées sur des ressemblances/analogies communément admises. Les figures sont représentatives d'un discours social, et donc porteuses de certaines valeurs. Leur banalité peut venir du fait que le Ca est, dans un certain univers culturel, le prototype de la qualité commune Cé-Ca : « fort *comme un Turc* », « *les perles de la rosée* », « un teint *de lys et de roses* » ;

J'admire pour la première fois le château d'Azay, *diamant taillé à facettes*, serti par l'Indre, monté sur des pilotis masqués de fleurs (Balzac).

Mais on peut aussi apprécier ce type de Ca en termes de *topoi*, ou « lieux », marques stéréotypées et prévisibles d'un certain type de discours : ici, les trois métaphores citées sont des marques conventionnelles d'un lyrisme démonstratif, qui vise à l'éloge. On peut aussi rattacher ce type de figure aux exigences de l'esthétique classique : références à la vraisemblance, à la bienséance, au naturel, pour recommander des métaphores « justes », fondées sur une relation constatable et déjà établie, claires et de longueur limitée (pas trop de métaphores filées). La fonction ornementale de la figure est engagée par de tels énoncés.

Leur caractère conventionnel peut aussi tenir au motif, prédicat stéréotypique : « *les hurlements de la tempête* », « un remords *dévorant* ». Le célèbre discours du Conseiller Lieuvain (au nom significatif = « *topos creux* »), dans *Madame Bovary*, offre des exemples de cette éloquence ornée d'une façon si hyperbolique que le pastiche du lyrisme démonstratif devient parodie :

Partout *fleurissent* le commerce et les arts ; [...] la religion, *plus affermie, sourit* à tous les cœurs...

- Comparaison/métaphore inventives

Leur inventivité est au contraire liée au conflit conceptuel fort qu'introduit l'élément figuré, ce qui les rend imprévisibles. On peut transposer à ces figures les commentaires de Proust sur « ce qu'on appelle d'admirables" photographies ». Il explique qu'elles donnent « quelque chose singulière d'une chose connue, image différente de celles que nous avons l'habitude de voir, singulière et pourtant vraie, et qui, à cause de cela, est doublement saisissante parce qu'elle nous étonne, nous fait sortir de nos habitudes, et tout à la fois nous fait rentrer en nous-mêmes en nous rappelant une impression ».

Plusieurs stratégies créent une **comparaison inventive**. Citons par exemple - l'imprévisibilité d'un Ca, qui crée une forte rupture d'isotopie

Les soirs d'été, à l'heure où Vénus était douce *comme un grain d'orge* (Giono).

Le silence, profond *comme un grenier à blé abandonné, gorgé de chaleur et de poussière* (Gracq).

C'est d'ailleurs des deux participes que vient surtout la force expressive du Ca.

- la multiplication des comparaisons :

Une multitude de rides, ou *circulaires comme es replis de l'eau troublée* par un caillou que jette un enfant, ou *étoilées comme une fêlure de vitre*, mais toujours profondes et *aussi pressées que les feuilletts* de la tranche d'un livre (Balzac).

- la longueur de la comparaison, qui forme un tableau presque autonome. Quand **la métaphore est « vive »**, sa force est également liée à la tension créée avec le contexte. Le sens littéral garde une charge connotative puissante ; c'est le cas de la plupart des métaphores in *absentia* que nous avons citées, ou encore de ce passage de Céline :

La végétation bouffie des jardins tenait à grand-peine, *agressive, farouche*, entre les palissades, éclatantes frondaisons formant *laitues en délire* autour de chaque maison, *ratatiné gros blanc d'œuf solide* dans lequel achevait de *pourrir un Européen jaunet*. Ainsi autant de saladiers complets que de fonctionnaires tout le long de l'avenue Fachoda.

Par cette métaphore filée, le lecteur découvre une représentation inédite du cadre colonial. Le champ lexical des comparants impose progressivement à l'esprit une représentation de plus en plus monstrueuse (**gradation** des métaphores) de la société coloniale décadente : comme nature morte/comme matière décomposée/comme nourriture triviale et abjecte (cf. « en délire », « ratatiné », « pourrir », etc.). Tout un imaginaire de la matière (proliférante, décomposée, mangée/dévorante) se déploie : le sens littéral reste présent en filigrane. La fonction cognitive, mais aussi la fonction affective des figures sont engagées dans de tels énoncés.

• Délexicalisation

Réemploi d'une figure lexicalisée, ou fondée sur un cliché, dans laquelle le sens propre est réinvesti ; la figure est revivifiée et reprend une force expressive. Comme c'est très souvent le motif qui retrouve une force concrète émoussée par l'usure sémantique, on dit que la métaphore est remotivée :

Cette corolle de chair bouffie, la bouche, [...] pousse toutes espèces de sons visqueux ||à travers le barrage puant de la carie dentaire (Céline) [cf. « pousser un cri »].

L'impression jamais ressentie me venait parfois [...] que le temps même *coulait, ||coulait comme un sang, coulait maintenant en torrents à travers les rues (Gracq).*

Dans ces deux phrases, le lecteur est d'abord confronté à des métaphores lexicalisées (« pousser des cris » « le temps [s'é] coule ») : mais elles sont comme corrigées et revivifiées dans un second temps — et la comparaison joue souvent ce rôle. Le texte fait dialoguer un discours social figé et une parole personnelle qui prend celui-ci à rebours, qui crée des associations nouvelles, et qui se pose comme paradoxale. La métaphore a aussi une fonction cognitive : elle découvre de l'inconnu, de l'inédit dans le connu. Toute une pratique de la « modernité » (concept flou...) comme emprunt subversif de formes culturelles avérées se reconnaît ici.

L'Irréparable *ronge avec sa dent maudite* (Baudelaire).

Transformation de « rongé de remords » ; métaphore remotivée du verbe « ronger » qui retrouve sa force concrète grâce à l'emploi du substantif « dent » ; **métonymie** de « l'Irréparable » (= « le remords » ; court-circuitage logique : on a des remords quand on a commis un acte irréparable) ; esquisse d'une **allégorie** du Remords ainsi personnifié.

4.3 Métaphore et comparaison : des fonctions exemplaires

Il est difficile de brasser en quelques paragraphes une matière aussi vaste, et l'on serait tenté de dire d'abord qu'il est généralement impossible d'identifier une fonction unique et qu'il vaut mieux parler de dominantes. D'autre part, les fonctions dominantes varient selon les époques, les genres, les auteurs : la diversité des contraintes culturelles, des intentions communicatives, impose des paramètres nombreux.

Schématiquement, nous dirons que ces figures sont au service de la beauté, de l'émotion et de la connaissance. Nous faisons de la métaphore, et secondairement de sa variante comparative, une figure exemplaire, prototypique des autres, parce qu'elle est potentiellement capable de remplir toutes les fonctions dont une figure peut être investie, résumées par les trois règles : plaire, émouvoir, instruire (« *placere, movere, docere* »). La métaphore résume et symbolise de plus le pouvoir et les limites du langage.

4.3.1 Au service de la beauté

L'esthétique la plus classique a vu dans les figures d'élocution des ornements du discours : « cette force, cette grâce, cette beauté qui les distinguent », note Fontanier. Un discours orné et embelli est d'abord destiné à plaire. Cet embellissement est

fondamentalement celui du référent ; voilà pourquoi, dans la rhétorique littéraire, descriptions et portraits sont les genres où s'épanouissent le mieux ces fleurs de la rhétorique que sont la comparaison et la métaphore — et dans une moindre mesure les autres tropes. En effet, ces figures, qui infléchissent ou modifient la représentation du référent, peuvent au mieux en faire saillir la beauté. De tels ornements, renvoyant à la conception platonicienne d'une beauté idéale, essentielle et éternelle, sont nécessairement conventionnels et hyperboliques : « flanc d'ébène », « bouche de fraise » (métaphores hyperboliques) ; cf. « le château d'Azay, diamant taillé à facettes ». La comparaison, dont nous avons dit qu'elle a une épaisseur concrète et une force imageante plus marquées, joue un rôle important. Le Ca appartient souvent au champ lexical de la création artistique :

L'oiseau, dans le lac sombre où sous lui se reflète
La splendeur d'une nuit lactée et violette,
Comme *un vase d'argent parmi les diamants*,
Dort, la tête sous l'aile, entre deux firmaments (S. Prudhomme).

Convergence de figures-ornements qui composent un style fleuri, caractéristique du « sublime » : outre la comparaison imageante et idéalisante du vers 3 (« comme un vase d'argent... »), notons l'emploi de l'hyperonyme « oiseau », **synecdoque** ennoblissante, l'**hypallage** de construction qui met au premier plan le substantif valorisant « splendeur » — ce qui se reflète, c'est la nuit splendide et non la splendeur de la nuit -, la **syllipse de sens** sur « splendeur » — sens actuel de « beauté intense »/sens étymologique de « éclat de lumière » -, ou la **métaphore** conventionnelle sur « lactée ».

4.3.2 Au service des passions

C'est surtout dans les années 1670-1740 que se développe une réflexion, de caractère souvent polémique, sur les figures comme « langage des passions », ce qu'on appelle aussi le pathos.

La passion, c'est d'abord — Aristote oblige — toute la gamme des émotions et des sentiments que l'on fait éprouver à l'autre, au récepteur. Mais pour persuader, faut-il susciter des passions, ce qui impose un style figuré, ou ne pas s'écarter de la « simplicité adorable » ? Le style figuré sert la manipulation affective et psychologique ; la tragédie, par exemple, vise à exciter pitié, terreur, admiration, etc.

La passion, c'est aussi (voir Descartes et son *Traité des passions*) la passion qui anime le producteur, l'expression de sa sensibilité — courant qu'exploitera le lyrisme romantique. Comme il est écrit dans un *Cours de Belles-Lettres* (Dubois Fontanelle, 1813), « une imagination ardente, une passion forte, un désir violent » sont les bases du style figuré.

Pathos de soi, pathos de l'autre (qu'il est parfois vain de vouloir distinguer) : nous retrouverons ces éléments dans l'analyse de certaines figures de pensée. Au niveau microstructural, la force expressive de bien des métaphores ou comparaisons tient à leur résonance affective ; les connotations euphoriques (agréables) ou dysphoriques (désagréables) de l'énoncé sont ici engagées :

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
Jette fidèlement son cri religieux,
Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente.
Moi, mon âme est fêlée... (Baudelaire).

Nous avons déjà cité ces vers pour illustrer l'antithèse. Nous pouvons ajouter que celle-ci est rhétoriquement créée par les métaphores. D'abord personnification euphorique de la cloche, liée aux termes qui composent le motif tout entier métaphorique : substantifs « gosier », « vieillesse » ; adjectifs « vigoureux », « alerte et bien portante », « religieux » ; adverbe « fidèlement » ; groupe verbal « jette son cri ». La résonance affective de la personnification culmine dans le tableau comparatif du « vieux soldat » (rôle de l'épithète antéposée comme « marqueur d'émotion », l'effet étant amplifié par la **dérivation** « vieux/vieillesse »). Tout cela annonce par contraste la métaphore « réifiante », dysphorique, brutale dans son unicité, sur « fêlée ». Les référents (« cloche »/« âme ») ont échangé leurs prédicats : la cloche devient le symbole d'un moi idéal, d'un bonheur imaginaire dont le moi est privé.

La poésie lyrique utilise souvent des comparants conventionnels ; l'universalité des émotions est ainsi suggérée :

Honte à toi ! J'étais encore
Aussi *simple qu'un enfant* ;
Comme une fleur à l'aurore,

Mon cœur s'ouvrait en t'aimant.
[...] Honte à toi ! tu fus *la mère*
De mes premières douleurs,
Et tu fis de ma paupière
Jaillir la source des pleurs ! (Musset).

Dans ces vers, eux aussi antithétiques, l'opposition s'articule autour des deux champs lexicaux des comparants, d'abord comparatifs, puis métaphoriques : la nature (les poètes lyriques « naturalisent » souvent leurs émotions, pour en exprimer la spontanéité et donc l'authenticité)/la sphère humaine (sont convoqués l'enfant et la mère, actants de la relation affective originelle et archétypique, ici corrompue). Les figures prises dans ce réseau antithétique ont une fonction polémique : elles sont porteuses de connotations fortement dévalorisantes et composent, avec l'**apostrophe rhétorique** (« Honte à toi ! »), le style de l'invective.

Connotations affectives (euphorique/dysphorique) et connotations axiologiques (valorisation/dévalorisation) sont très souvent associées dans le langage des passions.

4.3.3 Au service de la connaissance

La spécificité des deux figures apparaît surtout dans cette fonction. La définition que Fontanier donne des tropes s'applique surtout à cette fonction : « présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue ».

- La figure-argument

Elle est le centre d'un raisonnement par analogie, ou par ressemblance : on illustre une idée abstraite par un équivalent concret, mieux connu du récepteur ; l'objectivité présumée de la référence concrète rend implicitement peu contestable le raisonnement. Une telle démarche, explicative et pédagogique, est en particulier celle des énoncés didactiques (les écrits des moralistes, des philosophes), ou même poétiques — dans la première moitié du XIX^e siècle, Lamartine, Vigny, Hugo... —, où le présent gnominique et le verbe « être » des définitions sont largement employés :

Comme l'eau qui, chauffée à cent degrés, n'est plus capable d'augmentation

calorique et ne peut s'élever plus haut, la pensée humaine atteint dans certains hommes sa complète intensité (Hugo).

La vieillesse est *un tyran* qui défend sur peine de la vie tous les plaisirs de la jeunesse (La Rochefoucauld).

Une heure n'est pas qu'une heure, c'est *un vase* rempli de parfums, de sons, de projets et de climats (Proust).

Un esprit rationaliste pourra objecter que des vérités seulement approximatives sont délivrées dans ces énoncés : le raisonnement ne « marche » que si le récepteur accepte, comme on tente de le lui imposer, de transférer au Cé ce qui est dit du Ca, et annule le conflit conceptuel. C'est dire le caractère instable d'un tel raisonnement dont la force persuasive est cependant indéniable :

Prends *ce fruit lourd* et palpitant
Jette-z-en la moitié véreuse
Tu peux mordre la part heureuse
Trente ans perdus et puis trente ans
Au moins que ta morsure creuse
C'est ma vie et je te la tends (Aragon).

Dans ce dernier exemple, le Ca « ce fruit », point de départ d'une métaphore filée, acquiert une large autonomie, et seule la fin de la strophe, où est explicité le Cé (« ma vie »), révèle la portée métaphorique des cinq premiers vers.

- Les « universaux symboliques »

Notre système conceptuel ne peut formuler certaines idées abstraites et subjectives que par le biais des métaphores, nous l'avons vu dans notre première partie. La sémantique cognitive s'attache à décrire ces « réseaux métaphoriques conceptuels » par lesquels, dans un système culturel donné, nous avons une connaissance du monde, non directe mais médiatisée par le symbole. Dans ces métaphores s'expriment des « universaux symboliques », selon la formule de M. Le Guern ; elles sont généralement

lexicalisées, ou clichéiques, et peuvent devenir le centre de motifs topiques : la représentation spatiale du temps (qui « passe », « s'écoule »...) donne ainsi naissance au *topos* de la vie-voyage (l' « *homo viator* »).

- La figure-découverte

C est à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle que l'on a fait de la métaphore, et secondairement de la comparaison, les figures nécessaires à l'exploration de réalités mystérieuses. Leur fonction cognitive peut être comprise de diverses façons :

- elles permettent une meilleure compréhension de phénomènes complexes qu'une démarche analytique et rationnelle. Pour rendre compte de la profondeur et de la complexité de la psyché, par exemple, les romanciers substituent à l'analyse abstraite classique, trop schématique, des analogies ou des comparaisons concrétisantes ; celles-ci suggèrent des mouvements de conscience ténus, des forces psychiques confuses, et elles apportent un commentaire implicite. C'est tout le sens de ce que D. Cohn appelle la « psycho-analogie », en l'illustrant entre autres par un extrait de *Du côté de chez Swann* :

Il ne put approfondir cette idée, car un accès d'une paresse d'esprit qui était chez lui congénitale, intermittente, et providentielle, vint à ce moment éteindre toute lumière dans son intelligence, aussi *brusquement que, plus tard, quand on eut installé partout l'éclairage électrique, on put couper l'électricité dans une maison.*

- elles permettent la révélation d'un inconnu qu'elles aident à interpréter, et possèdent donc une dimension herméneutique. Si l'on pose comme acquise l'existence de correspondances cachées entre les objets du monde, la métaphore, grâce à sa puissance analogique, à sa vertu totalisante, apparaît comme la figure exemplaire qui permet la découverte d'une réalité transcendante, d'un au-delà des phénomènes (cf. les **synesthésies**), par l'expression de relations nouvelles : la métaphore d'invention trouve ici sa fonction essentielle. C'est le sens de la quête baudelairienne, et plus largement symboliste. C'est aussi le sens de la quête proustienne : on ne peut découvrir, ou inventer, le sens de signes éloignés dans l'espace et le temps si l'on méconnaît « ces deux prestiges de l'analogie et de la différence [emblématisées par la métaphore] qui ont tant de pouvoir sur notre esprit » (Jean Santeuil). En résumé, par la « métaphore vive », « le langage se dépouille de sa fonction descriptive directe pour accéder au niveau mythique où sa fonction de découverte est libérée » (Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, p. 311).

Certaines stratégies, dans la construction des métaphores, et partiellement des comparaisons, sollicitent particulièrement la faculté de découverte et la compétence interprétative du lecteur ; par exemple :

- l'antéposition du Ca, qui fait attendre la désignation du référent :

*Comme un visage en pleurs que les brises essuient,
L'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient* (Baudelaire).

— la non-expression du Cé : métaphores *in absentia* :

*Ce toit tranquille où marchent des colombes
Entre les pins palpite, entre les tombes* (Valéry).

À la vision d'un paysage terrestre se superpose la représentation d'un paysage marin (mer tranquille et bateaux) : le « cimetière marin ».

— l'absence, ou le retardement, du motif :

Son regard était une vrille. *Cela était froid et cela perçait* (Hugo).

— la non-pertinence du motif :

La terre est *bleue* comme une orange (Éluard).

- l'« éloignement » Cé-Ca :

Le mieux était donc de sortir dans la rue, *ce petit suicide* (Céline).

5. Applications : les métaphores filées

Exemple 1

(1) Noah, c'est Till l'espiègle. (2) Ses airs de flûtiau enchantent ces rats que peuvent devenir les tennismen livrés à l'égotisme du circuit ATP. (3) Noah unit ces rats mélancoliques et neurasthéniques en leur racontant qu'ensemble, plus jamais ils ne seront de petits Mickeys. (4) Ils ne demandent qu'à y croire (*Libération*, 2/12/91).

Le portrait de celui qui mena l'équipe de France de tennis à la victoire relève d'une rhétorique démonstrative : il s'agit de faire l'éloge de l'action d'un homme. Il ne saurait y avoir éloge sans amplification ; ici, c'est la pratique de la métaphore filée qui en est le procédé essentiel. Mais les variations de sens sur le substantif « rats » (pratique de l'**antanaclase**) donnent une tonalité humoristique au texte : éloge, mais distanciation — conformément à l'attente des lecteurs de *Libération*. Cette argumentation par le jeu s'articule autour de deux axes : complicité culturelle avec le lecteur (clins d'œil)/jeux de double entente. Fonction affective et fonction argumentative sont indissociables.

Tout s'enchaîne à partir de la métaphore initiale, in *praesentia* et définitoire, fondée sur le rapprochement inattendu — touche vraisemblablement polémique — d'univers culturels distants : l'Afrique et le sport pour le Cé/l'Allemagne et la littérature pour le Ca ; assimilation de Noah à un héros de légende (éloge), mais qui est un héros facétieux appartenant à une mythologie populaire (atténuation, distanciation).

Ensuite, confusion involontaire ou syncrétisme lui-même facétieux, c'est à un autre héros de légendes germaniques qu'il est fait allusion : le joueur de flûte de Hamelin, qui avait débarrassé la ville de ses rats en les entraînant derrière lui au son de sa flûte ; la métaphore est filée dans la phrase 2 et dans la phrase 3 (« Il unit ces rats »). Le reste du texte exploite la référence aux rats, par glissements successifs ; **syllapses** et **antanaclases** métaphoriques se succèdent :

— (2) « rat », qui est d'abord la métaphore du *tennisman* subjugué, devient une métaphore — propre au langage populaire — de l'individu méprisable par son égoïsme et sa petitesse ; ce motif est explicité dans la relative « que peuvent devenir [...] » qui désigne aussi le Cé. « Rat » est donc porteur d'un double sens : glissement par syllepse, autrement dit jeu de mot. Ce glissement permet la progression thématique du texte : « rat » fonctionne comme un **embrayeur d'isotopie**, qui assure

à la fois la progression et la cohésion de l'énoncé ;

- (3) le motif qui justifie la présence de la métaphore du rat change encore : il est exprimé par les adjectifs « mélancoliques et neurasthéniques ». Une nouvelle complicité linguistique est établie avec le lecteur, fondée sur l'**allusion** à la comparaison populaire « s'ennuyer comme un rat mort ». Répétition du mot « rat », auquel on attribue un sens différent : on parlera donc d'**antanaclase**, qui produit aussi un jeu de mots. Nouvel embrayage d'isotopie ;
- (3) Pour la dernière figure — « de petits Mickeys » —, la métaphore se double d'une **antonomase**. Certes, on a changé d'univers culturel mais en restant dans la culture populaire, et dans le même champ lexical. L'antonomase est doublement motivée : on peut la traduire par « ils ne seront plus des petites souris, des sous-produits des États-Unis » ; le lecteur doit savoir qui est Mickey, mais saura-t-il faire la relation ?

En exploitant le stéréotype populaire du rat, les allusions à des héros d'une culture populaire, en multipliant les jeux de mots, le texte détourne le genre de l'éloge : le héros est d'abord célébré comme figure populaire, au lieu d'être « héroïsé » : l'éloge n'est pas sérieux. Mais d'un tel dialogue entre des voix hétérogènes naît peut-être un pouvoir de persuasion renforcé.

Exemple 2

Que Paris était beau à la fin de septembre
Chaque nuit devenait une vigne où les pampres
Répandaient leur clarté sur la ville et là-haut
Astres mûrs becquetés par les ivres oiseaux
De ma gloire attendaient la vendange de l'aube (Apollinaire).

Notre extrait est constitué des vers 5 à 9 d'un long poème qui file la métaphore de la vigne commencée ici : cf. vers la fin du poème « Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers », « Écoutez mes chants d'universelle ivrognerie »... Le poème célèbre, sur le mode élégiaque — cf. l'imparfait —, l'inspiration dionysiaque, source du lyrisme poétique ; mais il n'est pas interdit d'associer à cette représentation concrète et sensuelle des connotations érotiques.

Dans la poésie moderne, c'est d'abord le pouvoir de densité énigmatique de la

métaphore qui est exploité ; quand celle-ci est filée, et qu'un seul champ lexical renvoie donc à des signifiés divers dont l'identification est rendue problématique, sa densité est extrême. L'un des axes du commentaire pourrait être la mise en évidence de ce pouvoir de densité.

Cette phrase présente la structure syntaxique canonique d'une métaphore (« Chaque nuit devenait une vigne ») : un Cé « nuit », un Ca « vigne », un motif constitué par les deux relatives qui suivent. Son sens — sans parler de sa signification globale dont nous avons dit quelques mots — n'est pas immédiatement clair. Identifions quelques procédés de concentration énigmatique :

- l'association d'un Cé et d'un Ca dont on ne voit pas *a priori* les sèmes communs ; c'est la relation pseudo-logique, fondée sur une métonymie associative entre « septembre » et « vigne », qui donne naissance à la métaphore. Sorte d'énigme — procédé qu'Apollinaire exploite plusieurs fois — corrigée par les relatives où est explicité le motif, l'ensemble des qualités communes au Cé et au Ca : les sèmes dénotatifs de « vigne » qu'on peut attribuer à « nuit » sont donc par exemple, « productive », « qui attend d'être récoltée », « aux fruits délicieux », « source d'ivresse », etc. La nuit devient, par la métaphore métamorphosante, un symbole érotique au sens le plus fort, le symbole d'un principe de création inspirée ;
- l'expression d'un second Ca poétique, « pampres », d'abord sans Cé, et de sens énigmatique. Le Cé est exprimé ensuite (« astres mûrs ») ;
- une construction dense, d'une syntaxe minimale : le Cé fait partie d'une relative — « et là-haut... attendaient » — elliptique du relatif « où » et d'un sujet « ils » anaphorique de « pampres » ; ce Cé est donc mis en apposition à un sujet « ils », non exprimé. Le lien Ca-Cé est marqué par le **transfert hypallagique** de l'adjectif « mûrs », qui s'appliquerait plus logiquement à « pampres ». L'absence de ponctuation efface encore les cadres syntaxiques. Par tous ces procédés, le rapport Ca-Cé est brouillé ;
- l'expression d'un troisième Ca toujours de même champ lexical, « les ivres oiseaux » dont le Cé est implicite et mystérieux. Ce Ca est suivi d'un complément déterminatif « de ma gloire », mis en relief par le rejet, dont le statut est équivoque : est-ce une sorte de « Cé surprise » (la gloire du poète, ce sont ces oiseaux qui la symbolisent) ? A-t-on affaire à une périphrase d'inspiration mallarméenne où des manipulations ont modifié la construction « mes oiseaux ivres de gloire » ? Dans ce cas, la métaphore *in absentia* « mes oiseaux » désignerait ce que, dans une métaphore plus codifiée, on appellerait « l'envol poétique ». Ici encore, brouillage du rapport Ca-Cé ;

— le dernier Ca, « la vendange », est suivi lui aussi d'un complément librement interprétable, même si la paraphrase la plus immédiate, « la vendange qui a pour cadre l'aube », indique que la métaphore est in *absentia* : le Cé logiquement identifiable est quelque chose comme « ce qui a été créé pendant la nuit ».

La cohésion sémantique créée par la métaphore filée est compromise par l'éloignement sémantique Ca-Cé, et par une syntaxe compacte ou minimale, qui rend impossible l'identification univoque des différents Cés, et qui renforce la fonction cognitive de ces métaphores. La lecture ne peut être linéaire ; elle a pour fondement d'une part l'identification des réseaux de correspondances entre métaphores, d'autre part la reconnaissance d'un certain nombre de *topoi* poétiques qui sont autant de mythes de l'Occident : *topos* du poète inspiré et enthousiaste, avec la référence à Dionysos, aux Bacchantes (« le pampre »)/*topos* de la nuit fécondante (domaine d'Eros) et de la création-récolte au petit jour (de la vigne à la vendange). Mais étant le centre d'associations inédites, les *topoi* retrouvent leur force symbolique et mythique originelle.

¹ Marc Bonhomme propose d'appeler co-topie le lien qui unit sens propre et sens figuré dans la métonymie : dans « cargaison d'anémies européennes », « anémies » signifie non « maladies » mais « êtres atteints de cette maladie ». On n'a pas vraiment quitté le domaine qui est celui du sens propre (*topos*, c'est-à-dire thème base, identique), mais on le rejoint par association contextuelle : Marc Bonhomme parle de « dénotation périphérique » (*op. cit.*, p. 51), de dénomination oblique du référent.

5. Les figures de pensée

Nous abordons pour finir la catégorie qui a été appréhendée de la façon sans doute la plus floue, parce que son unité est incertaine, et parce qu'elle investit des ensembles linguistiques aux limites indéfinissables. La rhétorique traditionnelle oppose les figures de mots (*figuræ verborum*) qui correspondent aux trois catégories étudiées dans les chapitres précédents, et les figures de pensée (*figuræ sententiarum*). L'opposition a été reprise et précisée par Georges Molinié (par exemple dans les *Éléments de stylistique française*, p. 84-95), en termes de figures microstructurales (l'ensemble des figures de mots) et figures macrostructurales ; nous retiendrons surtout de ces dernières :

- qu'elles ne sont pas isolables : elles peuvent se développer sans limites — Fontanier les appelle « tropes en plusieurs mots » —, et les éléments qui les composent sont modifiables ;
- que, si elles ne sont pas repérées, l'énoncé garde un sens acceptable (à la différence des tropes).

C'est dire qu'on peut ne pas les repérer, et que la manipulation qu'elles opèrent engage la signification globale de l'énoncé. En reprenant la notion de continuum dont nous avons montré qu'elle sous-tendait notre approche des figures, nous dirons que les figures de pensée sont l'équivalent au niveau macrostructural soit des figures de construction, soit des tropes, et qu'elles englobent souvent ces figures microstructurales ; nous distinguerons donc :

- les figures de pensée qui manipulent les relations logiques, comme les figures de construction manipulent les relations syntaxiques ;
- les figures de pensée qui reposent sur une mise en scène de la duplicité énonciative (double langage) et de points de vue en confrontation : cette dissociation qui a pour effet de manipuler la valeur de vérité de l'énoncé les rapproche des mécanismes des tropes au niveau microstructural.

D'un point de vue fonctionnel, les figures de pensée sont fondamentales dans le langage des passions, et aussi dans l'argumentation, surtout celles qui jouent avec la valeur de vérité.

1. Figures qui manipulent les relations logiques

Les linguistes qui se sont intéressés aux échanges verbaux et aux interactions liées à ces échanges ont mis en évidence des règles, appelées « maximes conversationnelles » (Grice, 1979), qui fondent un échange réussi, demandant pour cela la coopération des interlocuteurs. Les manipulations opérées par les figures de pensée contreviennent parfois à certaines de ces règles. Dans le type d'énoncés que nous avons choisi d'étudier, les transgressions constituent des faits de style.

1.1 Figures d'amplification phrastique

Elles sont caractéristiques des énoncés propres à donner une représentation amplifiée du référent, ou un développement de l'information. Selon Aristote, elles sont inhérentes à la rhétorique démonstrative (épidictique), autrement dit aux discours à visée axiologique — ceux qui visent à blâmer ou à louer ; ces figures-arguments augmentent la force expressive et persuasive de l'éloge ou du blâme. Dans la rhétorique de Fontanier, elles se répartissent entre figures par exubérance et par emphase.

1.1.1 Amplification de l'information

En principe, un énoncé ne doit apporter ni plus ni moins que la quantité d'information nécessaire (maxime de quantité). Les figures de cette catégorie enfreignent cette règle. Elles sont des variantes macrostructurales des figures de construction fondées sur la **répétition**. Elles appartiennent fréquemment à des structures énumératives parallèles, et englobent donc des constructions en **hypozeuxe**.

La sustentation

Les composantes de l'énoncé convergent vers une information centrale qu'on peut considérer comme différée, et qui est souvent inattendue, paradoxale. Cette figure est l'équivalent macrostructural de la figure de construction appelée **suspension**. Un certain nombre de poèmes, en particulier les sonnets d'inspiration pétrarquiste, s'achèvent souvent sur une « pointe » qui donne la clé du poème, procédé courant dans *Les Fleurs du mal* :

- Je dis : Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ? ;
- La froide majesté de la femme stérile,

qui conclut le portrait apparemment laudatif d'une femme mystérieuse, etc.

L'exposition

« Réexposition plus vive, plus nette, d'une pensée » qui procède par « touches et retouches successives » (H. Morier, *op. cit.*). On voit là la relation avec la **métabole**.

Voilà donc tu dors sous cette pierre grise !

Voilà que tu n'es plus, ayant à peine été !

[...] Te voilà remontée au firmament sublime [...] (Hugo).

La paraphrase

Multiplication d'informations fragmentaires et accessoires qui sont les composantes illustratives d'une unique information centrale ; ces informations constituent souvent une suite d'arguments :

Oui, je ne me suis jamais senti à l'aise que dans les situations élevées. Jusque dans le détail de la vie, j'avais besoin d'être au-dessus. [On peut voir entre ces deux phrases une relation d'exposition : reformulation plus concrète mais redondante de la même idée.] Je préférerais l'autobus au métro, les calèches aux taxis, les terrasses aux entresols. Amateur des avions de sport où l'on porte la tête en plein ciel, je figurais aussi, sur les bateaux, l'éternel promeneur des dunettes. En montagne, je fuyais les vallées encaissées pour les cols et les plateaux ; j'étais l'homme des pénéplaines... (Camus).

Le développement en paraphrase, qui sert la démonstration du fait énoncé dans la première phrase, pourrait se prolonger indéfiniment.

La conglobation

Elle est difficile à distinguer de la paraphrase, et fait l'objet de définitions variables et aléatoires. Nous retiendrons :

— que Fontanier l'appelle aussi « énumération » ou « accumulation » : elle repose donc sur des constructions parallèles ;

- que dans un énoncé descriptif, elle a la forme d'une accumulation de traits différents qui sont autant de prédicats caractérisant un objet ; dans un énoncé argumentatif, elle constitue une série d'arguments tendant vers la même conclusion ;
- que, selon nous, et c'est ce qui fait sa spécificité, l'information globale est différée et n'est délivrée qu'à la fin de l'accumulation, fin vers laquelle convergent tous les traits descriptifs, tous les arguments ; elle est donc une forme de **suspension** ou de **sustentation**. Elle est fondamentale dans la rhétorique hugolienne, et sert le dévoilement de la vérité, souvent paradoxale, cachée au sein des apparences :

Il a de sept à treize ans, vit par bandes, bat le pavé, loge en plein air, porte un vieux pantalon de son père [...], jure comme un damné, hante le cabaret, connaît des voleurs, tutoie des filles, parle argot, chante des chansons obscènes, *et n'a rien de mauvais*. (cf. suspension)

Quant à la mère, l'aspect en était pauvre et triste [...]. Elle était pâle ; elle avait l'air très lasse et un peu malade ; elle regardait sa fille endormie dans ses bras avec cet air particulier d'une mère qui a nourri son enfant [...]. Elle avait les mains hâlées et toutes piquées de taches de rousseur, l'index durci et déchiqueté par l'aiguille, une mante brune de laine bourrue, une robe de toile et de gros souliers. *C'était Fantine*. (cf. sustentation)

Le bruit des cabarets, la fange des trottoirs,

Les platanes déchus, s'effeuillant dans l'air noir,

L'omnibus, ouragan de ferraille et de boues,

[...] Toits qui dégouttent, murs suintants, pavé qui glisse,

Bitume défoncé, ruisseaux crevant l'égout,

Voilà ma route — avec le paradis au bout (Verlaine) (cf. suspension).

1.1.2 Variantes macrostructurales de l'hyperbate, comme adjonction en rejet

L'épiphonème

Formule syndiétique, parfois au début, le plus souvent à la fin d'un ensemble (= clause conclusive), qui se présente souvent comme une « réflexion courte et vive » (Fontanier), de forme sentencieuse, et donc amovible ; les « moralités » des fables sont

des épiphonèmes :

C'est par les odeurs que finissent les êtres, les pays et les choses. Toutes les aventures s'en vont par le nez. J'ai fermé les yeux parce que vraiment je ne pouvais plus les ouvrir. Alors l'odeur acre d'Afrique nuit après nuit s'est estompée (Céline).

L'épiphrase

Addition d'un commentaire explicatif, d'une réaction affective, qui s'articulent avec ce qui les précède et qui ne sont donc pas sémantiquement détachables. Ce type de commentaire à l'emporte-pièce est fréquent chez Céline :

Ma lassitude s'aggravait devant ces étendues de façades, cette monotonie gonflée de pavés, de briques et de travées à l'infini et de commerce et de commerce encore, ce chancre du monde, éclatant en réclames prometteuses et pustulentes. *Cent mille mensonges radoteux.*

Elles me traitèrent d'un tas de noms que je compris à peine à cause des déformations américaines, de leur parler onctueux et indécent. *Des chattes pathétiques.* C'était un sournois, Vaudescau ; il fallait s'en méfier, avec des chemises toujours bien trop propres pour qu'il soye tout à fait honnête. *Un rancunier et un mouchard. Y en a plein les quais.*

La prose de Hugo est aussi caractérisée par cette figure :

Quelques moments après il revint, apportant un paquet qu'il jeta à ses pieds. C'étaient des vêtements que des femmes charitables avaient déposés pour elle au seuil de l'église. Alors elle abaissa ses yeux sur elle-même, se vit presque nue, et rougit. *La vie revenait.*

Et souvent ces secrets connus, ces mystères publiés, ces énigmes éclairées du grand jour, entraînent des catastrophes, des duels, des faillites, des familles ruinées, des existences brisées, à la grande joie de ceux qui ont « tout découvert » sans intérêt et par pur instinct. *Chose triste.*

Le commentaire tire sa force expressive de sa brièveté lapidaire qui s'oppose fortement à la série d'énumérations en **hypozeuxes** (« ces..., ces... » ; « des..., des... »).

1.2 Figure d'opposition : le paradoxe

Le paradoxe est une variante macrostructurale des figures de construction fondées sur une opposition — l'**antithèse**, l'**oxymore**, le **par'hyponoïan** — qu'il englobe souvent. Comme ses équivalents microstructuraux, il instaure un dialogue entre deux voix opposées.

- Dans le paradoxe, il y a établissement de relations logiques qui vont à rencontre de la logique commune, celle de la *doxa*. La proposition paradoxale manipule les présupposés logiques, et s'oppose implicitement à une proposition où s'exprimerait l'univers de croyance de l'opinion commune : le vrai peut ainsi être peu vraisemblable. R. Martin (1992, p. 269 et sq.) donne comme exemple d'énoncé porteur d'une vérité paradoxale — et ironique — la phrase : « Nos amis sont toujours là quand ils ont besoin de nous. »
- Le paradoxe établit souvent un lien implicite de concession, construction dont on sait qu'elle fait aussi dialoguer deux voix antagonistes :

Ce bonsoir que j'aimais tant, j'en arrivais à souhaiter qu'il vînt le plus tard possible, à ce que se prolongeât le temps de répit où maman n'était pas encore venue (Proust).

= « bien que j'aime beaucoup ce bonsoir, je souhaite qu'il vienne **tard** ».

- Il est plus facilement repérable quand il englobe des figures de construction :
— paradoxe et antithèse :

Une prière aux yeux et ne priant jamais (Rimbaud).

= « bien qu'ils aient une prière aux yeux, ils ne prient jamais ».

— paradoxe et oxymore :

Ô forme obéissante à mes vœux opposée !

Même concession dans ce vers de Valéry : « bien que ta forme soit obéissante, elle est opposée à mes vœux », dit Narcisse.

— paradoxe et **par'hyponoïan** :

Ils sont au reste instruits à fond de toutes les nouvelles indifférentes, et ils savent à la cour tout ce qu'on y peut ignorer (La Bruyère).

= « bien qu'il y ait des nouvelles indifférentes, ils en sont instruits ; bien qu'il y ait des choses qu'on peut ignorer, ils les savent ».

• Le paradoxe, qui s'oppose aux stéréotypes mentaux, aux idées reçues, vise à provoquer la réflexion du récepteur, à qui on impose une vérité scandaleuse. Le tour de force logique qu'il accomplit relève aussi du langage des passions. Les aphorismes, par exemple ceux de Char, ont une force argumentative indéniable parce qu'ils énoncent des vérités paradoxales :

Nous obéissons librement au pouvoir des poèmes et nous les aimons par force ;
En poésie, on n'habite que le lieu que l'on quitte, on ne crée que l'œuvre dont on se détache, on n'obtient la durée qu'en détruisant le temps.

N.B. Il existe un genre littéraire fondé sur le paradoxe et l'opposition aux idées reçues ; il a été à la mode aux XVI^e et XVII^e siècles, et il retrouve à notre époque une grande faveur, c'est **l'éloge paradoxal** d'un principe qui communément appelle le blâme ou qui n'est du moins l'objet d'aucune célébration : éloge de la folie, de la bêtise, de la laideur... Le *Dom Juan* de Molière s'ouvre sur une tirade où Sganarelle fait l'éloge paradoxal du tabac :

il n'est rien d'égal au tabac ; c'est la passion des honnêtes gens, et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre. Non seulement il réjouit et purge les cerveaux humains, mais encore il instruit les âmes à la vertu, et l'on apprend avec lui à devenir honnête homme.

2. Figures du double langage

Elles forment le centre d'un énoncé qui a un sens acceptable, mais dont la valeur de vérité, la véritable signification, ne peut être trouvée qu'après réinterprétation — d'où le double langage. La vérité est énoncée de façon détournée comme dans les tropes, mais dans les tropes, le détournement se fait au niveau du sens : dans la phrase « cet homme est un aigle », l'énoncé n'a de sens que si « aigle » est pris dans un sens figuré. En résumé :

- tropes = sens figuré ;
- figures de pensée du double langage = sens propre/signification figurée. On peut vouloir démontrer l'irresponsabilité de quelqu'un en lui disant : « Je vous crois trop conscient de vos responsabilités pour... ». La phrase a un sens acceptable, mais on ne comprend sa signification qu'en la réinterprétant *a contrario* (= antiphrase ironique), en résorbant l'écart entre le sens et la signification. Cet écart est lié à des manipulations qui peuvent porter sur l'énonciation ou sur l'énoncé.

2.1 Manipulations de l'énonciation

2.1.1 Manipulations de l'acte de langage : l'assertion déguisée

- La manipulation peut porter sur le dire : feindre de ne pas dire ce qu'on dit = **la prétérition**.

Ce corps a quarante têtes toutes remplies de figures, de métaphores et d'antithèses [...] On a dit autrefois que ses mains étaient avides. Je ne t'en dirai rien, et je laisse décider à ceux qui le savent mieux que moi (Montesquieu).

Comme pour toute figure de la feinte, elle tient sa place dans une argumentation ; dans l'exemple ci-dessus, l'énonciateur feint de ne pas reprendre à son compte un jugement qu'il imprime pourtant dans l'esprit du récepteur : technique de l'insinuation. La prétérition est également efficace dans les descriptions fondées sur le motif de l'irreprésentable, de l'ineffable, motif topique des descriptions réalistes :

Quel spectacle ! quelle plume saurait le décrire ! Qui saurait peindre les effets de la lumière à travers ces nappes transparentes et la douceur de ses dégradations successives jusqu'aux couches inférieures et supérieures de l'océan ! (J. Verne).

- La manipulation peut porter sur le dit : on déguise une assertion, positive ou négative, sous une demande d'information = **interrogation (oratoire/rhétorique)** :

(1) Pourquoi s'en prendre aux hommes de ce que les femmes ne sont pas savantes ? Par quelles lois, par quels édits, par quels rescrits leur a-t-on défendu d'ouvrir les yeux et de lire, de retenir ce qu'elles ont lu et d'en rendre compte ou dans leur conversation ou dans leurs ouvrages ? (La Bruyère).

(2) Qu'ai-je à souhaiter d'autre que cette chambre ouverte sur la plaine, avec ses meubles antiques et ses dentelles au crochet ? (Camus).

Pourquoi feint-on de ne pas pouvoir affirmer une idée ?

— visée argumentative : cf. (1), on feint de laisser la discussion ouverte, en s'adressant implicitement à un interlocuteur dans un dialogue fictif ; en réalité, la question oriente la réponse ;

— fonction plus nettement émotive : cf. (2), discours centré sur le « je » ; l'interrogation est une affirmation suspendue, imaginativement empêchée par des forces affectives.

2.1.2 Manipulations du sujet de l'énonciation

Elles reposent sur des déplacements qui concernent le sujet de l'énonciation, et elles ont donc quelque relation avec la figure microstructurale appelée **énallage**. Elles introduisent une forme fictivement dialogique.

L'apostrophe (oratoire)

Adresse à un interlocuteur fictif, qu'il soit le sujet dédoublé, un absent, un mort, une abstraction, un être virtuel (le lecteur), etc. ; on peut considérer que les poèmes lyriques qui s'adressent à des figures féminines sont bâtis sur cette figure :

J'implore ta pitié, *Toi, l'unique que j'aime* (Baudelaire ; presque tous les poèmes des *Fleurs du mal* ont pour point de départ une apostrophe),

Hélas ! *corps misérable*, il est temps de s'unir (Valéry),

Maintenant va, *mon Livre*, où le hasard te mène (Verlaine),

Nature, berce-le chaudement : il a froid (Rimbaud),

Si vous voulez recevoir de la vieille ville une impression que la moderne ne saurait plus vous donner, *montez*, un matin de grande fête, au soleil levant de Pâques ou de la Pentecôte, montez sur quelque point élevé [...] *et assistez* à l'éveil des carillons (Hugo).

À travers ce dernier exemple, on comprend qu'on ait pu analyser l'apostrophe comme une « figure de communion » entre l'énonciateur et le récepteur, surtout dans le genre oratoire.

La prosopopée

Discours fictif attribué à un absent, un mort, un inanimé, une abstraction, etc. Au lieu de caractériser un objet, on en fait un sujet d'énonciation, qui présente directement de lui une image, positive ou négative, que l'on accepte ou que l'on réfute :

Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre (Baudelaire : prosopopée de la beauté).

Quand la prosopopée est enchâssée dans un énoncé autre, elle porte le nom de **sermocination**. Cette figure, fondamentale dans l'éloquence judiciaire pour défendre ou pour accuser, rapporter des propos qu'on attribue à son partenaire ou à son adversaire, est d'une grande efficacité, souvent polémique. En associant la voix de l'autre à sa propre voix, on crée une mise en scène polyphonique qui rend la démonstration plus vivante (cf. *placere*), ce qui n'est pas sans incidence sur la persuasion. Dans ses *Essais*, Bernanos utilise constamment cette figure, le plus souvent pour disqualifier ceux qu'il attaque :

Le jour va venir, le jour n'est pas loin, où les dictateurs pourront dire : « Ou nous, ou rien. — Mais après vous ? — Que vous importe ? Obéissez-nous. » La force et la faiblesse des dictateurs est d'avoir fait un pacte avec le désespoir des peuples.

Ces figures affectent parfois les modalités de la phrase, en substituant à la modalité assertive sous-jacente (affirmation/négation), des modalités jussive (impératif) ou exclamative dans le cas de l’apostrophe, et une modalité interrogative (interrogation rhétorique). Ce changement d’acte de langage relève fondamentalement du langage des passions propre aux énoncés lyriques. De telles figures peuvent révéler le pathos de l’émetteur — fonction émotive — et sont alors des « indices de sincérité » (Perelman/Olbrechts-Tyteca, p. 606) ; elles peuvent aussi viser à susciter le pathos du récepteur — fonction conative, appel à une réaction, ou à (r) établir un contact avec lui — fonction phatique.

2.1.3 De l’énonciation à l’énoncé : l’hypotypose

Les critères de reconnaissance de cette figure sont, disons-le, flous. Nous proposerons des critères qui restreindront sans doute l’extension de la figure, mais qui lui donneront au moins une certaine unité.

Cette nuit je l’ai vue arriver en ces lieux,
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
Qui brillaient au milieu des flambeaux et des armes... (*Britannicus*)

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle,
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle ;
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants... (*Andromaque*)

Nous partirons de cette phrase : « L’affaire semble se dérouler et la chose se passer sous nos yeux » (*Rhétorique à Herennius*, citée par Perelman/ Olbrechts-Tyteca, p. 226). La saillance se repère à travers plusieurs marques convergentes :

- le référent représenté appartient à un univers qui n’est pas l’univers actuel de l’émetteur (passé, rêve, fantasme...) ;
- l’émetteur crée l’illusion de la présence et construit du référent un tableau spectaculaire :
 - marques lexicales : champ lexical de la vue, lexique concret,

- marques morpho-syntaxiques : énallages temporelles (présents de narration), impératifs de prise à parti (« figurez-vous », « imaginez »), participes qui mettent en évidence l'aspect imperfectif-duratif du procès, déictiques.
- l'émetteur recherche un effet d'évidence, conformément aux préceptes de Quintilien : « Si j'ai à parler d'un homme qui a été assassiné, ne pourrai-je me figurer tout ce qui a dû se passer en cette occasion ? Ne verrai-je point l'assassin attaquer un homme à l'improviste ?... Ne verrai-je point son sang qui coule, la pâleur de son visage, ses yeux qui s'éteignent, sa bouche qui s'ouvrent pour rendre son dernier soupir ? C'est à cela que servira l'**évidence**, qui ne semble pas tant dire une chose que la montrer : d'où naîtront des sentiments dans mon âme, comme si nous étions présents à la chose même. » Cet effet d'évidence est lié à des moyens formels (les procédés repérés plus haut, entre autres). Il s'agit de faire comme si, grâce à cette qualité, le langage avait une force performative suffisante pour susciter la présence de ce qu'il évoque, ou du moins pour susciter l'imagination visuelle (la *phantasia*), source de pathos — les « sentiments dans mon âme » évoqués par Quintilien ;
- l'hypotypose est l'une des figures préférentielles du **sublime** ;
- on considère parfois (G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*) que l'hypotypose présente de l'objet une vision fragmentaire déceptive qui suscite chez le récepteur une forte émotion (*Le Dormeur du val*) : elle relève donc du *movere*, elle a la force d'une **preuve pathétique**.

2.2 Manipulations de la valeur de vérité de l'énoncé

Nous l'avons dit, ce n'est pas le contenu du message, son sens, qui doit être réinterprété, c'est sa signification implicite qui doit être trouvée. Les figures qui composent cet ensemble violent la maxime de qualité, ou de sincérité, selon laquelle on ne doit pas affirmer ce que l'on croit être faux. Ce que dit Fontanier de l'enjeu de l'hyperbole, et de la réception que sa réussite impose, s'applique parfaitement à toutes ces figures : le but de l'hyperbole est en effet, « non de tromper, mais d'amener à la vérité même et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire » (op. cit., p. 123). De plus, « il faut que celui qui écoute puisse partager jusqu'à un certain point l'illusion, et ait besoin peut-être d'un peu de réflexion pour n'être pas dupe » (*ibid.*, p. 124). On ne saurait mieux définir le double langage.

2.2.1 De la dissociation énonciative à l'inversion de la valeur de vérité

L'ironie

• Points de vue sur l'ironie (analyses inspirées par Mercier-Leca, 2003) : — point de vue sémantique : dans sa forme canonique, elle correspond à la formule : « dire A pour signifier le contraire de A ». On l'assimile à l'**antiphrase**, figure de sens portant sur un terme isolable :

Leur [= les courtisans] profession est d'être vus et revus, et ils ne se couchent jamais sans s'être acquittés d'un *emploi si sérieux et si utile à la république* (La Bruyère).

Coquin comme un roman de Bernanos.

On comprendra par référence à leurs antonymes les adjectifs « futile », « inutile », et « coquin ».

— point de vue énonciatif : dans l'extrait suivant des *Châtiments*, le poète feint de prendre à son compte les propos des partisans du coup d'état perpétré par « Napoléon le Petit », confrontant implicitement leur point de vue et le sien ; le refus répété et hyperbolique des principes élémentaires d'humanité assure la saillance stylistique de la figure :

... Que sur les boulevards le sang coule en rivières !
Du vin plein les bidons ! des morts plein les civières !
[...] Tuez-moi cet enfant. Qu'est-ce que cette femme ?
C'est la mère ? Tuez. Que tout ce peuple infâme
Tremble, et que les pavés rougissent ses talons !
Ce Paris odieux bouge et résiste. Allons !
Qu'il sente le mépris, sombre et plein de vengeance,
Que nous, la force, avons pour lui, l'intelligence !

Même chose dans la phrase suivante (exemple, devenu quelque peu caduque, que donne Berrendonner) :

Nous faisons confiance les yeux fermés aux hauts fonctionnaires des lettres soviétiques.

La phrase n'a valeur de vérité que pour les amis politiques des dirigeants de l'ex-URSS. L'émetteur feint de prendre à son compte cet énoncé et cette position à laquelle il semble accorder une valeur argumentative ; en vérité, il se dédouble et laisse entendre qu'il n'est pas solidaire d'une position qu'il ne fait que mentionner et qu'il réfute. Pour lui, c'est le contraire de la proposition qui est vrai : « Nous n'avons aucune confiance... » Bien entendu, il attend que le récepteur comprenne qu'il y a ironie et adhère à la réfutation : l'ironie crée une complicité avec le destinataire. Les énoncés ironiques sont donc interprétables comme « des mentions ayant un caractère d'écho [...] de pensées ou de propos, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis » (Sperber et Wilson, p. 406).

L'ironie citationnelle constitue une forme particulière de dissociation énonciative : elle repose sur la mention d'un propos attribué explicitement à un énonciateur (1) distinct de celui qui prend en charge le reste de l'énoncé (2), propos auquel l'instance (2) dénie toute valeur de vérité.

Dans l'extrait suivant des *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand donne la parole aux Français (cas de **sermocination**) auxquels il prête des propos que nous appellerions aujourd'hui progressistes :

Nous ne sommes pas gens à attendre, nous voulons aller de l'avant. Et ne croyez pas que nous nous laissions enlacer par les précautions légales et compliquées qu'a exigée l'organisation de la famille, droits matrimoniaux, tutelles [...]. Le mariage est notoirement une absurde oppression : nous abolissons tout cela. Si le fils tue le père, ce n'est pas le fils, comme on le prouve très bien, qui commet un parricide, c'est le père qui en vivant immole le fils. [...] Il est inutile de s'arrêter à ces bagatelles caduques de nos grands-pères.

Tout ce discours doit faire l'objet d'une réinterprétation par inversion d'arguments, si l'on veut comprendre la dénonciation que fait l'auteur de telles positions, et si l'on veut saisir, sous-entendus, ses propres positions. Ainsi, tous les évaluatifs sont employés

par antiphrase : les modernes parlent d' « absurde oppression », et de « bagatelles caduques » là où Chateaubriand veut montrer une réalité positive ; de même, « précautions légales et compliquées » signifie en réalité que plus la loi est élaborée, plus la société est protégée. Une réinterprétation globale conclurait que les soi-disant défenseurs du progrès incarnent en vérité des forces destructrices et régressives.

Si l'on ne connaît pas l'idéologie de l'auteur, est-on sûr de percevoir l'ironie ? L'indice textuel le plus patent est sans doute le caractère hyperbolique de la phrase sur le parricide. Pour être comprise, l'ironie a parfois besoin d'indices : une certaine manière de prononcer l'énoncé pour marquer la distance, un signe typographique — le point d'exclamation ou les points de suspension peuvent servir de « points d'ironie » — ; signalons encore des indices textuels, essentiellement l'**hyperbole** — ici, la qualification hyperbolique « les yeux fermés » est un marqueur d'ironie. Mais un énoncé ironique est par nature ambigu : en feignant d'assumer un énoncé qu'il réfute, l'émetteur a « l'air de ne pas avoir une opinion » (Proust), et le récepteur peut ne pas saisir la figure.

La citation est parfois intégrée au reste de l'énoncé, et ne reçoit son statut de discours rapporté que de signes comme les guillemets ou la mise en italiques : dans le cadre du récit à la troisième personne, ceux-ci montrent que le narrateur se désolidarise des propos qu'il mentionne de façon apparemment neutre, mais avec une visée critique sous-jacente. C'est au lecteur de rendre la critique explicite. On sait que l'ironie d'écrivains aussi divers que Stendhal, Flaubert ou Proust trouve là l'un de ses points d'application :

Il ne sortait plus, ne recevait personne, refusait même d'aller voir ses malades.
Alors on prétendit *qu'il s'enfermait pour boire* (Flaubert).

La mise en italique du discours indirect marque la distance prise par rapport à la voix du on-dit, colporteuse de médisances.

N.B. Ne pas oublier que l'ironie au théâtre est souvent liée à la double énonciation ; voir l'entrée en scène de Tartuffe : *Laurent, serrez ma haine avec ma discipline* ; le récepteur A, ici le personnage d'Orgon, porte sur ce discours un jugement positif, alors que le récepteur B, le spectateur, comprend et disqualifie l'exhibition de vertu chrétienne. Ce type d'ironie repose sur un « trope communicationnel » : le spectateur est le second destinataire du message, et la réception qu'il en fait est en général

opposée à celle du récepteur A (le personnage).

— point de vue pragmatique : l'inversion argumentative.

La marque qui l'identifie est un renversement axiologique, sans inversion de la valeur de vérité — l'énonciateur dit A et pense A : un énoncé qui commence de façon laudative se transforme en énoncé en réalité péjoratif ; la cohérence de l'énoncé est ainsi menacée :

Nos amis sont toujours là quand ils ont besoin de nous.

Ah bien sûr, si j'avais cette hargne mordante des artistes engagés qui osent critiquer Pinochet à moins de dix mille kilomètres de Santiago... (Pierre Desproges)

Elle avait un petit bien qu'elle léguait bruyamment à une communauté religieuse (Hugo).

À tous les peuples de tous les pays, consultés sur l'avenir, il était vivement conseillé, pistolet sur la tempe, de répondre ce qu'ils voulaient à la question, mais de préférence plutôt oui (*Le Monde*, 30/11/1994).

Ce troisième type d'ironie, étant repérable dans la façon dont se construisent les liens entre composantes de l'énoncé, est parfois dit syntagmatique ; les deux premiers sont dits paradigmatique.

• Fonctions de l'ironie

Nous avons dit qu'elle est fondée sur un mécanisme de réfutation. C'est une figure d'argumentation, qui a une fonction essentiellement offensive : elle sous-tend un mouvement de disqualification, ou au moins de moquerie. Mais dans cette figure du double langage, le jugement péjoratif n'est pas explicite, et l'énoncé a même parfois les apparences de l'éloge. Au récepteur de décider de l'interprétation qu'il choisit. La force persuasive de l'ironie est d'autant plus grande que la liberté du récepteur semble ménagée.

— ironie et genres rhétoriques :

• l'ironie est une figure privilégiée du **genre épideictique** (associée au portrait, à la description, elle est présente dans le genre de la **caricature**), elle vise à provoquer le refus de certaines valeurs, et l'adhésion à des valeurs différentes ; prenons un extrait de la description d' « une pièce montée qui fit pousser des cris », dans l'épisode de la noce des époux Bovary :

À la base, d'abord, c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portique, colonnades et statuettes de stuc tout autour, dans des niches constellées d'étoiles en papier doré ; [...] et enfin, sur la plate-forme supérieure qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confitures et des bateaux en écales de noisettes, on voyait un petit Amour [...]

Dans l'univers campagnard des personnages, ce chef-d'œuvre est apprécié (cf. les cris poussés). L'auteur, lui, donne à voir au lecteur un chef-d'œuvre de mauvais goût esthétique (la surcharge et l'hétéroclite) ; quant à la mise en évidence de la valorisation de l'artifice, elle préfigure peut-être l'issue du mariage. Ainsi, ce texte met en scène une confrontation de points de vue entre beauté et laideur, entre euphorique et dysphorique. Bref, la noce est un ratage !

• le **genre judiciaire** fait également appel à l'ironie, dans des énoncés à considérer comme des réquisitoires contre un ordre injuste, par exemple dans le genre de la **satire**. Mercier (2003, p. 34) cite l'extrait d'une chanson où G. Brassens dénonce ironiquement l'horreur de la guerre, notamment celle de 14-18 qui a fait plus de 10 millions de morts :

Entre mille et une guerr'notoires/Si j'étais t'nu de faire un choix/À l'encontre
du vieil Homère,/Je déclarerais tout de suite/Moi mon colon, cell'que
j'préfère/

C'est la guerre de 14-18.

— ironie et invention : jouant souvent le rôle d'une preuve pathétique, l'ironie provoque en effet souvent chez le récepteur moquerie, indignation, etc. Elle affecte donc le pathos du récepteur. Dans l'extrait cité plus haut des *Châtiments*, le contexte situationnel crée un effet d' « ironie tragique » :

Tuez-moi cet enfant. Qu'est-ce que cette femme ?

C'est la mère ? Tuez [...]

— ironie et distanciation : la figure a été décrite par Vladimir Jankélévitch comme un « art d'effleurer ». Grâce à elle, on échappe au « fanatisme rectiligne » car « son régime naturel est le pizzicato » (1964, p. 35). Ainsi la conscience dédoublée « rend à jamais impossibles les rugissements de la mégalomanie et les trilles des chanteuses en délire » (*ibid.*, p. 96). Du bon usage de la distanciation.

• On a parfois identifié des **formes particulières de l'ironie**, qui ont aussi pour fondement une inversion de la valeur de vérité :

— **faux éloge**, ou **diasyrme** : dans le récit-confession qu'est *la Chute*, de Camus, le « je » narratif se dévoile progressivement ; mais il commence par faire de lui un portrait moral apparemment élogieux, en racontant quel type d'avocat il a été :

J'avais une spécialité : les nobles causes [...] Il me suffisait [...] de renifler sur un accusé la plus légère odeur de victime pour que mes manches entrassent en action. Et quelle action ! Une tempête ! J'avais le cœur sur les manches. On aurait cru vraiment que la justice couchait avec moi tous les soirs. Je suis sûr que vous auriez admiré l'exactitude de mon ton, la justesse de mon émotion, la persuasion et la chaleur, l'indignation maîtrisée de mes plaidoiries.

L'hyperbole est l'indice textuel qui permet de saisir le double langage ; elle est fondée d'abord sur l'amplification en **paraphrase** (cf. énumération finale) ; elle est fondée aussi sur la multiplication des tropes qui donnent de la réalité une vision caricaturale : **métaphores** (« renifler la plus légère odeur », « une tempête »), **synecdoque** grotesque (« mes manches »), **métonymie** (« avoir le cœur sur les manches », déformation plaisante de l'expression familière « avoir le cœur sur la main »), **image hypothétique** (« on aurait cru »). Le niveau de langue familier appliqué au récit d'activités sérieuses et graves crée un effet de burlesque dégradant. Deux vérités s'affrontent : celle du « je » passé, qui avait de lui une image positive — dans un autre contexte, l'énumération finale ne prêterait pas à réinterprétation —, celle du « je » narratif, qui s'applique à montrer la fausseté de cette image ;

— faux dénigrement, ou **astéisme**/faux auto-dénigrement, ou **chleuasme** : feindre de blâmer quelqu'un ou de se plaindre de lui tout en lui montrant des sentiments positifs est une forme de badinage que l'on rencontre surtout dans le langage amoureux, comme

dans ces répliques échangées par Suzanne et Chérubin dans *Le Mariage de Figaro* :

Tu sais trop bien, *méchante*, que je n'ose pas oser,

Oh, dans trois ou quatre ans, je prédis que vous *serez le plus grand petit vaurien* !...

Amuser votre cœur, *petit scélérat* !...

Quand on feint de se blâmer soi-même, on prévient en réalité un blâme auquel on a ainsi des chances d'échapper ; si la figure est réussie, l'autodénigrement est suivi d'une réfutation, d'une protestation (« Suis-je bête ! — Mais non ! mais non ! »). La figure est l'un des ressorts d'une stratégie défensive : en donnant de lui une image négative, l'énonciateur donne aussi une image de sincérité.

2.2.2 *Sous/surdétermination de la vérité*

On peut dire familièrement qu'avec la litote, on n'en dit pas assez, alors qu'avec l'hyperbole on en dit trop. Nous avons vu que certaines figures de pensée avaient des points communs avec les tropes : Gérard Genette (1991, Seuil), propose de considérer **litote** et **hyperbole** comme des variantes (nous ajouterons macrostructurales) de la **synecdoque** (le moins pour le plus/le plus pour le moins).

La litote

On feint d'atténuer une vérité que l'on affirme implicitement avec force : « On dit le moins pour le plus » (Morier, p. 232).

• Formes de la litote

— **la négation du contraire** :

Ce garçon-ci n'est pas sot, et je ne plains pas la soubrette qui l'aura
(Marivaux),

Né provençal, il s'était facilement familiarisé avec tous les patois du midi

[...] Ceci plaisait au peuple, et *n'avait pas peu contribué à lui donner accès* près de tous les esprits (Hugo),

Rien pourtant n'était moins curieux que cette curiosité (Flaubert).

Elle est un mode d'expression fréquent dans le langage populaire : « il n'est pas fauché », « on n'est pas sorti de l'auberge »...

— l'**assertion restrictive** : elle s'accompagne souvent d'adverbes qu'on interprétera contextuellement comme ayant une portée restrictive — « être peu intelligent », « l'esprit humain comprend avec peine les raisons d'un tel voyage » (Voltaire, cité par Kerbrat, 1986, p. 157) — et quand la portée réelle est comme ici négative, la litote est ironique ; elle peut aussi correspondre à une restriction du haut degré comme « se poser un peu là » :

Savez-vous ce que c'est qu'un louis d'or faux ? Eh bien *je ressemble assez à cela* (Marivaux).

• Fonctions de la litote

Elle relève d'un calcul, de stratégies variables en fonction de la situation ; selon Du Marsais, on l'utilise « par modestie, par égard ». En effet, même si par la litote, on oriente le récepteur vers une interprétation, on ne la lui impose pas : la litote contrevient à la loi d'exhaustivité, selon laquelle on doit donner « les renseignements les plus forts qu' (on) possède » (Ducrot, 1972, p. 134). On peut penser que certaines convenances imposent de substituer « vous ne dites pas la vérité » à « vous dites des mensonges » — cf. « être peu intelligent ». Toutefois, la force polémique de l'énoncé n'est-elle pas en fin de compte accrue ? La litote négative, en particulier, est une figure dialogique : l'énoncé négatif réfute polémiquement un énoncé positif implicite qui aurait pu être assumé par quelqu'un d'autre (« il n'est pas malin », — contrairement à ce qu'il croit, à ce qu'on m'avait dit de lui, à ce qu'on devrait pouvoir dire d'un homme dans sa situation...).

Des calculs parfois compliqués guident donc l'emploi de la litote, qu'on ne peut toujours identifier avec certitude :

et sa vie, *qui fut assez courte*, laissa des exemples de vertu inimitables.

Dans cette phrase qui clôt *La Princesse de Clèves*, on a parfois voulu voir dans l'adverbe « assez » une litote. D'après nous, le roman s'achève au contraire sur une notation peu précise, qui marque une certaine indifférence de la narratrice à l'égard d'une vie qui a perdu sa dimension romanesque.

L'euphémisme

Malgré les apparences, on peut l'opposer à la litote dans sa valeur argumentative, puisqu'on peut le définir comme l'atténuation non feinte d'une vérité que l'on déguise parce qu'elle renvoie à des domaines tabous : besoins naturels, maladie, sexe, mort... Nommer la chose, ce serait lui donner une existence que les convenances, la superstition, ou des raisons plus personnelles demandent d'occulter. Dans la présentation oblique qu'on propose du référent, on peut voir la relation qui existe entre euphémisme et métonymie (ou **métalepse**, cf. *infra*) : c'est par inférence que l'on peut trouver la signification de l'énoncé. La mort est un référent qui suscite de nombreux euphémismes :

Elle a vécu, Myrto, la jeune Tarentine... (Chénier).

Je répandis la terre du sommeil sur le front de dix-huit printemps
(Chateaubriand)

La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse,
Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse (Baudelaire).

L'euphémisme peut être moins stéréotypé ; la locution « faire catleya » qui désigne, on le sait, pour Swann et pour Odette, l'acte amoureux n'appartient qu'au code amoureux des personnages : elle est un élément de leur intimité.

L'hyperbole

Le travestissement de la vérité est lié dans l'hyperbole à l'exagération. Le caractère macrostructural de la figure se reconnaît entre autres à la multiplicité des formes qu'elle peut prendre :

Des cris de : Vive l'empereur ! furent poussés par la multitude enthousiasmée. Enfin tout frissonna, tout remua, tout s'ébranla. Napoléon était monté à cheval. Ce mouvement avait imprimé la vie à ces masses silencieuses, avait donné une voix aux instruments, un élan aux aigles et aux drapeaux, une émotion à toutes les figures. Les murs des hautes galeries de ce vieux palais semblaient crier aussi : Vive l'empereur ! Ce ne fut pas quelque chose d'humain, ce fut une magie, un simulacre de la puissance divine, ou mieux une fugitive image de ce règne si fugitif. L'homme entouré de tant d'amour, d'enthousiasme, de dévouement, de vœux, pour qui le soleil avait chassé les nuages du ciel, resta sur son cheval [...] Au sein de tant d'émotions excitées par lui, aucun trait de son visage ne parut s'émouvoir (Balzac).

L'ensemble de la page — dont nous n'avons cité qu'une partie — décrit l'« apothéose » — au sens premier — de Napoléon. Il faudrait citer tous les postes pour rendre compte de l'hyperbole, support de l'éloquence démonstrative. Cette figure, dont nous retiendrons quelques marques, se manifeste en effet à tous les niveaux :

- marques morphologiques de la quantité/de l'intensité : récurrence de « tout », et de son antonyme « aucun », adverbes « si », « tant » ;
- marques lexicales : champ lexical du divin ;
- marques syntaxiques : amplification par énumérations ;
- marques rhétoriques :
 - récurrence de quelques figures de construction (**anaphore** de « tout », **dérivations** : « enthousiasmée/enthousiasme », « émotion(s)/s'émouvoir », **hypozeuxes**, **gradations** sémantiques ayant parfois pour support une **épanorthose** — « ou mieux » — ou une **antithèse** syntaxique — « ce ne fut pas/ce fut » —, et surtout antithèses lexicales qui opposent la foule en mouvement et l'empereur immobile, comme statufié ; on ajoutera le **chiasme** ornemental, caractéristique du style noble, sur l'adjectif « fugitif ») ;
 - tropes : une personnification globale, fondée sur des métaphores (« imprimer la vie », « donner une voix »), ou sur une **image hypothétique** (« semblaient crier aussi... ») ;
 - figure de pensée : l'**adynaton** (voir ci-dessous) : « pour qui le soleil... » ;
- des marques rythmiques et phoniques s'associent aux marques citées pour produire un énoncé rhétoriquement saturé, ex. : « tout frissonna, tout remua, tout s'ébranla ».

N.B. **L'adynaton** : dans ce cas particulier d'hyperbole, l'exagération est telle que l'énoncé ne peut avoir valeur de vérité, sauf si l'on est dans le fantastique ou le merveilleux, univers qui échappent à la logique ; *adynaton* signifie en grec « impossible » :

Alors s'allument un à un les phares des profondeurs

Qui sont violemment plus noirs que la noirceur (Supervielle).

Depuis cinq jours que la pluie coulait sans trêve sur Alger, *elle avait fini par mouiller la mer elle-même* (Camus).

2.2.3 Vérité approximative/partielle

L'allusion

Référence implicite et oblique à un élément extérieur à l'univers de l'énoncé. L'allusion transgresse la loi d'exhaustivité. Elle peut être de plusieurs ordres : allusion par intertextualité, allusion « mythologique », « historique », « morale » (Fontanier), elle peut viser une réalité connue des interlocuteurs, etc. Elle établit une complicité entre l'émetteur et le récepteur. Quand F. Mitterrand, dans son éloge funèbre de P. Bérégovoy, évoque la mort de celui-ci « au bord d'un canal où il était souvent venu goûter la paix et la beauté des choses », la référence à un poème d'Aragon est manifeste :

Adieu la vie adieu la lumière et le vent

Marie-toi sois heureuse et pense à moi souvent

Toi qui vas demeurer dans la beauté des choses...

Rappelons que, dans ce poème, Aragon évoque les membres du groupe Manouchian, assassinés par les nazis en 1944 ; les vers cités sont tirés du discours de Manouchian à sa femme Mélinée. On voit toutes les résonances que peut éveiller un tel rapprochement.

La métalepse

Du Marsais, qui la considère comme une variété de **métonymie**, la définit ainsi : « antécédent pour conséquent, ou conséquent pour antécédent ». Fontanier ajoute que ce n'est « jamais un mot seul, mais toujours une proposition ». Nous dirons pour notre part que dans la métalepse, c'est souvent tout un contenu propositionnel qui doit être interprété par inférence :

Il a deux trous rouges au côté droit (Rimbaud).

Dans *Le Dormeur du val*, le sens véridique du tableau d'un soldat apparemment endormi n'est révélé que dans ce dernier vers (nous verrions là une **conglobation**). La mort est ici présentée à travers la trace physique de ce qui l'a causée. Il est difficile de rattacher cette présentation indirecte à un euphémisme ; la précision concrète et réaliste d'une notation qui a la forme d'un constat objectif met au contraire en évidence l'horreur d'une mort violente, et cela d'autant plus que le reste du tableau montre un soldat endormi : on est ici plus proche de l'ironie. Par la métalepse, la manipulation dans la mise en scène du référent trouve une nouvelle forme : la révélation de la mort violente est elle aussi déceptive, comme si la vérité était à tout jamais indicible, sinon par détournements, motif proprement rimbaldien.

Une autre manipulation possible porte sur la représentation de la chronologie ; on trouve alors des courts-circuitages temporels à valeur d'atténuation ou d'intensification. Quand Zola parle de « l'ivrognerie de l'homme qui enlevait les draps du lit pour les boire » (citation empruntée à Bonhomme, 1987), le raccourci forme hyperbole.

Enfin, ne pourrait-on considérer que des métalepses sont le support des actes de langage indirects, par exemple des requêtes indirectes ? Il y a mille et une manières, de plus allusives et euphémistiques, de dire : « Offrez-moi des fleurs » : « Une maison fleurie est toujours plus belle », « Cette maison manque de fleurs », « En cette saison, il y a beaucoup de fleurs », « Pierre a offert des fleurs à Marie », etc.

2.2.4 Vérité analogique

Ces figures sont l'équivalent macrostructural de la métaphore.

L'exemple

Pour mieux faire accepter un argument, on l'accompagne d'une illustration exemplaire : c'est un des cas du raisonnement par analogie. Un des chapitres des

Misérables a pour titre « L'onde et l'ombre » et s'ouvre sur la phrase « Un homme à la mer ! » Suivent deux pages du récit d'une noyade. Le chapitre s'achève ainsi :

La mer, c'est l'inexorable nuit sociale où la pénalité jette ses damnés. La mer, c'est l'immense misère.

L'âme, à vau-l'eau dans ce gouffre, peut devenir un cadavre. Qui la ressuscitera ?

La forme et la fonction de l'exemple sont caractéristiques :

- l'énoncé auquel il appartient a une structure binaire : l'exemple suit ou précède ce qu'il illustre et exemplifie, comme dans la **métaphore *in præsentia***, le Ca suit ou précède le Cé ;
- il concrétise souvent une vérité abstraite ; c'est pour cela qu'on le trouve aussi en poésie : *L'Albatros*, *La Cloche fêlée*, sont bâtis sur une structure exemplaire ;
- il présente un tableau clair d'une réalité connue — plus familière au lecteur que son équivalent abstrait ;
- il forme un tout détachable qui a valeur de vérité ; (c'est en quoi il n'est pas un trope) ; mais cette vérité doit être interprétée comme « vérité analogique » de la vérité abstraite que l'exemple illustre ;
- il a pour fonction de persuader (de la valeur de vérité de l'argument), et il appartient donc à des énoncés didactiques.

L'allégorie

Elle correspondrait plutôt à la **métaphore *in absentia*** ; le récit ou la description allégorique ont une forme concrète, dont seule une réinterprétation analogique permet de saisir la portée symbolique. Deux niveaux de signification peuvent donc être dégagés :

- **une signification littérale**, liée à la présence d'un référent concret : la phrase « il ne faut pas récolter le blé en herbe » est d'abord un conseil adressé à des cultivateurs ! Les faux-monnayeurs, dans le roman du même nom, sont effectivement des personnages qui font de la fausse monnaie ; *Rhinocéros* met en scène un personnage qui devient peu à peu cet animal ; dans *Voyage au bout de la nuit*, nous suivons les errances de Bardamu, et le roman s'achève sur une scène de petit jour ; *Le Pavillon des cancéreux* a pour cadre le lieu nommé par le titre... Mais le lecteur

idéal que tout écrivain imagine a conscience de significations cachées, d'ordre moral, métaphysique, esthétique, etc. — et le titre est souvent un opérateur allégorique. Le texte allégorique a une fonction didactique ;

— **une signification symbolique**, parfois stéréotypée, parfois inventive et plurielle, qui est liée à la première par l'analogie. Les quatre titres cités, que l'on peut lire comme des allégories diffuses du mal, suscitent évidemment d'autres interprétations, inhérentes à chacun des textes. L'interprétation des textes — l'herméneutique — passe souvent par le repérage de leur dimension allégorique. L'herméneutique chrétienne médiévale, dans sa lecture des textes sacrés, présente la signification allégorique comme l'une des composantes de la signification spirituelle.

L'allégorie oblige à un va-et-vient constant entre les deux lectures. Cette dernière figure montre exemplairement que l'on peut comprendre le sens d'un texte sans identifier les figures de pensée, mais qu'on passe alors à côté de sa vérité, de sa valeur.

Glossaire

Axiologie : voir connotation.

Clausule : mise en forme, souvent d'ordre rythmique et phonique, de la chute d'une phrase, d'un paragraphe, d'un chapitre, ou d'un texte intégral ; terme d'abord réservé à l'étude de la phrase périodique, puis généralisé.

Compétence/performance : la compétence est l'ensemble des possibilités, des virtualités linguistiques qu'un sujet peut réaliser. La performance est l'actualisation, la réalisation constatée de ces virtualités.

Connotation : ensemble de sèmes plus ou moins stables qui sont autant de « valeurs ajoutées » au signifié de dénotation. Les principaux signifiés de connotation sont liés :

- à l'engagement affectif de l'énonciateur : opposition entre la connotation euphorique (réaction vis-à-vis d'un objet perçu comme agréable) et la connotation dysphorique (réaction vis-à-vis d'un objet perçu comme désagréable) ;
- aux jugements de valeur portés (on parlera de connotation axiologique) ; cf. C. Fromilhague et A. Sancier, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod, 1991, p. 84-87.

Cratylisme : croyance en l'union non arbitraire, et donc motivée, du son et du sens.

Dénotation : ensemble de sèmes composant le signifié stable d'une unité linguistique.

Diachronie : étude de phénomènes linguistiques saisis dans le temps, dans leur évolution, leurs transformations.

Doxa : ensemble d'idées reçues, de stéréotypes, qui compose l'univers de croyance de l'opinion commune.

Dysphorique : voir connotation.

Embrayeur d'isotopie : termes pivots qui assurent dans la construction d'un énoncé, souvent par leur polysémie, le passage progressif et sans rupture d'une isotopie sémique (un champ lexical) à une autre.

Épidictique (ou démonstratif) : genre de l'éloquence qui vise à blâmer ou à louer, et qui use donc des principaux procédés — entre autres les figures — de l'amplification.

Euphorique : voir connotation.

Hiatus : succession de phonèmes vocaliques, à l'intérieur d'un mot ou entre mots différents.

Holonyme/méronyme : l'holonyme (ex. *corps*) est un terme qui désigne un référent saisi comme une totalité. Le méronyme (ex. *bouche, nez, jambe...*) désigne un référent qui est une partie du tout désigné par l'holonyme.

Hyperonyme/hyponyme : l'hyperonyme (ex. *véhicule*) est un terme de signifié plus général et moins précis que l'hyponyme (ex. *automobile*) : il désigne donc un référent qui englobe un nombre d'éléments plus grand que le référent de l'hyponyme. Son signifié étant plus général, les sèmes qui le composent sont moins nombreux : on dit parfois que l'hyperonyme a une extension (= nombre d'éléments qu'il peut désigner) plus grande et une intension (= nombre de sèmes composant son signifié) plus petite que l'hyponyme correspondant.

Pathos : ensemble des dispositions affectives dans lesquelles se trouve un énonciateur, ou dans lesquelles il s'efforce de placer un destinataire pour mieux le persuader. Le pathos est la source du « langage des passions » auquel on assimile parfois les figures.

Performance : voir compétence.

Pragmatique : étude des actes de langage accomplis par un discours, c'est-à-dire de « l'usage que peuvent faire des formules, des interlocuteurs visant à agir les uns sur les autres » (O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* Paris, Le Seuil, 1972, p. 423). Identifier la force pragmatique d'un énoncé, c'est identifier sa « valeur illocutoire ».

Psycho-analogie : concerne les récits visant à la caractérisation psychologique (= psycho-récits). La psycho-analogie est la substitution de figures d'analogie concrétisantes (comparaison et métaphore surtout) à des commentaires psychologiques abstraits.

Référent : l'univers de référence s'identifie à l'ensemble de ce que désigne un énoncé.

Saillance : condition d'émergence de la figure, elle « se manifeste par un épaississement de la substance langagière dans certaines séquences discursives » (Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, p. 39)

Sème : unité constitutive, avec d'autres, du signifié d'un terme.

Solécisme : écart considéré comme une faute par rapport à une norme d'organisation syntaxique.

Topique/topos : en relation avec la construction d'un univers littéraire, le *topos* se

défini comme une marque stéréotypique et donc prévisible qui fonctionne comme un modèle préconstruit d'élaboration littéraire. Dans la rhétorique argumentative, le *topos* (ou « lieu ») se définit comme un schéma argumentatif préconstruit.

Bibliographie

SÉLECTION DE PUBLICATIONS DE 1995 À 2010

1. Ouvrages généraux

BONHOMME M., *Les Figures clés du discours*, Paris, Le Seuil, 1998.

BONHOMME M., *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005.

RICALENS-POURCHOT N., *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2003.

2. Revues

Cahiers de praxématique n° 35, 2000, « Sens figuré et figuration du monde » (dir. DÉTRIE C.)

Langue française n° 129, février 2001, « Les figures entre langue et discours » (dir. MARQUE-PUCHEU C.)

Langue française n° 160, décembre 2008, « Figures et points de vue » (dir. RABATEL A.). Articles sur l'antimétabole, l'oxymore, la tautologie, la métalepse, l'énallage, l'euphémisme et la litote, l'hyperbole.

Le Français moderne 2011, à paraître « Les figures de l'à-peu-près » (dir. RABATEL A.)

Semen n° 15, 2002, « Figures du discours et ambiguïtés » (dir. BONHOMME M.), Collection « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté », Presses universitaires de Franche-Comté.

3. Ouvrages et articles consacrés à une figure

• L'épanorthose

CALAS F., « L'épanorthose : de la correction langagière au dévoilement heuristique », in *La langue, le style, le sens, Études offertes à Anne-Marie Garagnon*, L'improviste, 2005, p. 239-250.

RULLIER-THEURET F., « L'épanorthose ou le mieux est l'ennemi du bien, une lecture des notes dans *Henri Matisse, roman* », in Actes du Colloque Aragon (à paraître aux Presses universitaires de Dijon).

- L'hypallage

GAUDIN-BORDES L. et SALVAN G., « Le sens en marche : le cas de l'hypallage », in *L'Information grammaticale* n° 116, 2008, p. 15-19.

GAUDIN-BORDES L. et SALVAN G., à paraître, « La figure est-elle un marqueur dialogique ? l'exemple de l'hypallage », in *Polyphonie et système figurai*, Paris, PUPS.

- L'hyperbate

FROMILHAGUE C., à paraître, « Le "flou figural" de l'hyperbate dans la poésie au tournant des XIX^e et XX^e siècles », in *Polyphonie et système figurai*, Paris, PUPS

STOLZ C., « Ordre des mots et polyphonie : l'hyperbate chez Albert Cohen et Marguerite Duras », in *L'Ordre des mots à la lecture des textes* (dir. FONTVIEILLE A., THONNERIEUX S.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Textes & langue », 2009, p. 325-354.

- La syllepse

La Syllepse, figure stylistique (dir. CHEVALIER Y. et WAHL P.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006.

- La métaphore

DÉTRIE C., *Du sens dans le processus métaphorique*, 2001, Paris, Champion.

KLEIBER G., « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux », in *La Métaphore, entre philosophie et rhétorique* (CHARBONNEL N. et KLEIBER G. éds), Paris, PUF, 1999.

- La synecdoque

BONHOMME M., « La synecdoque de la partie pour le tout : une notion problématique », in *La Relation partie-tout* (KLEIBER G., SCHNEDECKER C., et THEISSEN A. éds), Louvain/Paris, Bibliothèque de l'information grammaticale, Peeters, 2006, p. 687-702.

DÉTRIE C., « La production de sens synecdochique : relation partitive et/ou phénomène de saillance ? » in *La Relation partie-tout* (KLEIBER G., SCHNEDECKER C., et THEISSEN A. éds), Louvain/Paris, Bibliothèque de l'information grammaticale, Peeters, 2006, p. 783-797.

- L'ironie

PERRIN L. *L'Ironie mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques.* Paris, Kimè, 1996.

BERRENDONNER A., « Portrait de l'énonciateur en faux naïf », *Semen* n° 15, « Figures du discours et ambiguïté », 2002.

BEHLER E., *Ironie et modernité*, Presses universitaires de France, 1997.

HAMON P., *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Littérature, 1996.

MERCIER-LECA F., *L'Ironie*, Collection « Ancrages », Paris, Hachette Supérieur, 2003.

PAILLET-GUTH A.-M., *Ironie et paradoxe : le discours amoureux romanesque*, Paris, Champion, 1998.

PAILLET-GUTH A. -M., « L'ironie dans *Nicomède* », in *L'Information grammaticale* n° 76, 1998, p. 20-24 [identification des diverses formes d'ironie].

SCHOENTJES P., *Poétique de l'ironie*, Paris, coll. « Points/Essais-Inédits », 2001.

- La litote

JAUBERT A., « Dire, et plus ou moins dire. Analyse pragmatique de l'euphémisme et de la litote », in *Langue française* n° 160, 2008, p. 105-116.

- L'allégorie

BONHOMME M., « Pour une approche pragmatico-cognitive des discours figurés : l'exemple de l'allégorie », in *L'Analyse du discours dans les études littéraires* (AMOSSY R. et MAINGUENEAU D. éds), PU Mirail, 2003, p. 175-186.

SÉLECTION DE PUBLICATIONS ANTÉRIEURES À 1995

1. Dictionnaires et ouvrages fondateurs

AQUIEN M., *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1993.

DUPRIEZ B., *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1980.

FONTANIER P. (1821-1827), *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, collection « Champs », 1977. Le traité fondateur de la rhétorique moderne ; plus analytique que synthétique.

GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.

MOLINIÉ G., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de poche, 1992. Il propose la distinction entre figures microstructurales et macrostructurales et comporte de très nombreuses entrées se référant aux concepts aristotéliens.

MORIER H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1981.

PERELMAN Ch. et OLBRECHTS-TYTECA L., *Traité de l'argumentation*, Paris, Vrin, 1976. La première réhabilitation contemporaine de la rhétorique argumentative et aristotélienne ; les figures ne sont étudiées que dans cette optique.

2. Ouvrages et articles généraux

DOUAY-SOUBLIN F., « Les figures de rhétorique : actualité, reconstruction, remploi », in *Langue française* n° 101 (février 1994). On consultera en particulier les pages 13 à 15 qui mettent en évidence la relation entre figure et genre.

DUCROT O. et TODOROV T., *Encyclopédie des sciences du langage* Paris, Le Seuil, coll. Points, 1979. Voir le chapitre « Figure », p. 349-357.

FUMAROLI M., « Rhétorique persuasive et littérature », in MEYER M. et LEMPEREUR A., *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1990. GENETTE G., *Figures*, Paris, Le Seuil, 1966.

GENETTE G., « La Rhétorique restreinte », in *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972. Un rappel historique.

GRICE P., « Logique et conversation », in *Communications* n° 30, 1979, p. 57-72.

KERBRAT-ORECCHIONI C., *L'Énonciation*, Paris, A. Colin, 1980 ; *L'Implicite*, Paris, A. Colin, 1986. L'auteur intègre à ces deux ouvrages l'analyse de plusieurs figures, métaphore, ironie, litote, énéallage, en montrant leurs mécanismes énonciatifs, leurs rapports aux tropes, à la vérité, etc.

LANDHEER R., « Présentation » du n° 101 de *Langue française* (février 1994), p. 3 à 12.

MARTIN R., *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 2^e éd., 1992. Une approche logico-sémantique de la métaphore — développements sur la métaphore filée et le motif — et des paradoxes ironiques.

MOREL M. A., « Pour une typologie des figures de rhétorique : points de vue d'hier et d'aujourd'hui », in *DRLAV (Documentation et recherche en linguistique allemande, Vincennes)* n° 26, 1982. Centré sur l'argumentation. Mise au point critique sur les divers classements proposés ; montre la complexité des facteurs dont il faut tenir compte. Exemples nombreux.

ROBRIEUX J. J., *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Dunod, 1994. Les figures sont étudiées dans leur visée argumentative.

3. Revues

Cahiers de l'Association internationale des études françaises (abrégé en *CAIEF*) n° 38, 1986, « L'Ironie ».

Communications n° 16, 1970, « Recherches rhétoriques ».

Le Français moderne, n° 43/3, 1975, « La métaphore ».

Le Français moderne, n° 51/4, 1983, « La synecdoque ».

Langages n° 54, 1979, « La métaphore ».

Langue française n° 79, 1988, « Rhétorique et littérature ».

Langue française n° 101, 1994, « Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique ».

Poétique n° 36, 1978, « L'ironie ».

Verbum n° 1-2-3, 1993, « Rhétorique et sciences du langage ».

4. Ouvrages et articles portant sur une figure

- L'antithèse

KERBRAT-ORECCHIONI C., « De l'antonymie à l'argumentation : la contradiction », in *Pratiques* n° 43, 1984.

- L'oxymore

BONHOMME M., « Le calcul sémantico-pragmatique en rhétorique : le cas de l'oxymore », in *Modèles du discours*, Berne, P. Lang, 1989.

- Les tropes

DU MARSAIS (1730), *Des tropes ou des différents sens*, Paris, Flammarion, 1988.

MEYER B. et DUBUCS M., « La notion de trope considérée à partir de Du Marsais et Fontanier », in *Français moderne* n° 55/1-2, 1987. Développements utiles sur la notion de trope vif, sur la distinction sens rhétorique/sens symbolique.

PRANDI M., *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Minuit, 1992. Étude du « conflit conceptuel » qui fonde les énoncés tropiques ; développements annexes sur l'hypallage.

- La synecdoque

Il existe de nombreux articles qui remettent en cause l'existence de la figure, ou qui réévaluent les formes et les limites de la catégorie.

MEYER B., « Synecdoques du genre ? », in *Poétique* n° 57, 1984.

MEYER B., « Sous les pavés, la plage. Autour de la synecdoque du tout », in *Poétique* n° 62, 1985.

MEYER B., « Les synecdoques traditionnelles sont-elles des tropes ? », in *Verbum* n°

1-2-3, 1993.

- La métonymie

BONHOMME M., *Linguistique de la métonymie*, Berne, Peter Lang, 1988. L'auteur étudie le type de dénomination oblique propre à la métonymie, ses fonctions, en particulier dans les différents genres.

GENETTE G., « Métonymies chez Proust », in *Figures III (op. cit.)*, 1972.

MARTIN R., « Notes sur la logique de la métonymie », in *Mélanges Larthomas*, Paris, Collection de l'École normale supérieure de jeunes filles n° 26, 1985.

- L'antonomase

FLAUX N., « L'antonomase du nom propre ou la mémoire du référent », in *Langue française* n° 92, 1991.

MEYER B. et BALAYN J.D., « Autour de l'antonomase du nom propre », in *Poétique* n° 46, 1981.

- La métaphore

Études classiques :

HENRY A., *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971.

LE GUERN M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.

RICŒUR P., *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975. L'auteur étudie la métaphore, clef de voûte de toutes les figures ; son pouvoir cognitif, sa dimension herméneutique.

Recherches actuelles :

Les recherches se sont orientées à la fois du côté de la syntaxe, de la construction sémantico-logique, et de la dimension cognitive de la métaphore.

KLEIBER G., « Faut-il banaliser la métaphore ? », in *Verbum* n° 1-2-3, 1993. Revient sur la question de la déviance des énoncés métaphoriques et sur l'analogie.

LAKOFF G. et JOHNSON M., *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1985. L'ouvrage montre comment notre système conceptuel fait appel aux métaphores.

MOLINO J., SOUBLIN F., TAMINE J., « Problèmes de la métaphore », in *Langages* n° 54,

1979.

TAMBA I., *Le Sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative*, Paris, PUF, 1981. Étude des diverses composantes de l'énoncé figuré : syntaxique, sémantique — le sens figuré, un sens synthétique —, etc.

TAMINE J., « Les métaphores en *de* : *le feu de l'amour* », in *Langue française* n° 30, 1976.

TAMINE J., « Métaphore et syntaxe », in *Langages* n° 54, 1979.

- L'interrogation oratoire

BORILLO A., « Quelques aspects de la question rhétorique en français », in *DRLAV (Documentation et recherche en linguistique allemande, Vincennes)* n° 25, 1981.

- L'ironie

Il existe de nombreux ouvrages ou articles où sont développés les notions de mention, de figure dialogique/polyphonique, les rapports entre ironie et vérité, etc. BERRENDONNER A., *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981, p. 173-239. Étude des différents types de « contradictions » propres à l'ironie ; l'auteur voit dans l'ironie avant tout une manœuvre défensive.

DUCROT O., *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit, 1984.

JANKELEVITCH V., *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.

KERBRAT-ORECCHIONI C., « Problèmes de l'ironie », in *L'Ironie*, Lyon, PUL, 1978.

KERBRAT-ORECCHIONI C., « L'ironie comme trope », in *Poétique* n° 41, 1980.

SPERBER D. et WILSON D., « Les ironies comme mentions », in *Poétique* n° 36, 1978.

- La litote

DUCROT O., *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 2^e éd., 1980. Voir par exemple les pages sur « peu » et « un peu ».

MARQUEZE-POUEY L., « Va, je ne te hais point », in *Grammatica*, t. IX, n° 4, université de Toulouse, 1973.

- La métalepse

BONHOMME M., « Un trope temporel méconnu : la métalepse », in *Le Français moderne* n° 55, 1987. Figure des altérations temporelles, où le processus chronologique est restructuré.

- L'allégorie

STRUBEL A., « *"Allegoria in factis" et "allegoria in verbis"* », in *Poétique* n° 23, 1975.

Index

Les numéros de page apparaissant dans les index correspondent à ceux de l'édition papier.

Adynaton 113-114

Allégorie 10, 62, 85, 116, 121, 125

Allitération 10, 24, 33

Allusion 10, 25, 65, 71, 81, 92, 114

Anacoluthie 16-18, 35

Anadiplose 30-31

Analogie 10-11, 19-20, 25, 55, 59, 72-76, 82, 88, 90, 115-116, 118

Anaphore rhétorique 10, 28-29, 38, 113

Antanaclase 33, 91-92

Antéistagoge 50

Antépiphore 29

Antiphrase 101, 105, 107

Antithèse 24, 48-53, 87, 99-100, 113, 123

Antonomase 70-71, 92, 124

Aphérèse 23

Apocope 23

Aposiopèse 36

Apostrophe oratoire 102-103

Assonance 24

Astéisme (ou faux dénigrement) 110

Asyndète 36, 50

Attelage, *voir* zeugma

Attente trompée, *voir* par'hyponoian

Catachrèse 16, 56, 59

Chiasme 40-41, 113

Chleuasma (ou faux auto-dénigrement) 110

Comparaison 19, 46, 72-74, 76, 82-86, 90, 92, 118

Concaténation 30

Conduplication, *voir* épizeux

Conglobation 28, 97, 115

Dérivation 30, 32-33, 40, 87, 113

Diasyrme (ou faux éloge) 109

Éloge paradoxal 100

Embrayeur d'isotopie 81,92, 117

Énallage 70, 102

Épanode 31, 34

Épanorthose (ou retouche correctrice) 38-39, 113, 119

Épenthèse 23

Épiphonème 98

Épiphore 29-30

Épiphrase 98

Épitrochasma 26, 38

Épizeux (ou reduplication, ou conduplication) 27

Euphémisme 9, 72, 112, 115

Exemple 115-116

Expolition 97

Figure étymologique 40, 45, 47

Gradation 28, 30, 34, 40, 42, 59, 61, 84, 113

Hendiadyn 48

Homéoptote 28, 30

Hypallage 43-45, 69, 86, 120, 123

Hyperbate 8-9, 36-37, 39, 42, 61, 98, 120

Hyperbole 20, 105, 107, 110-111, 113-115, 120

Hypotypose 75, 104-105

Hypozeuxe (ou parallélisme) 27-28, 30-31, 34, 60, 96

Identification atténuée 75-76

Image hypothétique 75-76, 110, 113

Implication (ou *Sicilia amissa*) 44

Interrogation rhétorique 102-103

Ironie 9-10, 22, 39, 44, 52-53, 105-109, 115, 120-124

Litote 9, 111-112, 121-122, 125

Macrostructurale (figure) 10-11, 22, 34, 95-96, 99, 121

Métabole (ou synonymie) 34, 97

Métalepse 112, 114-115, 125

Métaphore 10, 13-16, 18, 20, 55, 57, 59-60, 72-74, 76-87, 89-94, 113, 115-116, 118, 120, 122, 124

Métonymie 13, 55, 57-58, 60, 64-69, 71, 85, 93, 110, 112, 114

Microstructurale (figure) 10, 22, 74, 95, 102, 121

Mot-valise 23

Oxymore 9, 21, 48, 52-53, 99-100, 123

Par'hyponoian (ou attente trompée) 53, 99-100

Paradoxe 10, 32, 38, 51, 54, 99-100, 121

Parallélisme, *voir* hypozeuxe

Paraphrase 18, 34, 67, 80, 94, 97, 110

Parembolie, *voir* parenthèse

Parenthèse (ou parembolie) 38-39

Paronomase 25, 28, 38

Périphrase 36, 72, 94

Polyptote 28, 30-33, 40

Polysyndète 37, 61

Prétérition 10, 101

Prosopopée 103

Réduplication, *voir* épizeuxe

Répétition 11-12, 24, 26-31, 33-34, 63, 75, 92, 96

Retouche corrective, *voir* épanorthose

Sermocination 103, 106

Sicilia amissa, *voir* implication

Suspension 36, 39-40, 96-98

Sustentation 96-98 Syllepse 8, 45-47, 86, 92

Synecdoque 55, 57-58, 60-64, 75, 86, 110-111, 120, 122-123

Synesthésie 78, 90

Synonymie, *voir* métabole

Tmèse 36

Trope 9-10, 13, 18, 22, 46, 55-61, 67, 70, 86, 88, 95, 101, 108, 110-111, 113, 116

Zeugma 41-43, 69