Études de stylistique anglaise

12 | 2018

La Société de Stylistique Anglaise (1978-2018) : 40 ans de style

Les embrayeurs de métaphores et de métonymies

Henri Suhamy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/476>

DOI : 10.4000/esa.476

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 30 janvier 2018

Pagination : 117-142

ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Henri Suhamy, « Les embrayeurs de métaphores et de métonymies », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 12 | 2018, mis en ligne le 10 décembre 2018, consulté le 13 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/476> ; DOI : 10.4000/esa.476

Les embrayeurs de métaphores et de métonymies

Henri SUHAMY
Université de Paris Nanterre

Les tropes, au sens strict, consistent à remplacer un mot par un autre, tout en invitant le lecteur ou l'auditeur à décoder l'énoncé. Il ne s'agit pas d'une opération de cryptographie, d'un message adressé à un correspondant possesseur d'un code secret inconnu du public. Il existe bien une sorte de code entre l'émetteur et le récepteur, ou plutôt les récepteurs, mais fondé sur l'imaginaire collectif, sur une culture, sur une expérience partagée, une synesthésie naturelle, une habitude commune de manipuler le langage. De plus et contrairement à ce qui se passe dans les messages secrets, le mot ou l'expression utilisés ne sont pas précautionneusement détruits une fois décryptés, ils gardent leur force et même s'en retrouvent rehaussés. Cependant le passage qui se fait entre le sens littéral d'une expression et le sens figuré qu'elle acquiert dans l'esprit du lecteur ne résulte pas toujours d'une simple intuition ou de la communauté d'un même bagage culturel entre l'auteur et le récepteur. Le déguisement du langage n'a pas pour but la dissimulation, ni une énigme à déchiffrer, sauf dans le cas des devinettes et charades qui font presque toujours appel à des métaphores. Assez souvent un mécanisme subtil se met en œuvre pour diriger l'intellect vers la perception de ce qui dédouble le sens des mots. Voici un exemple qui donne un aperçu schématique du procédé en question : l'acte III de l'opéra de Purcell qui s'intitule *King Arthur*, sur un livret de Dryden, composé en 1691, contient la fameuse scène du froid, qui se passe sur une île du Grand Nord. Cupidon s'efforce de réveiller le génie de l'île, qui dort profondément sous une épaisse couche de neige, et l'exhorte ainsi :

Awake, awake
And Winter from thy furry Mantle shake.
(Dryden, acte III, scène 1)

Cette phrase contient un exemple parfait de métonymie. Le signifiant *Winter* a deux signifiés : le sens littéral, l'hiver, et le sens figuré, la neige. Le verbe *shake* ou plus exactement le syntagme *shake from*, assume la fonction de ce que par métaphore on peut appeler l'embrayeur.¹ Alors que le verbe est utilisé au sens propre il a pour complément un signifié qui n'est pas nommément présent dans le texte, mais qu'on devine, car tout le monde sait qu'un manteau de fourrure protège de la neige, hivernale par nature ou par habitude, sans cependant la dissuader de nous tomber dessus. L'embrayeur *shake from* permet à l'auditeur ou au lecteur de saisir et connecter les deux signifiés en même temps, grâce à ce que j'ai appelé le principe d'économie et de connivence (Suhamy 2016, 48). Bien entendu, le mot *Winter* ne perd pas au passage sa signification première, c'est pourquoi on peut parler de dédoublement de sens plutôt que de substitution. Cet exemple a de plus la vertu de faire remarquer que ce ne sont pas seulement les métaphores et autres images apparentées qui véhiculent un certain poétisme visionnaire. Les métonymies relèvent elles aussi de ce que Jakobson (1963) appelle la fonction poétique du langage.

Incidemment le mot *winter* fait penser aux célèbres vers qui ouvrent la tragédie de *Richard III* :

Now is the winter of our discontent
Made glorious summer by this sun [son] of York
(Shakespeare, *Richard III*, l.i.1)

Ce mot peut aussi bien servir de métaphore que de métonymie. Il constitue ici une image qui relève plus de la comparaison que de la métaphore, car le comparé, *discontent*, est présent dans la phrase et accroché au comparant par la préposition *of*. Il ne peut donc pas s'agir d'une comparaison *in absentia*. Elle est vraiment *in praesentia*. En revanche l'emploi de *summer*, qu'on peut d'après le contexte comprendre comme signifiant l'euphorie des vainqueurs – mais la teneur (*the tenor*)

¹ Le mot *embrayeur* n'est pas pris ici au sens que lui donnent certains linguistes (cf. le *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 1954, p. 184-185) mais désigne par métaphore les éléments d'une phrase qui dirigent la perception du lecteur ou de l'auditeur vers le sens figuré d'une mot.

d'une métaphore, pour reprendre la terminologie d'I.A. Richards (1937), peut donner lieu à diverses interprétations, tandis que le véhicule (*the vehicle*) se fait voir ou entendre explicitement – constitue une métaphore. Le contexte qui enrobe le mot en question de sa substance symbolique, sans oublier l'imaginaire collectif, fait avancer le véhicule jusqu'au cœur de l'entendement. Incidemment, l'image du véhicule et celle de l'embrayage s'accordent assez bien. Le *conceit*² sophistiqué que contiennent ces deux vers constitue un mécanisme où chaque pièce contribue au fonctionnement de l'ensemble, les éléments de la phrase se tiennent entre eux, non seulement par la syntaxe, mais aussi par la composition stylistique : *winter* et *summer* forment une antithèse élémentaire qui sert de guide, et l'adjonction de *sun* transforme le tout en métaphore filée. Le mot *sun* à lui seul contient en sa syllabe unique tout un jeu d'informations. Un jeu de mots pour commencer, ou plutôt une amphibologie que matérialise la graphie élisabéthaine, car *sonne* peut aussi bien se transcrire en anglais actuel par *son* que par *sun* ; *son* c'est Édouard IV, fils de Richard d'York, et *sun* est l'emblème de la maison d'York, ce qui implique une fonction métonymique en plus de sa fonction métaphorique, prolongeant celle qui est contenue dans *summer*. Toutes les images s'embrayent les unes dans les autres, dans leur foisonnement polysémique. L'absence qui transforme et condense la comparaison en métaphore n'est parfois que provisoire. Cet exemple rappelle aussi que s'il existe, en plus de la forme et de la stratégie du discours, une différence génétique entre la comparaison et la métaphore, parfois le passage de l'une à l'autre s'opère d'une façon tellement fluide que la différence s'estompe et qu'il ne faut pas toujours pousser l'analyse jusqu'au pédantisme pointilleux. Une question annexe se pose : Existe-t-il entre *summer* et *sun* une relation métonymique ? Il est tentant de l'affirmer, mais au risque signalé ci-dessus de paraître exagérément méticuleux, il faut résister à la tentation, car le processus de conversion ou de substitution qui caractérise les tropes ne se produit pas entre ces deux éléments du discours, présents tous les deux dans la phrase et qui n'échangent pas leurs dénotations. Il existe forcément un lien sémantique entre ces deux notions, qui vient simplement du lien cosmologique ou météorologique qui établit un rapport entre le soleil et l'été, mais sans échange de signifiés. Il ne faut pas confondre le matériau

² Défini ainsi dans l'*Oxford English Dictionary* : « A fanciful, ingenious or witty notion or expression ; now applied disparagingly to a strained or far-fetched turn of thought, figure, etc., an affectation of thought or style ».

référentiel qui sert de base aux figures de style avec les figures elles-mêmes. Celles-ci n'existent que dans le langage, non dans la réalité référentielle, même si elles s'en nourrissent.

Une autre métonymie littéraire, shakespearienne elle aussi, donne lieu à des réflexions qui sans déborder du cadre strictement stylistique permettent de percevoir toute la substance mentale que peut contenir cette figure. Dans *As You Like It* quand le berger Corin dit :

...I am shepherd to another man
And do not shear the fleeces that I graze.
(II.iv.71-72)

le verbe *graze* conduit l'auditeur vers le sens premier, les moutons, ce qui n'empêche pas le mot *fleeces* de conserver dans l'esprit de l'auteur comme dans celui du public le sens de toisons laineuses. On peut supposer que la plupart des spectateurs et des lecteurs comprennent immédiatement le double sens du mot ainsi utilisé, qui en plus ne constitue pas une fantaisie gratuite, car la laine des ovins représentait du temps de Shakespeare en Angleterre une source importante de revenus, ce qui entraîne à penser que l'expression *shear the fleeces* peut avoir, par une autre dérivation métonymique, des résonances pécuniaires. On pense aussi au proverbe facétieux qui dit « Many go to market for wool, and come home shorn », mais là le participe *shorn* a un emploi métaphorique. On peut supposer cependant qu'une partie plus ou moins ténue du public passe à côté. Cela ne va pas jusqu'à en déduire que l'usage des métaphores et des métonymies relève de l'ésotérisme, mais comme rappelé plus haut il en existe dont la signification peut échapper à certaines personnes ; il m'est arrivé devant mes étudiants d'user de la craie et de dessiner au tableau des représentations visuelles de ce que signifiaient certains *conceits* particulièrement tortueux et enchevêtrés.

Une difficulté parmi d'autres vient du fait que ce qui peut apparaître à certains lecteurs comme une métaphore ou une métonymie d'usage n'est pas forcément comprise par une partie du public, notamment à cause d'une distance dans le temps ou dans les connaissances. On peut prendre comme exemple les quatre premiers vers de la célèbre *Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland*, d'Andrew Marvell (1650) :

The forward Youth that would appear
 Must now forsake his *Muses* dear.
 Nor in the Shadows sing
 His Numbers languishing
 (Marvell, v.1-4, 118)

Bien que le mot *Muses* mette les lecteurs sur la voie, et que le verbe *sing* fasse fonction d’embrayeur, certains aujourd’hui ne comprennent peut-être pas que par mutation métonymique le mot *Numbers* signifie poèmes³. Cela mis à part l’embrayeur en question – pour rester dans le registre technique, on pourrait l’appeler le catalyseur – ne fait pas partie du groupe des mots invariables, prépositions ou conjonctions, qui servent de connecteurs entre diverses parties du discours, et qui ont une fonction explicative. En tant que verbe il fait partie de la phrase et renvoie à un référent. Il joue cependant un double rôle, car il gouverne deux compléments, celui qui est écrit et celui qui est suggéré. Il le fait discrètement, en faisant appel à la culture et à la sensibilité du récepteur, non à la manière d’un poteau indicateur.

À propos de poteaux indicateurs, on peut faire une remarque au passage sur l’habitude qui a été prise par la quasi-totalité des journalistes, de beaucoup d’essayistes, d’épistoliers, d’écrivains et même hélas, d’universitaires, de signaler aux lecteurs et même aux auditeurs la présence de métaphores par des guillemets, partant du principe que les destinataires ne sont pas capables de distinguer par leurs propres moyens entre le sens littéral et le sens figuré d’un mot ou d’une expression. Cette méthode se pratique aussi pour indiquer la présence de l’ironie, ce qui peut à la rigueur se comprendre du fait qu’une grande partie de la population est imperméable à l’ironie, et que l’énoncé par antiphrase est le plus souvent fondé sur une connivence avec un récepteur sans l’usage d’un guide inhérent au discours, d’où le recours à des accessoires lourdement redondants. On peut se demander cependant si les guillemets aident vraiment à comprendre l’énonciation en amont de l’énoncé. Comment des auteurs comme Platon, Cicéron, saint Paul, Montaigne, Bacon, Burton, Pascal, Swift et des millions d’autres ont-ils pu écrire leurs œuvres sans l’aide de ces grimaces typographiques ? Il existe aussi une gestuelle qui atteint le comble du ridicule quand des orateurs ou même de simples

³ Cf « I lisp’d in numbers, for the numbers came », Pope, *Epistle to Dr. Arbuthnot* 128. On sait aussi que la plupart des prétendus spécialistes de métrique aujourd’hui ne veulent pas entendre parler d’isosyllabisme.

locuteurs se mettent les bras en croix et forment un mouvement de pince avec le pouce et l'index des deux mains pour faire savoir qu'un des mots qu'ils ont utilisés – on ne sait pas toujours lequel, car le geste et la parole ne sont que rarement synchronisés – doit être compris au sens figuré ou par antiphrase ironique. Certains orateurs, les mêmes quelquefois, insèrent tout au long de leur discours la mention *entre guillemets* sans qu'on sache pourquoi, comme s'ils avaient peur de l'ombre de leurs mots.

Revenons au point de départ, qui concerne les embrayeurs inhérents au texte et non ajoutés par des gesticulations typographiques ou physiques. Voici un autre exemple, tiré du poème de Pope *Eloisa to Abelard* :

Those smiling eyes attemp'ring every ray
Shone sweetly lambent with celestial day.
(63-64)

L'usage métonymique de *day* au sens de lumière – ce qui ne l'empêche pas de conserver son sens littéral et tout son contenu sémantique, est amené par une sorte de leitmotiv en forme de variation, puisque *ray*, *shone* et *lambent* conduisent tout droit à la métonymie. Cette citation incite à nuancer et atténuer les dénnotations et connotations mécaniques des mots *embrayeurs* et *embrayage* qui ont servi de point de départ, avec l'intention de schématiser un phénomène qui relève à la fois de la linguistique et de la stylistique. La fusion et l'harmonie qui s'opèrent entre les composants du discours relèvent de la poésie plus que de la technique. On peut remarquer aussi que la contrainte de la rime a probablement contribué au choix du mot *day*, mais c'est le propre de la poésie que les contraintes auxquelles elle se soumet stimulent l'inventivité plus qu'elles ne la répriment. La recherche des rimes, en plus des grilles imposées par le mètre et le rythme, amènent souvent à choisir un mot inattendu à la place de celui qui vient à l'esprit en premier, d'où une transfiguration du langage sous l'effet des formes instituées.

La terminologie empruntée à la mécanique qui a servi ici de leitmotiv avait pour but de rappeler que l'analyse stylistique doit avec un mélange de conscience professionnelle et d'humilité se livrer à des investigations précises et même vétilleuses qui rappellent les analyses grammaticales à ras du texte qui se pratiquaient jadis à l'école primaire.

Les études littéraires ne s'arrêtent cependant pas là, et quand il s'agit de l'insertion des images dans un texte on constate au sujet de certaines figures que ce n'est pas seulement leur façon de prendre place dans la chaîne du discours qui peut attirer l'attention du lecteur mais aussi

et surtout le contenu imaginaire qu'elles donnent par résonance mutuelle à l'ensemble du texte. De là viennent les études groupées autour de ce qu'on appelle en anglais l'*imagery*, qui s'intéresse aux récurrences des mêmes images ainsi qu'aux relations plus ou moins complémentaires qu'elles entretiennent entre elles. Tout cela étant dit et malgré le caractère technologique⁴ de la métaphore utilisée tout au long du présent article, à savoir l'embrayage mental qui fait passer du signifié littéral au signifié figuré, n'a pas toujours un caractère strictement mécanique. Voici une phrase de Dorothy Parker, tirée de *The Waltz*, nouvelle publiée en 1933 dans *The New Yorker*, qui incite à la réflexion :

Here I was, minding my own business, not doing a stitch of harm to any living soul.

(Parker 1933, 35)

En plus du fait que le verbe *doing*, si on lui donne le statut d'embrayeur, n'assure qu'un service minimum, le processus habituel est inversé, parce que la métaphore initiale met en marche un enchaînement de mots qui revient à la littéralité. La perception imaginative du lecteur colle au signifiant *stitch*. On ne se sent pas incité à traduire le sème concret en sème abstrait, on visualise l'auteur narratrice en couturière, ce qu'elle est au moins virtuellement. Ce n'est pas tomber dans le sexisme de dire que cette image a quelque chose de spécifiquement féminin, d'autant plus que toute l'œuvre de Dorothy Parker revendique à la fois la féminité et le féminisme. Certes, on ne naît pas couturière, on le devient, et d'ailleurs le mot *stitch* a pu en argot, jadis, signifier un tailleur (voir Partridge 1937), mais dans le monde où elle vivait ce mot fait penser à un travail de ravaudage ou de couture, opération plus courante chez les femmes que chez les hommes. En général les métaphores et les métonymies renvoient à l'expérience et à l'imaginaire supposés appartenir à toute la communauté

⁴ En raison de mon purisme lexical j'utilise le mot *technologie* et son dérivé au sens propre, contrairement à ce qu'on lit et entend le plus souvent. La technologie est la science de la technique, non la technique elle-même. La notion d'embrayage, comme celles d'engrenage, de levier, de turbine, de roue, de propulsion, la classification des moteurs, la description des énergies et de leur exploitation, etc., appartiennent à la technologie, mais la conception et la fabrication des machines, leur mise au point, leur fonctionnement, leur entretien, relèvent de la technique. Confondre les deux mots entraîne un appauvrissement du bagage lexical et sémantique, tout comme la confusion entre *métaphore*, *comparaison*, *symbole*, *emblème*, *représentation*, *exemple*, *allégorie*, *parabole*, et autres aberrations qu'on rencontre tous les jours, avec pour résultat la dégradation de la terminologie stylistique en zone de sables mouvants.

humaine, comme ce qui relève de la synesthésie, mais il peut leur arriver aussi de tirer leur substance d'expériences particulières. Des auteurs tels que Smollett et Marryat en ont tiré des effets comiques, quand ils font parler des marins qui utilisent le vocabulaire de la navigation pour se référer à tout et n'importe quoi.

On ne peut pas ne pas parler du rapport qui existe entre la fabrication des métaphores et leur réception sans mentionner les sous-entendus sexuels en forme d'images à double-fond, qui prétendent respecter la bienséance tout en accumulant les grivoiseries. L'auteur s'amuse à être compris des spectateurs, et plus encore à n'être pas compris par les personnes naïves qui ne saisissent pas les allusions scabreuses – on pourrait prolonger le mot *métaphores* en *métamorphoses* – qui se cachent derrière le sens littéral des mots. Un des plus célèbres exemples se trouve dans la comédie *The Country Wife* (1675), de Wycherley (acte IV, scènes iii et iv), où le mot *china* (la porcelaine) sert de point de départ à une longue série d'équivoques coquines. Trois catégories de personnages se trouvent sur la scène, ceux qui se délectent des plaisanteries en question, ceux qui s'en offusquent, et ceux qui n'y comprennent rien. Cette trilogie existe peut-être aussi dans le public. On utilise en anglais une expression qui vient du français, le *double-entendre*, pour caractériser ce type de dualité, inhérente aux tropes mais spécialisée en association paradoxale entre pudeur apparente et impudeur réelle.

Les métaphores et métonymies filées

Dans ce qu'on appelle les métaphores filées, il arrive qu'une comparaison explicite nourrisse la séquence métaphorique. Les images s'embranchent les unes dans les autres. La cohérence parfois pléthorique de la vision rend explicatifs les enchaînements eux-mêmes, sans accessoire syntaxique. Par exemple dans ce quatrain d'Oscar Wilde, tiré du poème qui porte un titre en français, « La mer » :

A white mist drifts across the shrouds,
 A wild moon in this wintry sky
 Gleams like an angry lion's eye
 Out of a mane of tawny clouds.
 (Wilde 1966, 821)

La comparaison visionnaire du troisième vers introduit la métaphore de la crinière qui se trouve au vers suivant. De même dans la première strophe du poème de Byron *Growing Old*, du moins à partir du quatrième vers :

But now at thirty years my hair is grey—
 (I wonder what it will be like at forty?
 I thought of a peruke the other day—)
 My heart is not much greener; and in short, I
 Have squandered my whole summer while 'twas May,
 And feel no more the spirit to retort; I
 Have spent my life, both interest and principal,
 And deem not, what I deemed, my soul invincible.
 (Byron 1996, 574)

Il y a deux trains de métaphores, introduites par *not much greener* qui fait écho à *grey*, adjectif qui est pris au sens propre, et liés par les quasi-synonymes que sont *squandered* et *spent*. Les premières (*greener, summer, May*) se réfèrent à la nature et les secondes à la vie économique. Elles n'ont rien d'original, mais l'insistance dans le contraste coïncide avec l'humour et l'autodérision.

S'il est recommandé de ne pas confondre les comparaisons et les métaphores, il ne faut pas oublier qu'elles appartiennent au même champ sémantique, celui des images, et que ces deux figures s'entrelacent assez souvent, notamment dans les constructions synthétiques. Elles exposent un thème initial destiné à des variations ou des développements. Pour continuer le recours aux métaphores technologiques, elles servent de tremplin ou de rampe de lancement. La comparaison visionnaire que file William Blake au long de son célèbre poème *The Tiger*, comparant ce fauve à une sorte de machine issue de la forge d'un dieu et façonnée sur un feu qui a laissé des traces dans les yeux de l'animal, s'annonce dans les vers 3 et 4, répétés (le verbe *could* étant remplacé par *dare*) à la fin :

What immortal hand or eye
 Could frame thy fearful symmetry?
 (Blake 1981, 125)

Les mots et expressions *What the hand dare seize the fire, what art,/could twist the sinews of thy heart?, hammer, chain, furnace, anvil* précisent et développent l'image au cours des strophes suivantes. On peut noter aussi que comme dans les exemples cités plus haut le verbe *frame* a pour complément le mot *symmetry*, doté d'une fonction métonymique particulièrement ingénieuse, puisque ce n'est pas seulement la forme qui

désigne le corps, mais une des caractéristiques de cette forme. On peut remarquer que l'adjectif *fearful* constitue lui aussi un embrayeur, car si l'on s'en tient à une vision ordinaire et prosaïque, ce n'est pas la symétrie qui est effrayante, c'est le corps de l'animal. Les métaphores filées, les *concetti* en tous genres, relancent à leur façon la question de l'intelligibilité des tropes.

Voici un exemple tiré de *Moby Dick*:

Bear me out in it, thou great democratic God! who didst not refuse to the swart convict, Bunyan, the pale, poetic pearl; Thou who didst clothe with doubly hammered leaves of finest gold, the stumped and paupered arm of old Cervantes; ... (Chapter XXV, 102).

L'expression *poetic pearl*, traduite dans un langage ordinaire, signifie plus ou moins *The pearl of poetry*, mais la formulation adoptée par le narrateur a pour effet de condenser la comparaison en métaphore. Les feuilles d'or servant de vêtement au bras coupé de Cervantès symbolisent certainement son génie littéraire. Un lecteur à l'esprit terre-à-terre pourrait faire remarquer que ce n'est pas avec le bras qui lui manquait que l'auteur de *Don Quichotte* pouvait tenir sa plume, mais il faut accepter toutes les extravagances qui caractérisent le style luxuriant de Melville.

Dans *To the Lighthouse* (1927), Virginia Woolf décrit ainsi la situation d'incommunicabilité qui existe entre les Ramsay :

...through the crepuscular walls of their intimacy, for they were drawing together, involuntarily, coming side by side, quite close, she could feel his mind like a raised hand shadowing her mind. (Woolf, 143)

Comparer à des murs les différentes formes de séparation qui peuvent exister entre des personnes vivant ensemble fait partie des images courantes, mais dans ce texte le mot *walls*, rehaussé par l'usage du pluriel, reprend de la force grâce à son couplage paradoxal avec le mot *intimacy*. De plus il redonne une certaine acuité à l'adjectif *crepuscular*, dont l'usage figuré est souvent proche du cliché, parce que la vision des murs crépusculaires frappe le lecteur et parce qu'on y retrouve la thématique du récit, sur lequel plane la mort subite et prochaine de l'héroïne Mrs Ramsay. Pour reprendre la terminologie technicienne d'où sont parties les analyses proposées ici, le mot *walls*, métaphore lui-même, sert d'embrayeur à une autre métaphore, *crepuscular*, et à une métonymie, *intimacy*. L'image de la main levée qui couvre d'ombre l'esprit de l'épouse qui se sent solitaire, côtoyée par un mari qui n'est pas conscient de la

distance qu'il a créée, est saisissante elle aussi car on croit voir ce geste et le double assombrissement qui en résulte, bien qu'imaginaires.

L'image des murs fait penser à une utilisation pathétique qu'en fait Emily Brontë dans *Wuthering Heights* (1847), dans un passage où Catherine Earnshaw, comparant la vie terrestre à une prison délabrée, exprime l'aspiration qui la pousse à désirer la mort et à l'ascension vers un monde de lumière paradisiaque :

...the thing that irks me most is this shattered prison, after all. I'm tired, tired of being enclosed here. I'm wearying to escape into that glorious world, and to be always there; not seeing it dimly through tears, and yearning for it through the walls of an aching heart; (Brontë, 160)

L'image de la prison amène naturellement celle des murs, qui constitue également une métonymie, puisqu'ils évoquent l'enfermement, mais elle prend un tour inattendu en s'appliquant au cœur souffrant, d'où la conclusion que c'est au fond d'elle-même que Catherine se sent enfermée. L'autre conclusion à tirer de ce passage est que les métaphores ne sont pas seulement des trouvailles ornementales et artificieuses. Elles peuvent exprimer une pensée.

Quelquefois la formulation explicative se fait attendre, comme dans la première strophe du sonnet de Keats *On First Looking into Chapman's Homer* :

Much have I travelled in the realms of gold,
And many goodly states and kingdoms seen;
Round many western islands have I been
Which bards in fealty to Apollo hold.
(Keats 1953, 48)

La périphrase du quatrième vers, elle-même allusive et imagée, les pays enchantés ou exotiques, indique que les contrées mythiques ou lointaines signifient la poésie, la littérature et l'évasion dans l'imaginaire. On a ici une sorte de mise en abyme, les procédés littéraires se mettant au service de la littérature.

Il existe une situation intermédiaire, celle par exemple qu'illustre ce passage situé dans le *Comus* de Milton :

I under fair pretence of friendly ends,
And well plac't words of glozing courtesie
Baited with reasons not unplaussible
Wind me into the easie-hearted man,
And hugg him into snares.

(v. 160-164, Milton 1983, 462)

Le personnage éponyme explique comment il s'y prend pour duper les hommes, et s'exprime dans un langage qui revient aux fondements de la métaphore, laquelle à l'origine consiste à atteindre l'abstraction à partir du concret, l'intellectuel à partir du corporel. Les deux premiers vers contiennent une explication préalable, avertissant le lecteur de ce qui suit. Le processus de persuasion frauduleuse s'exprime d'abord par le mot *baited*, la victime désignée est comparée à un poisson, puis par le verbe *Wind* qui évoque la sinuosité du serpent, celui de la Genèse sans doute, bien que l'auteur de *Comus* n'ait pas encore, en 1634, composé son *Paradise Lost*, puis *hugg*, qui assimile la rhétorique trompeuse à une brutalité physique. On remarque que le mot *reasons* pris au sens de *discours* ressemble à une métonymie nuancée d'ironie. Quelle conclusion tirer de cette analyse sommaire ? Simplement que Milton assume des métaphores qui sans être complètement usées, appartiennent à la langue littéraire, qu'il les insère dans le texte de façon à les rendre intelligibles, du moins pour un lecteur sachant lire. À ce propos l'expérience nous apprend que quand on doit expliquer un texte de ce genre à des étudiants, il faut réellement l'expliquer, c'est-à-dire le décortiquer mot par mot et ne pas hésiter à souligner le double sens qu'assument certains d'entre eux. En cette circonstance c'est l'enseignant de littérature plus ou moins teinté de stylistique qui devient l'embrayeur des métaphores et des métonymies.

Les métaphores et métonymies d'usage

Si la distinction entre les métaphores et les comparaisons n'est pas toujours facile à établir, il existe une autre distinction tout aussi problématique, celle qui oppose ce que Paul Ricoeur appelle la métaphore vive à celle qui par contraste intégral est qualifiée de morte, ou pour employer une terminologie moins funèbre, d'usée ou de lexicalisée.

On trouve sur Internet une série d'expressions recensées au contenu métonymique, où cohabitent de façon un peu confuse des figures lexicalisées et d'autres plus inventives. Peut-on encore appeler métonymies des noms propres comme *England* ou *Washington* pour désigner des sources de décisions politiques ou diplomatiques ? À l'origine il s'agissait d'un processus de substitution mais elles sont tellement tombées dans l'usage que ni les auteurs ni les récepteurs ne sentent d'écart par rapport à une norme minimale. Il est vrai que les écarts sont parfois ressentis par des

personnes qui ignorent tout de la science stylistique, comme ces habitants de la ville de Vichy qui s'indignent de ce que leur lieu de résidence soit considéré comme synonyme d'un type de gouvernement haïssable. Que dire du mot *hand* dans l'expression *lend me a hand* ? S'agit-il d'une figure de style ? Cet usage appartient au champ lexical du mot, comme on peut le vérifier dans n'importe quel dictionnaire. Cependant il reste dans cette locution quelque chose qui rappelle son origine métonymique, du fait que *hand* a besoin du verbe *lend* ou *give* auquel il est soudé dans la locution idiomatique, pour assumer ce sens particulier. Sans la présence d'un de ces deux verbes le mot *hand* ne pourrait pas être compris comme signifiant une aide. De même quand le mot *hands* désigne des ouvriers ou des matelots, il a besoin d'un contexte. Ce contexte ne se matérialise pas forcément dans un type de locution faisant partie des embrayeurs de sens figurés, l'environnement référentiel suffit à diriger la compréhension du lecteur ou de l'auditeur vers l'endroit du champ sémantique où se trouve la signification spécialisée de ce mot. Il faut remarquer que dans ce cas cet emploi du mot *hands* est passé dans l'usage depuis si longtemps que le champ sémantique coïncide avec le catalogue lexical. On peut cependant faire une remarque qui relance le débat, si débat il y a : le mots *hands* au sens de matelots s'utilise à peu près toujours au pluriel, non au singulier. La désinence du pluriel aide le récepteur à percevoir le signifié, comme quoi ce signe fait partie de la famille des embrayeurs. On pourrait objecter ici que ces considérations relèvent plus de la linguistique que de la stylistique, et plus précisément encore de la lexicologie, mais étant donné l'irrésistible tendance qu'ont les métaphores et les métonymies à s'installer dans le langage courant, après une période de transition pendant laquelle certains plumitifs les balisent par des guillemets, il serait stérile d'établir entre ces diverses disciplines des murailles opaques. Il est permis de contester le dogme énoncé par Georges Molinié selon lequel la notion même de style est réservée à la littérature, conceptualisée dans son essence par sa littérarité, selon un néologisme quelque peu redondant. Comme on le verra plus loin à propos d'un passage tiré d'une nouvelle de Stephen Crane, il existe des figures de style typiquement littéraires, et même de façon ostentatoire, mais elles ne le sont pas toutes.

Il va de soi que les métaphores d'usage n'ont nul besoin d'un indicateur ayant pour fonction de diriger l'attention du lecteur vers le signifié figuré. Certaines cependant ne peuvent guère s'utiliser en l'absence d'un accompagnement idiomatique, sans lequel elles n'auraient guère de sens. Il arrive aussi que les mots qui amènent la métaphore usée lui

donnent une résonance inattendue. Par exemple l'expression *to drink to the lees* a perdu son originalité depuis longtemps, mais Tennyson redonne à ce cliché une certaine fraîcheur dans le monologue intitulé *Ulysses*, où il fait dire à son personnage :

I cannot rest from travel : I will drink
Life to the lees : ...
(Tennyson 104)

Habituellement la locution s'emploie pour les épreuves pénibles et désagréables, mais le poète, en subvertissant les résonances habituelles de cette locution, rappelle au lecteur que la vie elle-même n'est pas dépourvue de résidus saumâtres, même si l'on s'engage éperdument dans des activités capables de rendre euphoriques la fatigue ou la peur, mais qui relèvent de ce que Pascal (1948, 139-142) appelle le divertissement.

Les métaphores saugrenues

Il arrive que certaines métaphores lexicalisées – mais appartenant à un fonds quelque peu marginal – paraissent fondées sur une similitude irréaliste, dans le cas de l'argot en particulier. Dans certaines expressions imagées on peut trouver que la comparaison est doublement *in absentia*, non seulement parce que le comparé n'est pas présent dans le texte, mais parce qu'il manque un élément essentiel entre les deux, la similitude. S'il y a dans le principe de la métaphore un comparant et un comparé, c'est forcément parce que les deux notions sont comparables. Or quand dans les romans de P.G. Wodehouse, comme indiqué par le titre d'un de ses recueils de contes humoristiques, *Eggs, Beans and Crumpets* (1940), le mot *egg* désigne un individu de sexe masculin, quelle similitude pouvons-nous trouver entre les deux signifiés, ou les deux référents ? D'après le dictionnaire de Partridge cet usage vient peut-être de la locution *a bad egg*, désignant un œuf qui se révèle avarié une fois ouvert. De même certaines personnes de bonne apparence peuvent se révéler infréquentables quand on a appris à les connaître, d'où des expressions comme « *this man is a bad egg* », qui relève par sa forme de la comparaison plutôt que de la métaphore. Quand avec l'usage, l'adjectif disparaît, le mot change à la fois de statut lexical et de place dans la syntaxe ; il relève de la métaphore argotique. L'étymologie est oubliée ou ignorée, il ne reste que la cocasserie, qui assure à cet usage un humour intrinsèque, guère éloigné du

nonsense. Un lecteur étranger ne connaissant pas l'argot peut ne pas comprendre ce que le mot en question signifie, mais le contexte ne tarde pas à l'éclairer. On sait qu'à l'origine l'argot constitue un langage ésotérique, comme le jobelin en France du temps de François Villon ou le *cant* en Angleterre au XVII^e siècle⁵. Les voleurs s'entretenaient entre eux dans un idiolecte censé ne pas être compris par leurs victimes, formés de mots inventés ou de mots appartenant au lexique mais pris dans un sens éloigné de l'usage habituel. Les exemples sont innombrables, par exemple en argot américain a *heel* pour une canaille, a *buck* pour un dollar, *to know one's onions* signifiant connaître son affaire, etc. À propos de *buck*, le mot *frog* peut également désigner un dollar, à ne pas confondre avec un Français. Loin d'appartenir à un dialecte ésotérique la plupart de ces expressions paradoxales qui tiennent à la fois de la métaphore et du néologisme sont comprises par tout le monde ; elles n'ont pas besoin d'éclairage contextuel et finissent par s'inscrire dans la langue officielle.

Il ne faut cependant pas oublier que dans de nombreux cas il y a bel et bien dans les mots d'argot une similitude entre le comparant et le comparé, qui tient souvent de la caricature, notamment quand les mots en question se réfèrent aux parties du corps, aux objets usuels, aux types humains. Si l'on considère par exemple le rapport qui existe entre le mot *heart* et le mot *ticker*, on constate que le premier illustre la théorie saussurienne de l'arbitraire du signe, alors que le second contient un message doublement illustratif, à la fois fonctionnel et onomatopéique. Incidemment il est parfois nécessaire de distinguer, comme le font certains dictionnaires, entre les expressions argotiques et les expressions familières, bien que la frontière soit souvent assez floue. L'exemple du mot *ticker* montre qu'il ne peut pas s'agir d'argot au sens ancien du terme, puisqu'il ne vient pas d'une volonté de codage hermétique ou professionnel.

On trouve dans la nouvelle de Stephen Crane, *Maggie : A Girl of the Streets* (1893) un procédé métaphorique qui joue sur l'incongruité et qu'on trouve plus fréquemment dans la littérature humoristique que dans la littérature réaliste.

Pete did not consider that he had ruined Maggie. If he had thought that her soul could never smile again, he would have believed the mother and

⁵ On sait que le mot *cant* a changé de sens par la suite et a désigné avec une intention satirique la phraséologie sentencieuse de certains prédicateurs, imitée par leurs ouailles.

brother, who were pyrotechnic over the affair, to be responsible for it.
(Chapitre XVI, 49)

Le mot *pyrotechnic* n'est pas seulement une métaphore, c'est aussi un effet de style assez tortueux. L'auteur exprime au discours indirect ce qui se passe dans la pensée du personnage, ou plus exactement ce qui se serait passé si une supposition s'était réalisée, mais il utilise un mot qui manifestement ne fait pas partie du bagage lexical du grossier séducteur de Maggie. La pyrotechnie se réfère sans doute au caractère coléreux du frère et de la mère de la triste héroïne, mais en introduisant un terme savant l'auteur surplombe ses personnages et rappelle que, surtout quand elles sont inattendues et alambiquées, l'usage des métaphores appartient au domaine littéraire et constitue une prérogative de l'auteur.

Le style humoristique, visant à surprendre et amuser le lecteur par des images inattendues, se passe le plus possible d'accessoires explicatifs, comme dans l'adjectif composé forgé par Vladimir Nabokov dans *Ada* (1969) :

Van had gone to bed, sandpaper-eyed, ... (43)

L'inventivité de Nabokov a consisté à exprimer de façon suggestive et originale une sensation ordinaire. La métaphore de base est simplement celle qui consiste à établir, ou plutôt à découvrir comme un enfant qui les apercevrait pour la première fois des ressemblances à la fois naïves et fantaisistes entre divers objets, sans en tirer des différences de niveau conceptuel ou symbolique. Avec son ingénuité habituelle Emily Dickinson commence ainsi un poème où les souvenirs mythologiques se mêlent à une spontanéité ludique :

I started Early – Took my Dog –
And visited the Sea –
The Mermaids in the Basement
Came out to look at me –

And Frigates – in the Upper Floor
Extended Hempen Hands –
Presuming Me to be a Mouse –
Aground – upon the Sands. (1891).
(Dickinson 1992, 75)

Habituellement les métaphores tendent à rehausser le sens des mots se référant à des notions familières, des objets usuels. En comparant la mer à une simple maison Emily Dickinson inverse la démarche habituelle. Cela

rappelle le style humoristique, voire argotique, mais ce n'est pas dans cet esprit qu'elle a conçu ce poème. Le langage familier retrouve une fraîcheur qui rejoint l'originalité.

Les titres symboliques

Il existe dans la pratique un usage de la métaphore qui se passe des accessoires décrits ici sous l'appellation d'embrayeurs. Quand il s'agit des métaphores d'usage, cela va de soi, puisque dans ce cas l'ancien sens littéral a été peu à peu phagocyté par le sens figuré. D'autres cas méritent au moins un bref commentaire, par exemple le film réalisé par Frank Borzage en 1940, d'après un roman de Phyllis Bottome, qui s'intitule *The Mortal Storm*. Un spectateur qui en 1940 serait allé voir le film sans savoir de quoi il s'agissait, et sans avoir à l'esprit le sens de prise d'assaut que revêt parfois le mot *storm* en vertu d'une métaphore lexicalisée, aurait pu s'attendre à voir sur l'écran un véritable orage météorologique, lié peut-être de façon symbolique à un drame domestique ou autre, comme dans le film *Hurricane* (John Ford 1937). Le sujet du film est la mainmise du parti nazi sur l'Allemagne en 1933, avec l'aide des *storm-troopers* (transposition de l'allemand *Sturmstaffel*). Après avoir vu le film le moins lettré des spectateurs comprend le lien métaphorique qui existe entre le titre de l'œuvre et son contenu. On peut se passer de la notion d'embrayage, même automatique, qui se produit dans l'esprit dudit spectateur, mais il y a un lien, une superposition, qui rappelle le fonctionnement de la métaphore, et notamment la façon dont elle est engendrée par l'auteur et comprise par le récepteur. Bien entendu le sens figuré donné au mot *storm* et à son équivalent dans toutes les langues n'avait rien d'original, même en 1940, mais comme il ne s'agit pas d'une métaphore d'usage elle requiert une opération intellectuelle de la part du récepteur, même si elle se fait spontanément, sans effort. Ce *Mortal Storm* a été choisi comme exemple de ce qu'on rencontre souvent dans les titres. Une sorte de devinette est posée au lecteur, lequel trouve facilement la réponse, ce qui le rend fier de sa sagacité et crée un lien de connivence avec l'auteur. Le cas du célèbre poème de T.S. Eliot intitulé *The Waste Land* est intéressant, car ce titre, manifestement métaphorique, a une fonction explicative. Il permet au lecteur de comprendre le thème général du texte, qui ne serait peut-être pas apparu aussi clairement si l'auteur s'était contenté de la dédicace à Ezra Pound. Parfois c'est l'inverse qui se produit. Que signifie exactement

le titre *Sanctuary* donné par Faulkner au roman qu'il publia en 1931 ? Ce titre peut avoir lui aussi un caractère explicatif, mais il faut commencer par l'expliquer lui-même, ce qui demande de la réflexion. L'usage de métonymies comme titres d'ouvrages est plus rare, mais on en trouve, par exemple celui du roman de Walter Scott *Old Mortality* (1816). Il se réfère à un personnage réel à qui on donna ce surnom, parce qu'il passa sa vie dans les cimetières à regraver sur des pierres tombales les noms en partie effacés par l'érosion. Il faut en pareil cas que l'auteur explique au lecteur ce que signifie cette expression. Le cas des métaphores allégoriques ou chimériques apporte une différence. Donnons pour mémoire quelques autres exemples : *Vanity Fair* (expression allégorique empruntée à Bunyan), *The Octopus* (Frank Norris), *The Painted Veil* (Maugham), *The Turn of the Screw* (James). *The Golden Bough* (Frazer) contient à la fois une métonymie (emprunt à Turner) et une métaphore. *The Clock Without Hands*, titre d'un roman de Carson McCullers, pique la curiosité du lecteur, amené à faire l'effort de comprendre la raison d'être de cette image, de même que pour *The Unicorn*, d'Iris Murdoch, ou *Cat on a Hot Tin Roof* de Tennessee Williams. Pour satisfaire sa curiosité il faut lire les ouvrages, ce qui confère à la métaphore une fonction publicitaire. Le titre du roman de John Steinbeck *The Grapes of Wrath* (1939) vient de la chanson *The Battle Hymn of the Republic*, composée en 1862 par l'abolitionniste Julia Ward Howe, elle-même sous l'influence d'un passage de l'Apocalypse. Il n'a rien d'énigmatique, mais si on peut le considérer comme ayant une fonction métaphorique, en rapport avec le contenu du roman, il contient une métonymie, puisque le mot *Grapes* évoque une fermentation bouillonnante.

Fréquemment les auteurs britanniques ou américains donnent pour titre à un roman une citation venue de la Bible, de la littérature, ou du folklore. Le titre en question peut paraître énigmatique. Le titre donné par Hemingway à l'un de ses romans, *The Sun Also Rises* (1926), vient de l'Ecclésiaste (1.5.11), mais l'appropriation de cette formule au contenu du roman rend le lecteur perplexe. En revanche le titre du film *Paths of Glory*, réalisé par Stanley Kubrick en 1957, vient de l'élégie de Gray (*The paths of glory lead but to the grave*), mais introduit la substance du film sans autre transformation sémantique que celle qui vient d'un surcroît d'ironie. Dans beaucoup d'autres cas il s'agit bien d'établir un lien de similitude entre une citation et le thème d'un livre. Par exemple *Antic Hay*, citation de l'*Edward II* de Marlowe, titre d'un roman d'Aldous Huxley, qui signifie non le foin antique, mais une danse burlesque. Dans

Aarons's Rod, de D.H. Lawrence (1922), l'auteur établit une comparaison allusive, et peut-être abusive, entre le bâton d'Aaron et la flûte dont joue le personnage principal, du nom d'Aaron Sisson. *All the King's Men*, roman de Robert Penn Warren qui date de 1949, a donné lieu à plusieurs adaptations cinématographiques. Racontant l'ascension et la chute d'un démagogue sans scrupules, il a emprunté son titre à l'une des versions de la *nursery rhyme* « Humpty-Dumpty » :

Humpty Dumpty sat on a wall,
 Humpty Dumpty had a great fall.
 All the King's horses and all the King's men
 Couldn't put Humpty-Dumpty together again.
 (Oxford Nursery Rhyme Book 1963, 25)

On représente généralement Humpty-Dumpty comme un œuf, symbole⁶ de fragilité, impossible à reconstituer une fois cassé. Il faut connaître la comptine pour saisir le lien entre le titre et le contenu du roman ou du film. Le seul embrayage est celui de la connaissance liée à la mémoire. Quand elle manque l'expression reste indéchiffrable. Petit détail comique : les versions diffusées en France portent un titre saugrenu : *Les fous du roi*. Personne ne peut s'y retrouver, y compris le traducteur lui-même, parfait *traditore*. Il aurait mieux fait de changer de registre pour s'inspirer de Bertolt Brecht et donner pour titre *La résistible ascension de Willie Stark*.

Quand on bâtit une comparaison entre deux objets, on impose une similitude qui ne fait pas forcément partie de l'expérience commune, elle peut paraître laborieuse et relever de la *discordia concors*, ou d'une ingéniosité cherchant à surprendre les récepteurs. Elle résulte souvent du volontarisme de l'auteur, comme imposée par une imagination plus ou moins visionnaire ou fantaisiste, jusqu'à culminer dans le surréalisme intransigeant, comme le vers d'Éluard qui affirme que la terre est bleue comme une orange. On peut discuter sur la question de savoir si la célèbre affirmation – en forme de négation – de John Donne : « No man is an island », relève de la métaphore ou de la comparaison, qui serait en

⁶ Symbole et non métaphore, laquelle, si l'on s'en tient à une conception rigoureuse de ce mot, désigne une opération strictement verbale, non un objet. Voir la note 3. Il faut tout de même admettre que dans le fonctionnement fusionnel et kaléidoscopique d'un texte littéraire il existe des possibilités de chevauchement entre les métaphores, les symboles et les allégories.

l'occurrence une comparaison a contrario, en forme d'antédisage. Elle présente un intérêt particulier dans le fait qu'elle requiert une explication de texte, dans le cadre d'un sermon qu'il faut rendre intelligible à tous les auditeurs, mais l'explication formelle s'inscrit aussi dans l'argumentation édifiante qui se poursuit tout au long du discours.

L'usage figuré des verbes

Une question se pose au sujet des verbes, qui se prêtent moins que les substantifs aux manipulations qu'on groupe sous le nom de tropes. Un substantif se réfère le plus souvent à un objet qui peut donner lieu à des similitudes ou des associations parfois lointaines et surprenantes. Les verbes se réfèrent à des actions et de ce fait occupent des champs sémantiques qui si étendus soient-ils se prêtent plus difficilement à des mutations radicales. Les exemples ne manquent pas cependant. En voici un tiré du roman de Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Le héros, Stephen Dedalus, subit une crise de jalousie après avoir vu la jeune fille dont il est amoureux entretenir un échange apparemment sentimental avec un prêtre. Une phrase écrite au discours indirect libre, exprimant l'indignation du jeune homme, contient une périphrase métaphorique stigmatisant l'Église dans son ensemble :

He had done well to leave her to flirt with her priest, to toy with a church which was the scullery-maid of Christendom.

Puis Joyce reprend le discours narratif :

Rude, brutal anger routed the last lingering instant of ecstasy from his soul. It broke up violently her fair image and flung the fragments on all sides. On all sides distorted reflections of her image started from his memory... (220)

Le verbe *routed* appartient au vocabulaire militaire et constitue une métaphore qui éclaire le texte tout en étant réciproquement éclairée par lui. Tout se réfère aux explosifs meurtriers. Le roman, publié sous sa forme définitive en 1916, fut écrit avant le déclenchement de la Grande Guerre, mais l'usage des explosifs datait de bien longtemps avant. Ils causèrent des dégâts considérables pendant la guerre dite des Boers. Cette évocation culmine en visions explosives, soulignées par une allitération en *f*. La violence armée constitue un leitmotiv. Joyce donne indirectement la

clé de son travail thématique en plaçant l'adverbe *violently* à un endroit inhabituel. En répétant la locution *on all sides* de façon à en faire la partie centrale d'une sorte de chiasme à cheval sur deux phrases, l'auteur a peut-être pour intention plus ou moins consciente de rappeler au lecteur que son portrait d'artiste est lui-même une œuvre d'art, conçue avec un soin extrême dans le moindre détail. Pourtant l'art cache l'art. On n'entend pas les embrayages grincer. Les sens propres et les sens figurés se fondent les uns dans les autres, l'impact sur l'imagination du lecteur lui faisant paraître naturelle une composition très élaborée. Il faut rappeler à ce propos que quand on évoque les notions d'imagination et d'imaginaire dans le domaine de la littérature, on n'évoque pas forcément la création de chimères ou l'évasion dans le rêve, mais plutôt une façon à la fois immédiate et approfondie de saisir la réalité.

Sans aller jusqu'au déplacement de sens, ou du moins de contexte qu'on trouve dans l'exemple ci-dessus, les verbes compensent parfois leur raideur sémantique par la vigueur visionnaire qu'ils peuvent donner au style. Voici un extrait de *Dombey and Son* de Dickens (1848), situé dans un passage que certains commentateurs n'hésitent pas à trouver proustien par anticipation :

When the sunbeams struck into his room through the rustling blinds, and quivered on the opposite wall like golden water, he knew that evening was coming on, and that the sky was red and beautiful. As the reflection died away, and a gloom went creeping up the wall, he watched it deepen, deepen, deepen into night. (Chapitre XVI, 221)

C'est dans l'esprit de l'enfant Paul Dombey que surgissent les sensations visionnaires que décrit le texte, mais on pourrait dire ici que la création des images, en plus de l'imagination synesthésique que l'auteur transpose sur son personnage, vient d'abord du potentiel de la langue anglaise. Plusieurs verbes d'origine germanique acquièrent un supplément de sens grâce à leur force intrinsèque, mise en valeur par la composition de l'ensemble, qui établit entre eux une harmonie thématique. Les verbes en question, *struck*, *rustling*, *quivered*, *creeping*, *deepen*, ne forment pas des métaphores à proprement parler, car leur sens littéral ne se transforme pas en sens figuré ; ils étendent leur présence sur les champs sémantiques auxquels ils appartiennent, et l'animisme qui les caractérise contribue à faire de la chambre où l'enfant dépérit une sorte de *camera obscura*, un lieu surréel où se reflète la lumière du monde qui bientôt s'éteindra pour son occupant. Il est tentant alors d'étendre la notion de métaphore jusqu'à

considérer que le texte dans son ensemble en constitue une de façon globale. C'est ce que certains commentateurs n'hésitent pas à faire, en remarquant aussi dans ce texte les résonances symboliques du passage de la lumière à l'obscurité.

Il y a des cas où l'extension de sens acquise par un verbe va dans le sens de la métonymie. Les romanciers remplacent souvent le verbe *say* et ses équivalents (de même qu'en français les verbes *dire*, ou *rétorquer*) par des verbes transitifs ou forcés par l'auteur à le devenir hors norme, signifiant un contenu ou une façon de s'exprimer, tels que *complain*, *laugh*, *stutter*, *protest*, *object*, *resent*, *fulminate*, *smile*, *gurgle*, *blubber*, *lisp*, *spit out*, *yawn*, *pout*, *spout*, *sneeze*, *snore*, etc. La liste est interminable, on en invente tous les jours, notamment dans la littérature humoristique qui a pour vocation de cultiver l'incongruité. Le lien qui existe entre le sens déclaratif, considéré virtuellement au degré zéro, et le verbe employé relève presque toujours de la métonymie, mais on trouve parfois des métaphores préposées à cette fonction. Par exemple dans la phrase citée ci-dessous, tirée du roman policier de Raymond Chandler *The Big Sleep* (1939), une exhortation répétitive est comparée au creusement d'un sillon. Incidemment le titre du roman constitue lui-même une métaphore. Il s'agit sans doute de la mort, exprimée en plus par une association paradoxale entre une hyperbole et une litote. Le détective Philip Marlowe essaie avec insistance de convaincre Carmen Sternwood, qui s'est introduite chez lui et s'est entièrement dévêtue, de se rhabiller.

'Listen', I ploughed on, 'you don't really care anything about me'....

à quoi elle répond, non sans présence d'esprit :

'Put the light out', she giggled. (Chandler, 152).

I ploughed on à la place de *I repeated* relève de la métaphore (sans doute non rabelaisienne en l'occurrence, mais on ne sait jamais) tandis que *she giggled* à la place de *she retorted* relève de la métonymie. Ce qui tient lieu d'embrayeur est la mécanique bien rodée, le schéma déictique intercalé dans le dialogue et qui permet au récepteur de capter à la fois la fonction narrative de la phrase et l'intention stylistique qui s'y ajoute.

La conclusion à tirer des remarques éparses qui précèdent, fondées sur des exemples rencontrés ou remémorés par hasard, n'a rien d'original. Elle aurait pu aussi bien servir d'introduction, pour rappeler que les

métaphores et les métonymies ne sont pas des ornements inutilement artificiels inventés par des plumitifs laborieux. Elles font partie du langage et de la pensée qui le forge et le met en marche. Elles s'intègrent à la syntaxe, mais ne relèvent pas du degré zéro de l'écriture ou de l'expression orale. Elles contribuent à transformer la construction des phrases en véritables compositions, y apportant des subtilités, des intuitions originales, des complications, parfois des obscurités qui peuvent excuser l'intervention pédagogique du stylisticien. Le bref parcours mené ici à partir d'un simple détail technique conduit à reconnaître que les figures dites de substitution, qui assument de nombreux visages, ne sauraient se définir de façon rigide une fois pour toutes, ce qui ne justifie cependant pas les impropriétés auxquelles elles donnent lieu. Elles réussissent au plus haut point quand le signifiant pris au sens littéral bénéficie d'un rebondissement sur lui-même du sens figuré, au point de devenir une allégorie verbale, où le concret et l'abstrait forment un alliage parfait. Il y a dans la plus célèbre chanson du monde, le *Auld Lang Syne* de Robert Burns, un refrain qui dit simplement ceci :

We'll tak a cup o'kindness yet,
For all lang syne.
(Burns 1986, 341)

Le mot *cup*, à la fois métaphore (les joies de l'amitié comparées à une boisson réconfortante) et métonymie (le contenant pour le contenu), enclenchées l'une et l'autre par le verbe *tak*, reste dans l'imagination des chanteurs et des auditeurs une véritable coupe dont le sens symbolique n'a pas à se projeter dans une autre sphère que celle qui atteint directement la sensibilité, comme une eucharistie de la présence réelle.

BIBLIOGRAPHIE

- BLAKE, William. 1981. *The Complete Poems of William Blake, Songs of Experience*. Harmondsworth : Penguin Books.
- BRONTË, Emily. 1998 [1847]. *Wuthering Heights*. Londres : Oxford World's Classics.
- CHANDLER, Raymond. 1948 [1939]. *The Big Sleep*. Londres : Penguin et Hamish Hamilton.
- BURNS, Robert. 1986. *The Complete Works of Robert Burns*. Mauchline : Bicentenary Souvenir Edition, Ayr, Alloway Publishing.
- BYRON, George (Lord). 1996 [1972]. *The Oxford Book of English Verse 1250-1900*. Ed. Helen Gardner. Oxford: Oxford University Press.
- CRANE, Stephen. 1939 [1893]. *Maggie: A Girl of the Streets*. New York : Norton.
- DICKENS, Charles. 1950 [1848]. *Dombey and Son*. Oxford : New Oxford illustrated Dickens.
- DICKINSON, Emily. 1992. *Selected Poems*. Londres : Bloomsbury Poetic Classics.
- DRYDEN, John. 1959 [1691]. Livret de l'opéra de Henry Purcell *King Arthur*. Disques L'Oiseau-lyre, 1959.
- JAKOBSON, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*. Trad. Nicolas Ruwet. Paris : Editions de Minuit.
- JOYCE, James. 1960 [1916]. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Londres : Penguin Modern Classics.

- KEATS, John. 1953. *A Selection from his Poetry*. Londres : Penguin Books.
- MARVELL, Andrew. 1966. *The Poems of Andrew Marvell*. Londres : The Muses'Library, Routledge and Kegan Paul.
- MELVILLE, Herman. 1969 [1851] *Moby Dick*. Londres : Dent & Sons, collection Everyman.
- MILTON, John. 1983. *The Poems of John Milton*. Oxford : Oxford University Press.
- MOLINIÉ, Georges. 2014. *La Stylistique*, Paris, P.U.F., collection Quadrige.
- NABOKOV, Vladimir. 1981 [1969]. *Ada*. Londres : Penguin.
- OXFORD NURSERY RHYME BOOK (THE). 1963. Oxford : Clarendon Press,
- PARKER, Dorothy. 1995 [1933]. *The Best of Dorothy Parker*. Londres : Folio Society.
- PARTRIDGE, Eric. 1937. *A Dictionary of Slang and Unconventional English*. Londres : Routledge and Kegan Paul.
- PASCAL, Blaise. 1948. *Pensées*. Paris: Garnier, édition Brunshwicg.
- POPE, Alexander. 1965. *Collected Poems*. Londres : Dent & Sons, collection Everyman.
- RICHARDS, Ivor Armstrong. 1936. *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford : Oxford University Press.
- RICŒUR, Paul. 1975, *La Métaphore vive*. Paris : Seuil.
- SHAKESPEARE, William. 1983. *Richard III*. Londres : Methuen, Edition « New Arden ».

SHAKESPEARE, William. 1975. *As You Like It*. London : Methuen, Edition « New Arden ».

SUHAMY, Henri. 2016 [1981]. *Les Figures de style*. Paris : Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je? », n° 1889.

TENNYSON, Alfred. (édition non datée). *The Poetical Works of Alfred Lord Tennyson*. New York : A.L. Burt.

WILDE, Oscar. 1966. *The Works of Oscar Wilde*. Londres : Collins.

WODEHOUSE, P.G. 1940. *Eggs, Beans and Crumpets*. Londres : Herbert Jenkins.

WOOLF, Virginia. 1953 [1927]. *To the Lighthouse*. Londres : Everyman.

WYCHERLEY, William. 2014 [1675]. *The Country Wife*. Londres : Methuen Drama, New Mermaids.