

## LES FIGURES D'ANALOGIE

### Introduction

#### 1. Les fondements de l'analogie

##### 1.1. Les fondements psychologiques de l'analogie

##### 1.2. Les fondements culturels de l'analogie

###### 1.2.1. Les concepts métaphoriques

###### 1.2.2. Concepts métaphoriques et métaphores créatrices

###### 1.2.2.1. Métaphores innovantes par prolongement des parties utiles de la métaphore

###### 1.2.2.2. Métaphores innovantes par exploitation des parties non-utiles de la métaphore littérale

###### 1.2.2.3. Métaphores entièrement innovantes

##### 1.2.3. Les métaphores littéraires et l'innovation

#### 2. Les modes de présentation de l'analogie

##### 2.1. L'énoncé de ressemblance

##### 2.2. La comparaison

###### 2.2.1. Comparaisons littérales

###### 2.2.2. Comparaisons non littérales

###### 2.2.3. Usages exemplatifs du « comme »

##### 2.3. La métaphore *in praesentia*

###### 2.3.1. La relation prédicative avec le verbe être

###### 2.3.2. L'apposition

###### 2.3.3. Le tour appositif introduit par « de »

##### 2.4. La métaphore *in absentia*

###### 2.4.1. La relation sujet-verbe ou verbe-complément

###### 2.4.2. La détermination adjectivale

##### 2.5. Les métaphores indécidables

#### 3. La fonction des analogies

##### 3.1. La conception substitutive des analogies

##### 3.2. La conception inférentielle des analogies

##### 3.3. Le guidage du déchiffrement des analogies

### Conclusion

### Bibliographie

## Introduction

La perception des analogies est réputée être une affaire de poètes, mais elle n'est pas seulement une affaire de poètes, parce que la perception des ressemblances est une donnée anthropologique générale. Nous sommes tous cognitivement « équipés » pour « voir le semblable » sans formation culturelle spécifique, sans éducation particulière. En ce sens nous sommes tous virtuellement poètes, si j'en crois Aristote qui dit (*Poétique*, ch. 22) : « Bien faire les métaphores, c'est voir le semblable ».

### 1. Les fondements de l'analogie

On peut penser qu'il y a, indémêlablement, des fondements psychologiques et culturels à notre aptitude à percevoir le semblable.

#### 1.1. Les fondements psychologiques de l'analogie

L'une des raisons « naturelles » pour lesquelles nous sommes sensibles aux analogies, c'est que notre perception est synesthésique, c'est-à-dire que les différents sens ne sont pas séparés mais s'évoquent l'un l'autre. Lorsque Baudelaire écrivait que les sons, les parfums et les couleurs « se répondent », il ne décrivait pas une fantaisie de poète mais plutôt une expérience commune.

C'est aussi l'avis, au 20<sup>e</sup> siècle, d'un philosophe comme Maurice Merleau-Ponty, ami de Sartre et auteur de *La Phénoménologie de la perception* (1945). Merleau-Ponty insiste sur le fait que la perception synesthésique n'est pas une exception mais qu'elle est « la règle » :

*Les sens communiquent entre eux en s'ouvrant à la structure de la chose. On voit la rigidité et la fragilité du verre et, quand il se brise avec un son cristallin, ce son est porté par le verre visible. (...) De la même manière, j'entends la dureté et l'inégalité des pavés dans le bruit d'une voiture et l'on parle avec raison d'un bruit « mou », « terne » ou « sec ». (p.265)*

Bref, « la perception sensorielle réunit nos expériences sensorielles en un monde unique » (p.266). Voir, c'est en même temps entendre et toucher. Proust dit lui aussi que la vue est « le délégué des autres sens » : voir, c'est déjà toucher, respirer, palper. Dans

cette correspondance entre sensations, il y a bien entendu la source de beaucoup des métaphores qui nous viennent spontanément à l'esprit : une couleur est « criarde » comme un son, un bruit est « sec » comme une matière, une saveur est « capiteuse » comme un parfum, etc.

Décrire ces correspondances par des métaphores, ce n'est donc pas faire une « opération poétique » particulière, c'est être « réaliste », se tenir au plus près de la perception. Et les métaphores usuelles du langage commun en sont des témoignages.

## 1.2. Les fondements culturels de l'analogie

Mais, bien entendu, nous vivons aussi dans un monde de culture où les correspondances que nous établissons entre les choses sont également apprises et transmises. On peut appeler « univers symbolique », l'ensemble des associations (notamment analogiques mais pas seulement) qui sont propres à une culture donnée.

Selon George Lakoff et Mark Johnson, les auteurs d'un important ouvrage paru en 1989, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, la pensée analogique n'est nullement une exception ou un écart dans nos modes de pensée. La métaphoricité serait un processus antérieur au langage et caractéristique de la pensée elle-même.

Si nous pensons par métaphores, c'est d'abord et souvent parce que nous en avons besoin pour nous représenter facilement et concrètement des entités abstraites irréprésentables.

C'est particulièrement vrai de notre représentation du temps. J'ai déjà évoqué la **spatialisation du temps** qui nous permet de nous représenter notre **situation dans le temps** (et en faisant un mobile qui bouge par rapport à nous : « le temps est passé », « je cours après le temps »). Ou parfois comme un « objet » par rapport auquel nous pouvons nous déplacer. Lorsque Proust évoque « le temps retrouvé », il en parle dans les termes d'un objet perdu, resté en un lieu qu'on ignorait et qu'on redécouvre intact en ce lieu, par hasard. Sans doute par là, nous ne présumons pas que le temps est véritablement de l'espace, mais que c'est la meilleure façon de réfléchir sur lui, de nous situer.

La même notion peut d'ailleurs participer de plusieurs métaphorisations concurrentes. S'agissant du temps, dans notre culture, non seulement le temps est de l'espace, mais le temps est aussi de la valeur économique. « Time is money ». D'où un ensemble de métaphorisations de l'usage du temps en termes économiques : « je gagne du temps », « je gaspille mon temps »

### 1.2.1. Les concepts métaphoriques

Les valeurs les plus fondamentales et inconscientes d'une culture sont exprimées par ce que Lakoff et Johnson appellent un ensemble de « concepts métaphoriques ». Un concept métaphorique est constitué d'une métaphore-noyau fondamentale et d'un système de métaphores qui la particularisent,

Par exemple dans notre culture il y a une valorisation d'une certaine position spatiale, le « haut », comme étant le « positif » social. Altitude et prestige sont donnés pour analogues. On pourrait le résumer par une formule du type : **le haut est le bien**. Ce concept métaphorique fondamental est décliné à travers tout un ensemble de métaphores dérivées que nous ne percevons évidemment plus comme des métaphores (dans le vocabulaire de la rhétorique classique ce sont des métaphores éteintes ou encore des **catachrèses**). Comme exemple de ces métaphores dérivées on pourrait mentionner : « l'ascension sociale », « être au sommet de sa carrière », « s'élever à la force du poignet », « avoir une position éminente », « être au top niveau », etc. Ces métaphores peuvent nous sembler si habituelles qu'elles nous apparaissent naturelles. Mais, il n'en est évidemment rien. Pour en prendre conscience, il suffirait que nous imaginions des cultures qui adoptent une autre symbolique spatiale. Il en a existé : en Chine ancienne, l'Empire du milieu, le « centre » est en tout cas doté d'une valeur qu'il n'a jamais eue dans la culture occidentale. A partir de là imaginons une correction de nos métaphores de l'accomplissement social : au lieu de « parvenir au sommet de sa carrière » on dirait « parvenir au centre de sa carrière », etc.

Ce que nous livre l'analyse des concepts métaphoriques d'une culture donnée, c'est son **espace symbolique**. Comprenez par là l'ensemble des représentations qu'elle associe les unes avec les autres (essentiellement par analogie mais pas seulement : par exemple dans la culture occidentale, le « blanc » est associé à la virginité et à la pureté, en Asie, il a pu l'être avec la mort et le deuil – mais il est évident que le « blanc » ne ressemble ni à l'une ni à l'autre).

Prenons un autre exemple de « concept métaphorique ». Dans notre culture, « le débat argumentatif est une guerre ». Cette équivalence est d'ailleurs inscrite dans le lexique à travers l'étymologie d'un mot comme « polémique » (dérivé du mot grec « polemos », la guerre). Mais on en trouve des traces dans tout un système de métaphores dérivées ou plutôt spécifiées : « ses arguments sont indéfendables », « il a attaqué mon raisonnement », « j'ai démolé sa thèse », « sa démonstration a fait mouche », etc. Un concept métaphorique consiste donc à redécrire un concept dans les termes d'un autre. Il y a une valeur cognitive de cette superposition. L'analogie permet de dégager un certain nombre de

traits du concept premier, mais inévitablement, elle en occulte d'autres.

Si je reviens sur la redescription de la discussion comme une guerre, ce concept métaphorique met en lumière les rapports de force qui sont impliqués par tout débat rationnel, mais on pourrait dire qu'il en masque les aspects coopératifs. Le dégagement d'une vérité est profitable à tout le monde, il est susceptible de neutraliser des oppositions. Socrate, lorsqu'il décrivait sa méthode comme une « maïeutique », c'est-à-dire un « accouchement » de la vérité, proposait en fait un changement de métaphore. Celui qui mène la discussion ne cherche pas à « vaincre » mais à faire advenir chez l'autre, une vérité qu'il détient à son insu.

### 1.2.2. Concepts métaphoriques et métaphores créatrices.

Ce constat que nous vivons dans un espace symbolique (c'est-à-dire que nous admettons un ensemble d'associations analogiques comme évidentes) doit évidemment nous faire reconsidérer la question de la métaphore littéraire. Contrairement à ce que la rhétorique tend à nous faire croire, l'opposition ne se situe pas pour nous entre un langage littéral (qui serait notre norme de pensée) et des écarts métaphoriques (qui seraient des sortes d'exceptions littéraires). Si notre pensée est d'emblée métaphorique, la véritable opposition se situe pour nous entre les métaphores admises et les métaphores créatrices.

Pour le dire autrement, une métaphore créatrice ne vient (presque) jamais toute seule, elle vient sur fond de concepts métaphoriques existants (que nous n'identifions pas comme métaphoriques parce qu'ils nous semblent évidents). A leur propos, Lakoff et Johnson parlent d'ailleurs de « métaphores littérales » (ce qui paraît paradoxal mais ce qui est une autre façon plus parlante de nommer les « catachrèses » ou métaphores éteintes).

Entre **métaphores littérales** et **métaphores novatrices**, il a évidemment toutes sortes de degrés pensables. Il s'agit d'un *continuum* plutôt que d'une rupture. Lakoff et Johnson, pour leur part nous proposent les distinctions suivantes.

Soit une métaphore littérale ancrée dans notre culture : « les théories sont des bâtiments ». Cette métaphore littérale est impliquée par tout un système d'analogies : « sa théorie est bien construite », « elle est solidement charpentée », « elle a des soubassements indiscutables », « elle est bien étayée », « sa théorie s'est effondrée », « les décombres de sa théorie », etc.

Lorsqu'on décrit un concept dans les termes d'un autre, on utilise en général tous les termes qui peuvent être facilement et judicieusement transposés dans les termes d'un autre. Dans notre

exemple, on va utiliser comme métaphore tout ce qui dans le concept de bâtiment est projetable sur le concept de théorie, c'est-à-dire tout ce qui relève de la solidité d'une structure : la charpente, les fondations, l'équilibre d'ensemble. En revanche, on ne va pas projeter sur le concept de théorie des aspects particuliers des bâtiments qui n'ont pas d'équivalent dans une construction intellectuelle : les décorations de façade, les escaliers intérieurs, les couloirs ou le toit.

Dans une métaphore littérale, il y a donc ce qu'on peut appeler des **parties utiles** et des **parties inutiles**. Les parties utiles sont celles qui appartiennent à notre manière ordinaire et « littérale » de parler des théories. Les parties inutiles sont celles qui ne sont pas ordinairement utilisées dans le concept métaphorique.

L'utilisation des parties inutiles de la métaphore donnera lieu à des métaphores novatrices qu'on pourra appeler « métaphores imagées » ou « métaphores non littérales ». Lakoff et Johnson proposent d'en distinguer 3 sous espèces.

#### **1.2.2.1. Métaphores innovantes par prolongement des parties utiles de la métaphore**

On pourra renouveler une métaphore littérale en recourant à des éléments appartenant aux parties utiles de la métaphore, celles qui sont ordinairement exploitées pour redécrire son concept, mais en spécifiant de façon inattendue ces parties utiles. Dans la métaphore « les théories sont des bâtiments », on pourra par exemple évoquer les « briques » d'une théorie pour désigner ses unités élémentaires et son « mortier » pour qualifier le type de logique qui fait tenir ces unités entre elles.

#### **1.2.2.2. Métaphores innovantes par exploitation des parties non-utiles de la métaphore littérale**

On fera une métaphore plus audacieuse et inattendue si, tout en restant dans le cadre d'un rapprochement analogique connu (les théories bâtiments), on recourt à ce qui ordinairement ne sert pas au rapprochement : par exemple « la façade de sa théorie a une allure baroque », ou « sa théorie a des problèmes de plomberie ».

#### **1.2.2.3. Métaphores entièrement innovantes**

Enfin on peut inventer des métaphores nouvelles qui n'appartiennent pas au système des métaphores admises dans notre culture. Mais elles seront plus surprenantes, plus difficilement recevables.

Ex : *Une bonne théorie vieillit comme un bon vin*

### 1.2.3. Les métaphores littéraires et l'innovation

Si on réfléchit à présent aux métaphores littéraires et poétiques que nous rencontrons le plus souvent, on s'aperçoit que la plupart relèvent de la deuxième catégorie. Ce ne sont pas des créations analogiques à partir de rien. Elles s'appuient sur des métaphores littérales mais les renouvellent en les spécifiant.

Soit par la métaphore

Ex : *Les jeunes filles sont des fleurs*

à laquelle recourt Proust dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Il ne s'agit nullement d'une métaphore novatrice. Elle a une tradition poétique très ancienne depuis Ronsard et bien avant jusqu'aux femmes-fleurs de Wagner. Mais d'ordinaire la métaphore est exploitée pour qualifier analogiquement : le teint des jeunes filles, leur beauté périssable, ou leur pureté virginale. En revanche Proust innove sérieusement lorsqu'il évoque les regards de Marcel qui désirent

Ex: *butiner les joues des jeunes filles*

C'est transformer par implication l'amant en insecte et les jeunes filles en productrices d'un pollen consommable. A partir d'une métaphore convenue, il a inventé par exploitation de ses « parties inutiles ».

En revanche, je peux trouver chez des écrivains modernes des métaphores radicalement novatrices, c'est-à-dire qui ne s'appuient sur aucun concept métaphorique existant. Par exemple, lorsque je lis chez Michaux :

Ex :

*L'Europe a partout le petit rire de sang de ses maisons de brique*

C'est un rapprochement totalement inattendu entre bâtiments et espèces de rires. Je dois faire un effort pour comprendre, c'est-à-dire justifier ce rapprochement qui, dans le cas précis, ne semble tenir que par la couleur rouge, comme Michaux l'indique lui-même, mais qui nous propose de considérer l'architecture comme une expression émotionnelle involontaire.

## 2. Les modes de présentation de l'analogie

Jusqu'à maintenant, nous avons globalement parlé des analogies mais sans faire de distinctions entre types d'analogie. Or le même rapprochement analogique peut nous être présenté de façon très différente. Voyez la différence entre

Un énoncé de ressemblance

Ex : *Ses joues ressemblent à des roses*

Une comparaison

Ex : *Ses joues sont comme des roses*

Une métaphore *in praesentia*

Ex : *les roses de ses joues*

Une métaphore *in absentia*

Ex : *Son visage nous offre ses roses*

D'un énoncé à l'autre, on n'a pas changé les termes du rapprochement, mais la relation entre ces termes. Nous sommes passés d'une relation de ressemblance à une relation d'identification entre les termes.

## 2.1. L'énoncé de ressemblance

Il pose explicitement la relation de ressemblance, mais en même temps, il la modalise, il ancre la ressemblance dans la perception subjective d'un énonciateur et par là même il la relativise

Ex :

*Tu ressembles parfois à ces beaux horizons  
Qu'allument les soleils des brumeuses saisons*  
Baudelaire (« Ciel brouillé »)

L'énoncé de ressemblance est susceptible de multiples formulations. Dans le poème « Ciel brouillé », on trouve par exemple « On dirait.. », « Tu rappelles... », Ailleurs « on croirait que... » « Tu fais l'effet de.. ». C'est la forme la plus atténuée du rapprochement analogique.

## 2.2. La comparaison

Elle explicite le fait qu'on a affaire à une relation analogique, mais en revanche, elle a tendance à objectiver cette relation, comme si cette analogie s'imposait universellement et n'était plus le fait d'une évaluation subjective.

Ex :

*Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige*



(Baudelaire « Harmonie du soir »)

La comparaison est elle aussi susceptible de formulations multiples. Toujours chez Baudelaire, je trouve par exemple :

Ex :

*La nuit s'épaississait **ainsi qu'**une cloison*  
(« Le Balcon)

N.B. A propos des comparaisons, il faut remarquer qu'il en existe plusieurs types et qu'elles ne fonctionnent pas toutes de la même façon. Les sémanticiens distinguent ainsi entre des **comparaisons littérales** et des **comparaisons non littérales**.

### 2.2.1. Comparaisons littérales

Dans le cas des **comparaisons littérales**, les deux termes de la comparaison ont un ou plusieurs **prédicats saillants** en commun (comprenez des caractères évidents qui entrent dans leur définition et qui justifient le rapprochement)

Ex :

*Les dictionnaires sont (alphabétiques, à visée de complétude, grands) comme les dictionnaires*

Les traits saillants sont aussi valides pour l'un des termes de la comparaison que pour l'autre.

Cela a pour conséquence que ce type de comparaison est parfaitement **symétrique**. On peut les renverser sans provoquer d'effet d'étrangeté.

Ex :

*Les dictionnaires sont comme les encyclopédies.*

### 2.2.2. Comparaisons non littérales

En revanche, il existe de très nombreuses **comparaisons non-littérales**. Dans ce cas les termes A et B de la comparaison ont un prédicat en commun, mais ce n'est un prédicat saillant que pour l'un des deux termes, alors que pour l'autre c'est un prédicat marginal.

Ex :

*L'homme est comme un roseau*

La comparaison fait allusion à des **prédicats saillants** du roseau (la souplesse, la faiblesse, la fragilité) qui existent chez l'homme

mais ne sont pas saillants. D'où l'effet de redescription de la comparaison non-littérale.

Les comparaisons non-littérales sont dissymétriques, c'est-à-dire qu'on ne peut les renverser sans altérations. Ainsi l'énoncé

Ex :

*\*Le roseau est comme un homme*

est problématique parce que le comparant « homme » n'a pas de traits saillants qui s'appliquent facilement au roseau.

Ceci éclaire un aspect intéressant des comparaisons littéraires qui s'applique aussi aux métaphores *in praesentia*: **à partir d'un caractère principal du comparant, elles mettent en valeur un caractère marginal du comparé.**

### 2.2.3. Usages exemplatifs du « comme »

Dernière remarque, tous les « comme » ne sont pas analogiques, certains ont une valeur **exemplative**. C'est le cas de la fameuse série des « beau comme » de Lautréamont dans les *Chants de Maldoror*.

Ex :

*Beau comme la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection*

(Lautréamont)

Dans cette expression, Lautréamont ne fait pas une analogie entre la beauté et autre chose, **il donne un exemple** (inattendu et paradoxal) de beauté telle qu'il la conçoit.

### 2.3. La métaphore *in praesentia*

La métaphore *in praesentia* fonctionne à peu près comme une comparaison non-littérale, à une nuance près, c'est qu'elle n'explicite pas par le « comme » la relation analogique. De ce point de vue, elle a tendance à **présenter comme relation d'identité la relation d'analogie**. La métaphore *in praesentia* a un caractère plus moderne que la métaphore *in absentia*. Effectivement, elle jouit d'une grande liberté de rapprochement analogique, puisque, comme la comparaison, elle explicite les termes qu'elle met en présence. Elle peut donc en choisir de très éloignés et établir des relations non conventionnelles. C'est pour cela qu'elle a la faveur des « modernes ».

La métaphore *in praesentia* est grammaticalement présentée par un ensemble de relations qui suggèrent l'identité

### 2.3.1. La relation prédicative avec le verbe être

Ex :

*L'homme est un roseau*

Ex :

*Mon vide est ouate* (H. Michaux)

La relation prédicative entraîne une relation d'équivalence. Il y a cependant une nuance entre ces deux énoncés. Dans le premier la relation portée par le verbe être est d'identité. Mais dans le second, l'absence d'article donne au mot «ouate» une nuance de détermination (en fait un quasi adjectif).

### 2.3.2. L'apposition

C'est le mode de présentation le plus courant de la métaphore *in praesentia*. On lui donne parfois le nom de **métaphore maxima** et Victor Hugo en a fait une véritable marque de fabrique de sa poésie.

Il arrive que l'apposition soit précédée d'un démonstratif, comme dans cet exemple d'Hugo

Ex :

*L'ennui, **cet** aigle aux yeux crevés*

Le déictique atténué ou modalise un peu la brutalité du rapprochement. Il prend le double sens d'une modalisation (« cette sorte de ») et d'une prise à témoin du destinataire (faisant appel à la reconnaissance par ce dernier de la pertinence du rapprochement).

D'autres exemples nous montrent une relation plus brutale de juxtaposition entre les termes :

Ex :

*C'est l'ange Liberté, c'est le géant Lumière* (Hugo)

Ex :

*Le pâtre promontoire* (Hugo)

Ex :

*Soleil cou coupé* (Apollinaire)

Ex : *Après cela vient la toux, une toux-tambour* (Michaux)

La relation appositive tend à l'identification des deux termes qu'elle rassemble puisqu'elle consiste en une re-nomination d'un référent unique. On voit d'ailleurs dans l'exemple de Michaux comment on glisse du rapprochement de termes à leur fusion dans un mot-valise unique.

Dans tous les cas c'est le terme apposant (en apposition) qui joue le rôle de comparant (le promontoire est le comparant du pâtre). Il est le plus souvent en position seconde, mais pas dans notre premier exemple où on a une relation de re-nomination et où l'ange est le comparant de la liberté, et non l'inverse.

### 2.3.3. Le tour appositif introduit par « de »

Il existe un certain nombre d'expressions introduites par la préposition « de » qui ont la même valeur qu'une apposition et qui doivent être paraphrasées par une apposition (bien qu'elles ressemblent à une relation de détermination)

Comparons :

Ex :

*Les fêlures des vitres*

Ex :

*Les flaques des vitres*

(M. Deguy)

Dans le premier cas les « vitres » déterminent le type de fêlure auquel on a affaire. Mais dans l'expression de Deguy, il y a analogie entre les vitres et les « flaques », et le mot « vitres » ne détermine pas un type de flaques. Cette dernière expression pourra être paraphrasée par des formes prédicatives (« les vitres sont des flaques »), ou appositives (« les vitres, ces flaques verticales.. ») ce qui est impossible dans le premier cas (« \*les fêlures sont des vitres »).

J'en citerai d'autres exemples

Ex :

*Le troupeau des ponts* (Apollinaire)

Ex :

*Les poissons d'angoisse* (Eluard)

Ex :

*un coq de panique* (Eluard)

Ex :

*le Polygone barbelé du Présent sans issue* (Michaux)

## 2.4. La métaphore *in absentia*

La métaphore *in absentia*, à la différence de la métaphore *in praesentia* ne fonctionne plus comme une comparaison. Elle opère une substitution de termes, puisque seul l'un des éléments de la relation analogique, le comparant, apparaît en contexte

Ex :

*Cette faucille d'or dans le champ des étoiles* (Hugo)

Le comparant « faucille » se substitue ici à « lune », terme propre qui se trouve seulement évoqué. L'une des conséquences de ce fonctionnement substitutif, c'est que, les métaphores *in absentia*, pour pouvoir être déchiffrées doivent être relativement conventionnelles.

Ex :

*l'or de ses cheveux*

Ex :

*Il lui a exprimé sa flamme*

Ex :

*Elle est mariée à un ours*

Ici la métaphore *in absentia* est d'autant plus déchiffrable qu'elle est quasiment lexicalisée : l'un des sens du mot « ours » étant « individu bourru et peu sociable ».

Mais des métaphores vraiment novatrices ne peuvent être présentées par une relation *in absentia*. Ainsi je ne peux transformer une métaphore *in praesentia* originale en métaphore *in absentia* intelligible. Pour reprendre quelques exemples de ces dernières :

Ex :

*\*Le cou coupé se couche sur la Seine*

Ex :

*\* Je vis dans le Polygone barbelé*

Comme dans le cas des métaphores *in praesentia*, les métaphores *in absentia* sont présentées grammaticalement. La métaphore *in absentia* est le seul élément qui ne peut être compris littéralement dans un contexte littéral. Il y a toujours tension entre une relation grammaticale qui présuppose la compatibilité sémantique des termes et un terme qui apparaît déplacé en contexte parce que non

littéralement compatible avec le contexte. Ces relations grammaticales sont de divers types.

#### 2.4.1. La relation sujet-verbe ou verbe-complément

Ex :

*La porte de l'hôtel **sourit terriblement*** (Apollinaire)

Le présupposé de la relation sujet-verbe, c'est que sujet et verbe ne comportent pas de traits sémantiques exclusifs l'un de l'autre, par exemple le trait « inanimé » du sujet (« la porte ») est incompatible littéralement avec le trait « animé » appelé par le verbe « sourire ». C'est le constat de cette tension qui va nous pousser à modaliser le terme que nous soupçonnons d'être non littéral, et à le comprendre comme le substitut d'un terme littéral absent (ici « être ouverte » - à noter que cette métaphore est parente d'une métaphore quasi lexicalisée : la porte « baïlle »).

Ex :

*Le soleil s'est couvert **d'un crêpe*** (Baudelaire)

On pourrait faire le même type de remarque sur l'impropriété du complément « crêpe » (tissu léger, particulièrement marque de deuil), qui sera lui aussi identifié comme terme non littéral dans un contexte littéral.

#### 2.4.2. La détermination adjectivale

Ex :

*l'eucalyptus **lépreux*** (Michaux)

Ex :

*Les étoiles **muettes*** (Eluard)

La relation nom-adjectif fonctionne de la même façon dans la mesure où elle suppose un partage de traits sémantiques non contradictoires entre nom et adjectif.

### 2.5. Les métaphores indécidables

Nous venons de voir que la condition indispensable pour que nous puissions repérer des termes métaphoriques, c'est que nous disposions d'un contexte littéral. Or, il existe des contextes où l'on ne peut décider de ce qui est littéral et non-littéral. C'est le cas par exemple dans l'écriture automatique surréaliste où il n'y a pas de contexte de réalité solidement établie mais seulement un enchaînement associatif de termes.

Ex :

*Nous regrettons à peine de ne pouvoir assister à la réouverture du magasin céleste dont les vitres sont passées de si bonne heure au blanc d'Espagne.*

(Breton et Soupault)

Dans cet extrait, il n'est guère possible de décider si c'est le mot « magasin » que je dois considérer comme métaphorique ou le mot « céleste ». Le contexte ne permet pas de trancher entre deux hypothèses.

- a. Soit le texte nous parle d'un magasin réel et littéral, et c'est métaphoriquement qu'il est qualifié de « céleste » (terme métaphorique qui évoquerait son caractère « idéal », « lumineux » ou sa couleur azurée).
- b. Soit le texte nous parle du littéralement du ciel et c'est métaphoriquement qu'il le re-décrit comme « magasin » (au sens où le ciel contiendrait beaucoup de choses, serait à cause des nuages semblable à des vitres passées au blanc d'Espagne, etc.)

Ainsi nous nous trouvons dans le cas où nous sommes sûrs qu'un terme est métaphorique mais nous ne pouvons dire lequel... C'est évidemment un cas-limite de discours poétique au sens où il renonce à toute référence claire et se contente d'agencer des chocs d'associations sémantiques.

### 3. La fonction des analogies

On opposera deux conceptions de la fonction des analogies, l'une expressive et ornementale, propre à la rhétorique classique. L'autre inférentielle et sémantique, d'inspiration pragmatique.

#### 3.1. La conception substitutive des analogies

La rhétorique classique jusqu'à Fontanier, au 19<sup>e</sup> siècle a adopté une théorie purement **substitutive** de la figure. Les métaphores sont considérées comme des écarts par rapport à une norme. Pour elle une métaphore est la substitution d'un mot non pris littéralement (« flamme ») à un terme propre (« amour »). Sous le mot métaphorique, on peut toujours retrouver le mot littéral. Comprendre la métaphore, c'est rétablir le littéral sous le figuré. Autrement dit, toutes les métaphores sont paraphrasables ou encore traductibles sans perte. « Amour » est le sens de « flamme ».

Bien sûr, si les métaphores sont traductibles sans reste, on a envie de demander à la rhétorique quel est l'intérêt de l'opération d'écart métaphorique. A cela la rhétorique répondra que cet intérêt est essentiellement expressif et esthétique. D'une part, l'expression métaphorique est « plus frappante » que l'expression littérale. D'autre part, la métaphore a une valeur ornementale ou esthétique. C'est donc soustraire la métaphore à toute valeur sémantique.

La conception substitutive de la métaphore a une pertinence pour autant qu'on demeure dans une rhétorique très conventionnelle où les métaphores sont quasiment lexicalisées. Mais dès que la métaphore est non conventionnelle, cette théorie montre ses faiblesses.

Il existe de très nombreuses métaphores qui ne sont pas traductibles en un substitut littéral. C'est le cas notamment des « métaphores ouvertes ».

Ex :

*Juliette est le soleil* (Shakespeare)

On voit mal dans un énoncé comme celui-ci comment on pourrait paraphraser « soleil » par un terme unique qui serait sa traduction littérale. Ou bien, il faudra recourir à plusieurs termes (Juliette est « glorieuse », « éclairante », « inspiratrice », « vitale »), ou bien il faudra recourir à des énoncés complets.

### **3.2. La conception inférentielle des analogies**

A la différence de la théorie substitutive, elle consiste à concevoir les analogies comme le point de départ d'un processus inférentiel (un raisonnement) qui se fait dans l'esprit du destinataire. J'ai déjà évoqué ce processus à propos des figures en général. Je vais le préciser à propos des analogies. En substance, les analogies nous proposent des rapprochements entre termes, mais elles nous invitent à chercher nous-mêmes les justifications du rapprochement qui nous est proposé.

Ou plus exactement beaucoup d'analogies posent les termes d'un rapprochement et nous mettent sur la voie des inférences que nous devons faire à partir de ces rapprochements.



### 3.3. Le guidage du déchiffrement des analogies

Reprenons l'énoncé métaphorique de Pascal :

Ex :

*L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant. (Pascal)*

On peut dire qu'ici, Pascal guide très strictement le déchiffrement de la métaphore qu'il pose. En déterminant le roseau comme « faible », il dégage ce qui justifie à ses yeux le rapprochement homme-roseau (notez bien que La Fontaine s'intéressera à une autre justification de ce rapprochement la « souplesse » qui est totalement absente de la pensée de Pascal, car son intention de rapprochement est dévalorisante pour l'homme). Et une fois qu'il a justifié son rapprochement, Pascal en relativise la pertinence en nous désignant un trait différentiel entre le roseau et l'homme : le don de la pensée chez l'homme). On peut dire que nous avons affaire ici à un auteur qui entend strictement contrôler la compréhension de sa métaphore et les limites qu'il faut lui accorder.

La métaphorisation qui nous est proposée par Baudelaire dans le poème *La Chevelure* est elle aussi guidée, mais de façon nettement moins contraignante :

Ex :

*Tout un monde lointain, absent, presque défunt  
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !  
(Baudelaire)*

D'une part Baudelaire pose une analogie entre deux termes, « chevelure » et « forêt » (« chevelure » n'apparaît pas dans le contexte immédiat du vers mais c'est le titre et le thème général du poème). D'autre part, il nous fournit deux justifications de ce rapprochement : la chevelure est comparable à une forêt en tant qu'elle est « profonde » et en tant qu'elle est parfumée ou « aromatique ». Les déterminants de la métaphore sont aussi les principales justifications de la métaphore, mais rien ne nous empêche de songer à d'autres justifications implicites qui ajouteraient à la pertinence du rapprochement (la chevelure est semblable à une forêt en tant qu'elle est « sombre », « dense », « impénétrable », « broussailleuse », « vivante », « exotique », etc.). Le rapprochement ouvre à tout un champ possible d'inférences (que nous appellerons « évocations »). Le poète a dégagé les justifications qui étaient pour lui principales, mais il nous laisse libres de compléter.

Ce qu'on peut remarquer, c'est que plus un rapprochement analogique est surprenant, plus nous avons besoin que le poète

nous mette sur la voie des justifications principales du rapprochement. Reprenons l'exemple particulièrement surprenant de l'expression de Michaux (dans *Portrait des Meidosems*).

Ex :

*Meidosem inscrit dans le polygone barbelé du Présent sans issue.*  
(Michaux)

Qu'est-ce qui peut bien justifier le rapprochement apparemment saugrenu entre un « polygone » et le « présent » ? Nous avons bien besoin que Michaux nous le souffle. Et c'est ce qu'il fait en dégageant le trait commun d' « enfermement » et en l'appliquant simultanément au comparé (« sans issue ») et au comparant (« barbelé »), ou plutôt en l'imposant parce que ce n'est pas une représentation forcément partagée que le « présent » nous enferme....

Mais il arrive que l'écrivain nous laisse absolument libres dans les inférences que nous pouvons être conduits à faire à partir de son rapprochement. Soit encore de Michaux cette métaphore dans son livre *Ecuador* :

Ex :

*Nous fumons tous ici l'opium de la haute altitude*

Le terme « opium » est clairement une métaphore *in absentia* pour « l'air ». Mais Michaux nous laisse libres de trouver nous-mêmes des justifications. La plus évidente c'est que l'air raréfié de la haute altitude est « enivrant » comme l'opium, « difficile à respirer » comme une pipe d'opium, « euphorique », etc.

## Conclusion

Pour conclure, on remarquera que l'analyse des analogies intéresse au premier chef l'interprétation, parce qu'elles sont une source d'implicite importante, surtout lorsqu'elles sont novatrices. Elles servent une re-description du monde en attirant notre attention, par le biais des comparants, sur des aspects inattendus des choses. Et elles nous contraignent à traiter les rapprochements comme le point de départ de raisonnements et de justifications.

## Bibliographie

- M. Black, « La métaphore » in *Poésie* 5, Belin, 1978  
P. Fontanier, *Les figures du discours* (1830), Flammarion, 1968  
A. Ortony, *Metaphor and thought*, Cambridge University Press, 1984  
G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne* (1980), Paris, Minuit, 1985  
P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975  
J.R. Searle, « La métaphore » in *Sens et expression* (1979), Paris, Minuit, 1982