

Métaphore rhétorique et métaphore poétique chez Aristote

Guillaume Pilote*

Résumé

Cet article compare le traitement d'Aristote de la métaphore dans sa Poétique et sa Rhétorique afin de montrer que le type de discours dans lequel s'insère une figure de style influence sa grammaire d'utilisation. Dans le cas de la tragédie, la métaphore participe au but de katharsis en procurant un plaisir d'apprentissage, et à la mimèsis en favorisant l'élévation du sujet. Dans le cadre d'un discours rhétorique, la métaphore est subordonnée à la persuasion en tirant la signification du langage vers le point revendiqué par l'auteur. Ce travail doit demeurer caché à l'auditeur pour ne pas susciter sa méfiance.

Dans l'œuvre d'Aristote, la *Rhétorique* et la *Poétique* sont les deux seuls traités où le *logos* est abordé en tant que *production* d'une activité *technique*, et non comme *praxis* ou *theoria* où l'être humain réalise sa nature d'animal rationnel. La fabrication du poème tragique ou du discours rhétorique exige de suivre certaines règles de composition – c'est pourquoi il s'agit de techniques – pour qu'ils soient en mesure de réaliser leur fin propre (la *katharsis* pour l'un, la *persuasion* pour l'autre). Si certaines figures sont communes aux deux disciplines, elles seront modelées différemment en fonction des normes dictées par le projet général de chacune. Pour s'en convaincre, il suffit d'en considérer une : cette étude analysera le cas de la métaphore. Celle-ci constitue un bon sujet puisque Aristote en traite longuement au travers des douze premiers chapitres du troisième livre de la *Rhétorique* et des chapitres vingt à vingt-deux de la *Poétique*. En obser-

* Étudiant à la maîtrise en philosophie, Université de Montréal.

vant comment la composition des métaphores est influencée selon qu'elle s'effectue dans le cadre d'un discours poétique ou rhétorique, nous pourrions mieux comprendre comment Aristote pense la relation entre ces deux disciplines. Il s'agira d'abord de relever les ressemblances et les différences de la conception de la métaphore dans les deux traités, puis d'interpréter ces écarts en fonction de la visée globale du discours dans lequel ce procédé stylistique s'insère.

1 Le traitement de la métaphore dans la *Rhétorique* et la *Poétique*

Si nous avons raison de présumer que l'appartenance d'une même figure à deux types de discours différents implique que celle-ci s'adapte différemment à chacun, il faut s'attendre à ce que le traitement de la métaphore dans les deux ouvrages d'Aristote comporte certains écarts. Afin de mettre en lumière ces différences, nous commencerons par faire le tri entre ce qui est commun et ce qui diverge dans les deux traitements. Nous rappellerons par le fait même les points capitaux de l'exposition du philosophe de cette figure.

Il faut d'abord comprendre que la métaphore est une partie de la *lexis*, mot traduit par « expression »¹, ou par « élocution »², ou encore par « style »³. D'une manière générale, la *lexis* regroupe tout ce qui a trait à la production et à l'organisation de « signifiants » linguistiques. La métaphore est définie en termes de déplacement (*epiphora*) d'une signification à un signifiant qui désigne autre chose. C'est un procédé qui peut se faire du genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce ou selon un rapport d'analogie (*Rhétorique* 1405a3-5, *Poétique* 1457b6-9). Ainsi, la conception grecque de la métaphore est plus large que la nôtre qui se limite au langage

¹ DUPONT-ROC, Roselyne et Jean LALLOT, *La Poétique : texte, traduction et notes*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

² HARDY, Joseph, *La Poétique : texte, traduction et notes*, Paris, Société Les Belles Lettres, 1932.

³ DUFOUR, Médéric et André WARTELLE, *La Rhétorique (livre III) : texte, traduction et notes*, Paris, Société les belles lettres, 1973.

figuré et à la quatrième espèce traitée par Aristote. En grec, elle désigne toute dérogation à la signification littérale du mot. L'hyperbole, par exemple, est considérée comme une métaphore. Par « rapport d'analogie », il faut comprendre que le déplacement de signification fonctionne grâce à l'équivalence entre deux rapports. Aristote donne l'exemple du rapport de Dionysos à la coupe qui est le même que celui d'Arès au bouclier. Ainsi, la coupe pourra être appelée le bouclier de Dionysos et le bouclier la coupe d'Arès. La fonction générale de la métaphore est d'éliminer la platitude de l'élocution en s'écartant de l'usage courant, sans en brouiller la clarté (*Rhétorique* 04b5-11, 07b11-19, *Poétique* 58a21-22). De plus, la métaphore se compose davantage par talent naturel que par art, et dépend d'une reconnaissance du semblable entre deux choses qui paraissent éloignées⁴.

Le traitement de la métaphore dans les deux ouvrages peut donc sembler homogène. Néanmoins, une lecture plus détaillée révèle des différences qui ont trait à la *lexis* et qui ne manquent pas de se réfracter dans l'emploi de toutes les figures de style – dont la métaphore – pour le rhéteur ou le poète. Les voici en rafale :

1. Dans les deux discours, la *lexis* n'occupe par la même position : elle est la *manière* ὡς du discours rhétorique (*Rhét.* III, 1 1403b14-17) et le *moyen* ὡς de la composition poétique (*Poét.* 6, 1450a10-11).
2. Une qualité qui fait l'excellence de la *lexis* est d'être noble dans la *Poétique* (58a18-22) et d'être ni basse, ni enflée, mais appropriée dans la *Rhétorique* (04b3-4).
3. Le discours poétique dispose de plusieurs autres procédés stylistiques pour arriver à ses fins que la métaphore (58a31b4) tandis que le discours rhétorique ne dispose presque uniquement que de celle-ci (04b28, 05a6-9, 06b24-25).

⁴ *Rhétorique* III, 05a9, 10b7-8, *Poétique* 59a6-8. Voir aussi DUPONT-ROC et LALLOU (1980, p. 346) : « Qu'y a-t-il de commun aux diverses formes de transfert métaphorique ? Aristote nous dit au chapitre 22 : le déplacement du semblable au semblable. Telle est la norme qui permet à la dérogation sémantique qu'est la métaphore de ne pas compromettre le fonctionnement symbolique du langage, mais bien au contraire, nous le verrons, de l'enrichir d'une manière inimitable. »

4. Le travail du style doit demeurer secret et l'effet de la métaphore doit être caché dans la *Rhétorique* (04b18-21) ; il faut aussi se méfier de la pompe (05a30-31, 08a10-14) ; ce sont des points dont le poète n'a pas besoin de se soucier.

Ces différences ne sont pas attribuables à une distraction d'Aristote ou à une évolution de sa pensée entre les deux traités, mais plutôt aux exigences particulières à chacun des types de discours. C'est ce qui apparaîtra au fil des prochaines sections.

2 Le rôle de la métaphore replacé dans le cadre de la composition du poème tragique

Afin de discerner ce que chaque type de discours exige de la *lexis* et, par extension, de la métaphore, il est nécessaire de replacer son rôle dans le projet global qu'Aristote attribue à la rhétorique et à la poétique. Nous commencerons par la *Poétique*, qui est plus complexe.

Pour comprendre comment la vision de la tragédie dans la *Poétique* d'Aristote influence la métaphore, il y a trois points à traiter. D'abord, il s'agira d'expliquer que le *muthos* tragique est la *mimèsis* d'une action à caractère élevé. Dans un deuxième temps, nous insisterons sur le caractère universalisant de la *mimèsis* et de sa réalisation dans le *muthos*. Finalement, nous interpréterons la *katharsis* en termes de transformation d'émotions pénibles en plaisir. Nous verrons ensuite comment ces trois points se reflètent dans l'*expression* du poète.

La définition de la tragédie dans la *Poétique* est célèbre et installe les points capitaux du traitement ultérieur :

La tragédie est l'imitation (μίμησις) d'une action élevée, complète, ayant une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, susci-

tant pitié et frayeur, opère la purgation (κάθαρσιν) propre à pareilles émotions⁵.

La première proposition de cette phrase nous informe du genre de la tragédie (*mimèsis*) et de son objet : une action à caractère élevé. La composition du poème est divisée en six parties dont trois concernent l'objet, soit le *muthos* qui est l'agencement des actions regroupées par l'unité d'un but, le *caractère* qui est déterminé par le comportement du héros et la *pensée* qui lui donne la cohérence d'une argumentation. Aristote insiste beaucoup sur la priorité du *muthos* sur les autres parties : c'est dans la composition d'une action élevée que le caractère apparaît noble, et non le caractère noble qui engage un *muthos* élevé.

Il faut se méfier de la traduction de « *mimèsis* » par « imitation » : la tragédie n'est pas la « copie » d'une action élevée, c'est plutôt l'action humaine qui se trouve élevée par la composition du poème tragique. La *mimèsis* dramatique n'est donc pas le décalque d'un réel dans le monde de la fiction, mais plutôt une représentation qui idéalise dans la tragédie et caricature dans la comédie. Dans un cas comme dans l'autre, le niveau de généralité se trouve élevé. C'est pour cette raison qu'Aristote reconnaît un caractère philosophique à la poésie :

... ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver. Les événements sont possibles suivant la vraisemblance et la nécessité. En effet, l'historien et le poète ne diffèrent pas par le fait qu'ils font leurs récits l'un en vers, l'autre en prose [...], ils se distinguent au contraire en ce que l'un raconte les événements qui sont arrivés, l'autre des événements qui pourraient arriver. Aussi la poésie est-elle plus philosophique que l'histoire ; car la poésie raconte plutôt le général (universel – καθόλου), l'histoire le particulier (καθ'ἕκαστον). Le général, c'est-à-dire que telle ou telle sorte d'homme dira ou

⁵ *Poétique*, trad. HARDY modifiée, 49b24-27.

fera telles ou telles choses vraisemblablement ou nécessairement [...] le particulier, c'est ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé⁶.

Si l'action a un caractère général, c'est parce que l'enchaînement des faits se trouve épuré de la contingence du monde empirique. Seul demeure le lien de causalité qui lie l'homme, son action et son destin. Ricœur explique cet aspect de la *mimésis* aristotélicienne :

L'intrigue engendre de tels universaux, lorsque la structure de l'action repose sur le lien interne à l'action et non sur des accidents externes. La connexion interne en tant que telle est l'amorce de l'universalisation. Ce serait un trait de la *mimesis* de viser dans le *muthos* non son caractère de fable, mais son caractère de cohérence. Son « faire » serait d'emblée un « faire » universalisant⁷.

C'est donc dans la composition du *muthos* que l'universel surgit, grâce au lien de causalité qu'il instaure par l'organisation des faits en système.

Le dernier aspect de la composition du poème tragique qu'il nous faut traiter pour éclairer le rôle de la métaphore dans cette activité est la *katharsis*. À la manière de la MIMÉSIS musicale, la *mimésis* permet de transmettre certaines passions au spectateur, soit les passions de frayeur et de pitié. Le problème de la *katharsis* est de savoir comme on peut procurer du plaisir par une représentation qui suscite des émotions pénibles⁸. Le passage suivant vient apporter un éclairage intéressant au problème :

tous les hommes prennent plaisir aux imitations. [...] Une raison en est qu'apprendre est très agréable non seulement aux philosophes mais pareillement aussi aux hommes ; seulement ceux-ci n'y ont qu'une faible part. On se plaît

⁶ *Poétique*, 51a36-b9.

⁷ RICŒUR, Paul. *Temps et Récit I : l'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 85.

⁸ Cf. *Poétique* 53b12.

à la vue des images (εἰκόνας) parce qu'on apprend en les regardant et on déduit ce que représente chaque chose, par exemple que celui-là, c'est lui⁹.

Aristote reconnaît donc que la *mimèsis* provoque un plaisir de connaissance. Il est vrai que ce passage vise davantage la *mimèsis* en tant que « copie » plutôt que comme agent universalisant. Il peut néanmoins s'appliquer à ce caractère sans problème, et même davantage dans la mesure où une représentation à caractère universel apporte une connaissance plus large. Se pourrait-il que le plaisir propre de la tragédie dérive de cette vertu « hédonique » de l'apprentissage ? Le passage suivant témoigne en ce sens :

...la représentation (μίμησις) a pour objet non seulement une action qui va à son terme, mais des événements qui inspirent la frayeur et la pitié, émotions particulièrement fortes lorsqu'un enchaînement causal d'événements se produit contre notre attente¹⁰...

Puisque c'est dans l'organisation des faits en système, qui met en lumière le lien de causalité entre les événements, que l'universalisation mimétique est opérée, il faut conclure que le plaisir sera proportionnel à la peine provoquée de cette manière : d'une part, plus les faits s'enchaînent d'une manière causale à partir de la faute du héros vers la catastrophe finale, plus le renversement de fortune est terrifiant et le sort du héros inspire la pitié ; d'autre part, plus les faits s'enchaînent d'une manière causale, plus l'action provoque le plaisir d'apprentissage associé à la contemplation de l'universel. Cette interprétation de la *katharsis* ne fait pas l'unanimité, mais est néanmoins défendue par des interprètes récents et réputés¹¹.

⁹ *Poétique*, trad. modifiée, 48b12-17. Cf. aussi Ricœur, 1975, p. 56.

¹⁰ *Poétique*, trad. DUPONT-ROC et LALLOT, 53a1-3.

¹¹ Cf. DUPONT-ROC et LALLOT (*op. cit.*, p. 193) qui arrivent à cette conclusion : « La *katharsis* n'est autre que l'effet " hédonique " de l'opération mimétique elle-même : le plaisir propre (*oikeia hêdonè*) résulte, pour le spectateur, de l'expérience émotive épurée qui lui procure la *contemplation des formes représentées* – dans le cas de la tragédie, des formes du pitoyable et de l'effrayant. »

Les paragraphes précédents nous ont permis de souligner que la composition du poème tragique consiste en une activité *mimétique* qui ennoblit l'action humaine par l'organisation des événements selon un lien causal dans le *muthos*. Le caractère universel de cette élévation permet d'opérer la *katharsis* des émotions de pitié et de frayeur en les transformant en plaisir. Les prochains paragraphes viseront à démontrer que la *lexis* porte en elle l'emprunte de la *mimèsis* dont elle est une partie, ce qui la détermine tant dans son caractère que dans sa fonction.

Les deux qualités qui font l'excellence de la *lexis* sont la clarté et la noblesse (58a18). La clarté ne pose pas de problème : elle est ce qui rend l'expression compréhensible. Une expression obscure ne parvient pas à tenir son rôle de signifiant. La noblesse est un trait plus intéressant, d'autant plus qu'il est étranger à l'excellence du style rhétorique. Elle se produit par l'utilisation de mots qui s'écartent de l'usage courant. La métaphore se trouve parmi les procédés capables de réaliser cet effet. Paul Ricœur rapporte le lien qu'il faut établir entre ce procédé et la *mimèsis* :

Considérée formellement et en tant qu'écart, la métaphore n'est qu'une différence dans le sens ; rapportée à l'imitation des actions les meilleures, elle participe à la double tension qui caractérise celle-ci : soumission à la réalité *et* invention fabuleuse ; restitution *et* surévaluation. Cette double tension constitue la fonction référentielle de la métaphore en poésie¹².

Dans la mesure où la représentation « en plus grand » de l'action humaine fait partie intégrante du projet tragique, il n'est pas étonnant que le poète dispose d'une grande latitude dans le discours poétique pour laisser libre cours à son imagination figurative : tant que la distance entre l'objet substitué et le terme métaphorique qui le remplace reste dans le domaine du ressemblant et emprunte sa signification à des objets plus grandiose, la métaphore atteint son but d'ennoblisse-

¹² RICŒUR, Paul. *La Métaphore Vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 57.

ment de l'élocution et, *a fortiori*, d'ennoblissement de l'activité humaine. Le dramaturge n'a pas à craindre que le trop grand éclat de son verbe rende l'auditeur méfiant et incrédule, comme nous verrons que c'est le cas dans le discours rhétorique.

Nous avons vu que la *mimèsis* procure un plaisir d'apprentissage en raison de son caractère universel. Or, la *Rhétorique* nous apprend que cette fonction d'apprentissage peut également être présente dans les figures de style : « Apprendre facilement est naturellement agréable à tous les hommes ; et, d'autre part, les mots ont une signification déterminée, de sorte que tous les mots (ὀνομάτων) qui nous permettent de nous instruire nous sont très agréables.¹³ » Aristote entend ici « *onomatôn* » au sens défini au chapitre 20 de la *Poétique* : le *nom* dont toutes les figures de style sont des espèces. La métaphore fait partie des *noms* qui permettent de nous instruire et de nous donner le plaisir propre à l'apprentissage grâce à l'aperception du semblable dans des choses éloignées qu'elle provoque chez l'auditeur. Dupont-Roc et Lallot donnent l'explication suivante du phénomène :

parmi les espèces du nom, la métaphore est celle qui se présente le plus nettement comme une *production mimétique*. La métaphore peut se décrire comme un processus de transformation du sens qui serait à l'intérieur du langage, l'*analogon* du mouvement de « représentation », *mimèsis*, qui transforme une action humaine en histoire, *muthos*. Dans un cas comme dans l'autre, le poète dont le « regard », comme celui des bons peintres, a su discerner le semblable (*homoion*) produit un artefact inédit, représentation singulière et véritablement poétique d'une action ou d'un signifié. L'analogie que nous construisons ici entre métaphore et *mimèsis*, outre qu'elle éclaire la supériorité déclarée de la métaphore sur les autres espèces de

¹³ *Rhétorique* III, trad. Dufour et Wartelle, 10b10-11.

noms, souligne fortement l'unité de l'activité créatrice du poète¹⁴.

Si Dupont-Roc et Lallot ont raison de souligner l'unité de l'activité du poète dans la composition du *muthos* et de la métaphore, ils n'en donnent pas une explication satisfaisante en qualifiant ce rapport de « construction analogique ». Il s'agit plutôt d'une *conséquence* de la position du poète à l'intérieur du discours mimétique : ce type de discours impose des règles à la *lexis* pour que cette dernière atteigne le but qui lui est inhérent : la *katharsis* des émotions tragiques. Nous verrons en effet dans la prochaine partie que la métaphore s'adapte autrement lorsqu'elle est placée à l'intérieur de la *lexis* rhétorique.

3 Le rôle de la métaphore dans la composition d'un discours rhétorique

La nature du discours rhétorique est moins difficile à cerner que celle du discours poétique : la compréhension de cette nature n'est pas compliquée par un genre à signification équivoque comme l'est la *mimêsis* à l'art poétique. En fait, la rhétorique n'appartient pas à un genre défini (1355a7-9), car, à la manière de la dialectique avec qui elle est apparentée (54a1, 56a25-27), elle s'applique à une multitude de sujets (55a26-35). Sa fonction est de découvrir spéculativement ce que chaque sujet comporte de persuasif (55b25). La grande contribution d'Aristote pour élever la rhétorique au-dessus de la simple « routine » (54a6) et en faire une *tekhnê* (55a3-14), est d'avoir lié l'objectif rhétorique de persuasion au concept logique du vraisemblable, qui désigne ce qui arrive le plus souvent dans le domaine des choses qui peuvent être autrement¹⁵. La rhétorique n'est alors plus une simple flatterie de l'auditoire, mais devient habitée par le souci de la preuve (54a11-14) qu'elle produit par l'argumentation à l'aide de l'enthymème (la forme de syllogisme propre à la rhétorique – il s'agit d'un raisonnement facile à suivre qui part de pré-

¹⁴ DUPONT-ROC et LALLOT, *op. cit.*, p. 367.

¹⁵ 57a34-36 . Cf. aussi Ricœur, 1975, p. 17.

misses communément admises) et l'exemple (la forme d'induction propre à la rhétorique)¹⁶. Cependant, puisque l'accomplissement de la fin de la rhétorique consiste à persuader un auditoire dans une situation concrète, elle ne peut faire fi du pôle « récepteur » du discours. Aussi, l'orateur doit se préoccuper des passions de son auditoire ainsi que de l'image qu'il projette auprès d'eux (56a3-19). Le souci de la preuve reste donc subordonné à la persuasion qui oblige l'orateur à prendre en considération des données extérieures aux considérations sur le vraisemblable.

La question est de savoir dans quelle mesure la *lexis* peut participer à la fin de la rhétorique – la persuasion – et comment cet infléchissement de la *lexis* se répercute sur l'utilisation de la métaphore. Rappelons d'abord la deuxième différence que nous avons répertoriée dans la première section de cette étude : une qualité qui contribue à l'excellence du style rhétorique est qu'il soit *convenable*, et non *noble* comme pour la poésie. Aristote explique ce qu'il entend par convenable dans le passage suivant :

La convenance résulte d'une conformité du style à l'objet traité : le style aura la convenance s'il exprime les passions et les caractères, et s'il est proportionné aux choses qui en sont le sujet. Il y aura proportion si l'on ne traite pas de grands sujets sans aucun souci d'art ni des sujets simples avec pompe, et si un mot simple ne reçoit pas une épithète d'ornement ; sinon le style a l'apparence de la comédie¹⁷.

Ce qu'Aristote veut dire par « le style aura la convenance *s'il exprime les passions et les caractères* » est expliqué un peu plus loin. Il s'agit du fait que l'auditoire s'attend à ce que l'expression de l'orateur diverge en fonction de ses passions et de son caractère : par exemple, on excuse plus facilement l'exagération chez un homme en colère (1408b11-19). Il y a deux raisons pour lesquelles l'orateur doit viser la convenance dans son style, et les deux ont trait à la persuasion. La

¹⁶ 56b2-3, 57a11-15.

¹⁷ *Rhétorique* III, 1408a10-14 ; cf. aussi 05a10-12 et 06b6-9 .

première, c'est qu'une trop grande pompe de la *lexis* risque de faire perdre de la crédibilité à l'orateur : en effet, si la foule *réalise* que l'orateur emploie des moyens étrangers à l'objectivité de la preuve, l'effet sera gâché¹⁸. La deuxième raison est qu'un style approprié possède en lui-même une force persuasive :

Le style approprié rend en outre le fait plausible ; l'esprit, par un paralogisme, conclut à la véracité de celui qui parle, parce qu'en de telles circonstances on est disposé à croire, quand même la chose n'est pas telle que l'affirme l'orateur, que les faits sont tels qu'on les présente, et aussi parce que l'auditeur éprouve toujours sympathie pour qui parle pathétiquement, ce qu'il dit n'eût aucune valeur¹⁹.

Cependant, tout usage polémique du style n'est pas inefficace ; la pratique en fournit une preuve irréfutable. Pour le faire, il faut que l'écart à la convenance passe inaperçu, ce qui laisse peu de moyens à la disposition de l'orateur :

Il faut [...] employer peu de fois et en peu d'endroits les *glossèmes*, les mots composés et les mots forgés (nous dirons plus tard où ils sont de mise ; la raison de leur emploi a été dite : c'est pour atteindre plus de grandeur qu'on s'écarte de la convenance) ; le mot usuel, le mot propre, la métaphore sont seuls utiles pour le langage de prose. Un indice, ce sont les seuls dont tout le monde se serve ; on converse toujours au moyen des métaphores, des mots propres, des mots usuels²⁰.

La métaphore est donc l'arme de prédilection du rhéteur : étant donné son emploi dans la langue quotidienne, elle n'apparaît pas

¹⁸ 05a30-31. Cf. aussi Moran, Richard. « Artifice and Persuasion : the Work of Metaphor in the *Rhetoric* », dans Amélie Oksenberg Rorty (dir.), *Essays on Aristotle's Rhetoric*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 38.

¹⁹ *Rhétorique* III, 08a19-23.

²⁰ *Ibid.*, 04b28-35. Cf. aussi 04b12-14, 06b24-24, 05a6-9.

suspecte dans le discours rhétorique – ce qui n’empêche pas l’orateur d’en faire un usage polémique. Il pourra emprunter la signification à des mots plus élevés pour exalter son sujet, ou à des mots plus bas pour le dévaluer (05a14-16). Néanmoins, la métaphore ne peut réussir que si le mot qu’elle « remplace » désigne quelque chose qui a certaines *ressemblances* avec ce qu’elle désigne ; aussi, même dans les métaphores, l’orateur doit respecter une certaine convenance sans quoi il susciterait la méfiance et l’incrédulité de l’auditoire. Outre le caractère polémique de la substitution par métaphore, cette dernière a également un autre avantage : elle oblige ceux qui l’entendent à jouer un rôle actif pour en découvrir le sens. C’est un point sur lequel Moran met beaucoup d’emphase dans son article *Artifice and Persuasion : The Work of Metaphor in the Rhetoric*²¹ ; voici un passage qui résume bien son propos :

The imaginative activity on the part of the audience [...] may easily present itself to the mind as a process of *discovery*, something one is experiencing and working out for oneself, rather than as a matter of believing the report of some possibly unreliable or untrustworthy speaker.²²

Ainsi, la métaphore peut faire l’économie d’un raisonnement, mais d’une manière encore plus précieuse pour l’orateur que le raisonnement, dans la mesure où l’auditeur aura l’impression d’avoir été celui qui a fait la déduction. Il résulte de cette analyse que la métaphore est un procédé valable dans le cadre d’un discours rhétorique étant donné que son usage dans le langage quotidien lui permet de ne pas susciter la suspicion de l’auditoire tout en inclinant son jugement dans la direction désirée.

Après avoir défini l’excellence du style et avoir traité du travail secret de persuasion des métaphores, Aristote revient sur celles-ci aux chapitres 10 et 11, sous la rubrique des « mots fameux » (*ta eudokimounta*). Ce double traitement étonne d’autant plus que les paramètres ont changé : les métaphores qui sont des *eudokimounta*

²¹ Les pages 390 à 396 traitent de cette question.

²² Moran, *op. cit.*, p. 395.

n'ont plus rien de caché et de subtile ; c'est au contraire leur caractère flamboyant qui est à viser. Les mots fameux sont des traits d'esprit dont le caractère principal est d'être inattendu et déboussolant. Ils provoquent l'émerveillement parce qu'ils sont des infractions aux règles habituelles de la sémantique sans court-circuiter pour autant la compréhension. La plupart du temps, ils font intervenir des métaphores. Dans un passage que nous avons déjà cité (10b10-11), Aristote explique l'effet des mots fameux par le plaisir naturellement inhérent à la connaissance. L'orateur capable de faire des traits d'esprit de la sorte charme son auditoire qui lui devient plus sympathique : « La persuasion est produite par la disposition des auditeurs, quand le discours les amène à éprouver une passion ; car l'on ne rend pas les jugements de la même façon selon qu'on ressent peine ou plaisir, amitié ou haine.²³ » Ainsi, faire des mots fameux au moyen de métaphores semble n'être rien d'autre qu'une flatterie qui place l'auditoire dans de meilleures dispositions par rapport à l'orateur car ce dernier lui procure du plaisir. Ricoeur souligne que cette attitude de l'orateur peut dégénérer et pervertir la rhétorique. :

Quand la persuasion s'affranchit du souci de la preuve, le désir de séduire et de plaire l'emporte, et le style lui-même n'est plus figure, au sens de visage d'un corps – mais ornement au sens « cosmétique » du mot. Mais cette possibilité est inscrite dès l'origine dans le projet rhétorique ; elle resurgit au cœur même du traité d'Aristote : en tant que l'élocution extériorise le discours, le rend manifeste, elle tend à affranchir le souci de « plaire » à celui d'« argumenter »²⁴.

Cette réflexion mérite d'être commentée car elle engage certaines questions par rapport au projet d'Aristote quant à la rhétorique : si la fin de la rhétorique réside dans la persuasion et que le style « flat-

²³ *Rhétorique* I, trad. Dufour, 1356a14-16. Voir aussi MORAN, *op. cit.*, p. 391 : “...there is a prior role for pleasure in making one receptive to the speaker, relaxing one's suspicions, and imaginatively entering into a different viewpoint.”

²⁴ RICŒUR, 1975, p. 46-47.

teur » la procure, de quel droit peut-on discréditer le procédé ? Il me semble pouvoir apporter deux éléments de réponse : d'une part, de la même manière que la poétique cherche à opérer la *katharsis* des émotions tragiques non pas n'importe comment, mais par une *mimèsis*, la rhétorique doit provoquer la persuasion non pas de n'importe quelle manière, mais par l'argumentation dont le style n'est que le mode de présentation. Le deuxième élément est de reconnaître que dans une cité bien ordonnée, la force persuasive de la flatterie sera inopérante et que donc, en droit, la force de l'argumentation a pré-séance. Il n'en demeure pas moins qu'aucune cité n'est parfaite et que le style a sa place dans la rhétorique, à tout le moins comme mode de présentation des arguments. L'art de la métaphore bien maîtrisé permettra toujours à l'orateur de servir ses fins, soit en infléchissant secrètement le jugement de la foule par sa connotation polémique, soit en séduisant ouvertement l'auditeur par l'agrément qu'il suscite. Quant à la métaphore, il ressort encore une fois que son usage obéit à des règles spécifiques dans le cadre d'un discours rhétorique, sans quoi elle ne persuade pas : celui qui se servirait de métaphores trop poétiques deviendrait suspect aux yeux du public.

En guise de conclusion à cette section, je souhaite revenir sur la première différence répertoriée à la section précédente qui a été mise en veilleuse. Il s'agit du fait qu'Aristote attribue à la *lexis* un rôle de *moyen* de l'art poétique, et de *manière* du discours rhétorique. Cette différence m'apparaît symptomatique de la position de la *lexis* dans les deux discours : alors que son rôle est justifié dans l'art poétique, son importance est regrettable dans la rhétorique²⁵. En effet, dans la *Poétique*, c'est le spectacle qui concerne la « manière ». Or, celui-ci est déprisé par Aristote : « Le spectacle, bien que de nature à séduire le public, est tout ce qu'il y a d'étranger à l'art et de moins propre à la poétique²⁶ ». Cette différence a sans doute trait au fait qu'alors que l'expression n'interfère d'aucune manière dans le projet poétique

²⁵ Cf. MORAN, *op. cit.*, p. 387 : ...even though the last of the three books of the Rhetoric is devoted to the discussion of style and arrangement, Aristotles takes the fact of its importance to be mostly regrettable.

²⁶ *Poétique*, 1450b17-19. Voir aussi 53b8.

et s'intègre même fort bien à sa visée, le style de la rhétorique a un fonctionnement différent de la preuve logique et menace donc de détacher cette dernière de sa dimension argumentative.

4 Conclusion

Derrière les ressemblances du traitement de la métaphore dans la *Poétique* et dans la *Rhétorique* se cache donc une grammaire différente d'utilisation : la subordination de la *lexis* à la *fin* propre de chaque discours – amener à la persuasion dans le cas de la rhétorique, provoquer l'épuration des émotions de pitié et de frayeur par un discours mimétique dans le cas de la *Poétique* – implique une certaine manière de façonner les métaphores. Dans le cas de la composition d'un poème tragique, la métaphore participe à la *mimèsis* d'une action de caractère élevé en conférant à l'expression des tournures distinguées et à la *katharsis* en suscitant un plaisir d'apprentissage provoqué par le rapprochement de ressemblances dans des sujets éloignés. La métaphore se limitera donc à des transferts qui ennobli-ssent leur sujet tout en se gardant d'exagérer, ce qui imprimerait un caractère ridicule et comique au poème. Dans le cas du discours rhétorique, la métaphore sert à opérer une persuasion dissimulée par l'emploi métaphorique de mots qui comportent une connotation positive ou négative selon l'intention du rhéteur. La métaphore est composée de manière à incliner subtilement le jugement sans aller jusqu'à l'exagération, sans quoi l'artifice serait découvert et l'effet gâché. Ce point la distingue nettement de la composition de métaphores dans le cadre d'un discours poétique où la dissimulation n'est pas un souci. La rhétorique peut elle aussi jouer sur le plaisir d'apprentissage en composant des métaphores qui donnent lieu à des « mots fameux », mais alors elle n'est rien d'autre qu'une flatterie de l'auditoire et menace le projet global d'Aristote de faire de la rhétorique une discipline arrimée à la logique par son rapport au concept du « vraisemblable ». Ainsi, la métaphore a différents usages selon qu'elle s'insère dans un discours qui vise la persuasion ou la *kathar-*

sis par la *mimèsis*. On peut alors se poser la question de savoir si elle se limite à un usage rhétorique et poétique, ou si elle peut être employée différemment dans d'autres disciplines. À ce propos, il est intéressant de constater qu'Aristote, lorsqu'il définit la métaphore, se sert lui-même d'une métaphore en parlant de transfert (*epiphora*) de signification. Le *logos* philosophique, qui a pour fin le savoir, doit procéder à partir de ce qu'il connaît déjà pour appréhender l'inconnu. C'est donc dans le rapprochement du semblable que se constitue la connaissance, ce qui ouvre la porte à un rôle philosophique à la métaphore.

BIBLIOGRAPHIE

- DUFOUR, Médéric, *La Rhétorique (livre I) : texte, traduction et notes*, Paris, Société Les Belles Lettres, 1938.
- DUFOUR, Médéric et André Wartelle, *La Rhétorique (livre III) : texte, traduction et notes*, Paris, Société les belles lettres, 1973.
- DUPONT-ROC, Roselyne et Jean LALLOT, *La Poétique : texte, traduction et notes*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- HARDY, Joseph, *La Poétique : texte, traduction et notes*, Paris, Société Les Belles Lettres, 1932.
- MORAN, Richard. « Artifice and Persuasion: the Work of Metaphor in the *Rhetoric* », dans Amélie OKSENBERG RORTY (dir.), *Essays on Aristotle's Rhetoric*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1996.
- RICŒUR, Paul. *La Métaphore Vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- RICŒUR, Paul. *Temps et Récit I : l'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

