

Calendrier 2020-21

16D105 : NOTIONS DE LITTÉRATURE 1

Entrées dans le commentaire du texte littéraire

Enseignant : **Hervé Bismuth**

Mise en ligne Plubel et envoi des cours	Contenus et activités	Retour des travaux à l'enseignant
Mercredi 28 octobre 2020	Cours n° 1 : Présentation. Le signe langagier. La comparaison et la métaphore. Quelques figures de style. Sujet du devoir n° 1.	
Mercredi 25 novembre 2020	Cours n° 2 : Autres figures de style. Champ lexical et champ sémantique. Les récurrences phoniques. Création linguistique. Niveaux de langue. Sujet du devoir n° 2.	Devoir n° 1
Mercredi 16 décembre 2020	Cours n° 3 : Connotation et dénotation. Les marques de la subjectivité. Italiques et guillemets. Sujet du devoir n° 3.	Devoir n° 2
Mercredi 20 janvier 2021	Cours n° 4 : Les désignateurs du personnage. Éléments de narratologie. Sujet du devoir n° 4.	Devoir n° 3
Mercredi 17 février 2021	Cours n° 5 : La description. Sujet du devoir n° 5.	Devoir n° 4
Mercredi 17 mars 2021	Cours n° 6 : Morphologie, syntaxe et valeur des tiroirs verbaux. Sujet du devoir n° 6.	Devoir n° 5
Jeudi 17 avril 2021	Cours n° 7 : Les groupes syntaxiques. La phrase.	Devoir n° 6

Supports de cours :

Documents texte en ligne. Ressources numériques en ligne.

Rendu des devoirs : travaux manuscrits (numérisés ou par envoi postal, au choix).

Contacts : (plus de détails : à l'intérieur de ce premier envoi)

Hervé Bismuth 18, rue Jean-Jean Cornu 21000 Dijon	Tél : 06 64 65 03 57 . Tous les jours ouvrables, de 9 heures à 20 heures (heure française).	Correspondances et plateforme d'enseignement en ligne : https://moodle-foad.u-bourgogne.fr Permanences : sur rendez-vous.
---	---	--

Remise des travaux, modalités d'évaluation : à l'intérieur de ce premier fascicule.

Entrées dans le commentaire du texte littéraire

Présentation

Cours n° 1 :

Signe, comparaison et métaphore

Les figures de style

Devoir n° 1

Présentation

Ce cours, destiné aux étudiants de première année, spécialistes de Lettres, est consacré à la méthodologie — apprentissage et entraînement — du *commentaire* et de l'*explication* du texte littéraire. Ces deux mots ne sont certes pas synonymes, même si dans l'optique suivie par ce cours, la différence des approches imposées par le *commentaire* et l'*explication* aura peu d'importance. *Commentaire ? Explication ?* Au sens premier, *commenter* un texte signifie « appliquer sa pensée » à ce texte, et l'*expliquer* signifie le « déplier », le « développer », afin de le rendre intelligible. Dans la pratique, ces exercices mettent en route tous les deux une *double* activité : mettre au jour la signification globale d'un texte *et* en décrire les stratégies.

Commentaire et explication

La difficulté que l'on peut éprouver face à l'un ou l'autre de ces exercices peut certes tenir de la *polysémie* recouverte par les deux termes qui servent à les définir. Je profite donc de la convocation de ces deux vocables pour faire une mise au point nécessaire (même si elle est peut-être déjà superflue pour certains d'entre vous, les choses vont toujours mieux en les disant...). L'ambiguïté de ces deux termes, due à cette *polysémie*, provoque maints désespoirs et crises de nerfs tant de la part des étudiants que de celle des professeurs (vous voyez, il n'y a pas que vous) ; la source du drame tient simplement à ce que, depuis le cours préparatoire jusqu'au troisième cycle universitaire, on utilise ces mêmes termes alors que les contenus et les protocoles des exercices désignés ont changé au moins quatre fois entre-temps. Une mise au point s'impose donc sur ces deux notions, et sur la production critique attendue à l'Université dans le cadre de l'un ou de l'autre de ces exercices.

Ce que l'on ne vous demande *jamais* à l'Université :

Sauf, bien entendu, dans le cas d'un oral portant sur un exercice bilingue (version ou thème) ou sur une épreuve d'ancien français, on ne vous demande *jamais* (depuis que vous avez quitté le collège !) d'expliquer ce que le texte *veut dire*, c'est-à-dire d'en proposer une « synonymie globale », plus connue de vous sous le vocable de « paraphrase » : on espère quand même que vous savez lire un texte ! C'est pourquoi *paraphrase* et *contresens* ont pour l'enseignant un statut identique : la garantie de la note infamante pour l'étudiant. Cela n'empêche pas de signaler (surtout si on vous le demande...) telle difficulté, d'expliquer le sens de tel mot, ou telle phrase, ou tel passage dont la signification ne va pas de soi, pour des raisons historiques par exemple, ou encore parce que le sens d'un passage est particulièrement imagé... *On ne vous demande pas non plus d'évoquer vos associations de pensée et vos interprétations personnelles*, sauf dans les rares cas où vous êtes certains qu'elles

correspondent à celles du plus grand nombre, ou si vous êtes certains de pouvoir les justifier de sorte à convaincre votre lecteur.

Ce que l'on vous demande *toujours* à l'Université :

Cela n'empêche surtout pas, bien au contraire, de rendre compte de sa *signification globale*, dans un *discours construit*. Qu'on l'appelle *commentaire* ou *explication*, le discours, écrit ou oral, qu'on attend de vous est *toujours* un discours **métatextuel**¹, c'est-à-dire qui explique non pas ce que le texte dit, mais ce qu'il induit, et en particulier : *la façon* dont ce texte est écrit, *les enjeux* de signification que ce texte implique, *les connaissances et/ou les images* qu'il construit et donne à percevoir, chaque discipline textuelle (voir plus bas) ayant évidemment ses propres dominantes, et partant, ses propres exigences. De ce discours **métatextuel** que vous avez à *construire*, on attend également des qualités de *sensibilisation* à la littérature et à ce texte en particulier, de *réflexion*, d'*argumentation* et d'*énonciation*. C'est *toujours* sur cela que vous serez jugé, ainsi que sur votre capacité à construire ce discours en respectant le protocole d'explication ou de commentaire qu'on vous propose.

La coutume universitaire veut qu'on réserve le terme d'*explication* à un discours qui suive plus ou moins le fil du texte à commenter (explication dite « linéaire ») et celui de *commentaire* à un discours qui imprime sa propre logique argumentative, indépendamment de la logique du texte à commenter (ce qui ne doit pas vous priver de rendre compte de cette dernière, bien au contraire !). C'est le cas pour les commentaires dits « méthodiques » de votre folle — et hélas, déjà fanée — jeunesse lycéenne, ou pour les commentaires dits « composés », ceux qui se pratiquent en littérature comparée notamment. A l'heure actuelle, l'*explication de texte*, exercice spécifique à la culture universitaire française, porte exclusivement sur des textes non traduits (littérature française pour les étudiants de Lettres, littérature étrangère pour les étudiants de langue) et se pratique en principe à l'oral. Le *commentaire*, lui, touche tous les types de texte (textes à valeur documentaire en Histoire, par exemple) et se pratique aussi bien à l'oral qu'à l'écrit.

L'objet de ce cours

Ce cours portera exclusivement sur l'étude des textes *littéraires*, c'est-à-dire ceux dont les enjeux de signification dépassent largement le contenu informatif. *Commentaire* ou *explication*, l'étude de tels textes fait appel à divers outils : grilles de lecture thématiques, méthodes critiques, Histoire littéraire, analyse contextuelle, **outils linguistiques**. C'est sur ces derniers que nous travaillerons exclusivement. Ce choix nous permettra de pouvoir travailler sur des énoncés autonomes divers, indépendamment de votre culture livresque ou générale, afin de pouvoir commenter des **faits de langue** propres à tout type de texte littéraire, narratif, argumentatif, poétique ou théâtral. Un des chapitres de ce cours sera toutefois consacré à des questions de narratologie, discipline littéraire. Nous ne nous entraînerons pas sur le commentaire global d'un texte, mais à l'inverse, sur les commentaires de faits de langue précis. Les grandes lignes du contenu de ce cours sont indiquées dans le calendrier de la première page de cette liasse.

¹ De l'importance des préfixes : **paraphrase** et **métatexte**... **para** signifie : « à côté de », **méta** signifie : « à la suite de ».

Avant de commencer ce cours, voici quelques informations utiles pour l'année que nous allons passer ensemble. Ces informations sont les mêmes que celles qui sont données dans le cours 16D100 : « Littérature française des XIX^e et XX^e siècles », que vous recevez certainement en même temps que celui-ci.

L'EAD(Enseignement À Distance)-Lettres, vous et moi...

Tout d'abord, bienvenue à l'EAD-Lettres de Dijon, que vous ayez ou non déjà passé une année avec nous. Et tous mes encouragements pour votre parcours de cette année, comme des années à venir, un parcours qui, je l'espère, sera le plus riche possible. Je suis moi-même un ancien étudiant du télé-enseignement, où j'ai effectué la plus grande partie de mes études, et j'ai eu la chance d'être alors encadré par des enseignants connaissant le public à qui ils s'adressaient, à l'écoute, et assez exigeants envers eux-mêmes et envers leurs étudiants pour m'avoir permis de poursuivre mes études... jusqu'à parvenir jusqu'à vous. Je sais par conséquent que la plupart d'entre vous êtes éloignés de Dijon ou avez des charges de famille ou professionnelles, et souvent les deux. C'est pourquoi je vous donne immédiatement quelques outils pour que nous puissions rester en contact selon vos besoins, votre équipement personnel et votre disponibilité. Cela se passe par Internet.

Il y a bientôt vingt ans, utiliser Internet en France, en particulier à partir de chez soi, équivalait à être snob ou à appartenir à une élite vivant à l'avant-garde technologique ou encore à être classé dans le groupe pathologique des techno-addictifs. Ce n'est plus le cas à présent, et heureusement pour nous : la banalisation de l'Internet est devenue un outil précieux du télé-enseignement, puisqu'à présent l'Internet à haut débit est devenu, à bon marché, le meilleur auxiliaire d'un étudiant éloigné travaillant à son rythme. Voici un rappel des outils mis à votre disposition par l'EAD-Lettres de l'Université de Bourgogne :

Plateforme en ligne

Le moyen le plus efficace et le plus rapide pour nous de rester virtuellement en contact est le dernier-né de nos services, que l'Université de Bourgogne a mis en place depuis l'année universitaire 2007-08, à savoir la *plateforme en ligne* correspondant à vos enseignements. De quoi s'agit-il ? D'un authentique bureau de travail virtuel par l'intermédiaire duquel vous pourrez télécharger vos cours, mais pas seulement : par cette plateforme, nous pouvons également échanger, en privé ou publiquement ; grâce à elle je peux aussi régulièrement vous tenir informés de nouvelles ressources de cours que je placerais éventuellement, et nous pourrions même, nous le ferons au moins une fois cette année, nous y connecter tous, dans un créneau horaire précis, pour échanger questions et réponses.

Voici l'adresse de cette plateforme, à partir de laquelle vous n'aurez plus qu'à vous guider vers les enseignements qui vous sont consacrés :

<https://moodle-foad.u-bourgogne.fr>

À partir de cette adresse, vous trouverez les moyens de poser vos questions publiquement (*forums*) mais aussi de m'écrire en privé (*courrier électronique*).

Je m'engage, sauf circonstances exceptionnelles, à ne jamais dépasser le délai de 24 heures en semaine ouvrable avant de répondre à un courrier électronique. Par

conséquent, si vous avez l'impression de m'avoir envoyé un message, et que je ne vous ai pas répondu pendant disons trois ou quatre jours ouvrables, surtout renvoyez-le moi : nul n'est à l'abri d'une fausse manœuvre et les pannes de serveur sont encore, hélas, monnaie courante même si elles sont de moins en moins fréquentes. N'oubliez jamais que l'envoi d'un courrier électronique (ou la certitude de l'avoir envoyé) n'est en rien une garantie que ce courrier a été reçu, même si c'est le cas la plupart du temps.

En cas de question concernant la plateforme ou de problème d'utilisation, veuillez contacter la personne responsable, Christelle Detourbet, à l'adresse :

Christelle.Detourbet@u-bourgogne.fr.

Courrier électronique personnel

Je rappelle que vous devez m'écrire à partir de la plateforme d'enseignement en ligne. C'est même le moyen le plus sûr de me joindre rapidement. Mais il se peut que vous soyez en déplacement et que vous n'ayez pas avec vous les identifiants ou l'adresse du site vous permettant de vous connecter à la plateforme. Il se peut également que dans le cadre de notre travail vous ayez besoin de me faire passer ou de me demander une pièce jointe. Dans de tels cas, et dans de tels cas seulement, utilisez mon adresse électronique personnelle :

Herve.Bismuth@u-bourgogne.fr

Veillez bien à n'utiliser cette adresse qu'en cas de nécessité (impossibilité de passer par la plateforme) et à ne l'utiliser que pour une *question d'ordre personnel* (pour les autres cas de figure, voir immédiatement ci-dessous).

Site personnel

Si vous n'êtes pas devant votre ordinateur habituel, que vous avez égaré vos identifiants vous permettant d'accéder à la plateforme d'enseignement en ligne ou mon adresse personnelle, vous pouvez aussi me joindre en passant par mon site personnel :

<https://www.herve-bismuth.net>

Il vous suffit de naviguer en passant par l'onglet : Contact => Me contacter. L'adresse de ce site n'a pas besoin d'être mémorisée : en effectuant une recherche Internet à partir de « Hervé Bismuth », vous la trouverez en première page des résultats.

Pour les questions générales : forum des questions !

Il est nécessaire de m'écrire, *pour toute question générale ou d'ordre général* concernant les cours, vos lectures, les devoirs à remettre..., c'est-à-dire *pour toute question susceptible d'intéresser vos camarades, ou appelant une réponse susceptible de les concerner*, par le biais de la plateforme en ligne, dans le *Forum des questions* que je dédie à ce cours. Cela me permettra de vous envoyer à tous une

réponse collective, éventuellement à propos d'une question à laquelle je n'avais pas songé, et d'en faire profiter tout le monde ; ainsi, nous gagnerons tous du temps.

Permanence téléphonique

Vous pouvez me joindre également sur mon **téléphone** portable : **06 64 65 03 57**, à partir de neuf heures (heure française) et en semaine ouvrable. Si par hasard il était éteint, je vous demande d'avoir la courtoisie de bien vouloir chercher à me rappeler plus tard, ou de laisser un message. Si vous possédez un numéro de téléphone portable français ou un numéro de téléphone fixe ailleurs en Europe et dans quelques autres pays, je vous rappellerai. Pour les étudiants éloignés, il est toujours possible de recourir à la téléphonie par Internet, WhatsApp ou autre...

Se rencontrer ?

Enfin, il est possible aux étudiants qui le souhaitent de me rencontrer, virtuellement sur Skype, FaceTime, Messenger, Teams ou autre... et physiquement à la Faculté des Lettres de Dijon, **sur rendez-vous** (appelez-moi sur mon téléphone portable, et laissez éventuellement un message).

Je pense que les présentations sont faites, du moins pour l'instant, et pour ce qui me concerne. Puisque vous avez accès à Internet, vous pouvez toujours, si vous avez besoin de me connaître un petit peu plus, consulter la vidéo de la présentation du cours 16D105 sur le site de l'EAD. Vous la trouverez à l'adresse :

<https://moodle-foad.u-bourgogne.fr/mod/lti/view.php?id=34149>

Venons-en maintenant à votre travail à l'EAD.

Travailler en D105 par télé-enseignement ?

La caractéristique principale de la plupart des étudiants de télé-enseignement est qu'ils n'ont pas autant de temps pour étudier que les étudiants qui peuvent venir à la fac assister à des cours, choisir des livres à la bibliothèque universitaire, se promener sur le campus... Mais ce temps qui vous manque si vous êtes salarié et/ou chargé de famille, il est toujours possible d'en trouver ! Si c'est votre cas, réalisez d'abord que si vous avez moins de temps que vos camarades assidus pour travailler, votre situation vous permet en revanche de gagner du temps qu'ils sont obligés de perdre : temps de trajet vers le campus, queues pour les inscriptions et à la cantine, bavardages conviviaux entre les cours, résumés par l'enseignant du cours précédent, absences éventuelles de l'enseignant (ça nous arrive à tous, hélas !, d'être ponctuellement alités ou appelés à des séminaires et autres colloques...), creux dans l'emploi du temps, etc. D'autre part, vous avez l'avantage incommensurable, et j'en ai profité à mon époque, de *choisir vos plages de travail* et de *gérer vous-même votre suivi des cours*, c'est-à-dire d'*optimiser*, pour utiliser un terme à la mode, votre disponibilité de travail. Les supports enregistrés ou photocopiés vous permettent d'avancer ou de revenir en arrière à votre rythme, et selon le type de support, de profiter de vos transports, de vos pauses-repas, de votre baladeur ou de l'équipement audio de votre voiture, de votre

ordinateur pour écouter ou lire vos cours. Comptez, quoi qu'il en soit, sur la base d'un niveau correct au bac français, et même si vous avez décroché depuis longtemps, des plages de travail totalisant en moyenne une quinzaine d'heures par semaine courante avec, selon où vous en serez, quelques pointes au moment de vos propres congés. N'incluez pas dans ces quinze heures ce que j'appellerai ici vos « lectures premières », c'est-à-dire les ouvrages sur lesquels porteront vos cours (vos programmes d'œuvres).

Pensez également à organiser le temps passé sur vos cours en fonction de leur importance dans votre parcours. Ce cours-ci, par exemple, correspond à un huitième des enseignements donnés en présence dans un enseignement de Lettres modernes (soit deux heures de cours par semaine pour un étudiant recevant ses enseignements en direct et sur place, sans compter bien évidemment le temps de travail personnel pour assimiler le cours, éventuellement se documenter, et produire les exercices).

Un dernier conseil : la plupart de vos cours, celui-ci notamment, sont des cours écrits. Vous savez déjà que les lire ne suffit pas, et que vous avez au moins à les annoter. Je vous recommande chaudement de ne pas vous en contenter, si vous avez un peu de temps. Prenez des notes : faites, dans la mesure du possible, l'exercice quotidien auquel est astreint tout étudiant qui écoute ses cours, et qui a à en garder une trace en choisissant lui-même ses abréviations, ses liens logiques, ses têtes de chapitres, ses soulignements : ainsi faisant, vous vous approprierez le cours, et votre capacité d'attention, de réflexion, de mémorisation vous en dira merci à la fin de votre parcours, car elle se sera régulièrement exercée.

Bibliographie commentée

Pour vos commentaires et explications, je vous indique trois ouvrages simples, très abordables et peu onéreux, dont nous n'aurons pas besoin dans le cadre de ce cours, mais qui peuvent vous être des compagnons utiles dans le cadre de votre début de parcours universitaire :

L. Fourcault, *Le commentaire composé*, « 128 », Nathan, 1992.

F. Lafarge, *L'Explication de texte à l'oral*, « 128 », Nathan, 1996.

N. Marinier, *Commentaire composé et explication de texte*, « Mémo », Seuil, 1996.

Pour notre travail, je vous recommande de travailler avec un dictionnaire (si vous avez le choix, le *Robert* s'impose) et d'avoir près de vous une bonne grammaire de lycée : le *Code du français courant* d'H. Bonnard chez Magnard, par exemple. Je recommande également aux étudiants de Lettres une grammaire universitaire : le meilleur choix me semble être la *Grammaire méthodique du français* de Riegel, Pellat, Rioul, rééd. « Quadrige », PUF, 2004.

Je vous indiquerai éventuellement par la suite certains ouvrages portant sur l'un ou l'autre des chapitres de ce cours. Suivre ce cours ne demande pas tant de documentation que d'apprentissage attentif des outils donnés par le cours et d'exercices, surtout. J'y viens.

Devoirs et examens

Vous serez évalués par un examen de deux heures sans documentation, au moment de vos épreuves de juin et de septembre. Cet examen vous proposera un ou deux textes à partir desquels vous aurez à fournir des commentaires précis des faits de langue sur lesquels porteront des questions précises. On ne vous demandera donc pas de commentaire global. Ces questions seront celles sur lesquelles portent les sept envois correspondant à ce cours. Est-il besoin de préciser que des exercices de commentaire ne reposent pas seulement sur la connaissance d'un cours de

méthodologie ? Une pratique écrite ne s'acquiert qu'au prix d'un entraînement écrit. C'est pourquoi je vous proposerai régulièrement, tout au long des cours que vous recevrez dans l'année, des devoirs et des corrigés.

Ces devoirs ne seront pas pris en compte dans votre note finale, qui ne repose que sur votre copie d'examen. Ils sont donc *facultatifs, mais très chaudement recommandés*.

Veillez à respecter le rythme des devoirs et leur calendrier : c'est à ce prix que je pourrai tenir compte de vos travaux dans les corrigés que je joindrai à ce cours. Ne les bâclez pas non plus : vous avez en principe, sous réserve de quelques retards, toujours envisageables dans le cadre d'un télé-enseignement, un minimum de trois semaines pour les rédiger. Si vous avez ponctuellement des difficultés pour envoyer un devoir à temps, ayez l'amabilité de me prévenir.

Présentation des devoirs

Notre travail consiste entre autres à étudier, si l'on peut dire, la *communication* de l'écrit : comment un texte est-il écrit en fonction de tel ou tel destinataire, comment tel ou tel lecteur reçoit-il un texte précis, etc. N'oubliez donc pas de vous poser ce genre de question lorsque vous remettez un devoir. En dehors des simples questions de politesse, admettez qu'un devoir raturé voire sale nuit à la crédibilité de ce que vous aurez pu écrire (en cas de menues salissures ou de remords partiels, préférez toujours l'effaceur au *blanco* !). Pensez à écrire lisiblement vos noms et prénoms (l'enseignant n'a pas forcément sous la main le fichier des inscriptions administratives), et surtout à bien signer régulièrement votre copie avec votre nom « officiel » (nom de jeune fille pour les femmes mariées).

Ménagez également *une* bonne marge (pour les feuilles scolaires calibrées, deux ou trois carreaux après la marge rouge existante). N'en laissez surtout *pas deux* : deux marges trop petites n'aident pas votre correcteur à écrire, tandis qu'une bonne marge unique est suffisante. Prévoyez également un espace au-dessus de votre texte pour que votre correcteur puisse s'épancher, au besoin. Ayez également la politesse de numéroter vos feuilles, et s'il s'agit de feuilles simples, de les agraffer : vous épargnerez du travail de manutention à un correcteur soucieux de ne pas égarer vos travaux en les mélangeant avec d'autres. Après cela, il ne vous reste plus... qu'à écrire.

Manuscrits et tapuscrits

A l'ère de la généralisation du traitement de texte, le *tapuscrit* (texte saisi au clavier) concurrence et même domine largement le *manuscrit* (texte écrit à la sueur du poignet). Quelques mises au point :

Certains étudiants tiennent à tout prix à remettre leurs devoirs sous la forme d'un traitement de texte. Il peut arriver que des étudiants souffrant d'un handicap soient obligés de travailler à partir d'un clavier : en ce cas, c'est également à partir d'un clavier qu'ils composent leurs devoirs pendant leurs examens, et il est normal que je corrige leur traitement de texte et même que je les conseille dans la façon dont ils utilisent le traitement de texte pour rédiger une dissertation.

Mais je voudrais m'adresser ici aux autres étudiants, qui sont de loin le plus grand nombre : aux étudiants qui ont la chance de pouvoir composer de façon manuscrite dans leurs examens et leurs concours, et qui ne voient pas ce qu'il y a d'incongru à m'envoyer un devoir tapuscrit. S'ils pensent que sous cette forme leur devoir sera plus lisible, ils ont peut-être raison, mais s'ils pensent qu'en *saisissant* leur dissertation au clavier ils s'entraînent à l'épreuve finale, aux épreuves finales qui seront les vôtres jusqu'aux concours de la fonction publique, ils ont *tort*. Ne serait-ce que pour des

raisons de pratique et d'outils : il ne sert à rien à un peintre de s'exercer au fusain s'il veut réaliser un tableau peint... à l'huile ! Ensuite, nous ne composons pas même les mêmes phrases, nous le savons bien, dans des conditions musculaires aussi différentes que la frappe sur un clavier et l'écriture d'un crayon serré entre deux doigts. Ensuite encore, êtes-vous certain de savoir travailler « au brouillon » avec un traitement de texte (ratures, commentaires, plans, chapitrages, variantes...) ? Cela s'apprend. Ensuite toujours, si vous me remettez une dissertation sous forme de traitement de texte, mais que vous commettez des erreurs de traitement de texte (coupures de mots, coquilles, répétition de pavés dues à la mauvaise gestion de coupers-collers, espaces manquants ou espaces superflus... et bien d'autres), dois-je les corriger ? ne pas les corriger ? De ma part, les deux attitudes seraient stupides : je suis en effet un correcteur, mais est-ce que ma fonction ici est de corriger la façon dont vous utilisez *Word* ou un autre traitement de texte ? De toute façon, vous le savez bien (vérifiez-le, au besoin) : nous ne lisons pas, que nous soyons ou non correcteurs, un texte tapuscrit (surtout à l'écran !) de la même façon qu'un texte manuscrit : un texte, c'est aussi une mise en espace physique, réelle. De quelle façon dois-je « transposer » un fichier Word-commentaires d'entraînement à l'examen ? Tout cela sans parler, bien entendu, de paramètres tels que les correcteurs orthographiques, les tailles des polices, l'utilisation du gras, etc., que vous n'utiliserez jamais lors de vos examens manuscrits.

Je me demande aussi souvent comment ont travaillé les étudiants qui m'envoient des dissertations tapuscrites. Au brouillon manuscrit ? En ce cas, pourquoi donc recopier au clavier ? Au clavier ? En ce cas, comment faites-vous pour gérer votre plan, vos sous-parties, vos ratures (et donc vos différentes versions)... ? Il existe des logiciels de prises de notes au brouillon, les utilisez-vous ? Une connaissance fine de *Word*, des modes plan et des documents-maîtres vous permet, éventuellement, de travailler au brouillon, êtes-vous rompus à ce genre de pratique éditoriale ? Et si ce n'est pas le cas, pensez-vous réellement que vous travaillez exactement comme vous travailleriez face à plusieurs feuilles de brouillon échangeables, complémentaires, raturables ?

Choisissez donc votre camp : le nôtre est ici celui du **manuscrit**. Les devoirs sont faits pour vous entraîner, donc autant ne pas rendre des services inutiles voire nuisibles. Si nous nous croisons de nouveau plus tard, dans le cadre d'un travail de recherche et de fabrication d'un mémoire par traitement de texte, vous découvrirez que je suis assez exigeant dans l'utilisation du traitement de texte, mais d'ici-là, vous goûteriez peu venant de ma part certaines exigences en matière de traitement de texte si je les mettais en œuvre pour corriger vos dissertations... Donc, encore une fois, pas de tapuscrit, pas de devoirs envoyés par fichier joint, mais de vraies dissertations manuscrites, avec une vraie marge de correction pour que votre examinateur puisse s'épancher (rappel). Le jour où votre diplôme ne dépendra plus de votre capacité à composer de façon lisible au stylo, sur du papier et sans correcteur orthographique une dissertation en quatre heures, je proposerai d'autres possibilités d'entraînement.

Pour envoyer ses manuscrits

Vous avez le choix, pour envoyer vos manuscrits, entre la voie matérielle et la voie virtuelle.

Envoi sur la plateforme

Vous pouvez envoyer votre copie scannée ou photographiée sur la plateforme en ligne correspondant à ce cours, dans l'espace prévu pour le dépôt de votre devoir. Vous pouvez envoyer les formats d'image que vous voulez : .pdf, .jpg, etc. Votre devoir vous sera retourné par le même canal avec sa correction manuscrite et sa note au plus tard dans les sept jours ouvrables – sauf empêchement ponctuel, auquel cas je vous préviendrai.

Impératif : veillez à ce que votre devoir soit composé sur la page la plus blanche possible, et écrit avec l'encre la plus sombre possible (encre noire, ou à la limite encore bleue foncée). Veillez bien à envoyer les images les plus nettes et les mieux cadrées possible.

Courrier postal

Il vous est aussi possible, bien entendu, d'envoyer vos devoirs par **courrier postal**. Il vous faudra en ce cas glisser dans votre courrier *une enveloppe suffisamment timbrée à votre adresse* pour que je puisse vous le retourner corrigé.

Les étudiants qui désirent m'envoyer leurs travaux par courrier postal peuvent le faire aussi bien à l'adresse de l'EAD-Lettres qu'à mon adresse personnelle, et doivent les envoyer **en courrier simple**. Je préfère personnellement que vous utilisiez mon adresse personnelle pour l'envoi de vos devoirs : cela me permet de recevoir vos devoirs y compris en dehors des jours ouvrables, d'autant que mon lieu de travail est le plus souvent chez moi.

<p style="text-align: center;">Hervé Bismuth, 18, rue Jean-Jean Cornu 21000 Dijon</p>
--

Il est temps à présent de commencer ce cours.

Cours n° 1. Le signe langagier. La comparaison et la métaphore. Les figures de style

Ce premier cours sera consacré aux images du langage et au langage imagé, ou encore : *figuré*. Le recours aux images, notamment aux procédés que sont la *comparaison* et la *métaphore*, sont des phénomènes naturels induits par la spécificité de notre *langage*.

1. Le signe langagier

On parle d'une façon générale de l'existence d'un *langage* de la nature, des bébés, des animaux, des couleurs, des passions... Mais notre *langage* n'est pas tout à fait le même que ces langages-là. Il est en effet composé de *signes*. Les autres « langages » n'en sont pas vraiment, dans la mesure où il n'y a, à proprement parler, de langage que composé de *signes*. Qu'est-ce qu'un *signe* ? C'est une *relation de passage* entre deux faits, ou entre deux représentations.

1. 1. Indice, symbole, signe

Il existe plusieurs types de « relations de passage ». On distinguera ce qui est de l'ordre de l'*indice*, du *symbole* et du *signe*.

On appellera **indice** un phénomène lié dans notre esprit à un autre phénomène par une relation de *causalité*. Il existe ainsi une relation *indicielle* entre la présence de traces de pas, de fumée, de cris... et la présence humaine. De la même façon, l'apparition des vêtements courts est l'*indice* du beau temps, un diplôme est l'*indice* d'études réussies, tel ou tel aboiement d'un chien est l'indice de sa joie, de sa souffrance ou de sa peur, etc.

A la différence de l'*indice*, le **symbole** est un phénomène lié à un autre phénomène par une relation de *représentation*. Un *symbole* évoque un phénomène parce qu'il représente un morceau, une partie de la réalité de ce phénomène, ou de ce qui a pu en être la réalité. C'est ainsi que la couleur *rouge* évoque depuis plus de deux cents ans la Révolution, même si le *sang du peuple* qui motivait cette couleur a disparu depuis longtemps de notre imaginaire. De la même façon, en Occident, le *blanc* symbolise la virginité et le *noir* le deuil. En Asie, la couleur qui symbolise le deuil est le *blanc* parce que les raisons historiques en sont différentes. Suivant cette catégorisation que je simplifie volontairement, les *icônes* sont de l'ordre du *symbole*. C'est le cas des images qui symbolisent les sexes masculin et féminin, des logos des partis politiques, de l'alliance de la faucille et du marteau qui symbolise la révolution communiste, des dessins des panneaux routiers...

Le **signe** se distingue de l'*indice* et du *symbole* en ce qu'il est une relation *arbitraire* entre deux phénomènes, en particulier entre ces deux univers que sont l'image mentale et le langage articulé, qui sont deux univers à intersection nulle, ou encore : deux univers totalement étrangers l'un à l'autre. Il n'y a aucun rapport logique entre l'image mentale d'un *chat* et le vocable [ja] destiné à le représenter. La preuve en est le nombre de vocables différents, d'une langue à l'autre, qui représentent la même image. Entre le matériel vocal et l'image mentale, le rapport est celui d'un *code*, arbitraire mais constant dans une langue donnée. Ainsi, dans le sens où le langage repose sur des *signes*, *il n'existe pas de langage animal*. Le linguiste Benveniste admettait que les abeilles avaient un langage, dans la mesure où elles se transmettent des messages précis, mais ce langage n'en est pas moins, toujours selon Benveniste, un langage très partiel : « L'abeille ne construit pas de message à partir d'un autre

message² ». Toujours est-il que l'importance d'un langage humain construit à partir de *signes* est la possibilité pour ceux qui l'utilisent de pouvoir *mentir*, c'est-à-dire de manifester autre chose que ce que l'on pense ou que l'on ressent. De ce point de vue, un chien, un chat ou un nouveau-né n'ont pas réellement de *langage*. De la même façon, seul le *langage* tel que nous le définissons permet d'avoir recours à des *images*³.

1. 2. Éléments du signe

Les deux éléments du *signe* langagier, matériel vocal d'une part, images mentales de l'autre, sont ainsi à la fois nécessaires et fondamentalement différents l'un de l'autre. Que l'on pense aux *recto* et *verso* d'une même feuille de papier. On peut également les comparer aux côtés *pile* et *face* d'une même pièce de monnaie : l'une ne saurait se concevoir sans l'autre⁴.

A. Signifiant et signifié

Lorsque la même image mentale d'un « arbre » est associée au vocable [arbr] pour un locuteur francophone ou [tri :] pour un locuteur anglophone, on appelle cette partie du signe qu'est l'image mentale « arbre » le **signifié** et le matériau vocal qui lui correspond le **signifiant**. Ces deux termes, ainsi que les notions qu'ils recouvrent, sont à bien connaître pour la suite du cours.

L'*arbitraire du signe* repose en ceci qu'il n'existe aucune relation entre le *signifié* et le *signifiant* qui le composent. C'est pour cette raison notamment que la même image : « soleil » peut être couverte par des vocables aussi différents que [soleij] en français et [s^ɛn] en anglais, et que les vocables qui lui correspondent peuvent être indifféremment « masculin » en français, « neutre » en anglais et « féminin » en allemand. C'est justement le fait que le signe est *arbitraire* et qu'il n'existe aucun rapport de causalité ou de représentation entre le signifiant et le signifié qui lui permet d'évoluer sans problème. C'est ainsi que le signifiant latin [katum] (« cattum ») a pu connaître en anglais, en français, en italien, en espagnol... diverses modifications sans que le signifié « chat » auquel il est associé ait pu en être altéré ou modifié. C'est également pour cela que certains vocables latins ont pu profondément se transformer dans l'Histoire de notre langue, de « scribere », « bovem », « caballum » à « écrire », « bœuf », « cheval ».

Attention : on ne confondra pas le *signifié* et le **réfèrent**. Si je prononce le signifiant [arbr], ou lorsque j'écris, dans sa graphie correspondante, le mot « arbre », il se forme immédiatement en vous une image mentale, celle du *signifié* correspondant. Mais si je vous montre un arbre précis, en ce cas ce ne sont plus deux mais trois éléments différents qui entrent en jeu : le signifiant — le matériel vocal —, le signifié — l'image mentale qui lui correspond — et le *réfèrent*, c'est-à-dire *l'arbre réel, précis*, que je vous montre, qui lui appartient à un troisième univers, différent des deux autres, celui, tout simplement, de la réalité.

B. Sur la notion d'arbitraire

Il faudrait certes apporter quelques correctifs à la notion d'arbitraire du signe. Il arrive en effet à certains signes linguistiques d'être motivés. J'en signale une catégorie, même si elle est marginale.

² Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* I, II, 5.

³ Tout cela est ici très simplifié, et même simpliste. Mais nous n'avons pas besoin de nous étendre au delà sur cette question pour aborder ce qui nous préoccupe dans ce cours.

⁴ Sur la nature du signe linguistique, on peut consulter : Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, I, 1 (ouvrage spécialisé, mais d'un abord facile).

Les onomatopées

Le cas de figure typique du signe « motivé » est l'onomatopée, dont la création vise à reproduire d'une façon ou d'une autre par leur signifiant le signifié associé. Les onomatopées peuvent en effet être motivées par une reproduction acoustique (le « tic-tac » d'une montre, le « zip » d'une fermeture éclair), cinétique (le « waooum » d'un déplacement très rapide), voire expressive (« patapouf », par exemple). On remarquera que même dans ce cas, les onomatopées sont également affaire de culture, donc d'arbitraire linguistique : le miaulement du chat, l'aboïement du chien le caquètement de la poule sont exprimés différemment par les locuteurs selon qu'ils sont francophones, anglophones ou chinois...

Autres cas

Les linguistes font également remarquer qu'il existe une parenté acoustique entre les signes qui désignent des parties de l'appareil vocal et les sons correspondants. C'est ainsi que les termes désignant la dent : « dent », « tooth »... contiennent un nombre remarquable de dentales. Si le son [m] est récurrent dans bien des langues, sémitiques ou indo-européennes, pour désigner la « mère », c'est sans doute par référence aux premiers sons émis par l'enfant appelant sa mère. Lorsque l'enfant reconnaît son père et arrive à le distinguer de sa mère, il sait déjà bruiser de façon occlusive avec ses lèvres : [b], [p]... Selon certains linguistes, tout signe aurait ainsi été *motivé* au moment de sa création. On hériterait ainsi de signes arbitraires, préalablement créés par motivation. Mais ceci ne change rien à la fundamentalité du signe : on a vu que même dans le cas des onomatopées, l'arbitraire ([miau] en français pour le miaulement d'un chat) l'emporte largement sur la motivation.

C'est bien parce que le signe est arbitraire qu'il est possible de créer des *images*, c'est-à-dire d'associer à des signifiés d'autres signifiants que ceux qu'ils désignent habituellement. On peut ainsi créer des *parallélismes sémantiques*. C'est avec de tels procédés que nous apprenons le langage, en nous faisant expliquer certains termes par le recours à des *parallélismes*. Ainsi, lorsqu'un enfant demande : « Qu'est-ce qu'un cyclomoteur ? » ou : « Qu'est-ce qu'une chauve-souris », nous lui répondons : « C'est un vélo avec un moteur » ou : « C'est une souris avec des ailes ». Au sens propre, ces définitions sont bien entendu fausses. Mais elles mettent en jeu des réseaux d'associations qui permettent de construire un signifié acceptable pour celui qui apprend la langue. De tels parallélismes sont courants dans notre langue. Nous allons nous attarder sur les deux parallélismes remarquables que sont la **comparaison** et la **métaphore**.

2. La comparaison

C'est quoi, un étudiant ? C'est comme un lycéen, mais il a déjà son bac et ne fréquente pas les mêmes établissements.

Cette jeune fille est plus bête qu'une oie.

Tu joues à la manière d'un débutant.

La mer monte comme un cheval au galop.

Elle se prend pour une vamp.

Ces phrases contiennent, avec des matériaux différents, des *comparaisons*. Leur fonctionnement est le même : elles mettent des *comparés* (Cé) en rapport avec des *comparants* (Ca), par l'utilisation de certains outils. Les comparés sont : *un étudiant*,

cette jeune fille, tu, la mer, elle, et les comparants : un lycéen, une oie, un débutant, un cheval au galop, une vamp.

Les outils de la comparaison peuvent être :

- des **adjectifs** : *tel, pareil, semblable...*
- des **prépositions** ou des **locutions prépositionnelles** : *comme, à la manière de, à la semblance de...*
- des **conjonctions** : *de même que, aussi bien que, autant que, plus que, moins que...*
- des **verbes** : *se prendre pour, ressembler à, avoir l'air de...*

NB : toutes les comparaisons grammaticales ne créent pas forcément des images. Les comparaisons suivantes :

*Il est blond comme sa sœur.
Tu es plus pauvre que moi.
Jean est aussi grand que Pierre.*

ne sont pas des images. Dans le cadre de ce cours, nous travaillerons *exclusivement* sur les comparaisons *créatrices d'images*.

La *comparaison* permet de combler l'absence de signifiants, c'est pourquoi elle est couramment utilisée dans les énoncés poétiques :

*Je crois en toi comme au parfum [...]
Comme au chanter d'oiseau dans les ténèbres
Je crois en toi comme à la mer [...]
Je crois en toi comme à la rose ouverte à minuit
Aragon, « Credo ».*

Ici, la comparaison est une stratégie double, consistant à la fois à induire l'indicible à défaut de le dire, et à éviter le recours à des termes communs pour exprimer un sentiment unique.

Mais la stratégie comparative peut prendre d'autres formes que le recours à un outil comparatif. Elle peut prendre notamment la forme d'une **figure**. On parle dans ce cas de **métaphore**.

3. La métaphore

La *métaphore*, tout comme la comparaison, est un procédé créateur d'images, à ceci près que la métaphore est une **figure**. En dépit des apparences, le terme de *figure* n'a rien à avoir avec celui d'*image*. Si je dis de quelqu'un qu'il est « bête comme une oie », je produis certes une *image*, mais il ne s'agit en rien d'une *figure*. Nous prendrons ici le terme de *figure* dans son sens étymologique, qui est celui de « feinte ». Une *figure* est une feinte langagière dont le principe repose sur la permutation des éléments du discours attendus avec d'autres, ou dit autrement : *une figure consiste à prendre, pour évoquer un signifié précis, à la place de son signifiant habituel, un autre signifiant*.

Des *figures*, nous en fabriquons, nous en reproduisons constamment dans nos discours les plus courants. Ainsi, lorsque nous disons :

Ce garçon est un vrai singe ; c'est à mourir de rire ; je t'envoie mille baisers ; on boit un pot ; qu'est-ce que ce policier est aimable !..., nous signifions des choses différentes — et parfois contraires, comme c'est le cas dans le dernier exemple — de ce que nous disons exactement. Notre langage est dans tous ces cas un langage *feint*, même si les feintes auxquelles nous avons recours sont connues et font partie des expressions courantes de notre langue. Attention ! : cette feinte langagière qu'est la *figure* n'a rien à voir avec cette autre feinte qu'est le mensonge. Lorsque nous disons à nos amis à propos de quelqu'un de vraiment très peu aimable qu'il est *fort sympathique*, nous ne mentons pas : nous tenons tout à fait à faire comprendre qu'il s'agit là d'un personnage très antipathique, et le message que nous tenons à faire passer correspond en réalité à notre pensée, même si les termes de ce message en sont différents : seul le matériel signifiant diffère. C'est à ce prix seulement que l'on peut parler de *figure*.

La *métaphore* est la *figure comparative* par excellence, on dit même que c'est la figure entre toutes les autres figures.

3. 1. Définition

Ce terme de *métaphore* est d'origine grecque. Il signifie dans cette langue : « transport », « déplacement », et est défini de la façon suivante par Aristote dans sa *Rhétorique* : « le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre ». Si la définition d'Aristote est bien celle de la *figure* en général, le sens qui en est donné depuis est différent en ce qu'il est plus restreint. La *métaphore* est un déplacement par analogie, construit à partir du fait qu'entre le mot choisi et son signifié, il existe un ou plusieurs **sèmes** communs.

3. 2. Sèmes et intersection sémique

Qu'est-ce qu'un *sème* ? C'est la plus petite unité de signification. Dans un signe donné, on peut repérer un ou plusieurs sèmes. Ainsi, si l'adjectif *petit* ne renvoie guère qu'au *sème* de... « petitesse », l'adjectif *svelte* possède, lui, deux *sèmes*, celui de « souplesse » et celui d'« agilité ». De la même façon, l'adjectif *dégingandé* possède à la fois celui de « haute taille », de « minceur » et de « démarche disloquée ». Le mot *flamme* induit, de la même façon, plusieurs sèmes : « chaleur », « couleur (du jaune au rouge) », « vivacité », « destruction ».

Analysons le contenu sémique du mot *arbre* : ce mot contient

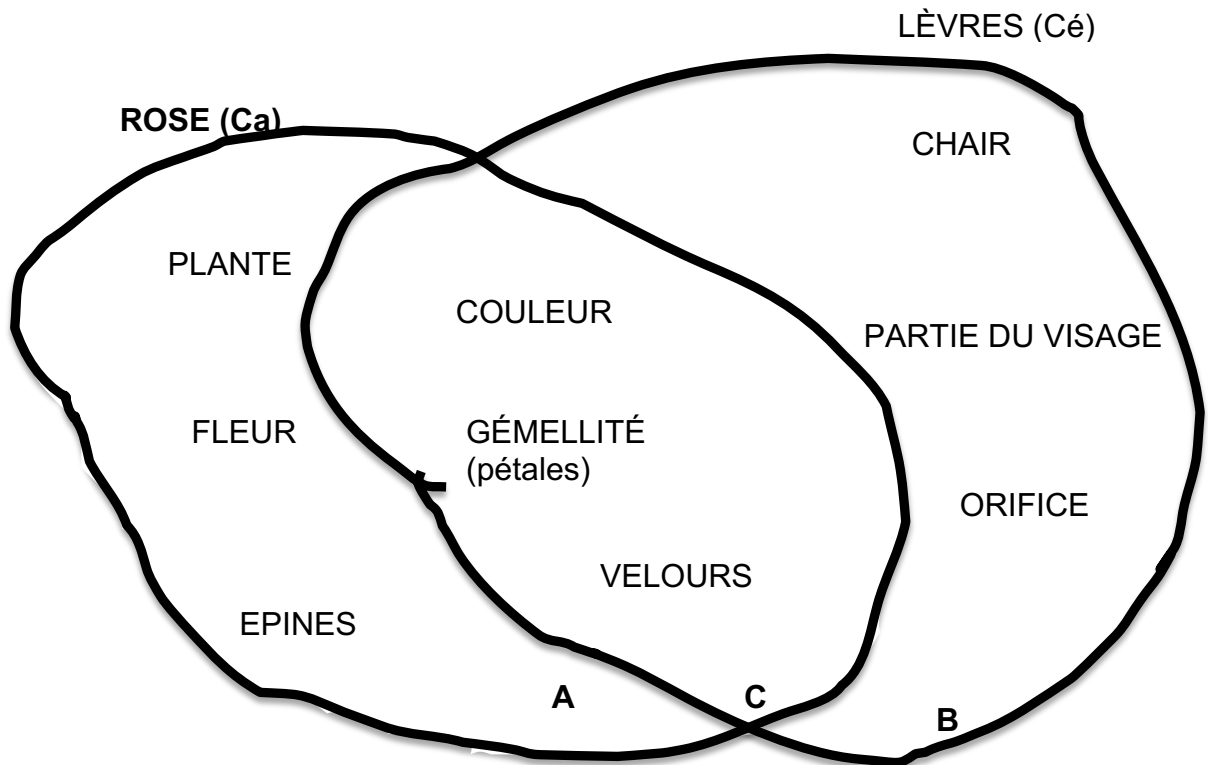
- un *sème générique* : « plante »,
- des *sèmes spécifiques*, qui le distinguent des autres « plantes » de la famille à laquelle il appartient : « haute taille », « minceur », « robustesse », « vigueur », éventuellement « virilité ».

Si j'analyse, de la même façon, le contenu sémique du mot « rose », j'obtiens :

- un *sème générique* : « plante ». Ce sème est le même que pour le mot « arbre », mais il n'est pas le seul. Ce sont les suivants qui nous font distinguer la « rose » de l'« arbre ».
- des *sèmes spécifiques* : « petite taille », « fragilité », « défense (épines) », « velours », « couleurs (du blanc au rouge) ».

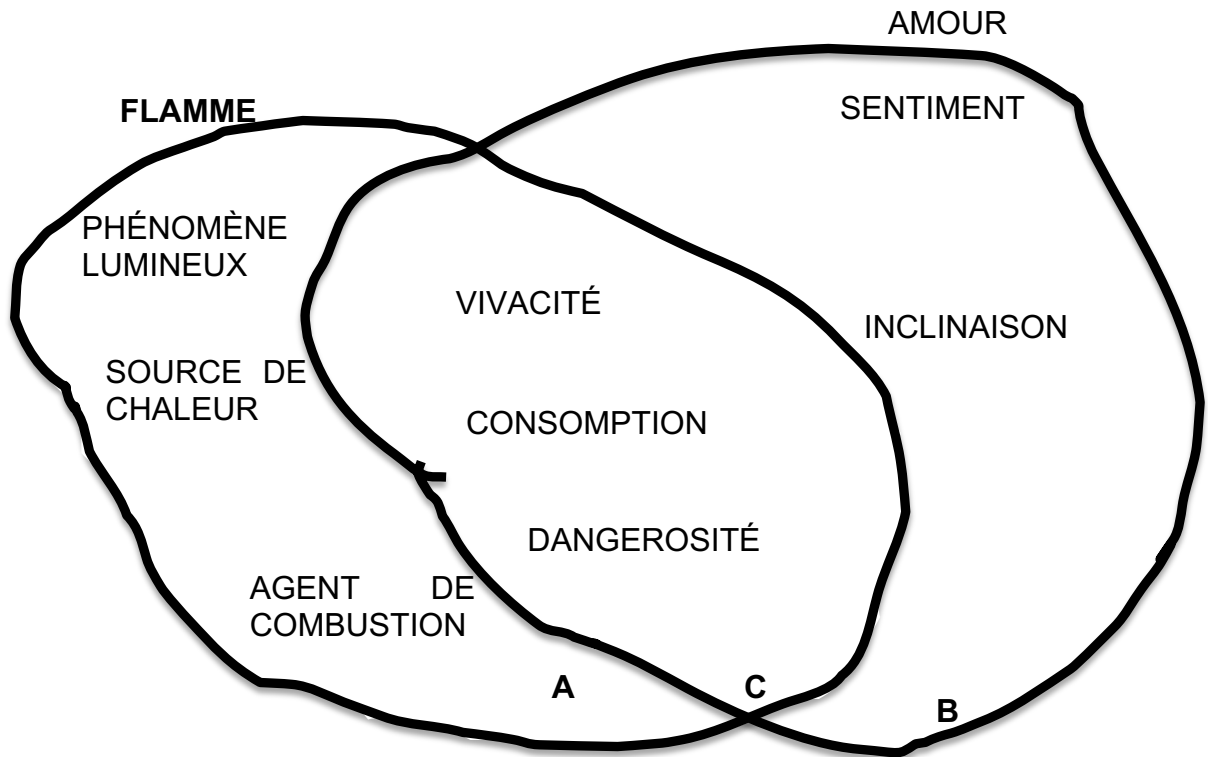
C'est l'existence de ces *sèmes spécifiques* qui permet de créer des *métaphores*. Si j'utilise les termes *carton*, *table*, *nuage*, pour désigner une jeune fille, un sentiment ou un moyen de transport, on a peu de chance de comprendre ce que je désigne. En revanche, nous admettons tous que l'on puisse avoir recours à des vocables comme *arbre* pour désigner un « homme », ou *lion* pour un guerrier, *flamme* pour amour, *roses* pour lèvres, etc. S'il est possible dans ces cas-là d'utiliser un mot pour un autre, c'est-

à-dire de créer des *figures*, c'est parce que l'association entre les mots utilisés, les *comparants* (Ca) et ceux qu'ils remplacent, les *comparés* (Cé) est envisageable, dans la mesure où il existe ce qu'on appellera une **intersection sémique** entre les uns et les autres.



Ce croquis indique à quelles conditions il est possible de parler, dans un texte poétique par exemple, de « rose » (Ca) pour désigner des « lèvres » (Cé). L'ensemble A représente l'ensemble des sèmes recouverts par le mot « rose », l'ensemble B celui des sèmes recouverts par le mot « lèvres ». C'est en C, à l'intersection de ces deux ensembles, que se situe le champ des sèmes communs à l'un et l'autre signifiés. Cette intersection justifie la substitution de « lèvres » par « rose » : les lèvres ont, en effet, comme la rose, une couleur tirant sur le rouge, présentent comme elle des pétales jumelles, possèdent une douceur comparable au velours de la rose, etc.

De la même façon, dans le croquis ci-dessous, est décrit le fonctionnement de l'image consistant à évoquer la « flamme » pour évoquer l'« amour ». Tout comme dans l'exemple précédent, l'image n'est pas gratuite, et l'on doit par conséquent pouvoir la décrire. *Flamme* est le comparant (Ca), *Amour* le comparé (Cé) et ce qui justifie le remplacement du comparé par le comparant est l'ensemble des sèmes appartenant à l'intersection sémique C.



De la même façon, il est possible de décrire toutes les substitutions, en particulier les métaphores les plus courantes. Ce sera d'ailleurs l'objet du premier exercice de votre premier devoir.

Exercice n° 1

Au moyen d'un croquis semblable à celui ci-dessus, décrivez les intersections sémiques motivant les images suivantes⁵ :

*L'homme est un loup pour l'homme
 Ce guerrier est un vrai lion
 Des yeux comme des billes
 Ta voix comme un chant d'oiseau*

Vous prendrez soin de légénder les trois domaines A, B et C comme ci-dessus, et d'indiquer quels sont le sème générique et les sèmes spécifiques.

• Attention : cet exercice, anodin en apparence, est un exercice de rigueur et de précision.

⁵ Les redoublants qui voudraient s'essayer sur un nouveau jeu de comparaisons peuvent travailler sur le jeu suivant :

**Cette femme comme un roseau
 La vie est un voyage
 Une passion amoureuse comme un feu d'artifice
 « Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage » (Baudelaire)**

3. 3. Spécificité de la métaphore

Métaphore et *comparaison* sont toutes deux des procédés de création d'images mettant en présence un *comparé* (Cé) et un *comparant* (Ca) :

L'amour est un oiseau des îles (métaphore)

Cé Ca

Des yeux comme des barquettes (comparaison)

Cé Ca

Dans les deux cas, l'image n'est possible que dans la mesure où les deux termes qui sont mis en rapport ont des *signifiés* possédant des *sèmes spécifiques* communs. Je vous propose également de les décrire dans votre premier envoi. **Mais** il existe une différence fondamentale entre la *comparaison* et la *métaphore* : la *comparaison* a recours aux outils syntaxiques décrits plus haut et se contente de *montrer* la communauté de sèmes qui existe entre le *comparé* et le *comparant* :

Tes *cheveux*, **comme** une *forêt*

Cé Ca

Cette communauté est aisément repérable dès lors que l'image a été construite : « foison », « vivacité », « broussaille »...

La métaphore en revanche **exprime une identité** : la *forêt* de tes *cheveux*, tes *cheveux* sont une *forêt*, la *forêt* au dessus de tes *oreilles*, etc. La *métaphore* est une *figure*, ce que n'est pas la *comparaison*. Si elle concerne surtout les *substantifs* (ou : noms communs), elle peut aussi porter sur d'autres mots, notamment :

— les adjectifs :

un soleil *fatigué* (sèmes justifiant la figure : « pâleur », tiédeur, manque de vivacité, affaissement en fin de journée, etc.) ;

une idée *molle* (sèmes justifiant la figure : « inconsistance », « malléabilité », « absence de tranchant », etc.).

— les verbes :

La lune *flotte* dans le ciel (sèmes justifiant la figure : « légèreté », « souplesse », « mouvement ascensionnel »...);

Mon cœur *reverdit* (sèmes justifiant la figure : « santé », « jeunesse », « renaissance », « régénérescence »...).

3. 4. Typologies de la métaphore

Il existe deux sortes de *métaphore* : une métaphore peut apparaître *in præsentia* ou *in absentia*.

A. *In præsentia*

Dit autrement : il s'agit d'un cas de métaphore « en présence du comparé ». Le **comparé** et le **comparant** sont ainsi **exprimés** tous les deux dans un rapport d'identité.

Tes yeux sont des *colombes* (*Cantique des cantiques*).

Cé Ca

Ici, l'intersection sémique est d'autant plus évidente à reconstituer que les deux termes de la comparaison sont présents : « beauté », « pureté », « gémellité », « douceur »...

B. *In absentia*

Cette métaphore, considérée comme la *reine* des métaphores (ceci est une *métaphore...*) s'effectue « **en l'absence du comparé** ». C'est ce qui se produit si je transforme l'exemple ci-dessus en le raccourcissant de la mention du comparé :

Je contemple *tes colombes*.

On conçoit combien le sens d'un texte composé de métaphores *in absentia* est moins obvie en l'absence des comparés. En voici un exemple :

*J'entre dans mon jardin,
Ma sœur, ô fiancée,
Je récolte ma myrrhe et mon baume,
Je mange mon miel et mon rayon,
Je bois mon vin et mon chant. (Cantique des cantiques)*

Ici, le fil conducteur qui permet d'analyser et de commenter les images est le terme *fiancée*, qui à lui seul oriente l'énoncé entier dans la direction d'un chant d'amour dont les images ont un contenu érotique. La « clé » de la métaphore est souvent à chercher dans son *cotexte*, *id est* : les termes voisins du texte dans lequel s'inscrit la métaphore. Ainsi, dans l'exemple suivant :

Le miroir sur lequel la barque avançait [...],

le *cotexte* « barque » indique clairement la valeur métaphorique de « miroir » ainsi que la nature du comparé absent : le fleuve ou la mer (Intersection sémique : « reflets », « transparence », « éclat »...). Le *cotexte* éclairant peut être toutefois plus éloigné :

Ce toit tranquille où marchent les colombes (Paul Valéry, « Le cimetière marin »).

Ici, la valeur métaphorique du substantif *toit* du premier vers de ce poème est légèrement annoncée par le titre, puis confirmée par la suite du poème : le *toit* désigne la mer Méditerranée contemplée par le locuteur du poème. L'analogie entre le *toit* régulier et la mer étale est renouvelée dans la seconde partie de ce décasyllabe par une seconde métaphore faisant corps avec la première, celle qui substitue aux « voiles » des navires aperçus au loin le comparant *colombes*.

3. 5. Registres

Notez bien ceci : la métaphore — et ceci est valable pour la comparaison et les autres figures — n'est en rien l'apanage du langage poétique ! On la croise bien entendu dans d'autres typologie textuelles, tel le récit, et nous la pratiquons couramment dans le langage familial, voire populaire. En fait, toutes les figures de style existent aussi bien dans le langage littéraire que dans le langage familial : elles sont en général absentes seulement de la langue académique, pour laquelle elles sont suspectes. Je donne quelques exemples courants :

Mon collègue est un *âne*. Ma *caisse* est mal garée. Le prisonnier s'est *envolé*.

3. 6. Recevabilité

Métaphore et comparaison peuvent être sémantiquement peu recevables, voire totalement non recevables, s'il n'existe pas d'intersection sémique entre les signifiés des deux termes mis en rapport, ou tout au moins si cette intersection n'est pas percevable. Voici un des chapitres des *Exercices de style* de Raymond Queneau :

Métaphoriquement

Au centre du jour, jeté dans le tas des sardines voyageuses d'un coléoptère à grosse carapace blanche, un poulet au grand cou déplumé harangua soudain l'une, paisible, d'entre elles et son langage se déploya dans les airs, humide d'une protestation. Puis attiré par un vide, l'oisillon s'y précipita.

Dans un morne désert urbain, je le revis le jour même se faisant moucher l'arrogance pour un quelconque bouton.

La saveur de cet « exercice de style » ne peut être appréciée que dans la mesure où l'on est censé connaître le contenu original « neutre » auquel il se réfère :

Notations

Dans l'S, à une heure d'affluence. Un type dans les vingt-six ans, chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban, cou trop long comme si on lui avait tiré dessus. Les gens descendent. Le type en question s'irrite contre un voisin. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu'il passe quelqu'un. Ton pleurnichard qui se veut méchant. Comme il voit une place libre, il se précipite dessus.

Deux heures plus tard, je le rencontre Cours de Rome, devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un camarade qui lui dit : « Tu devrais faire mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus. » Il lui montre où (à l'échancrure) et pourquoi.

Mais un texte littéraire ayant recours à la métaphore *in absentia* n'offre pas forcément les outils permettant de reconnaître le ou les termes que la figure remplace. Certains auteurs observent même scrupuleusement le silence sur le terme absent, en portant à la charge du lecteur le travail d'interprétation. Les surréalistes notamment se sont spécialisés dans la fabrication d'images énigmatiques, voire peu recevables et éventuellement pas recevables du tout. Dans cet énoncé de René Char :

Dès lors que les routes de la mémoire se sont couvertes de la lèpre infallible des montres,

si le comparé de *routes* est aisément concevable, celui de *lèpre* (« usure » ? « maladie » ? « friabilité » ?) l'est déjà moins. Quant à « *montres* », il s'agit ici d'une autre sorte de figure que nous décrirons plus tard, la *métonymie*, dont le terme remplacé est le *temps*. Vous connaissez certainement le vers de Paul Eluard :

La terre est bleue comme une orange.

Ce vers propose une image doublement irrecevable. La première repose sur une aberration référentielle : dans notre monde réel, la *terre* n'est pas *bleue*. Sauf, bien entendu vue de l'espace ; mais à l'époque où Eluard écrit ce vers, les vols dans l'espace n'existaient pas encore, et l'on ne savait rien de la couleur de la terre vue de

loin. D'autre part, la comparaison tombe d'elle-même dans la mesure où les oranges ne sont pas bleues non plus. Sauf à considérer que la terre est comparée à une orange... moisie et pourrissante, ce qui est encore envisageable. En fait, il s'agit ici, plus simplement, d'un détournement de l'image bien connue et tout à fait acceptable : *la terre est ronde comme une orange*.

3. 7. Catégories

Je reviens à la typologie des métaphores en indiquant les trois grandes catégories de métaphore que vous devez savoir reconnaître et décrire : la **catachrèse**, la métaphore **codée**, la métaphore **vive**.

A. Catachrèses

Ce terme est la francisation du terme grec *katachrèsis* : « usage », « emploi abusif ». La *catachrèse* est une métaphore d'usage, dans la mesure où il s'agit d'une *métaphore irremplaçable*. Lorsque j'évoque le *pied* d'une chaise, le *bras* d'un fauteuil, l'*aile* d'un avion, une *feuille* de papier, un *arbre* généalogique ou la *souris* d'un ordinateur, j'ai bien recours à des figures, dont le sens imagé est évident et dont l'intersection sémique est facilement descriptible (au fait, sauriez-vous *décrire* rigoureusement ce qui motive ces images ?). Il s'agit donc bien de *métaphores in absentia*. Mais d'un autre côté, ces termes ne sont pas vraiment des *métaphores dans la mesure où il n'existe pas d'autre terme possible*. Ils sont *les vrais termes* appropriés à désigner les signifiés pour lesquels ils sont employés, et *les seuls*.

B. La métaphore figée ou : codée

Il existe dans chaque langue toute une série de *comparaisons codées*, qui doivent bien plus à l'usage qu'à une quelconque volonté de création langagière de la part du locuteur qui les produit et qui en ignore d'ailleurs parfois la motivation. C'est le cas de : *fort comme un Turc*, *fier comme Artaban*, *s'en fiche comme de l'an quarante*, etc. Dans ce troisième exemple, on ne sait plus seulement que l'expression est la déformation d'une profession de foi chrétienne médiévale : *je m'en moque comme de l'al-Coran*. De la même façon, il existe des *métaphores figées* ou : *codées*. Si leur motivation est la plupart du temps reconnaissable, elles n'en appartiennent pas moins à notre culture langagière (« le *nœud* de l'intrigue »), historique ou littéraire : c'est le cas de l'association de *serpent* et de *fourbe*, de la *lumière* avec la *clarté d'esprit* et à l'inverse de *l'aveuglement* avec *l'abêtissement*, le cas également de l'usage de *feu*, *flamme* en lieu et place d'*amour*.

C. La métaphore vive ou : libre

On distinguera ces métaphores des métaphores « libres » ou : *vives*, dans lesquelles le lien tissé entre le comparé et son comparant est à l'initiative et à la seule charge de celui qui l'énonce :

Je suis la faim que rien ne comble et la soif que rien ne secourt (Aragon, « Je t'aime par les chemins noirs »).

C'est bien entendu dans ces cas où la métaphore n'est pas figée que son apparition *in absentia* peut poser des difficultés d'interprétation et de description.

3. 8. Jeux et créations

Je signale deux créations traditionnelles autour de la métaphore : la *réactivation* et le *filage*.

A. Réactivation

Il est possible de « libérer » une *métaphore figée* ou une *catachrèse*, en général dans un but ludique. Si traiter un enseignant ou un policier de *vache* témoigne d'un recours à une formule figée, les récents avatars de l'industrie agro-alimentaire européenne permettent toutefois de *réactiver* l'usage de la métaphore et la métaphore elle-même, en précisant, par exemple : *Vache — et folle, en plus !* S'il est habituel de dire que *la nuit tombe*, au point que cet exemple de *métaphore codée* est à la limite d'être une catachrèse, cette métaphore est immédiatement *réactivée* au prix d'un changement de registre dans : *la nuit se casse la gueule*. Autre réactivation, cette fois au prix d'un jeu de mots, celle créée par Boris Vian dans : *on aurait entendu violer une mouche*. Voici deux réactivations ludiques de métaphores codées composées par Georges Brassens :

*Trompettes de la renommée
Vous êtes bien mal embouchées*

*Il peut sembler de tout repos
De mettre à l'ombre au fond d'un pot
De confiture
La jolie pomme défendue
Mais elle est cuite, elle a perdu
Son goût nature*

Dans ce second exemple tiré de « La non-demande en mariage », la « pomme défendue » est l'image traditionnelle de la consommation de l'amour charnel, revitalisée dans l'affrontement à une autre image traditionnelle, celle de la bonne épouse forcément bonne cuisinière dans tout bon ménage domestique. Quand au premier exemple, il joue sur la reprise d'une image connue, celle des « trompettes » de la renommée, associée à un jeu de mots sur l'adjectif *embouchées*, dont le sens figuré (*mal embouché* : « mal élevé ») se superpose au sens premier, enfin retrouvé, celui du participe passé du verbe *emboucher* : « mettre en bouche ».

Les comparaisons *figées* peuvent bien entendu elles aussi être *réactivées*. Ainsi, aux exemples cités plus haut, il est possible de substituer *fier comme d'Artagnan* ou *fort comme un Tuc*. De telles réactivations sont des pépites langagières courantes dans les textes de certains humoristes. Citons pour mémoire *Fier comme un bar-tabac* de Coluche.

B. Métaphores filées

Il est possible également, autre façon bien plus courante de réactiver à l'occasion une métaphore figée, de prolonger une construction métaphorique. On parle dans ce cas de métaphore *filée* ou bien : *continué*. *Filer* ? L'image (car c'en est une aussi, bien sûr !) provient du champ lexical du tissage. De la même façon qu'un vêtement dont on continue de tisser le fil, la métaphore (ou la comparaison) filée continue de tisser l'analogie en la poussant dans la suite du discours.

J'en donne ici un exemple littéraire :

*Au milieu de cette foule sordide, elle avait le **rayonnement** supérieur de l'escarboucle, elle **inondait** ce peuple de tant de **lumière** qu'elle le noyait*

d'ombre, et toutes ces faces **obscur**es subissaient son **éclipse**. Sa splendeur était l'effacement de tout. (Victor Hugo, *L'Homme qui rit*)

Cette description se construit en effet à partir d'une métaphore *codée*, celle du *rayonnement* d'une femme au milieu de la foule dans laquelle elle évolue. Mais cette métaphore perd immédiatement son statut de cliché dans la mesure où elle est filée, et où l'image du *rayonnement* est réactivée par la locution verbale *inondait* [...] de [...] *lumière*, puis par l'*ombre* et l'*obscur*[ité] de la foule et, enfin, par le substantif *éclipse*. Je donne un autre exemple de métaphore *filée* à partir d'une métaphore *codée*, dans les deux premiers quatrains de « L'ennemi » de Baudelaire :

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux **orage**,
Traversé çà et là par de brillants **soleils**!
Le **tonnerre** et la **pluie** ont fait un tel **ravage**,
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

Voilà que j'ai touché l'**automne** des idées,
Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux
Pour rassembler à neuf les **terres inondées**,
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.

Ici, l'image globale se construit à partir d'une image *codée*, celle de la « jeunesse orageuse », image justifiée par le sème « intempérie ». Cette métaphore est toutefois revitalisée par le développement de l'image, continuée par les images suivantes, appartenant au *champ lexical*⁶ des intempéries, voire des éclaircies.

Une métaphore *vive* peut bien entendu également être filée. Voici un exemple de métaphore filée à partir d'une comparaison :

Les coquelicots
Ils éclatent dans le blé, comme une **armée** de petits **soldats** :
mais d'un bien plus beau rouge, ils sont **inoffensifs**.
Leur **épée**, c'est un **épi**.

(Jules Renard)

La métaphore *vive* de l'*épée* est ici *in præsentia* (présence du comparé *épi*), annoncée par une comparaison : celle des coquelicots à une *armée* de *soldats*.

3. 9. Domaines

Pour terminer cette présentation de l'image langagière, quelques mots sur les domaines dans lesquels elle s'exerce. L'image produite peut appartenir à des domaines spécifiques, par exemple celui de l'animalité, des êtres humains ou des objets inanimés. L'image opère dans chacun de ces trois cas ce qu'on appelle une *animalisation*, une *personnification* ou une *réification* (synonyme : *chosification*). En voici quelques exemples :

⁶ Cette notion sera explicitée et développée plus tard dans ce cours.

A. Animalisation

*La mer qui, le moment d'auparavant, avait des **écailles**, avait maintenant une **peau**. Tel est ce **dragon**. Ce n'était plus le **crocodile**, c'était le **boa**. Cette **peau**, plombée et sale, semblait épaisse et se ridait lourdement.*

Victor Hugo, *L'Homme qui rit*.

Ici, la métaphore *in præsentia* (l'extrait commence par le comparé *mer*) *filée* travaille les effets d'analogie entre la mer et un monstre animal. L'effet produit en est l'imprévisibilité et la dangerosité de l'océan.

Que penser d'une telle description ?

*C'était un vrai **chien** ; il avait d'ailleurs un caractère de **cochon**. Ajoutez à cela qu'il était laid : il avait un regard de **fouine**, sauf quand il vous fixait avec ses yeux de **merlan frit**, était affligé d'un **bec-de-lièvre** et était plutôt disproportionné : quoiqu'il fût court sur pattes, il arborait sans pudeur son cou **bovin** et son ventre **pansu**. Il était glissant comme une **anguille** et aussi franc qu'une **vipère**...*

B. Personnification

*Ce **père nourricier**, ennemi des chloroses,
Eveille dans les champs les vers comme les roses ;
Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel,
Et remplit les cerveaux et les ruches de miel.*

Charles Baudelaire, « Le Soleil ».

Autre exemple de métaphore *filée in præsentia* (le comparé est annoncé dans le titre du poème) : la *personnification* a ici pour effet, comme c'est généralement le cas, de faire d'un élément inanimé une entité consciente et volontaire.

⇒ Attention ! toute personnification n'est pas forcément une image. Lorsque La Fontaine donne à ses animaux des caractéristiques humaines et leur fait échanger des propos articulés, il s'agit bien d'une personnification, mais nous ne sommes pas pour autant dans le cadre d'une comparaison ou d'une métaphore.

C. Réification (ou : Chosification)

Voici quelques exemples puisés dans le langage familier, particulièrement productif dans ce type de construction imagière :

Il avait une vraie tête de bois, avec des yeux comme des billes, un nez en trompette, des oreilles en feuilles de chou...

Il n'avait pas grand-chose dans le cigare et il était sec comme une allumette, c'est pourquoi il ne pesa pas lourd lorsqu'il cassa sa pipe...

Une belle plante que cette fille : blonde comme les blés, avec un corps de liane et plein de fleurs dans les yeux...

• Attention ! *Personnification, animalisation, réification* indiquent des changements d'état. Dans *Ce chat est un vrai lion* et *Ce pantalon est un double tuyau*, il n'y a ni animalisation ni réification puisque dans aucun de ces deux cas il n'y a de changement de catégorie.

4. Méthode d'analyse de l'image. Exercices

Ce qui précède est le *cours* lui-même, c'est-à-dire les notions indispensables à connaître pour commenter une image. Voici maintenant quelques indications méthodologiques pour pratiquer un tel commentaire. Je vous en décris les éléments nécessaires :

- Identification de l'image. Métaphore ou comparaison ? S'il s'agit d'une comparaison, identifier l'outil comparatif (adjectif, préposition ou conjonction). S'il s'agit d'une métaphore, en décrire le mode (absence ou présence du comparé) et les spécificités (s'agit-il d'une catachrèse ?).
- Identification du comparant et du comparé. Donner leurs classes grammaticales (substantif ou groupe nominal, verbe ou groupe verbal, etc.). Eventuellement, décrire le domaine dans lequel travaille l'image (personnification, etc.).
- Description de l'intersection sémique motivant l'image.
- Signification globale et effets de sens de l'image.

L'ordre que je propose ici est simplement celui qui *a priori* me semble le plus pertinent. L'important est que *tous ces renseignements* figurent dans la rédaction du commentaire. Car un commentaire, même partiel comme c'est le cas de tous les commentaires que je vous demanderai dans le cadre de ce cours, doit être *parfaitement rédigé*.

Voici un exemple de commentaire d'image :

Le Suisse, alors, se tenait sur le seuil, au milieu du portail à gauche, au-dessous de la Marianne dansant, plumet en tête, rapière au mollet, canne au poing, plus majestueux qu'un cardinal et reluisant comme un saint ciboire. (Gustave Flaubert, Madame Bovary)

Les images proposées dans cet extrait sont deux comparaisons mettant en jeu un comparé commun : « Le Suisse ». Ce groupe nominal est mis en relation avec deux groupes nominaux : « un cardinal » et « un saint ciboire », par l'intermédiaire de deux types d'outils : adjectifs (« majestueux », « reluisant ») et prépositions (« comme » et la locution prépositionnelle discontinue « plus que »). Les adjectifs « majestueux » et « reluisant » explicitent les relations sémiques motivant les images qu'ils introduisent. Ces deux images sont des comparaisons, la seconde étant une réification dont l'effet contribue à ridiculiser la prestance du « Suisse ». Cette ridiculisation est accentuée *a contrario* par la magnificence des comparants et la valeur des adjectifs (il s'agit ici d'un effet d'*ironie*, procédé que nous étudierons plus loin dans ce cours). On remarquera la parenté des domaines dans lesquels s'exercent ces deux images : *cardinal* et *saint ciboire* appartiennent au lexique religieux et rendent compte, avec humour, de la solennité du « Suisse ».

Vous vous rendrez compte rapidement qu'il est fort possible de produire assez rapidement de tels commentaires... à condition de vous y entraîner.

Je propose immédiatement deux exercices d'entraînement.
Je propose immédiatement deux exercices d'entraînement.

Exercice n°2

Rédigez un commentaire organisé des images contenues dans la phrase suivante :

Alors un attendrissement la saisit ; elle se sentit molle et tout abandonnée, comme un duvet d'oiseau qui tournoie dans la tempête.

(Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857)

Exercice n° 3

(À ne faire qu'après avoir passé l'étape de l'exercice précédent)

Il s'agit cette fois de commenter un extrait comportant plusieurs images. Rédigez un commentaire *organisé* des images dans le texte suivant. Comptez vos images et proposez-en un classement. Analysez et décrivez chacune des images isolément, puis proposez quelques mots de commentaire global portant sur l'ensemble des images construites par l'extrait.

*D'abord d'abord y a l'ainé
Lui qui est comme un melon
Lui qui a un gros nez
Lui qui sait plus son nom
Monsieur tellement qu'il boit
Ou tellement qu'il a bu
Qui fait rien de ses dix doigts
Mais lui qui n'en peut plus
Lui qui est complètement cuit
Et qui se prend pour le roi
Qui se saoule toutes les nuits
Avec du mauvais vin
Mais qu'on retrouve matin
Dans l'église qui roupille
Raide comme une saillie
Blanc comme un cierge de Pâques*

(Jacques Brel, « Ces gens-là », 1966)

5. Les figures de style

Je rappelle que si la comparaison et la métaphore sont toutes deux des constructions d'images, seule la métaphore est une *figure*, c'est-à-dire un procédé de substitution d'un signifiant par un autre. Il existe d'autres *figures*, que nous commencerons à aborder ici. On appelle également les *figures* des *tropes*, mot d'origine grecque signifiant « tour », « manière ». Je vous présente ici les deux figures de style les plus traditionnelles après la métaphore, la **métonymie** et la **synecdoque**.

5. 1. La métonymie

La *métaphore*, nous l'avons vu, travaille dans le domaine du *signifié* : elle procède à partir d'une communauté de sèmes appartenant aussi bien au comparant qu'au comparé. La *métonymie* travaille, elle, dans le domaine du *référént*. C'est une *figure* de contiguïté.

Dans l'exemple de l'arbre donné au début de ce cours, je vous avais montré comment il fallait distinguer : le signifiant [arbr], appartenant à l'univers du langage articulé ; le signifié : l'image induite par ce signifiant, appartenant à l'univers mental ; le référént, c'est-à-dire « l'arbre » précis, appartenant à l'univers du monde réel. Nous aurons recours à ces trois notions pour décrire la métonymie.

A. Description

La *métonymie* est la figure qui substitue au terme attendu un autre terme, correspondant à un *référént contigu* au référént du premier terme. Une telle figure, nous la reproduisons tous les jours lorsque nous parlons d'aller « boire un verre » entre amis. Au sens propre, nous ne buvons pas le verre qui, lui, est imbuvable, mais son contenu. Il n'existe *aucun rapport sémique* entre le *verre* et le *vin* qu'il contient : il n'est pas besoin de faire, comme pour la métaphore, un croquis des domaines sémiques de l'un et de l'autre termes pour le vérifier. Les deux ensembles de sèmes recouverts par l'un et l'autre terme ne possèdent aucune intersection commune. En revanche, *dans la réalité*, *verre* et *vin* ont bien entendu des relations très proches, des relations de *contiguïté*.

Voici quelques métonymies courantes :

« *se retourner sur toutes les jupes qui passent* » (ou : « *sur tous les pantalons* »).

Les vocables *jupes* et *pantalons* sont bien entendu des figures. Cette expression ne concerne pas les amateurs de mode ou de couture, mais les personnes attirées par celles portant des jupes ou des pantalons, suivant le cas.

« *être porté sur le sexe* ».

Ici encore, l'objet concerné n'est pas le sexe proprement dit, mais les personnes identifiées par leur sexe.

« *faire grève* ».

Voici le cas particulier d'une *lexicalisation*. Le terme de *grève* n'est plus ressenti depuis longtemps comme une figure. Il n'existe d'ailleurs pas de terme équivalent dans notre langue, sinon peut-être l'emploi un peu lourd d'un groupe nominal tel « interruption volontaire du travail à fin revendicative ». Nous sommes ici dans le même cas de figure que celui de la *catachrèse* étudiée plus haut. A l'origine, la *place de Grève* à Paris était le lieu où se réunissaient les ouvriers attendant l'embauche. Ce nom était dû à la proximité de cette place avec la Seine (*grève* au sens, toujours actuel,

de « terrain à proximité d'une mer ou d'un cours d'eau »). Le fait de refuser du travail a été par la suite identifié au fait de rester sur cette place au lieu de partir sur le chantier.

B. Typologies

On répertorie plusieurs types de *métonymie*. Je vous décris ici les cas les plus remarquables.

Permutations entre l'abstrait et le concret

La métonymie permet le changement de catégories en choisissant d'utiliser un terme abstrait pour un terme concret :

Admirer la jeunesse (pour : les jeunes gens). *Tu es un amour !* (pour : une personne aimable)

A l'inverse, elle permet d'utiliser un terme concret pour un terme abstrait :

Je n'ai pas d'argent, toi tu roules sur l'or (pour : monnaie)

Permutations entre contenu et contenant

Avaler une cuillère de sirop, un plat de pâtes, un bol de riz.

Permutations entre cause et effet

Admirer l'écriture d'un livre. Marcher bon pied, bon œil.

Permutations entre l'objet et la matière dont il est fait

Les cuivres d'un orchestre, le bronze réalisé par un sculpteur, la peine de mort par la corde ou par le supplice de la ciguë.

Permutations entre l'objet et le lieu de sa provenance

Une bouteille de champagne. Du pain et du gruyère. Fumer un havane. Porter un panama.

C. Un cas particulier : l'antonomase

L'*antonomase* (au sens propre : le « nom différent ») est une métonymie consistant à **échanger** un nom contre un autre, notamment **un nom commun contre un nom propre** : c'est par *antonomase* que certains noms propres sont devenus par notoriété des noms communs, à partir de noms de marques :

un macintosh, un frigidaire, une simca

ou de personnages célèbres :

un Don Juan, un Tartuffe, un Casanova

Ce procédé est courant dans le domaine du sport ou de la politique :

Sharon assiège Arafat (pour : Israël assiège les territoires palestiniens)

La France bat l'Angleterre (pour : l'équipe de France, etc.)

L'*antonomase* consiste également, à l'inverse, à **échanger un nom propre contre un nom commun**. C'est le cas notamment des personnalités dont le nom et certains aspects de la vie personnelle sont assez connus pour éviter de les nommer directement :

Le petit caporal (Napoléon Bonaparte). Le Fou d'Elsa (Aragon). L'exilé de Guernesey (Hugo). L'aède aveugle (Homère).

5. 2. La synecdoque

La *synecdoque* est une figure qui travaille, comme la *métonymie* avec laquelle elle est parfois confondue, dans le domaine du *référent*. La figure consiste à échanger deux référents qui entretiennent des *rappports d'inclusion*. On distingue deux sortes de synecdoque : la *synecdoque généralisante* (ou : *croissante*) et la *synecdoque réductrice* (ou : *décroissante*).

A. Synecdoque généralisante (ou : croissante)

La *synecdoque généralisante* est la figure qui consiste à substituer *la partie pour le tout*. J'en donne ici quelques exemples, au nombre des *figures codées* de notre patrimoine linguistique :

Un troupeau de cent têtes (pour : bêtes). Vivre sous le même toit (pour : dans la même maison). Une ville de trente mille âmes (pour : habitants). Rien que pour vos yeux (pour : vous). Avoir vingt printemps (pour : ans).

B. Synecdoque réductrice (ou : décroissante)

A l'inverse de la précédente, la *synecdoque réductrice* est la figure qui consiste à substituer *le tout pour la partie*. En voici quelques exemples :

Faire le tour du monde (un voyage dans un grand nombre de pays).

Si cet exemple est une *figure codée*, il est assez fréquent de rencontrer des figures plus ou moins libres, telles : *créature, mammifère, bipède, individu* pour désigner un homme ou une femme.

Il va sans dire que la méthode d'analyse de ces figures est semblable à celle que j'ai développée plus haut pour le commentaire de la comparaison et de la métaphore. Je ne propose donc pas d'exercice de commentaire portant particulièrement sur ces figures, que je vous demande de connaître et de pouvoir reconnaître et analyser par la suite lors des exercices suivants, plus globaux. J'insiste encore une fois sur l'importance de vous entraîner dès à présent, en me remettant le devoir proposé à la fin de cette liasse.

Je vous souhaite une année de travail fructueuse, passionnée et passionnante.
HB.

Prêts pour le premier devoir de ce parcours ?

Sujet du devoir n° 1⁷

1. Faire les exercices 1 à 3 proposés dans le cours (/12).

NB : Pour l'exercice n°3, en particulier, nul besoin de rédiger une introduction : j'attends de vous simplement un *commentaire portant sur une question partielle et répondant exclusivement à cette question*, comme dans les deux exercices précédents, terminé par quelques mots de conclusion établissant le bilan de vos remarques.

2. Commentez les images présentes dans la partie soulignée en italiques de ce poème de Robert Desnos (page suivante). Vous présenterez votre commentaire sous une forme rédigée, en n'omettant pas de citer entre parenthèses les numéros des vers correspondants aux extraits que vous convoquerez dans votre commentaire (/8). Attention ! Les vers ne sont pas des lignes : les quatre premiers vers de ce poème occupent sept lignes sur cette page, prenez donc soin de ne pas confondre vers et lignes. L'extrait proposé pour le commentaire commence au vers 18 de ce poème. Attention : j'attends de vous simplement *un commentaire centré sur une seule question et répondant exclusivement à cette question*, comme dans les trois exercices précédents, terminé par quelques mots de conclusion établissant le bilan de vos remarques.

« Comme »

Come, dit l'Anglais à l'Anglais, et l'Anglais vient.

Côme, dit le chef de gare, et le voyageur qui vient dans cette ville descend du train sa valise à la main.

Come, dit l'autre, et il mange.

Comme, je dis comme, et tout se métamorphose, le marbre en eau, le ciel en orange, le vin en plaine, le fil en six, le cœur en peine, la peur en seine.

Mais si l'Anglais dit as, c'est à son tour de voir le monde changer de forme à sa convenance

Et moi je ne vois plus qu'un signe unique sur une carte

L'as de cœur si c'est en février,

L'as de carreau et l'as de trèfle, misère en Flandre,

L'as de pique aux mains des aventuriers.

Et si cela me plaît à moi de vous dire machin,

Pot à eau, mousseline et potiron.

Que l'Anglais dise machin,

Que machin dise le chef de gare,

Machin dise l'autre,

Et moi aussi.

Machin.

⁷ Devoir à remettre pour le mercredi 25 novembre (voir calendrier).

Et même machin chose.
Il est vrai que vous vous en foutez (v. 18)
Que vous ne comprenez pas la raison de ce poème.
Moi non plus, d'ailleurs.
Poème, je vous demande un peu ?
Poème ? je vous demande un peu de confiture,
Encore un peu de gigot,
Encore un petit verre de vin
Pour nous mettre en train...
Poème, je ne vous demande pas l'heure qu'il est.
Poème, je ne vous demande pas si votre beau-père est poilu comme un
sapeur.
Poème, je vous demande un peu ... ?

Poème, je ne vous demande pas l'aumône,
Je vous la fais.
Poème, je ne vous demande pas l'heure qu'il est,
Je vous la donne.
Poème, je ne vous demande pas si vous allez bien,
Cela se devine.
Poème, poème, je vous demande un peu...
Je vous demande un peu d'or pour être heureux avec celle que j'aime.

Robert Desnos, *Fortunes* (1942).

Bon courage, et bon travail.
HB