



HAL
open science

La métaphore : l'expressivité par l'écart ? Le cas étrange du nonsense de Lewis Carroll

Célia Schneebeli

► To cite this version:

Célia Schneebeli. La métaphore : l'expressivité par l'écart ? Le cas étrange du nonsense de Lewis Carroll. Catherine Chauvin & Maurice Kauffer. Écart et expressivité. La fonction expressive, volume 3, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2013, 978-2-84867-438-4. halshs-01080503

HAL Id: halshs-01080503

<https://shs.hal.science/halshs-01080503v1>

Submitted on 11 Aug 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



ECART ET EXPRESSIVITE DANS LA METAPHORE, L'ETRANGE CAS DU NONSENSE DE LEWIS CARROLL.

CELIA SCHNEEBELI

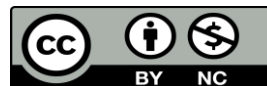
Universités de Strasbourg et Paris-X

La métaphore n'a pas pour dessein de passer inaperçue. Si Stephen Levinson parle de « force expressive »¹ (Levinson, 1983:158) à son propos, pour Jacques Lacan, elle illumine le discours dont elle est « l'étincelle créatrice » (Lacan, 1966:504). Selon André Breton, qui parle lui aussi dans *le Manifeste du surréalisme* de la « beauté de l'étincelle obtenue » (Breton, 1924:51), ce coup d'éclat stylistique provient de « la différence de potentiel entre les deux conducteurs », autrement dit, de la différence entre les termes et images que la figure met en jeu. Ce serait donc dans la transgression sémantique qui définit la métaphore qu'il faudrait voir la source de cette friction insolite, expression d'une subjectivité singulière. Ce lien entre l'écart définitoire de la figure et son expressivité apparaît cependant sous un jour pour le moins original dans la littérature *nonsense* de Lewis Carroll (père fondateur du genre, avec Edward Lear). A la lecture des trois œuvres les plus connues de l'auteur, *Alice au pays des merveilles* (1865), sa suite *De l'autre côté du miroir* (1872) et *La chasse au Snark* (1874), on est en effet bien obligé de constater la relative pauvreté du corpus en matière de métaphores créatives. Si on trouve un certain nombre de métaphores figées qui se fondent dans le paysage stylistique des textes, on n'y trouvera que peu de tropes dotés de la force expressive louée par Lacan et Breton. Mais à bien y regarder, c'est ailleurs que réside l'expressivité de la figure chez Carroll, dans un jeu de langage qui consiste à prendre les métaphores au pied de la lettre pour livrer une relecture espiègle, inattendue, et à son tour décalée, de leur formation originellement transgressive. Le procédé, qui redonne par un écart de lecture toute leur expressivité aux figures tombées dans l'usage, révèle que l'écart au cœur de la force expressive de la métaphore n'est pas seulement dans la composition de la figure mais aussi dans son rapport à l'usage constitué. Cette surprenante expressivité de la transgression métaphorique, qui se joue chez Carroll à un niveau de composition différent, invite à un réexamen du lien entre la nature transgressive de la figure et son expressivité.

1. Métaphore et expressivité : des termes discutés

Il serait sans doute peu fructueux de s'arrêter en détail sur les problèmes de classification, de typologie, d'identification et de distinction de la métaphore par rapport à la personnification, l'allégorie, la métonymie, la synecdoque ou la catachrèse, puisqu'ils n'intéressent pas directement le lien que nous interrogeons. Par ailleurs, comme le dit Georges Kleiber dans son article sur la métaphore intitulé « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux » (Kleiber, in Charbonnel, 1999 : 83-135), on a déjà beaucoup écrit sur les « difficultés définitoires qui en font un objet insaisissable » (Kleiber, 1999 :184). Le plus souvent, les définitions oscillent autour

¹ « expressive power » dans le texte.



de l'idée de déplacement, de substitution d'une idée ou d'un mot par un autre, souvent complètement différent et incompatible. Le courant dominant présente la figure comme une comparaison implicite, la substitution d'une qualité d'une chose à une autre, à l'instar de Mireille Quivy dans son *Glossaire bilingue des termes littéraires* : « Figure reposant sur la comparaison implicite et qui consiste à remplacer un mot par un autre par substitution analogique de forme 'X est Y'. » (Quivy, 2004 :112-113) Mais la théorie comparatiste de la métaphore est loin de faire l'unanimité (Searle, Grice et bien d'autres pragmaticiens la rejettent, par exemple), sans compter qu'elle pose problème avec certains types de métaphores, certaines d'entre elles étant impossibles à paraphraser au moyen d'une comparaison explicite en « comme ». Sans entrer plus avant dans le débat, on s'arrêtera donc à une définition plus consensuelle, comme celle de Fontanier, pour qui la figure consiste à « présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie. » Nous retiendrons essentiellement l'idée de substitution d'une idée par une autre, ou d'une qualité à une autre, choix qui inscrit la subjectivité de l'énonciateur dans le discours.

La notion d'expressivité connaît, elle aussi, des définitions variables et sujettes à discussions². C'est peut-être chez Gustave Guillaume que l'on trouvera la conception la plus éclairante au regard de la métaphore et de notre corpus, tout en l'adaptant au langage littéraire, qui suppose l'absence de modalités non-verbales directes, c'est-à-dire des gestes ou de la voix. Parmi les définitions plus ou moins larges et changeantes données par Guillaume au fil de sa réflexion, on notera avec intérêt celle de sa conception antérieure aux années 40, où le concept d'expressivité (quoiqu'« assez flottant », comme le dit Philippe Monneret dans la communication qu'il a consacrée à la question, « Expressivité et image : retour sur la conception guillaumienne d'expressivité », Monneret, 2007) correspond globalement à des emplois particuliers, « des écarts par rapport à un contenu sémantique, neutre, usuel, stabilisé, fréquent » (Monneret, 2007), c'est-à-dire une conception de l'expressivité comme ce qui vient en sus de l'expression. On ajoutera à cela, et c'est une conséquence directe, le caractère incontestablement pragmatique de ce qui est expressif, également défini par Guillaume, dans le deuxième fascicule de ses *Etudes de grammaire française logique*, comme « qui suscite une réaction » (Guillaume, 1913 :27). En somme, pour Guillaume, ce qui est atypique fait réagir et c'est en cela qu'on peut le dire expressif. Cette conception de l'expressivité, qui est au cœur des questions posées par ce volume, est particulièrement pertinente dans le cadre de l'analyse de l'œuvre de Lewis Carroll, qui appartient à un genre, le *nonsense*, dont l'essence est la confrontation à la norme et aux attentes des lecteurs, notamment par l'exploration des transgressions que peuvent subir les règles du discours ou de la langue. Un tel corpus, qui cultive l'atypique et l'art de faire réagir le lecteur, conduit naturellement à envisager davantage l'expressivité comme un effet, et donc du côté du destinataire ou du co-énonciateur plutôt que du côté de l'énonciateur ou du locuteur (comme on le ferait en suivant par exemple la conception de Bally, qui voit l'expressivité comme du domaine de l'émotion mise en langage : « serait expressif tout fait de

² On retrouve principalement la notion d'expressivité dans le concept de « fonction expressive » chez Bühler et Jakobson, ou encore dans les écrits de Bally (*Le Langage et la vie*, 1926) et Guillaume (*Etudes de grammaire française logique*, 1913, *Temps et Verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*, 1929, *Langage et science du langage*, 1964)



langage associé à une émotion », Bally, 1935 : 113), sans pour autant exclure ce second aspect.

On voit bien apparaître, dans ces définitions, le lien entre la composition transgressive de la métaphore, substitution lexicale et sémantique frappante qui inscrit la subjectivité de l'énonciateur dans le discours, et la notion d'expressivité, qui réside dans la rupture avec l'expression habituelle, usuelle ou stabilisée, propre à susciter une réaction mais aussi à exprimer cette subjectivité de l'énonciateur. Si on retrouve ce lien dans les œuvres de Carroll, il s'y exprime d'une manière originale, que nous allons maintenant explorer.

2. La métaphore : une prédication transgressive

A la suite d'Aristote qui, dans sa *Poétique*, définissait la métaphore comme « le transport d'une chose d'un nom qui en désigne un autre », les linguistes et rhétoriciens parlent le plus souvent de la métaphore en termes d'écart : « écart de catégorisation » (Klinkenberg, in Charbonnel, 1999:157), écart de la signification au sens mais aussi écart par rapport à la norme, à l'usage linguistique, aux formes non-marquées. La métaphore qualifiant le ton de l'Homme à la cloche lorsqu'il est sur le point de raconter son histoire dans la *Chasse au Snark*, « an antediluvian tone » (un ton antédiluvien), est une bonne illustration de cet écart caractéristique. Ce syntagme métaphorique associe deux termes normalement incompatibles car appartenant à des ensembles sémantico-référentiels hétérogènes : d'une part celui du temps, de la durée et d'autre part celui du ton, de la voix. En cela, il présente une transgression des catégories établies de la référence et donc un écart de catégorisation, qui entraîne par là même un écart par rapport à l'usage linguistique. Il s'agit là véritablement pour l'auteur de briser les catégorisations prédiscursives, ou, pour reprendre l'expression de Paul Ricoeur, d'« oblitérer les frontières logiques et établies, en vue de faire apparaître de nouvelles ressemblances que la classification antérieure empêchait d'apercevoir » (Ricoeur, 1975:251). On comprend ainsi aisément pourquoi la métaphore a pu être qualifiée tour à tour de « déviance » (Georges Kleiber parle de « déviance métaphorique », Kleiber, 1999 :102), de « malformation » (Jacques Moeschler et Anne Reboul présentent la figure comme une « malformation lexicale » qui prend « généralement la forme d'une prédication inappropriée », Moeschler et Reboul, 1994:408), ou encore de « délit » (elle est « en somme, un délit littéral » pour Kleiber, 1999:102). Ce jeu de substitution, de transfert et d'oblitération des frontières est loin d'être étranger à l'univers carrollien, lui-même univers de l'entre-deux, à cheval entre le merveilleux et l'étrange. On peut notamment voir les métaphores transférant des caractéristiques de l'animé sur l'inanimé comme le pendant linguistique des nombreux personnages transgressifs d'animaux loquaces, de fleurs anthropomorphes et autres objets animés, de la carte à jouer aux pièces de jeu d'échec, qui peuplent les œuvres de Carroll. Il en va ainsi, par exemple, dans la métaphore suivante, tirée de *l'autre côté du miroir* : « the same tall river-banks frowning over their heads », traduit en français par « deux rives sourcilleuses qui s'escarpaient jusqu'au-dessus de leurs têtes »³. Froncer les sourcils, tout comme être sourcilleux, ne

³ La traduction qui nous sert de référence est celle d'Henri Parisot que l'on trouve dans *Tout Alice*, volume réunissant les deux Alice, une version antérieure d'*Alice au Pays des Merveilles*, *La Chasse au Snark* ainsi que d'autres écrits liés au monde d'Alice et édité chez GF-Flammarion. Il s'agit sans conteste de la traduction la plus sensible aux jeux de langage et conservant le mieux l'esprit du nonsense carrollien.



renvoie pas à une action typiquement faite par des rives ni, pour sa traduction française, à un état possible des rives. Il s'agit en fait d'une action typique de l'animé qui est prédiquée d'un élément géographique, et il y a donc là un véritable écart transgressif dans l'union des termes, qui passe outre les frontières des catégories de la langue et unit l'animé et l'inanimé. Le jeu linguistique n'est cependant pas sans faire écho au récit lui-même, où, à ce moment précis, Alice se promène en barque avec un mouton doué de parole dont l'occupation favorite est le tricot, et qui va à son tour traiter la petite fille de « little goose » (« petite oie » dans la traduction de Parisot), opérant une nouvelle transgression catégorielle, certes plus conventionnelle (quoique courante, la prédication est de fait déviante puisqu'elle associe « goose » à un sujet humain, les deux appartenant à des catégories hétérogènes, l'humain et l'animal) mais d'autant plus savoureuse qu'elle est lancée par un personnage qui est lui-même un animal personnifié.

On a parlé plus haut d'un autre écart caractéristique de la métaphore, l'écart de la signification au sens. Posée en discours, la constitution transgressive de la figure entraîne en effet un écart entre d'un côté la forme logique de l'énoncé, c'est-à-dire sa représentation sémantique, et de l'autre côté son sens, c'est-à-dire sa valeur tangible en contexte. C'est pour cela que le linguiste et pragmaticien John Searle considère la métaphore comme un acte de langage indirect. Pour lui, cette non-coïncidence du sens de la phrase et du sens de l'énoncé est la marque de la métaphore : « La forme générale de l'énonciation métaphorique est celle où le locuteur énonce une phrase de la forme 'S est P' mais veut dire métaphoriquement que S est R » (Searle, 1982:129-130). Son analyse reprend le concept d'implicature initié par le philosophe anglais H.P. Grice, qui dit que confronté à une phrase qui ne fait pas sens littéralement, l'interlocuteur en cherche le sens indirectement, le « calcule » en appliquant certains raisonnements, par exemple en faisant appel à des connaissances communes. Pareillement dans la métaphore, le décalage entre le sens littéral et le sens actualisé en discours est central. Dans le cas du syntagme « rives sourcilleuses », ou, pour sa traduction anglaise, de la prédication « the river-banks frowning over their heads », l'interlocuteur sait l'impossibilité pour « frown » ou « sourcilleuse » de qualifier des rives puisque les deux appartiennent à des ensembles sémantico-référentiels incompatibles. De cette incompatibilité résulte l'impossibilité d'une interprétation littérale, c'est-à-dire de faire faire sens à l'énoncé en l'interprétant littéralement, qui prend donc sens indirectement, via un raisonnement par similitude : l'aspect des rives a une qualité commune avec un visage qui fronce les sourcils, en l'occurrence son hostilité certaine, son caractère imposant et peu accueillant. C'est l'interprétation par le lecteur de la métaphore qui vient donc réunir les éléments hétérogènes dans une lecture harmonieuse. L'incongruité de la collocation provoque cependant un surcroît de travail interprétatif causé par l'écart de la signification au sens. D'où le caractère retors typique de la figure, que note Catherine Kerbrat-Orecchioni:

L'identification d'un trope implique donc toujours la reconnaissance d'un décalage entre le sens littéral et le sens actualisé, donc l'identification conjointe de ces deux niveaux de contenu, ainsi que la possibilité de les hiérarchiser à l'inverse de la normale. [...] Le trope, conformément à l'étymologie de son nom, a quelque chose de « retors » : il détourne du droit chemin l'énoncé qu'il investit,



imposant à l'émetteur comme au récepteur un surplus de travail cognitif.
(Kerbrat-Orecchioni, 1994:59)

On a vu en introduction que c'est de ces multiples écarts et décalages qu'est dit découler toute l'expressivité de la figure, c'est-à-dire sa capacité, par une prédication intempestive, à dire plus que ce qui aurait pu être dit par un énoncé plus littéral, à coller au mieux au vouloir-dire du locuteur tout en mettant en relief le dire, et donc à exprimer au mieux sa subjectivité. Dans nos exemples, l'association inhabituelle des termes « sourcilleuses » et « rives » crée une image nouvelle et inédite qui frappe le lecteur et l'imagination, comme le fait à un autre niveau sa rencontre avec des animaux, végétaux ou objets anthropomorphes. De même pour l'association de « ton » et « antédiluvien », également citée plus haut, qui évoque une voix sortie de la nuit des temps, presque mythique avec la connotation biblique que possède l'adjectif. L'association transgressive donne un poids tout particulier au discours de l'Homme à la cloche, qui devient imposant, solennel, et presque surnaturel. Par leur caractère inattendu, ces métaphores détournent le lecteur du droit chemin de ses attentes, elles suscitent une réaction en tranchant avec l'usage et les formes non-marquées dont elles dévient pour palier les limites du lexique et des collocations instituées. En cela, elles entrent parfaitement dans la logique du *nonsense* carrollien, qui vise à surprendre, jouer avec les attentes et les normes des lecteurs. Parallèlement, elles traduisent au mieux la subjectivité de l'auteur, l'inscrivent dans le discours et en sont l'expression la plus juste, preuve en est, l'impossibilité de les paraphraser de manière convaincante. On retrouve donc bien là cette « efficacité performative » et cette « logique de caractérisation intempestive » que donne Eric Bordas pour caractéristique de la métaphore (Bordas, 2003:10-11).

3. Vie et mort des métaphores

Mais est-ce là bien tout ? Si la logique de caractérisation intempestive de la métaphore semble à première vue correspondre aux objectifs de l'écriture carrollienne, c'est-à-dire jouer avec les limites et les règles de la langue et du discours, et ce pour surprendre et faire réagir le lecteur, il n'y a en fin de compte pas autant de métaphores créatives que l'on pourrait l'attendre dans ses œuvres. Comme le résume Jean-Jacques Lecercle, linguiste spécialiste du *nonsense* : « On peut s'attendre à ce que le Nonsense, genre syntaxique, soit aussi un genre rhétorique, qu'il fasse un usage abondant de figures de style, qu'on y trouve un bon nombre de métaphores et de métonymies. Sur ce point, on sera déçu. » (Lecercle, 1995 :163). C'est que la métaphore, aux yeux du *nonsense*, est victime d'une certaine conformité, en témoigne le nombre non négligeable de métaphores lexicalisées présentes dans le corpus, qui montrent les limites stylistiques de la figure. S'il y a bien toujours une transgression première au cœur de sa composition, la métaphore n'est pas toujours créatrice d'une mise en relief particulière, et les métaphores, même créatives, peuvent s'user avec le temps. Certes, certaines des métaphores figées, dont bon nombre d'insultes, restent assez expressives bien que rentrées dans l'usage, tel le « little goose » que l'on a cité précédemment, que l'on retrouve d'ailleurs également au chapitre 4 d'*Alice au pays des merveilles* : « An arm, you goose! » (« Un bras, animal que vous êtes! »). L'insulte « goose », métaphore courante qui transfère certains traits supposés caractéristiques du volatile (en



l'occurrence la stupidité ou la bêtise), directement sur la personne insultée continue à faire réagir par le caractère peu flatteur du transfert qu'elle opère. Bien que dûment répertoriée dans l'*Oxford English Dictionary*, elle garde donc un relief certain comme c'est le cas de beaucoup d'insultes métaphoriques, à l'exemple du « you, chicken » du Lion de *L'Autre côté du Miroir*, qui traite de « poule mouillée! » son ennemi la Licorne. Mais c'est sans doute plus la nature même de la comparaison (peu flatteuse), et donc la nature de la transgression opérée (dépréciative) que la transgression elle-même qui continue à faire réagir. Contrairement à ces insultes, beaucoup des métaphores qui ont intégré le lexique courant se sont figées jusqu'à se confondre dans le paysage linguistique avec les formes non-marquées et sont désormais incontestablement plus du côté de l'expression que de l'expressivité. C'est le cas dans cet autre exemple tiré de *L'autre côté du miroir*: « the little voice began, when it was drowned by a shrill scream from the engine ». Une voix « noyée » dans le bruit d'un moteur qui « hurle » : voilà des associations qui n'ont rien de bien frappant ou de particulièrement expressif alors qu'elles sont structurellement métaphoriques. Il en va de même quand on parle de « cimenter » une amitié dans la cinquième crise de *La chasse au Snark* (« The song of the Jubjub [...] cemented their friendship for ever »), la métaphore étant déjà courante à l'époque. Le lien entre écart et expressivité semble bien avoir disparu de ces collocations fréquemment employées telles quelles, bien qu'elles restent sémantiquement transgressives. Le phénomène est encore plus frappant avec les expressions métaphoriques figées qui reviennent sous la même forme plusieurs fois dans le corpus, à la manière de n'importe quel élément du discours déplaçable *ad libitum*. C'est le cas avec l'expression « dead silence » (que le français traduit par « un silence de mort », mais qui, en anglais, utilise un adjectif typique de l'animé pour qualifier un inanimé), collocation répétée dans les deux *Alice*, dont la formation transgressive passe inaperçue. Ainsi la trouve-t-on deux fois au chapitre 12 d'*Alice au Pays des Merveilles*, et ce à quelques pages d'écart, mais aussi au chapitre 4 (« There was a dead silence ») et au chapitre 8 de la suite d'*Alice au pays des merveilles* (« After a while the noise seemed gradually to die away, till all was dead silence »), associée à une autre métaphore figée (« the noise seemed gradually to die away ») que l'on retrouve elle-même au chapitre 9 d'*Alice au pays des merveilles*: « the duchess's voice died away ». On pourrait citer quantité d'autres exemples de métaphores figées qui parsèment les textes de Carroll. La difficulté étant justement de les repérer à la lecture puisqu'elles passent souvent inaperçues, leur potentiel expressif s'étant usé à force de répétition et de glissement dans l'expression courante. On voit donc bien, dans ces quelques exemples, que l'expressivité de la métaphore ne réside pas uniquement dans sa composition transgressive, ni dans l'écart entre sa signification et son sens mais qu'elle est aussi dans son écart par rapport à la norme et à l'usage linguistique. Il est donc impossible de parler de son expressivité de manière générale, abstraction faite de son contexte d'énonciation.

Paradoxalement, c'est la métaphore rentrée dans l'usage qui, plus que la métaphore créative, trouve les faveurs du *nonsense* de Carroll. La métaphore tombée du côté de la norme et de l'attendu est en effet l'occasion d'un jeu de langage que le genre affectionne et qui est à nouveau centré sur les attentes des lecteurs. Plus retors encore qu'une métaphore inédite, et plus adapté au genre, il permet de mettre en action le projet contenu dans l'étymologie même du mot *nonsense* : détourner (le préfixe « non » ne désigne pas ici l'absence de sens mais l'absence d'un certain sens



attendu) le sens commun (« *sense* ») dans son incarnation linguistique, autrement dit, faire dévier l'usage et les formes non-marquées, sans pour autant les abandonner ou les perdre de vue.

4. L'anti-métaphore : quand l'absence d'écart crée la transgression

Les métaphores figées, aussi dites « mortes » (Bordas, 2003:24) par opposition aux « métaphores vives » chères à Paul Ricoeur, sortent parfois inopinément du tombeau de l'usage pour connaître une seconde vie. C'est même l'un des jeux de langage récurrents de la littérature *nonsense*, qui joue avec une délectation certaine de nos habitudes de lecture des métaphores figées en les prenant au pied de la lettre pour ainsi les ranimer et les envoyer à l'assaut de la routine lexicale.

C'est ce qui se passe dans le chapitre « Laine et Eau » de *L'autre côté du miroir*, où Alice prend au pied de la lettre l'expression « to catch a crab » (« attraper un crabe », expression qui existe également en français, bien qu'elle soit moins connue). Cette expression nautique, plutôt courante à l'époque victorienne (particulièrement dans le milieu universitaire de Carroll, féru de courses d'aviron) est parfaitement lexicalisée et dûment répertoriée dans l'*Oxford English Dictionary*. Elle signifie « manier sa rame de telle façon qu'elle heurte la surface de l'eau au lieu d'y rester enfoncée » voire « manquer l'eau » en ramant. Mais chez Carroll, quand le mouton dit à Alice de faire attention en ramant sous peine d'attraper un crabe, Alice, pleine d'espoir, se met à chercher des crabes dans l'eau. Elle prend tout simplement l'expression pour argent comptant. Alors que la métaphore aurait pu passer inaperçue, l'écart de lecture d'Alice, qui constitue une nouvelle transgression, lui donne un nouveau relief discursif. La prise de l'expression au pied de la lettre frappe le lecteur en convoquant par son absence la lecture métaphorique attendue, où attraper un crabe signifie ramer dans le vide. L'écart avec la routine d'interprétation métaphorique liée à cette expression particulière lui redonne toute son atypicité initiale, passée inaperçue à mesure que la métaphore rentrait dans le lexique et se rangeait aux côtés des clichés. Et à l'opposé, la logique du *nonsense* triomphe dans l'application béate et aveugle de la signification au sens, et dans son refus du surcroît de travail interprétatif causé par l'écart entre les deux, puisqu'elle bloque alors l'échange en un sens inattendu.

On trouve dans ce jeu de langage un procédé qui n'est pas sans rappeler ce que le formaliste russe Chklovski appelle « désautomatisation ». En faisant en sorte que ce qui était automatique ou habituel ne le soit plus, ce procédé oblige le lecteur à un travail de décodage supplémentaire. Il casse les routines de lecture et les automatismes du langage et de l'usage. C'est cette même « singularisation » ou « étrangement » (traductions possibles du terme russe utilisé par Chklovski pour décrire le procédé, « *ostranenie* »), cette façon de rendre étrange ce qui tombait sous le sens, de rendre opaques et artificielles des associations lexicales familières et semblant aller de soi, que l'on trouve dans le jeu de Carroll sur la métaphore. Et c'est en fait tout le langage non-littéral qui s'expose au même traitement dans cette œuvre qui se donne pour spécialité de donner ou redonner leur substance aux expressions figurées figées par le temps et l'usage, de rendre concrets les syntagmes ou prédications métaphoriques les plus réticents. Le Chat du Cheshire a par exemple le visage barré d'un immense sourire invariable personnifiant l'expression « to grin like a Cheshire Cat », le Chapelier se fait l'incarnation du « mad hatter » de l'expression anglaise « mad as a hatter », tout



comme son compère le Lièvre de Mars avec l'expression « Mad as a March Hare ». Le taon de l'autre côté du miroir est quant à lui un insecte à moitié mouche (« fly »), à moitié cheval (« horse »), conformément à son nom anglais, « horsefly ». Les plus figées des images reprennent vie, tandis que les plus éculées des associations métaphoriques frappent à nouveau le lecteur par ce mécanisme de retour à l'ambiguïté ou à la transgression première. On retrouve bien ici cette idée d'un « germe de vitalité » (Bordas, 2003:28) qui reste dans toutes les métaphores figées, contenu dans leur ambiguïté fondamentale, tout prêt à ressortir à nouveau pour peu qu'on lui en donne l'occasion. Ainsi, dans le passage célèbre d'*Alice au pays des merveilles* où la Reine de Cœur condamne le Chapelier à mort par avoir tué le temps, la métaphore figée, tuer le temps, devient un crime littéral, véritable homicide passible de mort. L'association des termes « tuer » et « temps » présente à l'origine un écart transgressif par rapport aux lois de combinaison liées à l'homogénéité sémantico-référentielle du sujet et du complément puisqu'elle prédique du temps, un sujet inanimé purement conceptuel, une action typique de l'animé, être tué. Mais ici, par ce véritable retournement expressif qu'est la prise au pied de la lettre de cette métaphore parfaitement lexicalisée et plutôt moribonde, le temps est littéralement personnifié. Après tout, si l'on prédique d'un sujet une action typiquement humaine, pourquoi ne pas en déduire que le sujet est humain et animé? On retrouve d'ailleurs la même logique de caractérisation intempestive dans la présence de plates-bandes anthropomorphiques de l'autre côté du miroir, comme le note Marina Yaguello dans *Alice au pays du langage* : « Quant aux fleurs parlantes, leur statut d'être animés procède du mot *flower-bed* qui veut dire *plate-bande* (« lit à fleurs »). Or les lits sont faits pour dormir, et pour dormir il faut être animé. » (Yaguello, 1981 :169-170) La procédure logique d'application à la lettre de l'homogénéité sémantico-référentielle fait ressortir l'écart transgressif initial auquel s'était substitué une lecture routinière. Et l'insolite devenu banal redevient insolite par une transgression qui est, elle, constituée par l'absence d'écart. La métaphore, lexicalisée, fondue dans le paysage lexical des expressions non-marquées, ressort alors à nouveau et frappe le lecteur par sa non-conformité à l'usage constitué. On comprend pourquoi le nonsense préfère cette déviance par rapport à l'usage linguistique à celle que constitue la métaphore créative : à la fois étrange et familière, la métaphore prise au pied de la lettre participe pleinement de cet « insolite décrié, parce que foncièrement solite » dont parle Robert Benayoun dans son anthologie du nonsense (Benayoun, 1986 : 17).

On voit bien le retournement magistral accompli par Carroll. Sous sa plume, c'est l'absence d'écart qui crée le nouvel écart expressif. Ce n'est plus la construction transgressive de la métaphore qui frappe mais l'absence de l'interprétation routinière, le fait de briser cette lecture automatique de l'expression. L'écart constitutionnel est remplacé par un écart dans l'usage interprétatif, et la métaphore, ainsi ranimée, redevient figure de l'expressivité par l'écart.

Il y a bien plus qu'un temps d'éclat dans la vie des métaphores. Elles sont en réalité des objets vivants, dotés d'un cycle de vie et de mort que l'on peut plus ou moins faire correspondre à un cycle dont les deux extrémités sont, dans le même ordre, expressivité et expression. Ce que montre le jeu de langage du *nonsense*, par un



retournement espiègle, c'est que ce cycle ne va pas que dans un sens. La transgression primitive au cœur de la composition de la figure, qui lui confère initialement son expressivité, peut bien passer inaperçue au fur et à mesure de son entrée dans le lexique courant. Une fois figée, il devient alors possible de donner une expressivité renouvelée à la figure en brisant sa lecture automatique par sa prise au pied de la lettre. Ce potentiel expressif insoupçonné de la figure montre encore une fois combien la métaphore est « un monde sans limite, un inépuisable univers de complexité, et de beauté » (Le Ny, Declerq : 2001:398).

Bibliographie:

- BAILLY, 1935, *Le langage et la vie*, Zürich, Max Niehans
- BENAYOUN, Robert, 1986, *Les dingues du nonsense*, Paris, Seuil
- BORDAS, Eric, 2003, *Les chemins de la métaphore*, Paris, PUF
- BRETON, André, 1924, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire
- CHKLOVSKI, Victor, 1917, 1965, « L'Art comme procédé », in TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 76-97
- FONTANIER, Pierre, 1821-1827, 1977 ; *Les figures du discours*, Paris, Flammarion
- GUILLAUME, François-Gustave, 1913, *Etudes de grammaire française logique. Le lieu du mode dans le temps, dans l'espace. Fasc.2 : Les temps*, Paris, Fischbacher
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1994, « Rhétorique et pragmatique : les figures revisitées », *Langue française*, 101, Larousse, 57-71
- KLEIBER, Georges, 1999, « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux » in CHARBONNEL, Nanine (dir.), 1999. *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF, 83-134
- KLINKENBERG, Jean-Marie, 1999, « Métaphore et cognition » in CHARBONNEL, Nanine (dir.), 1999. *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF, 135-170
- LACAN, Jacques, 1966, *Ecrits*, Paris, Seuil
- LECERCLE, Jean-Jacques, 1995, *Le dictionnaire et le cri*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy
- LE NY, Jean-François et DECLERQ, Christelle, 2001, « Flexibilité des significations et compréhension des métaphores verbales », *Verbum*, 23, 385-400
- LEVINSON, Stephen C., 1983. *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MOESCHLER, Jacques et REBOUL, Anne, 1994. *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil.
- MOESCHLER, Jacques et REBOUL, Anne, 1998. *La pragmatique aujourd'hui : une nouvelle science de la communication*. Paris, Seuil.
- MONNERET, Philippe, 2007, « Expressivité et image : retour sur conception guillaumienne d'expressivité », in *Les manifestations linguistiques de l'expressivité à travers les langues*, Université de Bourgogne, Dijon, 22 et 23 novembre 2007
- QUIVY, Mireille, 2004, *Glossaire bilingue des termes littéraires*, Paris, Ellipses
- RICOEUR, Paul, 1975, *La métaphore vive*, Paris, Seuil.
- SEARLE, John, 1979, *Expression and Meaning*. Oxford, Oxford University Press (Traduction : SEARLE, John, 1982. *Sens et expression*. Paris, Editions de Minuit)
- YAGUELLO, Marina, 1981, *Alice au pays du langage*, Paris, Seuil