

Ronald LANDHEER  
Université de Leiden (Pays-Bas)

## LA MÉTAPHORE, UNE QUESTION DE VIE OU DE MORT?

### 1. Introduction: métaphore et ambiguïté

Est-ce qu'il y a une relation essentielle entre la *métaphore* et l'*ambiguïté*? Voilà la principale question à laquelle nous tâcherons de donner une réponse dans ce travail. Et du même coup nous nous proposons de remettre en cause a) la définition à notre sens un peu trop restrictive de l'*ambiguïté* donnée par Catherine Fuchs (1996) et b) la pertinence de la distinction traditionnelle entre métaphore vive et métaphore morte.

#### 1.1. L'ambiguïté

Essayons d'abord de préciser la notion très complexe de l'*ambiguïté*. Si on entend par là la propriété d'un segment de langue de recevoir plus d'une interprétation, il convient de faire toute une série de précisions. Pour commencer, il faut faire une distinction fondamentale entre l'*ambiguïté virtuelle* et l'*ambiguïté actuelle*. Les faits de polysémie et d'homonymie relèvent de l'*ambiguïté virtuelle*, phénomène inhérent à l'économie langagière et qui fait que toute notion ne reçoit pas nécessairement une expression distincte. Il s'agit d'une plurivalence sur le plan de la *langue*, indépendamment de son emploi dans le *discours*. En voici (sous 1) quelques exemples, de trois niveaux différents: a. lexical, b. syntagmatique et c. phrastique:

- (1) a. cuisinière; perdre; cours; avocat; bière; vol.  
b. l'enseignement de l'histoire; un professeur de droit allemand.  
c. il attend la nuit; je l'ai quitté joyeux.

Souvent une telle ambiguïté virtuelle sera désambiguïsée discursivement, comme dans (2) a-c:

- (2) a. Notre *cuisinière* est enrhumée.  
b. *L'enseignement de l'histoire* de cette faculté a une renommée mondiale.  
c. *Je l'ai quitté joyeux* et je le suis resté toute la journée.

Mais si l'effet du contexte sur l'*ambiguïté* de départ (présentée ici en italique) est nul, l'*ambiguïté virtuelle* peut devenir une *ambiguïté effective* ou *actuelle*, une ambiguïté donc qui se présente au niveau du discours. Dans ce cas-là, c'est l'*énoncé entier* qui est ambigu, comme dans (3) a-c :

- (3) a. Nous avons une excellente *cuisinière*.  
b. A mon avis, *l'enseignement de l'histoire* est très utile.  
c. Je ne sais pas pourquoi, mais je crois que Sophie préfère *attendre la nuit*.

Et si même un contexte plus large ne filtre pas la plurivalence de départ, l'*ambiguïté actuelle* (et entièrement contextualisée) qui subsiste présente encore deux possibilités: elle peut être *volontaire* ou non :

- Ainsi, il se peut fort bien que l'émetteur de (3) b. veuille dire «le fait qu'on enseigne l'histoire» (= *génitif objectif*) et qu'il n'ait pas prévu que son énoncé serait compris comme «ce que l'histoire nous enseigne» (= *génitif subjectif*). Alors, on a affaire à une *ambiguïté non intentionnelle* ou *involontaire*, i.e. un malentendu.

- La seconde possibilité est que la plurivalence de départ soit pour ainsi dire exploitée par l'émetteur et dans ce cas-là, il s'agit d'une *ambiguïté intentionnelle*, comme en (4):

(4) Voilà le premier vol de l'aigle... (cf. Landheer, 1984: 123-124)

célèbre boutade prononcée à propos de la confiscation des biens de la maison d'Orléans par Napoléon III, nommé «l'aigle», et où l'ambiguïté du mot *vol* (voir (1) a.) et même du syntagme entier *vol de l'aigle* est manifestement voulue.

Dans ce qui suit, nous nous occuperons surtout de cette dernière forme d'ambiguïté: *l'ambiguïté actuelle et intentionnelle* (en discutant aussi la reconnaissabilité de ce caractère intentionnel).

Contrairement à Catherine Fuchs (1996: 13), qui parle seulement d'ambiguïté s'il est question d'une «alternative entre plusieurs significations mutuellement exclusives associées à une même forme», nous considérons aussi comme ambigus des énoncés qui présentent un *cumul* de deux ou plusieurs significations, comme dans (4), dont la lecture visée demande l'actualisation simultanée de deux sens différents des mots *vol* et *aigle*.

Nous proposons ainsi de faire une distinction entre *l'ambiguïté sélective* (où il faut effectivement faire un choix entre deux ou plusieurs lectures incompatibles: i.e. l'ambiguïté au sens strict de Fuchs; il est alors question d'une bifurcation de sens) et *l'ambiguïté cumulative* (où il est question d'un dédoublement de sens: deux ou plusieurs sens s'imposent à la fois). Mais il y a encore un troisième type d'ambiguïté, que nous appellerons *allusive*, et dont le slogan publicitaire cité sous (5) est un exemple:

(5) Elles vous aiment encore mieux quand elles ne peuvent plus vous sentir (cité par Catherine Kerbrat-Orecchioni, 2001: 156)

Comme le note Kerbrat-Orecchioni à propos de (5) «seul le sens olfactif est dénotativement acceptable: le sens affectif (lié au syntagme “ne pas pouvoir sentir quelqu'un”) est incompatible avec le cotexte (il introduirait dans l'énoncé ... une contradiction interne); s'il vient automatiquement à l'esprit, c'est sur un mode purement connotatif». Kerbrat-Orecchioni parle dans ces sortes de cas d'un «double sens avec hiérarchie». Pour notre part, nous les appelons donc *allusivement ambigus*: il y a une lecture dominante, intellectuellement 'correcte', et une autre lecture qui ne s'ajoute qu'allusivement.

N.B. D'une façon générale, on peut dire que *l'ambiguïté sélective* se présente comme *non-intentionnelle*, à l'opposé de *l'ambiguïté cumulative* et de *l'ambiguïté allusive* qui sont normalement *intentionnelles*.

## 1.2. La métaphore

Quant à la métaphore, il est d'usage de distinguer entre la *métaphore vive* et la *métaphore morte*. Mais dans quelle mesure s'agit-il là d'une distinction pertinente?

- Tout d'abord: qu'est-ce qu'on entend exactement par une *métaphore morte*? Dans son *Traité de stylistique française* (193 ssq), Charles Bally donne comme exemple de ce qu'il appelle une «image morte» la phrase *Vous courez un grand danger*, et il la commente ainsi: «il n'y a plus ni image ni sentiment d'image, sinon au point de vue historique; nous sommes dans l'abstraction pure». Et en effet, le plus souvent on parle d'une *métaphore morte* quand il s'agit du sens figuré d'un mot polysémique (*courir* dans l'exemple de Bally) et que ce sens figuré s'est complètement lexicalisé et détaché du sens dit «propre». On constate alors que ce sens figuré a beau être dérivé d'un sens propre, avec lequel il entretient en principe un rapport de ressemblance ou d'analogie, mais ce lien de ressemblance s'est tellement affaibli qu'il ne joue plus ou plus guère un rôle actif ni au niveau cognitif ni au niveau pragmatique ou discursif.

Mais bien sûr, une telle définition de la métaphore morte pose problème: ainsi le mot *bouchon* dans le sens de «bouchon (dans la circulation)» est complètement lexicalisé, une figure éteinte donc, si l'on veut, mais s'agit-il là d'une image morte? Comparons à titre de curiosité les deux exemples suivants:

- (6a) Sur l'autoroute entre Paris et Lyon il y a souvent des bouchons.  
(6b) Sur l'autoroute entre Pouilly et Macon: attention aux bouchons! (cf. Landheer, 1984: 92)

Objectivement parlant, on dirait que (6a) et (6b) véhiculent la même information : on a affaire aux mêmes bouchons (à savoir de la circulation trop dense sur certaines tranches de l'autoroute). Mais si le rapport de ce sens métaphorique du mot *bouchon* avec son sens propre reste purement virtuel dans (6a), il en va autrement dans (6b), où il y a un indice qui évoque ce lien d'une façon tout à fait évidente: la cooccurrence des toponymes Pouilly et Macon, deux villes réputées pour leurs vins. Dans (6b), on a affaire à une ambiguïté allusive (l'encombrement de l'autoroute comportant la lecture dominante, les bouchons de bouteille la lecture allusive, avec éventuellement – en fonction du co(n)texte plus large – un renvoi aux automobilistes ayant trop bu...), grâce au dégel d'une métaphore qui avait l'air d'être morte.

Il est évident d'ailleurs que la complicité du contexte et notre connaissance du monde sont des facteurs essentiels pour une interprétation adéquate des cas comme (6b) ou (4).

Donc, suivant la définition de Bally, une métaphore morte est une figure complètement lexicalisée, dénuée de sa motivation primitive, et dont le sens appartient à un mot polysémique, comme c'est le cas de *courir* et d'autres exemples comme ceux nommés en (7) :

- (7) feu ('amour'), âne ('personne stupide'), plat ('trivial'), éclat (de rire).

Cela veut dire que les polysèmes *courir*, *feu*, *âne*, *plat* et *éclat* contiennent une ambiguïté virtuelle, tout comme les exemples cités sous (1) a. Une fois intégrés dans des énoncés, ils peuvent donc être désambiguïsés ou non, comme tous les mots polysémiques (cf. (2) a., resp. (3) a.). Seulement, comme nous venons de voir dans (6b) et comme nous allons encore voir par la suite, il est souvent très difficile de constater si la motivation de leur sens figuré («l'image») ait effectivement disparu (c.q. soit «morte») dans l'esprit des usagers.

- Quant à la *métaphore vive*, elle peut être définie comme un énoncé dont un ou plusieurs mots doi(ven)t être interprété(s) métaphoriquement, comme dans les exemples suivants:

- (8) L'enfant est une plante qui a besoin de beaucoup de soleil (Michelet);  
(9) (Il eut) un sourire barricadé (Gracq) (cité par Charbonnel & Kleiber, 1999: 6)

Il est clair que l'emploi métaphorique des mots *plante* (et *soleil*) dans (8) et *barricadé* dans (9) ne rend pas ces mots polysémiques pour autant. Néanmoins, ils comportent eux aussi une certaine ambiguïté, causée par la tension double a) entre le sens discursif de ces mots et leur co(n)texte et b) entre ce sens discursif des mots et leur sens «normal» [l'enfant N'EST PAS une plante, mais ICI il EST quand même (en quelque sorte) une plante; il s'agit donc de repérer les sèmes discursivement pertinents des mots *plante*, *soleil* et *barricadé* pour en venir à une interprétation plausible de ces inconsistences apparentes]. Cette ambiguïté-là, qui est caractéristique de la métaphore vive, nous voudrions proposer de la nommer une *ambiguïté connotative*. On y reviendra (dans la section 3, dernier paragraphe).

Dans ce qui suit, nous voudrions explorer davantage la relation entre la métaphore morte (ou dite «morte») et la métaphore vive (section 2), et celle entre la métaphore et l'ambiguïté (intentionnelle) (section 3).

## 2. Métaphore morte et métaphore vive

La distinction entre métaphore morte et métaphore vive (ou vivante) n'est guère controversée, sauf qu'on a souvent fait remarquer qu'il n'est pas question d'une dichotomie, mais plutôt d'une *échelle de métaphorisation* dont la métaphore morte et la métaphore vive ne constituent que les deux pôles extrêmes. Certains chercheurs ont essayé de raffiner cette échelle en admettant trois ou quatre ou cinq (ou même plus) catégories de métaphores au lieu de deux, par exemple en distinguant entre métaphores: poétique ou créative (= unique) - vivante ou vive - courante - codée - cliché - usée - morte, et ainsi de suite (cf. Leech 1974, Newmark 1981). Nous ne voudrions pas suivre cet exemple. Nous admettons bien en effet qu'il n'est pas question d'une dichotomie et qu'il y a effectivement quelque chose comme une échelle de métaphorisation, mais à notre avis, cette échelle est tellement floue qu'il est infaisable de vouloir à tout prix y reconnaître des points de repère tant soit peu délimitables.

Mais nous voudrions notamment essayer de montrer ici qu'une métaphore a beau être «usée», lexicalisée, faisant partie de la polysémie d'un mot, elle n'est sans doute jamais entièrement «morte». Plus haut nous avons déjà signalé quelques problèmes en rapport avec cette notion. Ce qu'on voudra souligner, en somme, est que le terme «métaphore morte» est mal choisi, car un sens métaphorique contient toujours un germe de vivacité, une sorte de fluidité insaisissable, et par là même une espèce d'ambiguïté fondamentale.

Cela a plusieurs causes. La première est banale, elle tient à la différence de compétence linguistique des usagers, une métaphore morte pour l'un pourrait bien être une métaphore originale, vivante pour quelqu'un d'autre (ce qui peut mener à toutes sortes de malentendus ou erreurs). Une deuxième cause réside dans le fait qu'un sens métaphorique a beau être usé, éteint, il peut à tout instant être ranimé discursivement. Nous voudrions surtout insister ici sur ce dernier aspect (déjà relevé au sujet de (6b)). Examinons à ce propos les exemples suivants:

(10) Il avait des cheveux d'ange/Une barbe de fleuve/Et puis un doigt de vin (Prévert, *Histoires*)  
(cf. Landheer, 1984: 27)

(11) - Comment avez-vous trouvé le spectacle?  
- Que voulez-vous? C'est tellement creux qu'on ne peut même pas dire que c'est plat...  
(Marcel Aymé, *Nouvelles Littéraires* 16-10-1958)

Ces cas sont intéressants à plus d'un titre. Dans (10), qui présente la description de la physiologie de quelqu'un (*cheveux, barbe* + modifieurs *d'ange, resp. de fleuve*), on s'attend à ce que *doigt* se range dans la même isotopie, mais comment interpréter alors le modifieur *de vin* dans ce cas : un «doigt de vin» ?? On serait donc porté à y voir une *rupture isotopique* et à interpréter *un doigt de vin* dans son sens courant : «un tout petit peu de vin». Mais même en faisant cela, l'incohérence causée par cette rupture isotopique fait revivre le sens propre du mot *doigt*, qui s'était quasiment perdu dans l'expression *un doigt de vin*. C'est pourquoi nous sommes donc à nouveau en présence d'une ambiguïté ici (au moins allusive, mais peut-être même cumulative).

Dans (11), il est question d'une isotopie évaluative, dans laquelle se range le sens figuré des adjectifs *creux* et *plat*, mais cette isotopie-là n'est pas cohérente avec le co-texte, car rien n'empêche un spectacle d'être *à la fois* creux et plat, comme le montre (11a):

(11a) C'était un spectacle vraiment affreux, creux et plat.

La négation dans (11) est cohérente avec une autre isotopie à laquelle participent les deux adjectifs, celle des formes physiques, mais cette isotopie-là semble incompatible avec une isotopie évaluative. On a donc, en résumant:

- a) *Creux/plat*, au sens propre: incohérent avec l'isotopie évaluative
- b) *Creux/plat*, au sens figuré: incohérent avec la négation dans le co-texte

Comment résoudre ces incompatibilités interprétatives? Or, selon la lecture la plus plausible, on choisit le sens figuré, en retenant la négation seulement comme une allusion (ludique) au sens propre. Cette ambiguïté allusive suggère une contradiction qui n'en est pas vraiment une.

Dans (12) on a un autre exemples de ce curieux mélange de deux isotopies:

(12) Ce sont les hommes qui ne sont pas de bois qui brûlent le plus facilement.  
(André Roussin, *Nouvelles Littéraires*, 13-11-1968)

L'expression figée *n'être pas de bois* par rapport aux personnes signifie normalement quelque chose comme «être sensible aux tentations» (notamment de nature érotique). On retrouve ici encore deux isotopies: celle du feu et celle de la passion amoureuse. Mais là encore, aucune des deux n'est cohérente en soi:

- a) *bois/brûler*, au sens propre: incohérent avec la négation dans le co-texte;
- b) (n'être pas de) *bois/brûler*, au sens figuré: bizarre, parce que tautologique, comme le montre un énoncé apparemment synonyme comme

(12a) ?Ce sont les hommes qui ne sont pas de bois qui s'éprennent le plus facilement.

Pour résoudre cette inconsistance interprétative de (12), il faudra encore opter pour le sens figuré, mais en même temps prendre en considération une allusion au sens propre des termes (ce qui confère à cette boutade aussi son caractère nettement paradoxal, c'est-à-dire pseudo-contradictoire).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Pour plus de détails sur le paradoxe comme contradiction apparente, voir Landheer & Smith (1996: 91 ssqq).

Or, ce qu'il y a de plus remarquable dans les derniers exemples, à notre avis, est le fait que ces énoncés, qu'on les prenne au sens propre ou au sens figuré, sont toujours au fond «vides de sens», et qu'ils tirent leur seule valeur (ludique) d'une ambiguïté allusive: la lecture la plus plausible, la lecture figurée, doit être complétée d'une allusion à l'autre lecture (propre) pour devenir recevable. Ce qui montre en même temps que les sens métaphoriques, morts en principe (*plat, n'être pas de bois*), peuvent aisément être ranimés. D'une façon générale, on peut affirmer que la métaphore morte ou lexicalisée, se prête facilement à des ambiguïtés intentionnelles. *Intentionnelles*, parce que la réanimation d'une métaphore morte est toujours une réanimation volontaire, consciente. Dans la section suivante, nous proposons de regarder de plus près le caractère intentionnel de l'ambiguïté.

### 3. Métaphore, ambiguïté et intentionnalité

Comme nous avons dit au début: en général on peut constater que *l'ambiguïté sélective* est *non-intentionnelle*, tandis que *l'ambiguïté cumulative* et *l'ambiguïté allusive* sont normalement *intentionnelles*; certains cas d'ailleurs restent indécidables. Mais comment peut-on évaluer ou décider si une ambiguïté est intentionnelle ou non? Reprenons les exemples cités jusqu'ici.

- Quant à (3) a-c, sans autre contexte, rien n'indique que l'ambiguïté (actuelle) soit intentionnelle ou non intentionnelle. Ce sont des cas non contextualisés et donc indécidables.

- Pour (4) il n'y a pas l'ombre d'un doute: la cooccurrence *vol + aigle*, dans un contexte où Napoléon III, dit l'aigle, commet des vols, rend inimaginable que cette ambiguïté cumulative soit due au hasard.

- Le cas de (5) paraît clair aussi, d'autant plus qu'il s'agit d'un message publicitaire, genre réputé pour son goût du calembour (cf. Grunig 1990). Kerbrat-Orecchioni (2001: 156) note à ce propos : «une étude que nous avons menée sur une centaine de jeux de mots prélevés dans un corpus d'énoncés publicitaires a fait apparaître une très large prédominance des calembours avec hiérarchie: nouvelle illustration du caractère "exceptionnel" des ambiguïtés au sens fort, c'est-à-dire mettant vraiment sur le même plan des sens ... disjoints.»

- Que (6b) soit intentionnellement ambigu, tandis que pour (6a) cela est indécidable, provient d'un phénomène crucial sous ce rapport, à savoir la présence d'un *indice/signal* dans (6b) : la cooccurrence de *bouchon* et des deux toponymes *Pouilly* et *Macon* (c'est là un indice cotextuel; en l'occurrence il s'ajoute encore un indice situationnel: le fait que l'énoncé en question avait été produit par le *Canard Enchaîné* ...). C'est donc la présence de tels indices (ou signaux) qui nous invitent (et parfois même forcent) à tenir compte d'une ambiguïté (souvent un jeu de mots) voulue. Par contre, (6a) dans lequel un tel indice fait défaut, comporte une interprétation par défaut, donc neutre et univoque.

- On retrouve ce même phénomène «signalétique» dans les exemples (10), (11) et (12). L'indice constitue en général une rupture isotopique causée par l'occurrence d'un mot polysémique ou homonymique, dont une partie de l'énoncé actualise le sens A (p.ex. le sens propre), tandis qu'une autre partie nous oriente vers un sens B (p.ex. un sens figuré).

Afin d'illustrer plus amplement ce procédé, qui crée un mélange isotopique, nous invitons le lecteur à comparer les exemples de la série a) et de la série b) de (13) à (17) :

- (13a) Avoir des dettes criardes  
(14a) Toutes les fautes se payent.  
(15a) Sept villes se disputaient l'honneur d'avoir donné le jour à Homère.  
(16a) La vie est belle. Je me tue à vous le dire!  
(17a) Voilà le meilleur moyen de rapprocher les hommes.
- (13b) Les dettes criardes n'existent pas, ce sont les créanciers qui crient.  
(14b) Bien sûr toutes les fautes se payent, mais on peut marchander.  
(15b) Homère était frappé de cécité et sept villes se disputaient de lui avoir donné le jour.  
(16b) La vie est belle/Je me tue à vous le dire/Dit la fleur/Et elle meurt (Prévert)  
(17b) Réunir les hommes n'est pas toujours le meilleur moyen de les rapprocher.

En simplifiant un peu, on peut dire que les exemples de la série a) sont des affirmations ou des constatations «normales», à isotopie simple, c'est-à-dire où il est question d'une signification figurée conventionnelle, (dettes) *criardes*, (les fautes) *se payent*, *donner le jour* (à quelqu'un), *se tuer à dire quelque chose*, *rapprocher* (des antagonistes). Ces significations font partie de la polysémie des lexèmes *criard*, *se payer*, *jour*, (*se*) *tuer*, *rapprocher*, c'est-à-dire qu'il s'agit en principe de métaphores éteintes ou mortes.

Cependant les exemples de la série b) montrent que cette usure/mort est toute relative: en effet, on constate que dans ces énoncés on est confronté avec un signal qui fait revivre et actualise l'autre sens, non figuré, de ces mots, en reliant directement les deux sens. Dans (13b) c'est le verbe *crier*, dans (14b) le verbe *marchander*, dans (15b) c'est le nom *cécité*, dans (16b) le verbe *mourir* et dans (17b) le verbe *réunir*. Leur présence crée allusivement une seconde isotopie. Comme on voit, ce mot-indice de l'orientation double peut ou bien précéder le mot polysémique (dans (15b) et (17b)) ou bien suivre celui-ci (dans (13b), (14b) et (16b)), mais dans tous les cas, c'est bien sa présence dans la série b) qui nous permet de capter le caractère intentionnel d'une ambiguïté textuelle (en général allusive), à l'opposé des exemples de la série a), où ces signaux font défaut et qui ne présentent donc aucune ambiguïté actuelle, ni a fortiori intentionnelle.

Si les grands poètes ne sont pas insensibles, eux non plus, à cette espèce d'ambiguïté provoquée par une réanimation d'images métaphoriques éteintes, ce n'est pas tellement *l'effet ludique* de cette double isotopie qui saute aux yeux, mais plutôt *l'effet expressif* de ce procédé de reviviscence métaphorique, qui va d'ailleurs souvent de pair avec une comparaison (nous avons mis en italique les termes métaphoriques revivifiés) :

- (18) Je souffre *brûlé* de plus de *feux* que je n'en *allumai* (Racine, *Andromaque*)  
(19) Mais la tristesse *monte* en moi comme la mer, / et laisse, en refluant, / sur ma lèvre morose / le souvenir cuisant de / son limon amer. (Baudelaire, «Causerie», *Les Fleurs du mal*)  
(20) L'espoir *luit* comme un brin de paille dans l'étable (Verlaine, «Sagesse»)  
(21) Mon verre s'est brisé comme un *éclat de rire* (Apollinaire, «Nuit Rhénane», *Alcools*)<sup>2</sup>

«La tristesse monte en moi» (19) est presque un cliché, mais la comparaison qui suit a un effet revitalisant sur cette image éteinte. «Un éclat de rire» (comme l'expression «rire aux éclats»)

<sup>2</sup> Les trois derniers exemples m'ont été gentiment transmis par ma collègue Tineke Kingma.

est un cliché depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, mais il reçoit une charge sémantique nouvelle dans le vers d'Apollinaire (21). Et ainsi de suite...

Du reste, on constate que Catherine Kerbrat a raison d'affirmer que l'ambiguïté «avec hiérarchie» (donc l'ambiguïté allusive dans notre terminologie) est bien plus courante dans le discours que l'ambiguïté sélective ou l'ambiguïté cumulative. Néanmoins, celle-ci n'est pas totalement absente: (4) en était déjà un exemple convaincant. Examinons encore l'exemple suivant:

- (22) On ne *perd* jamais les femmes, ce sont elles qui nous *perdent*.  
(Michel Déon, *Nouvelles Littéraires*, 4-10-1956)  
[cf. *perdre* au sens passif «cesser d'avoir» vs. *perdre* au sens actif «ruiner»]<sup>3</sup>

Cet énoncé comporte deux parties: *on ne perd jamais les femmes* et *ce sont elles qui nous perdent*, dont chacune présente deux lectures possibles, ce qui fait quatre lectures en tout. Impossible de dire laquelle est la «bonne», même si telle ou telle lecture peut être plus plausible que telle ou telle autre (abstraction faite de toute idéologie!) : n'oublions pas le mot très juste de Valéry : «Il n'y a pas de vrai sens d'un texte». Et il continue «Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun se peut servir à sa guise et selon ses moyens : il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre.» (*Variété III*, 1936). Bref, dans (22) nous avons affaire à une ambiguïté difficile à classer: on pourrait la nommer sélective (on a effectivement le choix entre quatre lectures différentes), mais aussi cumulative (une lecture déterminée n'exclut pas nécessairement les trois autres: par exemple, si on choisit pour *perdre*<sub>1</sub> le sens de «cesser d'avoir», *perdre*<sub>2</sub> pourrait garder ses deux sens). Il faut d'ailleurs ajouter que cette ambiguïté-là n'a rien avoir avec la métaphore: aucun des deux sens de *perdre* n'est un sens figuré, l'exemple nous paraissant intéressant seulement pour la problématique extrêmement complexe de l'ambiguïté (intentionnelle).

Pour en revenir maintenant à la métaphore, à propos des exemples donnés (de (10) à (21)) on pourrait éventuellement objecter que les expressions métaphoriques qu'ils contiennent ne sont pas vraiment mortes. Une métaphore 'vraiment morte' ne serait sans doute pas réanimable... Dans ce contexte, nous rappelons que Bally parlait d'une «image morte» dans une phrase comme *Vous courez un grand danger*. Or, s'il avait connu le passage suivant de Raymond Devos, il se serait sans doute efforcé de donner un autre exemple:

- (23) - «Dites-moi, pourquoi tous ces gens-là courent-ils comme des fous?» – «Parce qu'ils le sont! Vous êtes dans une ville de fous, ici, vous n'êtes pas au courant?» – «Si, des bruits ont couru.» «Ils courent toujours!» – «Qu'est-ce qui fait courir tous ces fous?» – «Tout, tout : il y en a qui courent au plus pressé, d'autres qui courent après les honneurs, celui-ci court pour la gloire, celui-là court à sa perte!»... (Devos, «Où courent-ils?», cité par Picoche & Honeste, 1994: 124)

En effet, un théoricien comme Leech considère les exemples du type que l'on vient de traiter ici comme «pseudo-morts» et il donne la description suivante des métaphores «vraiment mortes»:

---

<sup>3</sup> Combien de jeux de mots n'a-t-on pas construit sur cette polysémie de *perdre*!? Bien connu aussi est le mot de Groucho Marx (cité par Catherine Kerbrat-Orecchioni, 2001: 159), qui répond à des paroles manifestement compatissantes «Ce doit être dur de perdre sa femme» par un laconique «Oh oui, c'est même quasiment impossible».

«The stage of absolute 'deadness' is reached only when the literal meaning has died out entirely [...] or else, when the literal and transferred meanings have diverged psychologically to the extent that no connection is felt between them any more» (Leech, 1974: 227-228).

Cela revient à dire qu'il convient de parler d'une métaphore morte si, et seulement si le sens métaphorique primitif n'est plus du tout ressenti comme un sens dérivé, mais est devenu un sens autonome, sans aucun rapport avec un quelconque sens propre. En d'autres termes, là où *l'aspect métaphorique* est repérable seulement dans *l'étymologie* du mot. A titre d'exemple, un mot comme *considérer* veut dire - étymologiquement parlant - «observer les astres» (cf. latin *considerare*, dérivé de *sidera* «étoiles»). On dirait en effet qu'une reviviscence de ces sortes de sens métaphoriques, présents seulement dans l'étymologie, est presque inimaginable. Mais pas impossible pour autant! Témoin l'exemple suivant de la main de Paul Valéry:

(24) Une Intelligence adultère / exerce un corps qu'elle a compris! (Valéry, «La Pythie»)

Une lecture plausible de ce vers quelque peu obscur à première vue serait: «un esprit qui m'est étranger tourmente un corps qu'il a envahi». C'est-à-dire que les verbes *exercer* et *comprendre* sont utilisés ici dans un sens étymologique qui s'est perdu depuis longtemps, et au fond c'est le latin classique, langue morte par excellence, qui est revivifié ici!

De même, le recueil de poèmes dont le vers cité fait partie est intitulé *Charmes*, ce qui veut dire non seulement «incantations», «paroles magiques» et «agréments» (comme toujours en français moderne), mais aussi «chants», «poèmes» (du latin *carmina*).

Comme on voit, les sens modernes n'ont rien gardé de leur statut métaphorique primitif, ce sont des métaphores mortes dans le sens strict de Leech, et pourtant un Valéry est capable de les ranimer... Cela est exceptionnel, d'accord, les Valéry ne sont pas nombreux, il faut en convenir... Mais l'essentiel est la thèse que les métaphores vraiment mortes n'existent pas, ou sont à tout le moins extrêmement rares, parce que à tout moment elles peuvent trouver une réincarnation peut-être imprévue mais non entièrement imprévisible... Sur ce point nous souscrivons entièrement au passage suivant de Michele Prandi (à paraître):

«...the concept of dead metaphor is almost an oxymoron. Indeed, what is commonly called the death of a metaphor lacks the irreversibility of real death – like the sleeping girl of the fairy tale, a dead metaphor can be raised to new life at any moment.»

Cela veut dire que ces métaphores éteintes gardent toujours une certaine *ambiguïté virtuelle*, susceptible d'être utilisée dans un sens ou dans un autre, ou bien dans une *ambiguïté actuelle* (cf. (18) «brûlé de plus de feux que je n'en allumai»).

Avant d'en venir à nos conclusions, il reste encore une question intéressante : est-ce qu'une *métaphore revivifiée* est redevenue par là une *métaphore vive*? Certes non. Une métaphore vive comme dans (8) ou (9) n'est pas comparable à une métaphore revivifiée comme dans (18) ou (19). Celles-ci sont caractérisées par un choc de reconnaissance: une polysémie existante est actualisée dans un énoncé, tandis que dans la métaphore vive un sens complètement nouveau s'instaure: il s'agit d'une vision momentanée qui crée une tension entre le connu et l'insolite: «un sourire barricadé» est imaginable mais surprenant, parce qu'un sourire n'est pas une porte... Ranimer une métaphore morte, par contre, c'est en quelque sorte retourner à quelque chose de connu: que la tristesse puisse monter en nous est malheureusement quelque chose d'aussi connu que la mer qui monte (ou la moutarde...). L'ambiguïté s'y rapporte à un

élément dénotatif donné (*feu* (cf. (18)) signifie depuis longtemps «incendie» et «passion amoureuse»). Dans la métaphore vive, il n'en est rien, c'est pourquoi nous avons appelé l'ambiguïté en cause une *ambiguïté connotative*, il faut l'effiloche *ad hoc*, il s'agit de quelque chose qui est à la fois X et non-X, à la fois barricadé (quelque chose de connu) et non-barricadé (cf. Ricoeur 1975). Bref, *vif* et *revifié*, par rapport à la métaphore, sont loin d'être des (pseudo) synonymes.

#### 4. Conclusions

A quelles conclusions pourrait-on en venir après les quelques observations qui précèdent? Or, nous croyons qu'on est en droit de dire que la question posée dès les premières lignes de cet article doit recevoir une réponse affirmative: la métaphore véhicule toujours une certaine ambiguïté et il existe une relation essentielle, mais très complexe et variable, entre ces deux notions clefs du thème central de ce volume de *Semen*.

Reprenons tout d'abord la notion d'*ambiguïté*. Nous avons essayé de montrer qu'on lui fait tort si on la définit d'une manière aussi restrictive que ne le fait Catherine Fuchs, entre autres dans son étude de 1996, d'ailleurs admirable à plusieurs égards. Si on étudie l'ambiguïté intentionnelle ou volontaire, on constate que l'on rencontre par trop souvent des cas d'ambiguïté manifeste, où il n'est *pas* question d'«une alternative entre plusieurs significations mutuellement exclusives associées à une même forme» (Fuchs, 1996: 13). Cette ambiguïté au sens strict, nous l'avons nommée sélective. Dans *l'ambiguïté sélective* il faut opérer un choix, c'est A **ou** B. Nous y avons opposé les cas d'ambiguïté où il n'est pas question d'un choix à opérer, où c'est donc à la fois A **et** B : (4), (18). Nous l'appelons *ambiguïté cumulative*. En troisième lieu, on peut avoir affaire à ce que nous avons baptisé une *ambiguïté allusive* (ou «ambiguïté avec hiérarchie» chez Catherine Kerbrat) : il y a une lecture dominante, mais il y a dans l'énoncé un indice qui force le récepteur à tenir compte en même temps d'un sens supplémentaire. Ces trois types d'ambiguïté sont *dénotatifs*: c'est-à-dire que nous avons affaire à des dénotations en principe connues, plus ou moins conventionnelles. Nous y avons opposé *l'ambiguïté connotative*, telle qu'on rencontre notamment dans la métaphore vive, un énoncé où le récepteur est invité à construire un sens non donné à l'avance à partir d'une entité qui est à la fois X et non-X.

Quant à la *métaphore*, nous avons vu que ce n'est pas pour rien qu'elle est réputée pour être la figure la plus riche de toutes. Si la *métaphore vive* est sans conteste la métaphore la plus intéressante pour ceux qui s'occupent de la littérature, cela n'empêche que cette figure du discours est omniprésente, dans n'importe quel discours, et elle nous place toujours devant des surprises inédites. Par ailleurs, nous avons essayé de montrer que la notion de «*métaphore morte*» est fort problématique: une métaphore a beau être usée, éteinte, congelée, lexicalisée..., elle n'est pas raide morte pour autant. S'il est toujours attrayant de parler en oppositions binaires (*absent/présent*, *vif/mort*), pour la métaphore il convient d'être bien plus nuancé. Pour notre part, nous voudrions insister sur le fait qu'une métaphore, aussi éteinte qu'elle puisse paraître, garde toujours un potentiel de vivacité, un germe de vie, elle est comme la Belle au Bois dormant qui ne demande qu'à être réveillée, et nous tous sommes capables de faire cela, même si nous ne sommes pas tous des Valéry...<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Nous présentons en annexe un résumé schématique des différents types d'ambiguïté que nous avons distingués dans ce texte et de leur relation avec la métaphore.

## **BIBLIOGRAPHIE**

- BALLY, Ch. (1951<sup>3</sup>), *Traité de Stylistique française*, Klincksieck, Paris-Genève.
- BLACK, M. (1962), *Models and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca.
- BOGAARDS, P, J. ROORYCK & P.J. SMITH (éds) (2001), *Quitte ou Double Sens. Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*. Rodopi, Amsterdam-New York.
- BONHOMME, M. (1998), *Les figures clés du discours*, Éd. du Seuil.
- CHARBONNEL, N. & G. KLEIBER (éds.) (1999), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, PUF.
- DÉTRIE, C. (2001), *Du sens dans le processus métaphorique*, Honoré Champion.
- EMPSON, W. (1965), *Seven Types of Ambiguity*, Penguin, Harmondsworth.
- FONTANIER, P. (1977), *Les figures du discours*, Flammarion.
- FUCHS, C. (1996), *Les ambiguïtés du français*, Ophrys, Gap-Paris.
- GRUNIG, B. (1990), *Les mots de la publicité*, Presses du CNRS.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2001), «L'ambiguïté en langue et en discours», in P. Bogaards e.a. (éds) 2001, 135-163.
- LAKOFF, G. & M. JOHNSON (1985), *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Éd. de Minuit.
- LANDHEER, R. (1984), *Aspects linguistiques et pragmatico-rhétoriques de l'ambiguïté*, Thèse, Presses Universitaires de Leiden.
- LANDHEER, R. & Paul J. SMITH (1996), *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Droz, Genève.
- Langue Française* 101 (1994), «Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique», Larousse.
- LEECH, G. (1974), *Semantics*, Penguin, Harmondsworth.
- MOLINIÉ, G. (1992), *Dictionnaire de rhétorique*, Les Usuels de Poche.
- NEWMARK, P. (1981), *Approaches to Translation*, Pergamon Press, Oxford.
- PICOCHÉ, J. & M.-L. HONESTE (1994), «Les figures éteintes dans le vocabulaire de haute fréquence», *Langue Française* 101, 112-124, Larousse.
- PRANDI, M. (1987), *Sémantique du contresens*, Ed. de Minuit.
- PRANDI, M. (à paraître), *The building Blocks of Meaning*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.
- RASTIER, F. (1991), *Sémantique et recherches cognitives*, PUF.
- RICOEUR, P. (1975), *La métaphore vive*, Éd. du Seuil.
- TAMBA-MECZ, I. (1981), *Le sens figuré*, PUF.

**ANNEXE**

**Métaphore et ambiguïté : résumé schématique**

