MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

« Voir de bon biais » dans les romances de William Shakespeare : la métaphore comme figure de déviance

Barbara Muller

10.58048/2263-7664/1844

Le Goût des lettres - Dissidence, déviance, décentrement

Les pièces tardives de William Shakespeare – *Pericles* (1606[1]), *Cymbeline* (1609), *The Winter's Tale* (1609) et *The Tempest* (1610) – mettent en scène la déviance. Ce sont des odyssées qui s'inspirent des romans grecs du 1er au 3e siècle après JC[2]. Dans ces pièces, les personnages font face à des épreuves apparemment insurmontables : ils sont exilés, enlevés, menacés ou déchus, ils font naufrage et dérivent dans des contrées inconnues ; autrement dit, ils sont déviés de leur voie[3] et ceci afin de développer de nouveaux potentiels. Les métaphores dans les pièces fonctionnent de même : elles sont une forme de déviance, ou plus précisément de déviation, dynamique qui sert à déployer un sens inattendu et invite le spectateur à voir de façon neuve.

La lecture traditionnelle qui prédomine jusqu'aux années 1970 présente ces quatre pièces comme des fables conventionnelles et réactionnaires. Cette lecture est héritière du regard critique qui prévalait au 19ème siècle, période à laquelle l'étiquette de « romance » fut accolée aux quatre pièces. Edward Dowden, en 1875, voyait en elles quelque chose qui s'apparentait à une douce sérénité (« *sweet serenity* [4] »), rejetant ainsi toute idée de dissidence. Les conditions d'écriture des pièces ont également contribué à la définition du genre : les pièces étaient destinées à être jouées par la

troupe des Kings Men au Blackfriars[5]. Shakespeare aurait écrit les pièces pour plaire au roi, et y ferait ainsi l'apologie de l'ordre établi. En 1965, cette vision perdure et Northrop Frye affirme que dans les romances « *Kings remain kings and clowns clowns*[6] ». L'issue de l'intrigue (la réconciliation et les retrouvailles d'enfants perdus) a amené les critiques à y voir des pièces dans lesquelles l'ordre serait fortement thématisé. Et pourtant, les métaphores dans les romances révèlent une dissidence en creux qui met à l'épreuve l'ordre social et littéraire.

La clef d'analyse des notions de dissidence, de déviance et de décentrement à l'honneur de ce colloque est entre autres le concept philosophique du « propre ». L'ouvrage récent de Nanine Charbonnel intitulé *Critique des métaphysiques du propre. La ressemblance et le Verbe*, retrace le parcours philosophique de la notion du propre à travers son usage et ses traductions :

> Rappelons que ce qui est entendu aujourd'hui en français par « propre » recouvre au moins trois notions exprimées en grec par des mots différents :
>
> 1. l'*idion*, le propre à soi, le particulier, l'approprié-au seul (opposé au *koinon*, commun),
>
> 2. le *kyrion*, le propre (opposé au figuré), le sens courant, dominant,
>
> 3. le *prepon*, l'approprié, le convenant, le pertinent (opposé au non convenant[7]).

Ces trois sens du « propre » ne se recoupent pas en grec ancien : le premier a trait à l'essence (*idion*), le deuxième désigne l'habituel (*kyrion*) et le troisième l'approprié (*prepon*). Les traductions de la *Rhétorique* et de la *Poétique* d'Aristote faites par Quintilien ont tendance à entremêler les trois concepts de *kyrion*, *prepon* et *idion*, traduits tous par le latin *proprium*[8], si bien que l'inconvenant est superposé à l'inhabituel, ou encore l'habituel confondu avec l'essentiel. De telles confusions expliquent peut-être les recoupements possibles entre déviance, dissidence et décentrement, concepts qu'il nous faut essayer de clarifier au mieux.

La « déviance », ce qui s'écarte de la norme, relève du comportement inhabituel (non-*kyrion*). Connoté négativement, ce terme a aussi une portée morale et permet de désigner l'inconvenant (non-*prepon*). Il conviendra d'utiliser le terme de « déviation » lorsque l'écart par rapport à la norme n'est pas forcément perçu de manière péjorative. Forme d'escapade, la déviation permet de sortir des sentiers battus afin d'élargir ses perspectives.

La « dissidence », autre forme d'écart par rapport à la norme dominante (non-*kyrion*), est un rejet de la légitimité de l'autorité qui n'est alors plus considérée comme essentielle et naturelle.

Quant au « décentrement », ou déplacement par rapport au centre, il présuppose la remise en question d'un univers ordonné autour d'un centre propre et essentiel, préoccupation majeure à la Renaissance. Se décentrer, c'est enfin proposer de redéfinir les choses (*idion*) et offrir un point de vue qui sort de l'habituel (non-*kyrion*).

Dès lors, ces trois notions qui forment le sujet du colloque réunissent et entremêlent les trois idées auxquelles renvoie l'impropre. Elles permettent en outre d'éclairer les enjeux sociaux, philosophiques et linguistiques de la métaphore dans les romances.

L'analyse de la métaphore telle qu'elle est définie dans les traités anglais de rhétorique du seizième siècle permettra, dans un premier temps, de montrer qu'elle est considérée comme une figure générée par une forme de déviation. Elle permettra, dans un deuxième temps, de souligner les mises en gardes des rhétoriciens et les risques de déviances encourus dans l'élaboration de cette figure. Nous montrerons alors dans quelle mesure les romances proposent des métaphores dissidentes par rapport aux prescriptions de ces traités, promulguant ainsi une forme de déviance sociale et littéraire.

Métaphore et déviation du sens propre dans les traités anglais de rhétorique du seizième siècle

Définition de la métaphore dans les traités anglais de rhétorique du seizième siècle

Dans *The Arte of English Poesie* (1589), Georges Puttenham définit les figures comme des formes d'abus et de transgressions du discours (« *also in a sorte abuses or rather trespasses in speech*[9] »). Ainsi en est-il de la métaphore, qui *dévie* le sens propre d'un mot vers un sens impropre. Pour Érasme, dans *De duplici copia verborum ac rerum* (1514), cette déviation prend la forme d'un transfert :

> *Variandi ratio per Metaphoram. Caput XVI. Alia verò varietatis ratio ex Metaphora nascitur, quæ Latinè Translatio dicitur, propterea quod vocem a genuina, ac propria significatione ad non propriam transfert*[10]*.*

Thomas Wilson, dans *The Arte of Rhetorique* (1553), précise que cette déviation génère l'altération du sens du mot :

> Metaphora *: A Metaphor is an alteration of a woorde from the proper and naturall meanynge, to that whiche is not proper, and yet agreeth thereunto, by some lykenes that appeareth to be in it*[11].

Dans *The Arte of English Poesie*, George Puttenham reformule la définition de Thomas Wilson, donnant à la métaphore le nom de figure de transport (« *The Figure of Transporte* ») qu'il décrit comme un arrachement (« *wresting*[12] »). Dans ces définitions de la métaphore, un adjectif récurrent attire l'attention : l'adjectif « *(not) proper* ». La métaphore est un transfert de la signification propre d'un mot vers sa signification impropre. L'adjectif « *not proper* », pris dans le sens latin de *proprium* donné par Quintilien, est ici associé, selon les rhétoriciens, à « *not natural* », « *not right* », « *not real* » ou encore « *not direct* ». Pour les rhétoriciens, la métaphore opère un transfert vers un sens faux, moins naturel, moins réel ou encore indirect[13].

Dans *Directions of Speech and Style* (1599), Sir John Hoskins définit la déviation en jeu dans la métaphore comme indirecte et donc oblique : « A Metaphor, or Translation, is the friendly and neighborly borrowing of one word to express a thing with more light and better note, though *not so directly and properly* as the natural name of the thing meant would signify[14] ». À la fois chez Hoskins et chez Wilson, suivant ainsi Aristote, la métaphore fait voir les choses différemment[15]. La perspective oblique à laquelle conduit la métaphore rappelle le procédé des anamorphoses en vogue à la Renaissance. Et plus

précisément les anamorphoses en perspective : une figure déformée qui prend sa véritable forme sous un angle déviant de la vision frontale. L'émergence de cet art est sans doute symptomatique de la crise épistémologique de la Renaissance : le monde n'est plus fixe et centré, il est fluctuant et présente de multiples facettes. Il faut donc en saisir les dynamiques. Montaigne, dans ses *Essais* (1580-1588), décrit le monde comme un miroir où il nous faut regarder « de bon biais[16] ». Si l'anamorphose a déjà été amplement étudiée, je propose de montrer en quoi les métaphores reposent sur les mêmes procédés que ce subterfuge visuel pour rendre ainsi possible la quête de nouvelles perspectives et la spéculation sur un monde protéen.

Analogie fonctionnelle entre la métaphore et l'anamorphose : la déviation

La métaphore propose un angle déviant, à la manière d'une anamorphose, et exhorte à regarder ce qui est apparent en biais. La métaphore cherche ainsi à faire voir ce que le regard trop direct de l'œil physique a tendance à ne pas voir. Elle permet de faire voir autrement, de faire voir le dissident. La vision frontale des *Ambassadeurs* d'Holbein (1533) offre une image première, tandis que le détail au premier plan du tableau, regardé de biais, fait apparaître une image seconde[17]. La masse informe prend la forme d'un crâne, faisant émerger le sens allégorique du tableau (celui de la Vanité). L'anamorphose est ainsi définie par Jurgis Baltrušaïtis :

> L'anamorphose [...] est une dilatation, une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduites en sorte qu'elles se redressent à un point de vue déterminé : une destruction pour un rétablissement, mais une évasion qui implique un retour[18].

La destruction (ou évasion) mentionnée par Baltrušaïtis est une forme de déviation. Elle est suivie d'un retour vers l'objet, retour enrichi par un changement de sens que la déviation a rendu possible. Ainsi en est-il de la métaphore : après avoir transporté le sens propre d'un mot vers un sens impropre (*évasion*), la métaphore invite à la constitution d'un sens nouveau (*retour*). Ce retour est marqué par l'aperception d'une similitude inattendue (« *some lykenes [...] appeareth to be in it* [19] ») et la constitution d'un sens nouveau.

Illustrons ce procédé dynamique par une métaphore dans la romance *Cymbeline* à la scène 1 de l'acte II. Cloten offre à ses dépens une image dépréciative de lui-même en se comparant à un coq, image reprise et développée par le Deuxième Seigneur, dans une phrase où le jeu allitératif cherche à imiter le caquètement d'une volaille[20] :

> CLOTEN. — […] *and I must go up and down like a cock that*
>
> *nobody can match.*
>
> SECOND LORD (*Aside*). — *You are a cock, and a capon too ; and you crow,*
>
> *Cock, with your comb on.* (II, 1, 20-24[21])

Cloten et le coq, deux éléments hétérogènes, sont rapprochés par une similitude qui met en avant la vanité et le ridicule[22]. Par la feinte, le spectateur *fait-comme-si* les deux entités hétérogènes (Cloten et le coq) étaient homogènes et de cette assimilation surgit un sens nouveau[23] . Cette aperception est d'ailleurs renforcée au théâtre par le fait que Cloten est souvent affublé d'un chapeau à plumes[24]. Ajoutons qu'à cette métaphore se double un jeu de mots pour le moins graveleux entre « cock », le coq et « cock », le pénis [25]. Le spectateur devient complice du jeu de la métaphore. De la même manière, le spectateur du tableau d'Holbein doit se laisser prendre au jeu et regarder de biais, afin que l'image du crâne se redresse, autrement dit se « rétablisse ».

L'assimilation entre les deux entités hétérogènes doit être propre, au sens d'appropriée (*prepon*), afin que le lecteur puisse l'apercevoir en esprit. Pour que le crâne puisse être perçu avec surprise, Holbein a calculé avec précision la perspective, et donc le décentrement. De la même manière, la métaphore doit réussir à faire découvrir un sens nouveau, par une vision en biais judicieusement calculée.

Recommandations des traités de rhétorique de l'Antiquité et de la Renaissance sur l'élaboration de la métaphore

Les traités de rhétorique érigent des règles pour élaborer une déviation métaphorique appropriée et mettent en garde contre les possibles déviances sociales et linguistiques

de cette figure. La déviation, nous l'avons vu, est le fait de s'écarter de la voie, tel le transfert en jeu dans la métaphore. La déviance se distingue de la déviation en ce qu'elle revêt un sens péjoratif, celui de l'inconvenant (non-*prepon*). Par opposition, le *prepon*, ou *decorum*, est associé par George Puttenham dans *The Arte of English Poesie* à la décence (« *decencie* ») du discours qui doit être gracieux, mesuré et approprié à la situation[26].

Recommandations sur la construction de la métaphore

Pour Aristote, une bonne métaphore est une métaphore dont la déviation est peu accentuée. Ainsi le poète doit-il proscrire la bizarrerie et le loin-cherché[27]. Pour l'auteur anonyme de la *Rhétorique à Herennius* (1er siècle avant J.C), il convient en outre que le transfert de sens y soit pertinent. Il vilipende ainsi toute métaphore qui s'apparenterait à un saut précipité et irréfléchi vers l'absurde : « On dit qu'il faut de la retenue dans l'emploi de la métaphore, de sorte qu'elle passe logiquement à une chose analogue et qu'elle ne semble pas se jeter sans raison, au hasard et précipitamment, sur une chose différente[28]. » Dans l'*Institution Oratoire*, Quintilien éreinte également ces métaphores tirées de similitudes éloignées, qu'il juge abusives : « Il y en a également qui sont dures, c'est-à-dire, tirées d'une similitude éloignée comme : " les neiges de la tête " [pour dire les cheveux blancs] et " Jupiter a craché la neige toute blanche sur les Alpes d'hiver[29] ". »

Héritant de ces recommandations, les traités de rhétorique du seizième siècle proscrivent le loin-cherché des métaphores. S'ils ne fournissent pas d'exemples de métaphores abusives en tant que telles, celles qui servent à illustrer la figure permettent néanmoins de se forger une idée sur le degré d'originalité autorisé. Celles-ci sont peu audacieuses, rebattues voire lexicalisées ou « mortes[30] ». Ainsi Thomas Wilson illustre-t-il la métaphore par les exemples suivants : « *I have smelled you out* », « *I feele you well* » ou encore « *the arme of a tree*[31] ». Les traités de rhétorique semblent tenir les métaphores dans une forme de carcan qui les empêchent de se déployer pleinement et l'interprétation des textes de Cicéron et de Quintilien proposée par les rhétoriciens peut avoir pour effet de favoriser une langue peu inventive.

Pour les rhétoriciens de l'Antiquité comme de la Renaissance, les recommandations sur la construction de la métaphore se doublent d'injonctions morales et sociales.

Recommandations sur la décence des métaphores

La *Rhétorique à Herennius* met l'orateur en garde contre l'indécence qui peut survenir dans une métaphore : « On dit qu'il faut de la retenue dans l'emploi de la métaphore[32] ». Par retenue (*pudentem*), l'auteur entend non seulement une déviation mesurée et contrôlée (construction de la métaphore), mais aussi un usage pudique et décent de cette figure (fonction de la métaphore). Henry Peacham, dans *The Garden of Eloquence* (1577), hérite de cet intérêt antique pour la retenue sociale et linguistique. Il exhorte à ne pas choisir des éléments hétérogènes trop éloignés (« the similitude be not farre-fetched ») et prône la pureté des métaphores : « that there be no uncleane, or unchast signification contained in the Metaphore, which may offend against modest and reverend minds[33] ». Les adjectifs « uncleane » et « unchast » désignent ici une déviance au sens moral du terme, à savoir l'impudique et donc l'inapproprié (non-prepon). La métaphore doit être chaste (c'est-à-dire non déviante), tant du point de vue de sa construction linguistique que de sa fonction sociale.

Pour décrire le langage figuratif, les traités de l'Antiquité ont recours à une analogie vestimentaire : la métaphore doit être *seyante* et convenir au rang et au sexe de la personne qui les élabore. Le *decorum* social entre alors en jeu dans l'élaboration d'une métaphore réussie. Pour Aristote, dans la *Rhétorique*, tout discours doit refléter le statut de la personne qui l'énonce : « Seulement il faut examiner, si l'on donne une robe de pourpre au jeune homme, quelle robe on donnera au vieillard ; car le même vêtement ne convient pas aux deux âges[34]. »

La remarque du berger dans *The Winter's Tale* à propos du fripon Autolycus déguisé en noble, n'est pas sans rappeler l'argument aristotélicien : « SHEPHERD. — *His garments are rich, but he wears them not handsomely*. » (IV, 4, 754[35].) Le berger émet quelques soupçons à l'égard de ce personnage : la façon qu'il a de porter ses vêtements trahit son imposture sociale.

Puttenham emprunte l'analogie vestimentaire aristotélicienne et la décline ainsi : toute femme honorable doit se maquiller et se parer de bijoux ; de même, tout discours doit se parer de figures. Puttenham accompagne cette analogie d'une mise en garde : il convient toutefois pour cette dame de se maquiller de façon appropriée, car il serait ridicule

qu'elle applique le fard sur le menton ou le front, forme de déviance pour le moins saugrenue[36]. De même, tout discours doit témoigner d'un usage approprié, et donc non déviant, des figures. Celles-ci ne doivent pas favoriser un style bas, qui ne sied guère ni aux princes, ni aux hommes importants, ni aux sujets sérieux. Pour ce faire, le poète doit proscrire les mots obscures, inhabituels et rustiques, ainsi que les phrases qui relèvent du familier, de la légèreté et de l'infâme[37].

Les hommes importants se doivent de parler selon leur rang, mais aussi selon leur sexe. Quintilien, dans l'*Institution Oratoire* (95 après J.C), prescrit l'usage viril des figures de style : « Mais que cet ornement, je le répète, soit mâle, et robuste et pur ; qu'il ne s'attache pas à des raffinements efféminés, ni aux teintes trompeuses d'un maquillage ; que ce soit le sang et la vigueur qui lui donnent de l'éclat[38] ». Reprenant Quintilien, les traités de rhétorique de la Renaissance anglaise enferment les métaphores dans un impératif de virilité.

Certaines métaphores dans les romances manifestent une déviance littéraire et sociale et s'inscrivent en dissidence par rapport à ces prescriptions : leur construction est inappropriée et leur fonction transgressive.

Déviances des normes sociales et littéraires des métaphores dans les romances de William Shakespeare

Méthodologie pour repérer les métaphores déviantes

Forgée par le Pragglejaz Group[39], la méthode MIPVU (Metaphor Identification Procedure VU University Amsterdam) permet d'identifier les métaphores d'un corpus et repose sur l'usage du dictionnaire (Le dictionnaire *Macmillan* y est recommandé). Dans un souci d'historicisation, il conviendra ici de consulter les entrées du 16ème siècle dans *l'Oxford English Dictionary*. La première étape de cette méthode consiste à chercher le *sens contextuel* (« *contextual meaning* ») du mot c'est-à-dire le sens qu'il prend dans le contexte. La deuxième étape vise à repérer le *sens concret* (« *basic meaning*[40] *»)* c'est-à-dire le sens premier, le plus tangible et le plus littéral. Si les deux sens sont

suffisamment éloignés et s'ils font surgir une similitude, il y a métaphore. Dans *Pericles*, Lysimachus, gouverneur de Mytilène et client d'une maison close, évoque son esprit corrompu (« *corrupted* ») :

> LYSIMACHUS. — *I did not think*
>
> *Thou couldst have spoke so well, ne'er dreamt thou couldst.*
>
> *Had I brought hither a corrupted mind*
>
> *Thy speech had altered it.* (IV, 5, 106-9[0])

Le sens contextuel de « *corrupted* » a bien une entrée dans l'*Oxford English Dictionary*, celui de perverti[42], le sens le plus tangible de cet adjectif étant celui de pourri, putride[43]. Le sens contextuel et le sens concret sont suffisamment éloignés. Ils transfèrent une caractéristique du corps (la putréfaction) à l'esprit et font surgir une similitude. La métaphore de Pericles suggère que son esprit vil et putride a été guéri par le discours de Marina.

Cette méthode permet en outre de repérer les métaphores que les rhéteurs pourraient qualifier de loin-cherchées. En effet, si le sens contextuel n'a pas d'entrée dans le dictionnaire, alors la métaphore est vive. Elle est aussi potentiellement tirée de domaines éloignés. Cette analyse doit être doublée d'une recherche dans le dictionnaire des proverbes des seizième et dix-septième siècles, en l'occurrence celui de Morris Palmer Tilley, intitulé *A dictionary of the proverbs in England in the sixteenth and seventeenth centuries : a collection of the proverbs found in English literature and the dictionaries of the period*[44]. Si la métaphore fait allusion à un proverbe, elle peut s'avérer rebattue. Dans notre exemple, le sens contextuel a bien une entrée dans le dictionnaire lexical : la métaphore de « *corrupted mind* » est clairement rebattue, voire morte et il n'est pas nécessaire de doubler la méthode par une recherche dans le dictionnaire des proverbes.

Les métaphores déviantes n'ont d'entrée ni dans le dictionnaire lexical, ni dans le dictionnaire des proverbes et sont tirées de domaines éloignés. Ainsi en est-il de la métaphore par analogie à la scène 5 de l'acte I de *Cymbeline*, où Posthumus fait

l'apologie de sa femme, la princesse Imogen. Le perfide Iachimo répond à son discours dithyrambique en mettant en doute la chasteté de la princesse, par le truchement d'une métaphore que J. M. Nosworthy qualifie d'« obscure » et probablement sexuelle, donc moralement déviante[45] :

> « IACHIMO. — *You may wear her in title yours: but you know*
>
> *strange fowl light upon neighbouring ponds.* » (I, 5, 85-6[46].)

Cette métaphore par analogie est énigmatique, à l'image des romances qui recourent toutes aux oracles et aux oniromancies. Le spectateur est ainsi amené à déchiffrer l'analogie : les étangs voisins désignent ici probablement les épouses (et plus précisément leur vagin), et les oiseaux de proie étrangers les potentiels amants de ces épouses. Ces amants sont susceptibles de s'abattre sur elles, autrement dit de les pénétrer.

Dans la terminologie du Pragglejaz group, le domaine-source (« *source domain* ») correspond au domaine dont est tirée la métaphore et le domaine-cible (« *target domain* ») désigne l'objet de la métaphore. Ici, le domaine-source, l'étang, est très éloigné du domaine-cible, la femme[47]. En outre, le sens contextuel d'étang comme désignant un être féminin n'a d'entrée ni dans le dictionnaire lexical, ni dans le dictionnaire de Morris Palmer Tilley. Les rhéteurs qualifieraient cette métaphore de doublement déviante, car il n'y a de retenue ni dans sa construction ni dans la forte évocation sexuelle du trope :

- la métaphore est obscure et déviante compte tenu du grand éloignement entre le domaine source et le domaine cible ;
- Le choix du domaine cible, le vagin de la femme et l'image de pénétration qui en surgit sont vulgaires et licencieux, autrement dit moralement déviants.

Métaphores déviées

Dans les romances, les personnages jouent parfois avec les métaphores rebattues et les réactivent pour leur donner plus de véhémence encore. Une métaphore première est

ainsi déviée vers une métaphore seconde. La métaphore utilisée dans *Pericles* par le proxénète Bolt en est un bel exemple : « BOLT. — *For flesh and blood, sir, white and red, you shall see a rose ; / and she were a rose indeed, if she had but* — »(*Pericles*, IV, 5, 41-42[48]). Bolt dévie le lieu commun de la femme comme rose délicate vers une métaphore obscène et impudique. Bolt fait ici allusion à un proverbe élisabéthain. « *No rose without a thorn*[49] » et lui assigne un sens plus graveleux : selon Bolt, la virginale Marina ne peut être pleinement une rose que si elle a connu l'épine. Un décentrement s'opère donc sur la princesse, perçue comme un potentiel objet de chair dans la maison close. La métaphore est à nouveau doublement déviante :

- déviante du point de vue de sa construction (l'allusion est obscure et doit être décryptée à l'aide du proverbe qui se cache derrière le silence de Lysimachus[50])

- déviante du point de vue de son message pour le moins grossier, qui ne sied guère à la description d'une princesse.

Les romances questionnent le rapport du discours à l'ordre social par le truchement des métaphores. Le terme de « questionnement » est approprié ici car les pièces n'imposent ni un savoir ni une idéologie. De même, les métaphores, comme le rappelle Stephen Davies dans « *Truth Values and Metaphors* », n'imposent pas de croyance et n'assènent pas de vérité[51]. Si elles n'incitent pas directement à la dissidence, elles invitent à se décentrer par de nouvelles expériences.

Déviances de la sexualisation et de la hiérarchisation du discours

Les discours des personnages et sur les personnages siéent-ils à la dignité de leur rang et de leur sexe ? Un relevé des métaphores dans les romances, classées selon qui les énonce ou qui elles désignent, fait apparaître les normes et déviances dans la sexualisation et la hiérarchisation de la langue.

Pour ce qui est de la sexualisation de la langue, les métaphores répondent dans l'ensemble aux lieux communs attendus dans une époque encore fortement marquée par le pétrarquisme, le style maniéré et le discours puritain. Dans les romances, les hommes sont les objets d'images renvoyant aux *domaines-sources* de la navigation, des arbres ou

encore des animaux (l'aigle principalement), ce qui connote chez l'homme la force, l'esprit de direction et l'enracinement dans la concrétude[52]. Les femmes, sans surprise, font l'objet de métaphores du bijou, de fleurs, ou encore d'oiseaux gracieux tels que la colombe[53]. La femme est ainsi associée à la délicatesse, au raffinement précieux, et à la grâce aérienne. Il en est de même pour l'énonciateur de la métaphore : dans les romances, les hommes s'expriment par des métaphores de la chasse et de la navigation. Nulle dissidence, somme toute, par rapport aux injonctions de virilité du discours imposées par Quintilien dans l'*Institution Oratoire*. Quintilien, nous l'avons vu précédemment, y prescrivait qu'un homme devait recourir à des métaphores viriles.

Cependant, des métaphores se détachent de cet arrière-plan qui pourrait laisser croire que les pièces ont une approche essentialiste du langage, selon laquelle le sexe biologique déterminerait l'emploi de certaines images. Paulina dans *The Winter's Tale* ou Dionyza dans *Pericles*, emploient de nombreuses métaphores guerrières. Dans *The Winter's Tale*, sur 32 métaphores et comparaisons du combat, 11 sont employées par des femmes dont 6 par Paulina, l'artisan principal de la rédemption dans la pièce[54]. Perdita en emploie deux, alors qu'elle incarne la douceur féminine dans la pièce. Plus frappant encore, ce sont les hommes qui ont le plus recours aux métaphores de l'engendrement[55], de la couture et du tricot[56].

Ces déviances amènent le spectateur à s'interroger sur la sexualisation de la langue et mettent ainsi en doute la doxa quintilienne. Un passage de *Cymbeline* à la scène 2 de l'acte IV en est une parfaite illustration. Croyant Fidele mort, Arviragus lui adresse un panégyrique dans lequel fusent des métaphores florales :

> ARVIRAGUS. — *With fairest flowers,*
>
> *Whilst summer lasts and I live here, Fidele,*
>
> *I'll sweeten thy sad grave. Thou shalt not lack*
>
> *The flower that's like thy face, pale primrose; nor*
>
> *The azur'd hare-bell, like thy veins; no, nor*

The leaf of eglantine, whom not to slander,

Out-sweet'ned not thy breath. (IV, 2, 218-224[57].)

Ce à quoi son frère Guiderius rétorque :

GUIDERIUS. — *Prithee have done,*

And do not play in wench-like words with that

Which is so serious. Let us bury him. (IV, 2, 229-231[58])

Ce dernier, en vilipendant le discours fardé et par trop délicat de son frère, porte ici la voix de Quintilien, fervent défenseur de l'éloquence virile. Par ailleurs, ajoutons que ce sont les paroles d'un personnage au théâtre qui n'impose pas une *doxa* à laquelle le spectateur est censé adhérer. Les paroles de Guiderius invitent plutôt à interroger les normes de virilité imposées par les traités. Et ceci d'autant plus que les remontrances de Guiderius sont en porte-à-faux avec le jeu constant entre le masculin et le féminin dans les métaphores du corpus. Dans ces pièces, les personnages *revêtent* des métaphores dissidentes qui transgressent leur genre et leur catégorie sociale, comme ils revêtent un costume, selon le contexte (contexte de deuil, de retrouvailles, rapport de force…). Notons que « *Wench-like* », pour reprendre l'expression de Guiderius, signifie non seulement efféminé mais aussi « comme une femme de bas étage » : Arviragus, emporté par l'émotion, en a oublié de parler selon son rang princier.

Le lien entre discours et hiérarchie sociale est également mis à mal par le truchement des métaphores. L'arrière plan métaphorique est de prime abord peu surprenant. Dans l'ensemble, les personnages parlent selon leur statut. Dans *The Tempest*, le roi Prospero se décrit lui-même comme un arbre princier (« *my princely trunk* », I, 2, 86). Les pêcheurs dans *Pericles* ont recours à des métaphores du monde marin : leur discours est en parfaite adéquation avec leur environnement. Quant aux proxénètes dans *Pericles*, ils s'expriment par une profusion de métaphores de la nourriture, notamment pour désigner les prostituées qu'ils considèrent comme des êtres consommables et périssables. Elles

sont dès lors les objets de métaphores dépréciatives de la viande, du carné et du putride [59].

Une déviance hiérarchique est cependant à l'œuvre par le jeu des métaphores. Les personnages au bas de l'échelle sociale sont parfois dotés de métaphores hautes. Dans *The Winter's Tale*, sur 13 métaphores du livre, 7 sont employées par des femmes, 2 sont employées par une paysanne (Mopsa) et une par le berger[60]. À l'inverse, les personnages nobles font parfois appel à des métaphores basses. Dans *Pericles*, la princesse Marina est comme contaminée par les métaphores basses de la maison close dans laquelle elle est faite prisonnière (métaphores de la nourriture, de la chair, du putride). Elle qualifie en ainsi la maison close de « porcherie » (« *this sty* », IV, 6, 100), métaphore qui sied peu à une princesse vertueuse.

En outre, la hiérarchie est mise à mal dans la mesure où certains personnages sont extirpés de leur statut social, exilés, enlevés ou encore abandonnés. D'autres encore sont promus dans la hiérarchie. Ils sont aussi parfois amenés à se dissimuler par le travestissement, y compris celui de leur discours. Cette crise reflète une anxiété de la déviance sociale propre à la période jacobéenne, période caractérisée par un accroissement de la mobilité sociale.

L'anxiété de la déviance sociale se double de celle de la déviance linguistique. La méfiance à l'égard du pouvoir de dissidence des métaphores est grandissante et trouve son apogée moins d'un demi-siècle après les romances dans le *Leviathan* de Thomas Hobbes (1651) : « […] *metaphors, and senseless and ambiguous words, are like* ignes fatui *; and reasoning upon them, is wandering amongst innumerable absurdities ; and their end, contention, and sedition, or contempt* »[61].

Les métaphores, figures de déviance et d'errance, sont susceptibles de provoquer disputes, discordes et désobéissances. Étant donné ce pouvoir qui leur est conféré, elles sont un objet d'étude idéal pour déceler la dissidence en creux dans les quatre pièces.

Les romances ne sont pas des pièces sereines promulguant un retour à l'ordre. Les jeux métaphoriques dans les pièces sont des brèches vers la dissidence, dissidence littéraire, dissidence sociale mais aussi dissidence générique. Si la métaphore est dissidente par rapport au prescriptions des traités de rhétorique, c'est déjà que le genre de la romance

est dissident. Les romances étaient considérées par les théoriciens de la période jacobéenne comme des pièces incongrues et absurdes, en somme comme des pièces « impropres[62] ». Les romances se rangent du côté du mouvement littéraire de rejet des injonctions des traités de rhétorique, mouvement initié dans les années 1590 par le poète John Donne[63], les dramaturges Shakespeare, Jonson et Marston et les écrivains de prose comme Bacon. Jean-Pierre Maquerlot y voit un prolongement de la tradition maniériste et décrit ainsi les aspirations de ces auteurs :

> *They were turning away from the varieties of rhetoric that had been fashionable until almost their own time (Euphuism, Petrarchism, Ciceronianism and the dramatics aesthetics of Kyd and Marlowe), since these techniques no longer seemed appropriate to the need for more critical attitudes [...]. the above writers' refusal of these types of rhetoric was not only a taste for novelty* per se*, but also a sign that, at a deeper level, there was a more acute, and often more painful, perception of the precariousness and complexity of the world*[64].

Ouvrages cités

Sources primaires

Aristote, *Poétique*, trad. Barbara Gernez, Classique en poche bilingue, Paris, les Belles Lettres, 2002

Aristote, *Rhétorique*, trad. C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, Livre de Poche, Paris, 1991

Cicéron, *De l'orateur*, trad. E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1967

Érasme*, De duplici copia verborum ac rerum*, Londres, (De la double abondance des mots et des choses), 1573, microfilm, University of Illinois, source web : < http://eebo.chadwyck.com/home> (11/12/15)

Thomas Hobbes, *Leviathan*, 1651, éd. J. C. A. Gaskin, New York, Oxford University Press , 1996

Sir John Hoskins, *Directions for Speech and Style*, 1599, rééd. Princeton, H.H. Hudson, 1935

Samuel Johnson, *Notes to Shakespeare*, 1765, in *Samuel Johnson on Shakespeare*, « *Selections from the notes to the edition of Shakespeare's plays* », éd. Henry Woudhhuysen, Penguin, Shakespeare Library, 1989

Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, 1614, éd. Suzanne Gossett, Manchester et New York, Manchester University Press, 2000.

Montaigne, *Essais*, 1588, Paris, Garnier Flammarion, 1969

Henry Peacham, *The Garden of Eloquence*, 1593, Gainesville, Florida, Scholars' Facsimiles and Reprints, 1954

George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, Londres, Richard Field, 1589, rééd. Filiquarian Publishing, LLC/Qontro, 2010

Quintilien, *Institution Oratoire*, tome V, éd. et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 2003

Rhétorique à Herennius, trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989

Shakespeare, *Cymbeline*, 1609, éd. J. M. Nosworthy, Londres, Arden Shakespeare, second series, 2007. Traduction : *Cymbeline*, trad. Maurice Castelain, Paris, Les Belles Lettres, 1930 et *Œuvres complètes de Shakespeare*, trad. F. P. G. Guizot, Paris, Didier, 1862-1864, vol. 5

- *Pericles*, 1606, éd. Suzanne Gossett, Londres, Arden Shakespeare, third series, 2004

- *The Tempest*, 1610, éd. Virginia Mason Vaughan et Alden T. Vaughan, Londres, Arden Shakespeare, third series, 2011. Traduction : *Périclès*, trad. Léone Teyssandier, in William Shakespeare, *Œuvres complètes*, édition bilingue, *Tragicomédies II et Poésies*, éd. Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2002, p. 37-189.

- *The Winter's* Tale, 1609, éd. John Pitcher, Londres, Arden Shakespeare, third series, 2010. Traduction : *Le Conte d'hiver*, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, folio théâtre, 1996

Thomas Wilson, *The Arte of Rhetorique*, 1553, rééd. Intro. Robert Hood Bowers, Gainesville, Florida, Scholars' Facsimiles & Reprints, 1962

Sources secondaires

Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses. Les perspectives dépravées. II*, Paris, Flammarion, 1996

Nanine Charbonnel, *Critique des métaphysiques du propre. La ressemblance et le Verbe*, Hildesheim, Olms, 2014

Stephen Davies, « Truth Values and Metaphors », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42, 1984, p. 291-302

Edward Dowden, *Shakespeare : His Mind and Art*, 1875, 2e éd., New York, Harper, 1918

Northrop Frye, *A Natural Perspective : the Development of Shakespearean Comedy and Romance*, New York, Columbia University Press, 1965

Carole Gesner, *Shakespeare and the Greek Romance : A Study of Origins*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1970

Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire XI, Seuil, 1973, Point, 1990

Jean-Pierre Maquerlot, *Shakespeare and the Mannerist Tradition : a Reading of five problem plays*, Cambridge University Press, 1995

Pragglejaz group, « *MIP : A method for identifying metaphorically used words in discourse* », *Metaphor and Symbol*, 22(1), 2007, p. 1-39

Ivor Armstrong Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Londres, Oxford University Press, 1936

Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975

Gerard Steen, « *From linguistic to conceptual metaphor in five steps* », *Metaphor in Cognitive Linguistic*, éd. R. W. Gibbs Jr et G. Steen, Amsterdam, Benjamins, 1999, p. 57–77

- , « *Towards a procedure for metaphor identification* », *Metaphor identification. Special issue of Language and Literature* 11(1), éd. G. Steen, 2002, p. 17-34

Irène Tamba-Mecz et Paul Veyne, « *Metaphora* et Comparaison selon Aristote », *Revue des Études Grecques*, tome 92, fascicule 436-437, Janvier-juin 1979, p. 77-98

Alison Thorne, « *Introduction* », in *Shakespeare's Romances*, éd. Alison Thorne, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 1-25

Morris Palmer Tilley, *A dictionary of the proverbs in England in the sixteenth and seventeenth centuries: a collection of the proverbs found in English literature and the dictionaries of the period*, 1876-1947, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1950

1 *Périclès* n'est pas complètement de Shakespeare, et son intégration dans le canon de ses œuvres est parfois contestée. Elle présente cependant des similarités indéniables avec les trois autres pièces comme sa structure reposant sur le spectaculaire et emportant le spectateur dans des espaces et des temps lointains .

2 Voir Alison Thorne, « Introduction », in *Shakespeare's Romances*. éd. Alison Thorne, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 1-25 et Carole Gesner, *Shakespeare and the Greek Romance : A Study of Origins*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1970. Les quatre pièces, au genre résolument complexe, ont diverses sources d'inspiration : le roman courtois, les moralités médiévales, l'univers pastoral ainsi que la tragicomédie de la Renaissance italienne. Mais, pour ces auteurs, l'héritage le plus manifeste est celui des romans grecs du 1er au 3e siècle après JC, justifiant ainsi leur appellation de « romances ».

3 L'étymologie latine est composée du préfixe de cessation ou d'écart *de-* suivi de *via*, la voie.

4 « *There is a romantic element about these plays. In all there is the same romantic incident of lost children recovered by those to whom they are dear – the daughters of Pericles and Leontes, the sons of Cymbeline and Alonso. In all there is a beautiful romantic background of sea or mountain. The dramas have a grave beauty, a sweet serenity, which seem to render the name "comedies" inappropriate; we may smile tenderly, but we never laugh loudly, as we read them. Let us then name this group consisting of four plays, Romances*. ». (Edward Dowden, *Shakespeare: His Mind and Art*, 1875, rééd. New York, Harper, 1918, p. 358.) Trad. : « Ces pièces ont quelque chose de romantique. On y trouve le même incident romantique : des enfants perdus puis retrouvés par ceux qui les aiment, comme la fille de Périclès ou de Léonte, les fils de Cymbeline et celui d'Alonso. Elles se déroulent toutes dans un beau paysage romantique, marin ou montagneux. Elles dégagent une beauté profonde, une douce sérénité, si bien que l'appellation de "comédies" ne leur convient guère ; elles font sourire tendrement à la lecture mais ne font jamais rire à gorge déployée. Proposons alors de donner le nom de "Romances" à cet ensemble de quatre pièces ».

5 *Pericles*, en revanche, aurait été écrite avant que les Kings Men n'occupent le Blackfriars.

6 Northrop Frye, *A Natural Perspective: the Development of Shakespearean Comedy and Romance*, New York, Columbia University Press, 1965, p. 104. Trad. : « Les rois demeurent rois et les clowns restent clowns ».

7 Nanine Charbonnel, *Critique des métaphysiques du propre. La ressemblance et le Verbe*, Hildesheim, Olms, 2014, p. 348.

8 N. Charbonnel, o*p. cit.*, p. 349-352.

9 George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, Londres, Richard Field, 1589, rééd. *fac simile* Filiquarian Publishing, LLC/Qontro, 2010, chap. VII, « Of Figures and Figuratiue speaches », p. 128.

10 *Erasmi de duplici copia verborum ac rerum*, Londres, 1573, microfilm, University of Illinois, source web : <http://eebo.chadwyck.com/home> (11/12/15), p. 34, image 37. Trad. : « Méthode de variation par la métaphore. Chapitre XVI. Une autre méthode pour varier le discours est la métaphore, qui est appelée *translatio* (transfert) en latin parce

qu'elle transfère un mot de son sens propre à son sens impropre. »

11 Thomas Wilson, *The Arte of Rhetorique*, 1553, intro. Robert Hood Bowers, Gainesville, Florida, Scholars' Facsimiles & Reprints, 1962, Folio 91, p. 194. Trad.: « *Metaphora* : une métaphore est l'altération d'un mot, de son sens propre et naturel à son sens impropre, qui s'en approche néanmoins par l'apparition d'une similitude. »

12 « *Metaphora, or the Figure of Transporte : There is a kinde of wresting of a single word from his owne right signification, to another not so naturall, but yet of some affinitie or conveniencie with it.* » (Puttenham, o*p. cit.*, p. 149). Trad : « *Metaphora*, ou la figure du transport : elle est une sorte d'arrachement du sens propre et véritable d'un mot isolé, vers un sens moins naturel, mais qui présente des affinités et des conformités avec lui. »

13 Pour Aristote, la dynamique en jeu dans la métaphore repose sur l'inhabituel (non-*kyrion*). Le *kyrion*, abordé dans la *Rhétorique* et dans la *Poétique*, désigne l'usage dominant et habituel d'un mot distingué de l'usage dans une figure de rhétorique. Ce sont les traductions latines d'Aristote par Quintilien qui ont ici joué un rôle dans la déformation de la définition aristotélicienne. Voir N. Charbonnel, *Ibid.* et Irène Tamba-Mecz et Paul Veyne, « *Metaphora* et Comparaison selon Aristote », *Revue des Études Grecques*, tome 92, fascicule 436-437, Janvier-juin 1979, p. 77-98.

14 Sir John Hoskins, *Directions for Speech and Style*, 1599, rééd. Princeton, H.H. Hudson, 1935, p. 8.Trad. : « La métaphore, ou translation, est l'emprunt heureux d'un mot pour exprimer une chose, la mettre en lumière et la rendre plus harmonieuse, quoique de manière moins directe et propre que ne le ferait le nom naturel de la chose. »

15 Pour Aristote, dans la *Rhétorique*, « la métaphore met [...] les choses devant les yeux » (trad. C.-E. Ruelle et P. Vanhemelryck, Livre de Poche, 1991, livre III, Chapitre X, 1411b, p. 335-6). Sir John Hoskins souligne le caractère visuel de la métaphore dans sa définition (« *some light and better note* »). De même, Thomas Wilson met en exergue dans sa définition l'apparition d'une similitude (« *some lykenes that appeareth to be in it* »).

16 Michel de Montaigne, « De l'Institution des Enfants », *Essais*, 1588, Paris, Garnier Flammarion, 1969, vol. 1, p. 205.

17 Hans Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs*, 1533, Londres, The National Gallery.

18 Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses. Les perspectives dépravées. II*, Paris, Flammarion, 1996, p. 7.

19 Thomas Wilson, *Ibid.* Cité plus haut.

20 La métaphore de Cloten comme coq et chapon y est d'autant plus renforcée qu'elle fait écho à la scène 2 de l'acte I, où Imogen met en contraste Cloten, assimilé à un faucon dégénéré, et Posthumus, assimilé à un aigle : « IMOGEN. — *[…] I chose an eagle, And did avoid a puttock* »
(Shakespeare, *Cymbeline*, 1609, éd. J. M. Nosworthy, Londres, Arden Shakespeare, second series, 2007, p. .10, I, 2, 70-1) ; trad. : « […] en choisissant l'aigle, j'éviterai l'épervier » (trad. Castelain, *Cymbeline*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 14). Les quatre pièces ne sont pas encore parues dans l'édition de la Pléiade sous la direction de Jean-Michel Desprats et de Gisèle Venet.

21 *Op. cit.*, p. 46.
« CLOTEN.— […] et moi, je dois circuler au milieu des gens comme un coq qui n'a pas son pair.
DEUXIÈME SEIGNEUR (à part.) — Coq et chapon tout à la fois, et du coq vous avez la crête, comme celui qui porte la marotte. » (Trad. Castelain, *op. cit.*, p. 63.).

22 Plutôt que l'attribution inhabituelle d'un mot à une chose (définition aristotélicienne), les rhétoriciens y verraient une déviation du sens : le sens de « coq » est ainsi transporté vers celui d'idiot ou encore de vaniteux.

23 Cette description des mécanismes en jeu dans la métaphore ainsi que l'expression de « faire-comme-si » sont empruntées à N. Charbonnel, *op. cit.*, p. 100-102.

24 C'est le cas par exemple, dans une représentation de la pièce au Deutsches Theater de Berlin en 1873. Hans Wassman y jouait Cloten avec un chapeau à plumes. Voir la photographie de Zander & Labisch, « Zeittbilder », 38/1919 : http://www.gettyimages.fr/detail/photo-d'actualité/wassmann-hans-actor-germany01-01-1873-as-cloten-in-photo-dactualité/543901425

25 L'interprétation lacanienne de l'anamorphose dans le *Séminaire 11* rejoint d'ailleurs cette dimension phallique : « Comment se fait-il que personne n'ait jamais songé à y évoquer… l'effet d'une érection ? […] Comment ne pas voir ici, immanent à la dimension géométrale — dimension partiale dans le champ du regard, dimension qui n'a rien à voir avec la vision comme telle — quelque chose de symbolique de la fonction du manque — de l'apparition du fantôme phallique ? […] Commencez à sortir de la pièce où sans doute il vous a longuement captivé. C'est alors que, vous retournant en partant — comme le décrit l'auteur des *Anamorphoses* — vous saisissez sous cette forme quoi ? — une tête de mort.[…] Tout cela nous manifeste qu'au cœur même de l'époque où se dessine le sujet et où se cherche l'optique géométrale, Holbein nous rend ici visible quelque chose qui n'est rien d'autre que le sujet néantisé, […] l'incarnation imagée du *moins phi* [(-φ)] de la castration, laquelle centre pour nous toute l'organisation des désirs à travers le cadre des pulsions fondamentales. » (Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire XI, Seuil, 1973, Point, 1990, p. 102.)

26 « *The Greekes call this good grace of every thing in his kinde, to prepon, the Latines [decorum] we in our vulgar call it by a scholasticall terme [decencie] our owne Saxon English terme is [seemelynesse] that is to say, for his good shape and vtter appearance well pleasing the eye, we call it also [comelynesse] for the delight it bringeth comming towardes us* » (Puttenham, *op. cit.*, l. 3, chap. XXIII, p. 219).

27 « […] la froideur a pour cause la métaphore ; car il y a des métaphores déplacées : les unes parce qu'elles sont ridicules, attendu que les poètes comiques ont aussi recours aux métaphores, les autres par ce qu'elles ont de trop majestueux et de tragique. De plus, elles sont obscures, si l'on va les chercher trop loin. » (Aristote, *Rhétorique*, *op. cit*, Livre III, chap. 3, 1406b, p. 311).

28 « *Translationem pudentem dicunt esse oportere, ut cum ratione in consimilem rem transeat, ne sine delectu temere et cupide videatur in dissimilem transcurrisse.* » (*Rhétorique à Herennius*, livre IV, §35, trad. Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 188.)

29 « *Sunt et durae, id est a longiqua similitudine ductae, ut " capitis niues " et " Iuppiter hibernas cana niue conspuit Alpes.*" » (*Institution Oratoire*, Livres VIII et IX, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 2003, VIII, 6, 17, p. 108.) Cicéron suggère quant à lui de

choisir des métaphores inspirées de choses vues et connues : « Autre défaut à éviter : la comparaison ne doit pas être cherchée trop loin. Plus volontiers que “syrte” d’un patrimoine, je diurais “écueil”, plutôt que “Charybde” d’une fortune, “gouffre”. En effet les yeux de l’intelligence se portent plus facilement vers les objets que nous avons vus, que vers ceux dont nous avons entendu parler. » (Les Belles Lettres, 1930, trad. Edmond Courbaud, t. 3, p. 64.)

30 Une métaphore morte est une métaphore qui s’est fixée avec l’usage, comme par exemple « le pied d’une chaise » ou encore « le cœur d’une pensée », et qui occupe ainsi une entrée dans le dictionnaire. Par opposition, la métaphore vive est définie ainsi par Ricœur : « La Métaphore n’est pas vive seulement en ce qu’elle vivifie un langage constitué. La métaphore est vive en ce qu’elle inscrit l’élan de l’imagination dans un “penser plus” au niveau du concept. » (Paul Ricœur, *La Métaphore vive,* Paris, Seuil, 1975, VIIIe étude, p. 384.)

31 *The Arte of Rhetorique*, *op. cit.,* p. 194.

32 Voir note 28.

33 Henry Peacham, *The Garden of Eloquence*, 1593, rééd. Gainesville, Florida : Scholars’ Facsimiles and Reprints, 1954, p. 14. Trad. « Que la métaphore ne véhicule pas un sens sale et indécent qui puisse offenser les esprits révérents et pudiques. »

34 Aristote, *Rhétorique*, livre III, chapitre 2, § IX, *op. cit.*, p. 304.

35 *The Winter’s* Tale, 1609, éd. John Pitcher, Londres, Arden Shakespeare, third series, 2010, p. 306. « LE BERGER. — Son vêtement est riche, mais il ne le porte pas de belle façon. » (Trad. : Yves Bonnefoy, *Le Conte d’hiver*, Paris, Gallimard, folio théâtre, 1996 , p. 171).

36 Puttenham, *op. cit.*, livre III, chap. 1, « *Of ornament poeticall* », p. 114.

37 « […] *also all darke and unaccostumed wordes, or rusticall and homely, and sentences that hold too much of the mery and light, or infamous and unshamefast are to be accounted of the same sort, for such speaches become not Princes, nor great estates, nor them that write of their doings to utter or report and intermingle with the grave and*

wighty matters. » (Puttenham, livre III, chap. 6, « *Of the loftie meane, and low subiect* », p. 127). « Il faut compter [dans le style bas] les mots obscurs et inhabituels, rustiques et familiers et les phrases qui expriment à outrance la légèreté et la joie simple, l'infâme et l'impudicité. De tels discours ne siéent ni aux princes, ni aux hommes importants, ni à ceux qui écrivent ou produisent des discours qui mêlent sujets sérieux et affaires de guerre. »

38 « *Sed hic ornatus (repetam enim) virilis, et fortis, et sanctus sit ; nec effeminatam levitatem, et fuco ementitum colorem amet, sanguine et viribus niteat.* » (*op. cit.*, Cousin, VIII, 3, 6, p. 62).

39 Pragglejaz group, « MIP : A method for identifying metaphorically used words in discourse », *Metaphor and Symbol*, 22(1), 2007, p. 1-39 ; Gerard Steen, « From linguistic to conceptual metaphor in five steps », *Metaphor in Cognitive Linguistic*, éd. R. W. Gibbs Jr et G. Steen, Amsterdam, Benjamins, 1999, p. 57–77; Gerard Steen, « Towards a procedure for metaphor identification », *Metaphor identification. Special issue of Language and Literature*, 11(1), éd. G. Steen, 2002, p. 17-34.

40 Les termes de « *basic meaning* » et « *contextual meaning* » sont ceux employés dans la technique dite MIPVU.

0 William Shakespeare, *Pericles*, 1606, éd. Suzanne Gossett, Londres, Arden Shakespeare, third series, 2004, p. 356.
« Je ne savais pas
Que tu avais tant d'éloquence; je n'imaginais pas.
J'avais en venant ici un esprit corrompu,
Mais ton discours l'a changé. »
(Trad. L. Teyssandier, William Shakespeare, *Œuvres complètes*, édition bilingue, *Tragicomédies II et Poésies*, éd. Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2002, sc. 19, v. 118-21, p. 159-60).
Le découpage des scènes de *Pericles* n'est pas identique dans toutes les éditions.

42 « *Debased in character; infected with evil ; depraved ; perverted ; evil, wicked.* »

43 Ce terme, utilisé au 17ème siècle est à présent archaïque : « *changed from the naturally sound condition,* esp. *by decomposition or putrefaction developed or incipient ;*

putrid, rotten or rotting ; infected or defiled by that which causes decay. Arch. »

44 Morris Palmer Tilley, *A dictionary of the proverbs in England in the sixteenth and seventeenth centuries : a collection of the proverbs found in English literature and the dictionaries of the period, 1876-1947*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1950.

45 « Iachimo's precise meaning is obscure but is, presumably, sexual » (*Cymbeline*, éd. J. M. Nosworthy, Londres, Arden Shakespeare, second series, 2007, note de la p. 23).

46 Cymbeline, *op. cit.*, p. 23.
« IACHIMO. — Vous pouvez en revendiquer la propriété, mais vous savez
qu'on voit parfois sur un étang les oiseaux du voisin. »
(Trad. Castelain, *op. cit.*, I, 4, 93-4, p. 33).

47 Dans la méthode MIPVU, le domaine-cible correspond à ce qu'I. A. Richards nomme le « *tenor* » tandis que le domaine-source correspond au « *vehicle* ». (Ivor Armstrong Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Londres, Oxford University Press, 1936.)

48 *Pericles*, *op. cit.*, p. 350. « Pour ce qui est chairs et sang, monsieur, pour la blancheur et l'incarnat, c'est bien une rose que vous allez voir. Et rose elle serait, pour sûr, s'il ne lui manquait - » (trad. Teyssandier, *op. cit.* sc. 19, v. 36-7, p. 155).

49 Tilley, *op. cit.*, R182, p. 576 : « *No rose without a thorn (prickle)* »). « *Prickle* » évoque « *Prick* », le pénis). Trad. : « Pas de rose sans épine ».

50 La métaphore est complexe et qui plus est ici associée à une aposiopèse, que George Puttenham définit dans *The Arte of English Poesie* comme une figure du silence ou de l'interruption à laquelle on peut avoir recourt pour ne pas nommer l'indécent (Puttenham, *op. cit.*, p. 139). Le silence est matérialisé ici par un tiret, et loin de taire l'indécent, il le suggère fortement, créant une complicité salace avec le spectateur qui connaît le proverbe.

51 Stephen Davies, « *Truth Values and Metaphors* », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42, 1984, p. 291-302.

52 Par exemple, dans *Pericles*, Antiochus assimile le roi Pericles à un arbre (« *so fair a tree* », I, 1, 115) et dans *The Tempest*, le roi Prospero se décrit lui-même comme un

arbre princier (« *princely trunk* », I, 2, 86).

53 Dans *Pericles*, par exemple, Cerimon décrit Thaisa par le truchement d'une métaphore filée du bijou : ses paupières sont de célestes bijoux (« *heavenly jewels* »), ses cils sont assimilés à des franges d'or (« *their fringes of bright gold* ») et ses larmes à de purs diamants (« *the diamonds of a most praised water* ») (III, 2, 97-101).

54 Voir Paulina, II.2.34 (« *trumpet* ») ; Paulina, II.3.85 (« *whose sting is sharper than the sword's* » ; Paulina, III.2.217-8 (« *He is touched / To th'noble heart*. » – voir *OED* : « T *ouch: To strike or hit lightly (esp. with the spur, or in Fencing)* » ; Paulina, V.1.73 (« *affront his eye* ») ; Paulina, V.3.98 (« *Music, awake her; strike!* ») ; Paulina, V.3.100 (« *strike all that look upon with marvel* »).

55 Dans *The Winter's Tale*, sur 25 métaphores de l'enfantement, 19 sont employées par des hommes. Dans *Pericles*, sur 4 métaphores de l'engendrement, 3 sont employées par un homme, Pericles. Souvent, ces métaphores sont liées au langage : les hommes accouchent de mots (« deliver »). Cette prérogative des hommes sur les métaphores de l'engendrement fait écho à la métaphore platonicienne de la maïeutique dans le *Théétète*, une technique qui consiste à bien interroger une personne pour lui faire exprimer (*accoucher*) des connaissances.

56 Dans *Pericles*, par exemple, sur 5 métaphores empruntées à la couture et au tricot, 4 sont employées par des hommes. Ces métaphores désignent souvent le lien social ou les liens d'amitiés.
Exemple : « HELICANUS. — *Then you love us, we you, and we'll clasp hands*
When peers thus knit, a kingdom ever stands. » (*Pericles*, *op. cit.*, II, 4, 57-8, p. 263.)
La métaphore du tricot (*knit*) n'a pas pu être rendue ici par la traduction :
« C'est là nous aimer et nous vous aimons : votre main.
Par des pairs si unis, le royaume se maintient. » (Trad. Teyssandier, *op. cit.*, sc. 8, v. 58-9, p 107.)

57 *Cymbeline*, *op. cit.*, p. 130-1.
« ARVIRAGUS. — Tout le temps de l'été, tant qu'ici je vivrai,
Je viendrai parfumer de fleurs ta triste tombe :
Nulle n'y manquera, très cher Fidèle, ni

La blanche primevère évoquant ta pâleur,
La campanule au bleu d'azur comme tes veines,
Ni la fraîche églantine à l'haleine embaumée,
Bien moins suave que la tienne. »
(Trad. Castelain, *op. cit.*, p. 179).

58 *Cymbeline*, *ibid*.
« GUIDÉRIUS. — Cesse, mon frère, je te prie: et ne joue pas avec ce langage efféminé sur un sujet aussi sérieux. Ensevelissons-le […]. »
(Trad. Guizot, *Œuvres complètes de Shakespeare*, vol. 5, Paris, Librairie Académique Didier et Cie, 1862, p. 131.)
Maurice Castelain propose de traduire *wench-like words* par « fadeur gracieuse » s'éloignant de la question du genre présente dans le texte original, d'où le choix de la traduction de Guizot pour ce passage.

59 Dans *Pericles*, Bawd remarque le désir de Bolt pour Marina, fraîchement arrivée dans la maison close, et comprend qu'il souhaite couper sa part sur la broche (« *BAWD. — Thou mayst cut a morsel off the spit* », 4.2.123, *op. cit.*, p. 333).

60 Shepherd souligne d'ailleurs la métaphore du livre (en l'occurrence, « read ») comme lui étant peu seyante : « *SHEPHERD. — […] though I am not bookish, yet I can read waiting-gentlewoman in the scape* » (*The Winter's Tale*, *op. cit.*, 3..3.70-72, p. 240).
(« […] et sans être grand clerc, je peux deviner là l'étourderie d'une demoiselle d'honneur », trad. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 114).

61 Thomas Hobbes, *Leviathan*, 1651, éd. J. C. A. Gaskin, New York, Oxford University Press, 1996, V, p. 32. « Et, au contraire, les métaphores et les mots dénués de sens et ambigus sont semblables aux *ignes fatui* [=feux follets], et raisonner à partir d'eux, c'est errer dans d'innombrables absurdités, et leur aboutissement, ce sont les disputes, les discordes et la désobéissance. » (Trad. Philippe Folliot, Classiques UQAC, 2002.)

62 En 1614, Ben Jonson s'indigne contre les « *Tales, Tempests, and such like Drolleries* » (Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, « The Induction on the Stage » (p. 36-43), éd. Suzanne Gossett, Manchester et New York, Manchester University Press, 2000, p. 41, l. 133. Et en 1765, le Dr Samuel Johnson dépeint *Cymbeline* comme une pièce absurde, improbable et

incongrue (Samuel Johnson, *Notes to Shakespeare*, 1765, in *Samuel Johnson on Shakespeare*, « *Selections from the notes to the edition of Shakespeare's plays* », éd. Henry Woudhhuysen, Penguin, Shakespeare Library, 1989, p. 235).

63 John Donne aborde notamment le décentrement dans son poème « *Of the Progress of the Soul : The Second Anniversary* » (*Songs and Sonnets*, 1601).

64 Jean-Pierre Maquerlot, *Shakespeare and the Mannerist Tradition : a Reading of Five Problem Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 50. Trad.: « Ils se détournèrent des formes de rhétorique qui étaient encore récemment en vogue (le style maniéré, le pétrarquisme, le cicéronianisme et l'esthétique dramatique de Kyd et Marlowe), car ces techniques ne semblaient plus appropriées à la nécessité grandissante d'adopter un point de vue critique contestataire Le rejet de ces formes de rhétorique par ces écrivains était symptomatique d'un goût pour la nouveauté en soi mais aussi plus profondément d'une prise de conscience plus aigüe et parfois plus douloureuse de l'instabilité et de la complexité du monde. »