



HAL
open science

Tropismes romanesques : cadrages fictionnels de l'image métaphorique à l'âge baroque

Suzanne Duval

► **To cite this version:**

Suzanne Duval. Tropismes romanesques : cadrages fictionnels de l'image métaphorique à l'âge baroque. Figures du discours et contextualisation, Oct 2013, Nice, France. hal-03471192

HAL Id: hal-03471192

<https://hal.science/hal-03471192>

Submitted on 8 Dec 2021

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

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

Tropismes romanesques : cadrages fictionnels de l'image métaphorique à l'âge baroque

Tropisms of the French baroque novel: fictional framing of the metaphoric image

Suzanne Duval

Sorbonne
szduval@gmail.com

Paris

IV

La prose du roman baroque a souvent été critiquée pour son emploi, jugé excessif, des figures de rhétorique et en particulier des métaphores. L'élaboration d'un style figuré constitue pourtant un trait structurant de la poétique romanesque à une époque où prime une conception rhétorique de la fiction. L'étude stylistique de l'intégration de la métaphore dans son contexte fictionnel met en outre en évidence un jeu de permutation et de variation entre les pôles littéral et figuré de celui-ci, qui en enrichit la signification et l'effet pragmatique.

The style of the French baroque novel has been often blamed for its frequent use of metaphors. This critic doesn't take into account the ancient conception of fiction, defined, according to Scaliger, as a mixture of true story and rhetoric artifices. The baroque novel follows this definition, displaying an ostensibly ornate prose which tends to confuse both literal and figural poles of the discourse. The metaphor plays an important role in this process. Involving in the text as an image, its treatment is very close to the very descriptive treatment of the action. Therefore the metaphor activates a set of similarity and variation with the literal narration, enriching the meaning and pragmatic effects of the novelistic discourse.

Introduction

On a souvent blâmé le style du roman baroque, perçu par ses détracteurs comme une collection d'ornements voyants, dépourvue de règles de composition. Cette critique, formulée dès le XVII^e siècle¹ et perpétuée par nombre d'historiens de la littérature française², s'appuyait sur des critères étroitement rhétoriques : à l'heure où l'éloquence française se revendiquait d'un « naturel » délesté des artifices maniéristes caractéristiques du XVI^e siècle finissant, il s'agissait d'ériger le roman en modèle repoussoir, précisément parce que celui-ci proposait une synthèse entre les procédés stylistiques de la narration historique et ceux de la poésie. Depuis maintenant plusieurs années, de nombreux travaux sont revenus sur cette disqualification, pour étudier la fiction narrative en prose de l'âge baroque comme un genre littéraire en voie d'institutionnalisation³, élaborant progressivement une poétique propre et originale, dont l'héritage sera décisif pour l'histoire du roman moderne.

En nous inscrivant dans cette démarche, nous voudrions réfléchir à l'artificialité ostentatoire, et de ce fait si souvent décriée, de la prose fictionnelle du premier XVII^e siècle⁴. Il s'agira de montrer en quoi elle constitue un trait structurant de l'art de la fiction d'Ancien Régime, marqué par une constante interaction entre les polarités littérale et figurale de l'énoncé. Nous restreindrons notre analyse à l'étude de la métaphore, trait stylistique récurrent

¹ Voir à ce sujet Esmein (2009).

² Voir notamment à ce sujet Adam (1997 : vol.1, 105), Coulet (1967 : 129) et Magendie (1932 : 435).

³ Voir notamment Esmein (2008).

⁴ Nous étudierons le genre fictionnel qui prend son essor après les guerres de religion, en nous arrêtant avant les années 1630, où l'avènement du roman héroïque entraîne un renouvellement de la rhétorique romanesque, désormais moins marquée par l'emploi des tropes. Voir à ce sujet Greiner (2008).

de notre *corpus*, qui pose la question de l'équilibre instauré entre la logique imageante et analogique du trope métaphorique et l'ordre, *a priori* plus linéaire, de l'action romanesque. Dans un premier temps, nous reviendrons sur certains aspects normatifs du discours théorique sur la métaphore qui ont pu conduire, hier et aujourd'hui, au désaveu des procédés du roman baroque. Nous entrerons ensuite dans l'analyse micro-textuelle de certains textes de notre corpus, en étudiant d'abord la gradualité élaborée entre l'image métaphorique et la *mimesis* fictionnelle, puis l'orchestration d'un jeu de variation entre les deux pôles, littéral et tropique, du discours romanesque.

1. L'énergie de la métaphore : la norme et son contexte

Une tradition ancienne a fait de la métaphore l'objet central de la réflexion normative sur le style. On rappellera à ce sujet le passage célèbre de la *Poétique* d'Aristote, où celui-ci fait de la trouvaille métaphorique l'indice même d'une nature poétique :

[...] le plus important de beaucoup, c'est de savoir faire les métaphores ; car cela seul ne peut être repris d'un autre, et c'est le signe d'une nature bien douée.
(Aristote, 1980 : 117)

Figure des figures, la métaphore constitue en effet souvent un objet théorique stratégique, où s'énonce une certaine idée de la langue littéraire. C'est ainsi qu'au XVII^e siècle, la promotion en France d'une éloquence « claire » et « naïve » entraîne le développement d'un discours méfiant vis-à-vis de la métaphore, conçue comme un procédé dont les beautés doivent être dispensées avec parcimonie. Guillaume Du Vair en préconise un emploi modéré, affirmant que « l'usage des translations⁶ orne le champ de l'oraison, mais cet ornement doit être tempéré. Ce qui est beau de soi ne l'est plus quand il est trop fréquent »⁷. Charles Sorel offre quant à lui à la fin du siècle l'exemple d'une position plus catégorique, symptomatique de l'évolution de l'esthétique de la langue française vers l'idéal d'une transparence du discours, rigoureusement soumis à l'ordre des *res* :

[...] quelques autres ont crû qu'il n'y avoit rien de plus elegant, que de ne jamais nommer les choses par leur Nom propre, et ne leur point attribuer leurs vrayes qualitez ; tellement qu'ils ont usé par tout de Metaphores et d'Hyperboles. Ils ne savent pas que si les pointes du Discours ne consistent qu'aux paroles, elles appartiennent à un style frivole et vain, qui ne conclud rien touchant l'essence des choses ; que pour les Figures qui enflent le langage, l'affectation en est fort mauvaise, puisque pour trouver un corps bien sain, nous n'edemandons pas qu'il soit tout bouffi, et qu'il ait des tumeurs extraordinaires, mais qu'il ait un véritable embonpoint. (Sorel, 1671 : 285)

Les métaphores ne sont que des « paroles », inaptées à toucher « l'essence des choses ». Ornaments superflus, leur accumulation trahit la vacuité d'un discours qui n'a rien à dire. Sorel ne concède d'efficacité rhétorique à la métaphore que lorsque celle-ci vient pallier un manque lexical de la langue :

Il est vray que les rencontres des mots, leurs rapports et leurs changemens, sont agreables et dignes d'estime, quand ils sont dans l'excellence. En ce qui est des Metaphores, il y en a de si autorisées par l'usage qu'on ne les peut desaprouver, et que mesmes nôtre Langue ne s'en sçauroit passer, à cause de sa disette en quelques endroits, où elle n'a pas de mots particuliers pour exprimer tout ce qu'on desire : Où trouvera-t'on des paroles plus propres que de dire, Qu'on s'embarque en une affaire, ou qu'une autre vient d'échoüer, et que de certains Hommes prennent l'essor ? ce sont toutes façons de parler Metaphoriques qui ont cours depuis longtemps, et dont l'on sçait assez l'origine. (Sorel, 1671 : 285-286)

⁵ Voir à ce sujet Siouffi (2010).

⁶ *Translations* désigne ici *métaphores*.

⁷ Du Vair (1606 : 52).

À l'opposé des théoriciens conceptistes de la pointe baroque⁸, Sorel dénie à la métaphore tout pouvoir démiurgique ; loin de pouvoir créer un nouvel ordre, alternatif à celui de la prose du monde, elle doit s'inscrire dans la continuité du bon usage, en s'écartant le moins possible d'une représentation mimétique de l'ordre des choses. Sorel précise d'ailleurs que seule l'observation d'un ressemblance réelle doit présider à la création d'une nouvelle métaphore :

Si on en veut inventer de nouvelles, il faut que pour estre bien receuës elles soient fort énergiques et fort significatives. Toutes les Metaphores estant proprement des similitudes raccourcies, elles doivent avoir beaucoup de ressemblance aux choses qu'on veut figurer. (Sorel, 1671: 286)

On comprend bien, dans cette perspective, l'hostilité du polygraphe à l'égard du langage poétique : dès lors que la métaphore cesse de venir au secours de l'usage littéral pour constituer un mode d'expression délibérément ornemental et autonome, elle dégénère en galimatias. On trouve une mise en scène de ce processus dans le roman parodique du *Berger extravagant*, dont on rappellera, pour mémoire, la scène célèbre où Anselme peint pour Lysis un portrait de sa maîtresse :

[...] imitant les extravagantes descriptions des poetes, il avoit depeint un visage qui au lieu d'etre de couleur de chair, avoit un teint blanc comme neige. Il y avoit deux branches de corail à l'ouverture de la bouche, et à chaque joue un lys et une rose croisés l'un sur l'autre. En la place où devoient estre les yeux on n'y voyoit ni blanc ni prunelle. Il y avoit deux soleils qui jettoient des rayons parmy lesquels on remarquoit quelques flames et quelques dards. Les sourcils estoient noirs comme ebeyne, et estoient faits en forme de deux arcs où le peintre n'avoit pas mesme oublié de mettre des poignes par le milieu, afin que l'on les reconnut mieux ; au dessus estoit le front uny comme une glace, au haut duquel un petit amour estoit assis dedans un throsne. (Sorel, 1627 : 63)

Le procédé parodique de Sorel consiste ici à littéraliser une série de métaphores clichées, obtenant par ce biais une marqueterie burlesque d'images discordantes. La laideur du tableau tient lieu d'avertissement aux praticiens et amateurs du genre romanesque de l'abus des tropes détruit l'unité et la cohérence de la *mimesis*, et lui ôte ainsi toute vraisemblance.

Un tel discours revient à condamner une tendance profonde du romanesque baroque, qui définit son appartenance aux genres fictionnels par une économie intensive de l'ornement rhétorique. Dans la *Poétique* de Scaliger, l'histoire et la fiction étaient toutes deux classées comme des genres de discours relevant d'une pragmatique du *delectare*⁹. Leur différence reposait dans l'emploi plus licencieux que la fiction pouvait faire des figures de rhétorique. C'est la raison pour laquelle les romanciers font systématiquement valoir dans leur préface la facture ornée de l'œuvre qu'ils présentent au public. Béroalde de Verville définit par exemple *Les Aventures de Floride* comme un « tableau radouci des plus belles fleurs, que j'ay peu choisir au Palais de Minerve »¹⁰. La fictionalité du récit romanesque s'enracine dans une artificialité stylistique voyante qui, loin d'émousser la pragmatique illusionniste du récit faux, en assure l'efficacité. Louis Moreau du Bail fait ainsi des séductions de l'ornement rhétorique l'agrément même qui conduit les lecteurs à croire aux mensonges du roman :

Ils [les lecteurs] s'égayent dans l'artifice avec lequel on le colore, pour lui donner quelque image de vérité. (Du Bail, 1633 : n. p)

Aussi, la distinction searlienne entre énonciation « nonlittérale » et énonciation « non sérieuse »¹¹, qui structure, *mutatis mutandis*, notre conception actuelle de la fiction, doit être, sinon invalidée, du moins revue et nuancée dès lors qu'on s'intéresse à des textes antérieurs au XVIII^e siècle. Il est dans ce cas plus adéquat de dire que la notion de figure entretient avec celle de fiction une relation de parenté sémantique, différente du *continuum* théorisé

⁸ Voir à ce sujet Hersant (2001).

⁹ Voir à ce sujet Duprat (2010 : 61).

¹⁰ Verville (1592 : np).

¹¹ Searle (1979 : 103).

notamment dans les travaux de Gérard Genette¹². Pour ce dernier en effet, la figure définissait un stade embryonnaire de la fiction, dont il concevait, réciproquement, le fonctionnement comme un « mode renforcé ou aggravé »¹³ de la figure. Une telle structure d'analyse repose sur une conception graduelle de la fiction, dont la figure constitue, en quelque sorte, un degré proche de zéro, tandis que la narration en présenterait la forme achevée. Or cette échelle ne vaut pas pour le roman baroque, dont le discours s'analyse comme un réseau figural, qui fait de l'énoncé fictionnel, pour ainsi dire, un ornement continué. L'étude stylistique du roman baroque nous invite ainsi à renverser les présupposés qui gouvernent notre manière d'appréhender la fiction. La figure en effet n'y joue pas un rôle de second plan : elle ne se contente pas d'agrémenter ou d'appuyer le discours fictionnel, ou encore d'en projeter un reflet miniature : plus profondément, elle en élabore la textualité et, comme nous le verrons, la complexité pragmatique.

2. Image métaphorique et tableau narratif : l'érosion des contours

L'enchâssement du trope métaphorique dans un discours narratif pose d'emblée la question de son intégration textuelle. La métaphore brise en effet la continuité thématique de l'énoncé en échafaudant un « contraste cotextuel »¹⁴ qui peut faire obstacle à la dynamique linéaire du récit. Il s'agit là d'une difficulté toute relative, qui doit prendre en considération la manière dont la saillance du trope est mise en œuvre dans son cotexte. Bien des formes narratives offrent en effet l'exemple d'une prose dont le style imagé ne porte pas préjudice à la clarté du récit, et en facilite même la lecture. Si en revanche l'irruption de la métaphore est problématique dans le cadre discursif du roman baroque, c'est parce qu'elle entretient avec celui-ci un rapport de ressemblance qui amenuise la frontière entre les pôles littéral et figuré du texte. Cette tendance à la neutralisation de l'écart figural s'enracine dans l'identification de la fiction baroque à un art visuel. Le roman se définit à cette époque comme un « tableau » : action, personnel et décor du récit romanesque sont pris en charge par un discours imageant, qui recourt à tous les artifices rhétoriques de l'hypotypose. L'image métaphorique se projette ainsi en surimpression dans une diégèse dont le plan littéral mobilise déjà l'imagination du lecteur, et tend à se fondre avec celui-ci.

On prendra pour exemple de ce processus le roman de *Mélite et Statiphile* qui s'ouvre, dans la tradition du *Roman de la rose*, sur la description d'un *locus amoenus* où se promènent le héros et sa bien-aimée :

[...] je me trouve donc la tenant par la main dans un des plus délicieux jardins, où Flore pour mieux amadouer son Zéphire, avoit estallé les plaisantes richesses du Printemps, séjour des Nymphes et le plus beau que mes yeux pouvoient voir. (An., 1609 : 11)

L'apparition des figures mythologiques de Flore et de Zéphire dans le cadre topique d'une nature printanière renvoie à une tradition poétique et picturale bien connue du lecteur. Aussi ces deux noms propres, qui rompent avec l'énonciation historique du texte, peuvent-ils sans difficulté être interprétés comme les attributs métaphoriques obligés d'une nature florissante, qui viennent colorer la description du paysage. Une telle lecture s'élabore en trois temps : le circonstant hyperbolique « dans un des plus délicieux jardins » marque le seuil de l'énoncé figural ; la subordonnée de lieu « où Flore [...] Zéphire » encadre ensuite le déploiement de l'image tropique, dont le motif est livré par le procès « avoit [...] du Printemps ». Plusieurs éléments tendent toutefois à complexifier cette hypothèse de lecture. Par définition, Flore et Zéphire habitent les jardins fabuleux présents dans la mémoire intertextuelle du lecteur, aussi

¹² Voir notamment Genette (2004a) et (2004b).

¹³ Voir à ce sujet Genette (2004b : 17).

¹⁴ Selon la terminologie de Bonhomme (2005 : 58).

celui-ci peut-il à juste titre se demander si leur intervention ne signale pas, plutôt qu'un ornement tropique, l'entrée des deux protagonistes dans un espace merveilleux. Cette interprétation est renforcée par le développement de l'image en un bref psycho-récit : Flore a orné ce beau jardin « pouramadouer son Zéphire ». Cette ébauche d'intrigue esquisse un texte possible qui pourrait prendre corps dans la suite du récit. L'énoncé mythologique double donc l'énoncé fictionnel aux deux sens du terme : il greffe l'embryon d'une fiction fabuleuse sur l'intrigue amoureuse qui est en train de se jouer, et entretient avec celle-ci un rapport, pour ainsi dire, d'émulation. Flore et Zéphyre offrent en effet une figuration mythique du couple des deux protagonistes, dont elle permute les rôles féminins et masculins : la nymphe joue le rôle de la séductrice en dévoilant ses appâts à Zéphyre, dans le lieu même où Statiphile, plus chastement, entraîne son amie par la main. La suite des événements joue sur ce parallélisme en opérant un nouveau renversement des rôles. Statiphile se décide en effet à déclarer son amour au détour d'un bosquet, mais une soudaine faiblesse lui fait perdre la voix :

Je me senty affoibly de forces, et la bouche me fermant, mes yeux tous chargés de larmes, rendirent à ceste beauté tesmoignage de mon esmoy : Elle qui estonnee de ce changement, et me voyant muet pres d'elle, qui donnait tant de sujet de parler, je la vus tout d'un coup changeante de couleur, ressemblant une nouvelle aurore qui rougist ce semble pour avoir demeuré trop long temps à paroistre sur l'orizon, ne pouvant par là desmentir la naifveté de son naturel. (An., 1609 : 11)

Le récit met en œuvre un jeu de contraste entre la pétulante activité de Flore et la défaillance du narrateur, tandis que la rougeur pudique de Mélite rapproche celle-ci, bien malgré elle, des vives couleurs du printemps qui émanent, rappelons-le, des séductions de la nymphe : l'arrière-plan mythologique de cette scène fonctionne donc à la fois comme un trope ornemental qui magnifie le décor fictionnel, et comme un récit parallèle qui ouvre en sourdine l'intrigue sentimentale à un imaginaire érotique et licencieux.

La diffusion de l'énoncé métaphorique dans la syntaxe des actions est favorisée par l'aspectualisation modale et temporelle qui préside au discours romanesque. Un passage très dramatisé de *La Ménéor de Flavie*, où Martan s'apprête à faire violence à l'héroïne tandis qu'elle s'est assoupie, en offre un bon exemple. Au moment crucial où le protagoniste va passer à l'acte, la voix narrative énonce à point nommé une longue description de la belle endormie :

Sa poitrine débraillée, monstroït son sein demi-nud, d'où sortoient un'énfinité de beaux et jeunes amours, qui haleinans l'air, parfumoyent allegrement la circonference de souesves respirations [...]. Ses yeux plus etincellans que l'acier embrasé, qu'on forge sur l'enclume, jettent les eclairs et les foudres en telle abondance que Martan s'en estonne et souffre en son ame une combustion inextinguible. Puis cette bouche, ce teint et ce parler tout divin, qui le fait mourir tout en vie, renversent tellement les secrets desseins de ce prince, qu'il n'a point de volonté que pour l'honorer, ny de cœur que pour le luy rendre. (Audiguier, 1606 : 66)

Le blason de la « poitrine débraillée » introduit l'image du cortège de *putti* environnant le sein de la jeune femme. Le narrateur entrepose ainsi au cœur de l'action romanesque un tableau qui, en rappelant notamment les représentations picturales de Vénus endormie, tend à délimiter dans le fil du discours un ornement détachable, dont la fonction consiste essentiellement à temporiser le dénouement de l'aventure. La gratuité du passage en permet dès lors une interprétation souple : le lecteur peut opter pour une compréhension figurale, où les « souesves respirations » personnifient le parfum délicieux de l'héroïne, voire, pourquoi pas, sa beauté surhumaine, encensée qu'elle est par des amours : mais il peut également y voir une description littérale, où les amours, merveilleux compagnons de sommeil, éventent de leur douce haleine l'héroïne menacée. Tout le plaisir du texte réside précisément dans cette instabilité herméneutique où l'imagination du co-énonciateur circule entre différentes lectures possibles. La suite de l'énoncé procède au contraire à une reprogrammation narrative du

discours, en élaborant un pont entre le procès métaphorique des yeux qui « jettent des éclairs » et la réaction psychologique de Martan qui « s'en étonne ». L'écart métaphorique est ici atténué par la coprésence du sème /tonnerre/ dans les deux verbes, mais aussi par l'aspectualisation modale et temporelle du trope : la consécutive intensive « en une telle abondance que » formule en effet un rapport de cause à effet entre ces deux procès respectivement littéral et figural, tandis que l'emploi du présent de narration les ordonne selon un rapport de succession, là où une alternance d'imparfait et de passé simple aurait distingué deux plans de l'énonciation. La dernière phrase conclut cette séquence en rabattant le propos sur un plan strictement narratif, qui achève le renversement de situation amorcé par la métaphore du tonnerre : les beautés de l'héroïne « renversent » les desseins de Martan, et font triompher celle qui devait être outragée. L'enfilade des métaphores, qui semblait éloigner la voix narrative de la conduite du récit, a donc finalement engagé le mouvement qui conduit l'épisode à son dénouement.

La métaphore permet, on le voit, un double enrichissement du discours romanesque : elle appuie et colore la qualité fortement descriptive de celui-ci, et s'insinue dans sa dynamique narrative. En ce sens elle définit une véritable polarisation imageante de l'énoncé fictionnel, qui prend parfois le pas sur l'enchaînement des actions.

3. L'attrait du trope : divertissements et variations lyriques

L'irruption de la métaphore peut en effet s'insérer dans une concaténation de figures qui interrompt la marche du récit, isolant au sein de l'énoncé fictionnel un « bel endroit »¹⁵ au statut pragmatique à part. Les procédés rhétoriques n'y sont plus seulement pensés, en effet, pour favoriser l'immersion fictionnelle du lecteur ; bien au contraire, la récurrence du processus figural en désamorce le pouvoir mimétique, reportant le plaisir du texte sur une virtuosité située, non dans le surgissement de telle ou telle image frappante, mais plutôt dans l'ingéniosité avec laquelle la constellation d'ornements est agencée et mise en valeur.

Dans les *Bergeries de Juliette*, le portrait de l'héroïne se développe ainsi en une série de blasons, où chaque partie du corps fait l'objet d'une amplification imagée. La description de la gorge cède ainsi le pas à une variation sur le thème de la blancheur :

[...] sa gorge grassette et blanche comme albâtre, son sein pareil en couleur au lait pressé, ou deux petits monts d'ivoire distants de trois doigts l'un de l'autre, durs comme Pierre, et blancs comme neige, traçaient et couroient mignonement un petit chemin ou glissait un chesne de perles de verre. (Montreux, 1587 : T. 1, 12)

Le texte épuise ici les possibilités de l'analogie, en associant des comparants empruntés à des univers contradictoires : on note la dominante d'une isotopie minérale tissée par la « pierre » « l'albâtre » et les « monts d'ivoire », interrompue par le « lait pressé », puis par la « neige ». La dissonance de ces trois composantes perturbe la continuité thématique de l'énoncé, dont l'unité est recrée au niveau figural. Le discours romanesque, quittant les chemins de la logique narrative, ouvre en effet la voie à l'expression d'une sensualité diffuse : par petites touches, le « lait pressé », les petits monts enneigés éloignés de « trois doigts », que creuse un « petit chemin » invitent l'imagination du lecteur à parcourir un espace bucolique, non seulement visuel mais aussi palpable. Les jeux de l'image ouvrent ainsi une brèche dans une *mimesis* par ailleurs extrêmement chaste et bienséante, invitant le lecteur à investir cette stase narrative d'une rêverie érotique.

Le discours des personnages accueille lui aussi ces jeux de variation, notamment dans le cas des plaintes en prose, véritables lieux communs de la poésie romanesque¹⁶. Énoncées au discours direct, celles-ci viennent exprimer avec emphase, sur le modèle de la stance élégiaque, les mouvements affectifs qui traversent le protagoniste. L'intérêt de ces séquences

¹⁵ Voir à ce sujet Esmein (2008 : 381).

¹⁶ Voir à ce sujet Chupeau (1981 : 225).

extrêmement stéréotypées réside dans la variation dialogique qu'elles orchestrent avec l'énoncé narratif, dont elles constituent bien souvent une réécriture amplifiée. Dans *Le Palais d'Angélie*, la plainte du héros est ainsi introduite comme une occurrence exemplaire venant illustrer le récit itératif :

La perte de la bien-vueillance de cette dame lui estoit si sensible, qu'elle lui faisoit endurer des tourmens que les imaginations les plus fortes auroient bien de la peine à figurer. Parmi les vives atteintes des douleurs, il s'adonnoit souvent aux plaintes, dont il emplissoit l'air inutilement. (Sorel, 1622 : 2)

L'irruption de la plainte lyrique est préparée par un psycho-récit qui convoque les clichés de la langue élégiaque : l'isotopie affective des termes « sensible », « tourmens », « vives atteintes » et « plaintes » se double ainsi d'une connotation méta-poétique, encore précisée par la topique du sublime implicitement présente dans l'aveu d'impuissance du narrateur, qui peine à « figurer » l'état de son personnage. L'insertion du discours direct est donc motivée par une double logique d'exemplification et de *pathos*. Cette deuxième fonction est ostensiblement affichée dès l'ouverture de la plainte :

Ah ! doux printemps, disoit-il, tes beaux jours reviennent, et mes contentements ne reviennent point. Soleil ! œil du monde, tu regardes amoureusement la terre, et ma Dame destourne les yeux de dessus moi. Les nuées n'offusquent plus ta splendeur, et les brouillards de la jalousie et du soupçon troublent la clarté de son esprit. (Sorel, 1622 : 2)

Le discours du personnage se démarque emphatiquement de celui de la voix narrative en s'ouvrant sur une allocution au printemps, qui rompt avec l'isotopie affective tissée précédemment. Celle-ci n'est réintroduite qu'en fin de phrase par l'épizeux du verbe, mais sous la forme litotique d'un tour négatif « mes contentements ne reviennent point ». On assiste ainsi à la métamorphose des « tourmens » et des « vives atteintes » que promettait la voix narrative, l'imagerie épictétique prenant le pas sur le *pathos*. La suite de l'énoncé accentue encore cette logique : suivant une progression à thème éclaté, le personnage s'adresse à la source même de l'éclat du printemps, le soleil, dont il confronte la « splendeur » à la « jalousie » de celle qu'il aime. Chaque ornement de ce parallélisme est à son tour amplifié par une nouvelle figure. L'adresse au « soleil » est ainsi reformulée par la périphrase métaphorique de « l'œil du monde », continuée par un procès lui aussi métaphorique : « tu regardes amoureusement la terre ». De même, l'évocation de la Dame, d'abord prise en charge par une description brève et littérale, « ma Dame destourne les yeux de dessus moi », est à son tour attirée par la dynamique tropique du texte, et se développe en une allégorie morale dépeignant celle-ci comme un astre obscurci : « les brouillards de la jalousie et du soupçon troublent la clarté de son esprit ». Le texte s'écarte ainsi progressivement des motivations diégétiques qui en avaient justifié l'irruption, avant d'être repris par la voix narrative, qui recadre l'énoncé du côté d'un propos plus littéral, tout en gardant comme une empreinte des images qui viennent d'être développées :

Ainsi se plaignoit Lysidor, qui ne se contoit déjà plus au nombre des vivants, et trainoit son corps sur la terre comme une masse inutile, laquelle n'estoit animée que par la tristesse, dont il estoit la vraie image. (Sorel, 1622 : 2)

Le connecteur conclusif « ainsi », de même que le retour du terme de « plaintes » qui avait introduit le discours direct, signale la clôture de la stase lyrique de Lysidor. Pourtant, la description de la « masse inutile » et traînante du corps de celui-ci prend en quelque sorte le relais de son propos, en ajoutant au tableau cosmique qui vient d'être composé un élément terrien, marqué par l'isotopie de la pesanteur. La logique analogique qui structurait la plainte du personnage contamine ainsi la voix narrative, qui envisage désormais son protagoniste comme une « vraie image » de la « tristesse ».

La métaphore constitue ainsi un trait de style où s'expose la plasticité du discours romanesque, et sa capacité d'épouser successivement les différentes visions portées par la diversité des registres auxquels il s'essaye. Elle joue à plein dans une poétique polyphonique

qui multiplie les versions du même événement, à la faveur parfois d'une interprétation ouverte de celui-ci. Il n'est pas rare en effet que la voix narrative élabore une *mimésis* ambiguë, faite de l'alliance problématique d'une prose poétisée qui convoque les images traditionnelles du lyrisme amoureux, et une analyse méthodique des différents mouvements affectifs qui traversent les personnages. Dans la troisième partie de *L'Astrée*, l'analyse du sentiment trouble qu'éprouve l'héroïne éponyme à l'idée de rencontrer Alexis illustre bien cette tension :

Depuis que la delibération fut faicte parmy les bergeres de Lignon, d'aller dans trois jours toutes ensemble visiter la déguisée¹⁷ Alexis, Amour qui se plaist à tourmenter avec des plus cuisantes peines, ceux qui le servent, et qui l'adorent avec plus de perfection, commença de faire ressentir à la bergere Astrée de certaines impatiences qui se pouvoient dire aveugles, et desquelles elle eust peu mal-aisément donner quelque bonne raison car l'on en eust bien peut-estre trouvé quelqu'une au violant desir qu'elle avoit de voir Alexis, parce qu'on luy avoit rapporté que son visage ressembloit à celui de Celadon, si la resolution de l'aymer n'eust point d'abord preoccupé l'esprit de cette sage fille, ou plutost si cette resolution n'eust point été devancée par une amour desja grande et impatiente. Et sans doute l'on peut dire qu'elle estoit née, cette nouvelle amour, puisque tous les effects qu'une naissante affection a accoustumé de produire, se trouvoient dès lors en l'ame de cette nouvelle amante. (Urfé, 1619 : 1)

En faisant de la personnification d'« Amour » le sujet grammatical du passage, la voix narrative formule une première hypothèse explicative, associant les « impatiences » d'Astrée à une passion amoureuse, selon un rapport de causalité exprimé par la périphrase « faire ressentir ». Cet énoncé figuré s'appuie sur le mythe topique de la toute-puissance du Dieu Amour, présent dans la métaphore filée du dévouement religieux « ceux qui le servent [...] et qui l'adorent ». Cette hypothèse est confirmée dans la suite de la phrase par l'adoption du point de vue d'Astrée, pour qui ces impatiences sont « aveugles » et inexplicables : « desquelles elle eust peu mal-aisément donner quelque bonne raison ». Puissance tyrannique et irrationnelle, Amour maintient sa victime dans un état de passivité et d'incompréhension vis-à-vis des mouvements qui la traversent. La suite de la phrase propose une seconde hypothèse, cette fois exempte de figures : Astrée aurait conçu le grand désir de rencontrer Alexis après avoir entendu dire que cette dernière ressemblait à Céladon. Cette nouvelle explication est bien plus vraisemblable que la première, puisqu'elle fait l'économie du merveilleux mythologique pour en appeler au témoignage des faits. La voix narrative remet pourtant en cause cette proposition au moment même où elle la formule, en l'attribuant à un « on-locuteur »¹⁸ indéfini, encadré d'un tour concessif fortement modalisé : « l'on en eust bien peut-estre trouvé quelqu'une », avant de l'invalider définitivement, en recourant précisément à la chronologie des faits : Astrée a conçu de l'amour pour Alexis avant même d'apprendre que celle-ci ressemblait à Céladon. La logique factuelle qui présidait à cette seconde explication aboutit donc finalement à sa réfutation. Le passage se conclut sur l'unique hypothèse recevable, celle du pouvoir singulier de l'amour, appuyée par une modalisation assertive : « Et sans doute l'on peut dire qu'elle estoit née, cette nouvelle amour ». Pour autant la voix narrative ne retrouve pas la dynamique figurale qui ouvrait l'énoncé : à la personnification d'Amour se substitue en effet un nom commun « cette nouvelle amour », tandis que la périphrase causative est transformée en une tournure mi passive « elle estoit née ». On aboutit donc à une inversion argumentative, où l'amour n'est plus défini comme une puissance personnifiée, mais comme un mouvement intérieur dont l'origine demeure mystérieuse. Tout se passe comme si la voix narrative, en donnant la parole à deux types de discours, l'un faisant valoir une imagerie mythique et irrationnelle de l'amour, l'autre allant chercher des « raisons » dans la trame des faits, finissait par les entremêler, exprimant dans cette ambiguïté même la résistance des *tropismes* du cœur à la saisie du langage.

¹⁷ Alexis n'est autre que Céladon déguisé en femme.

¹⁸ Selon la terminologie d'Anscombe (2005 : 75-94).

Conclusion

L'étude du traitement des métaphores dans le roman baroque nous semble offrir un bon exemple de l'enracinement du processus figural dans son environnement discursif. L'interaction de la métaphore avec son cotexte fictionnel instruit en effet le fonctionnement interne de celle-ci, ainsi que son inscription dans les effets de sens du récit. Le potentiel à la fois esthétique et ludique des images tropiques s'active en effet dans une relation de mimétisme et de variation entretenue avec la narration littérale qui les encadre, là où leur décontextualisation n'affiche plus qu'un trésor d'ornements rhétoriques sans relief ni saveur, perdu pour le lecteur contemporain. Nous espérons avoir ainsi montré comment la métaphore, loin d'ajouter un poids superfétatoire aux sophistications du roman baroque, participe du versant imagé et poétique de celui-ci.

Adam, A. (1997), *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1997, vol. 1.

An. (1609), *Les Amours de Mélite et de Statiphile*, Paris, David Le Clerc.

Anscombe, J.-C. (2005), « Le on-locuteur : un'entité aux multiples visages » *Dialogisme et polyphonie*, J. Bres, P. Pierre Haillet, S. Mellet, H. Nølke et L. Rosier (éd.), De Boeck Supérieur, 75-94.

Aristote (1980) *Poétique*, trad. R. Dupont Roc et J. Lallot, Paris, Seuil.

Audiguier, V. d' (1606), *La Flavie de La Menor*, Paris, Toussaint du Bray.

Bonhomme, M. (2005), *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion.

Chupeau, J. (1981), « Quelques formes caractéristiques de l'écriture romanesque à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e », dans *L'Automne de la Renaissance*, J. Lafond et R. Stegmann (éd.), Paris, Vrin, 219-230.

Coulet, H. (1967), *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin.

Du Bail, L. M. (1633), *Floridor et Dorise, Histoire véritable de ce temps*, Paris, Pierre Rocolet.

Du Vair, G. (1606), *De l'éloquence française et pourquoi elle est restée si basse*, Paris, Abel L'Angelier, 1606.

Duprat, A. (2010), *Vraisemblances. Poétiques et théories de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Champion.

Esmein, C. (2008), *L'Essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre au XVII^e siècle*, Paris, Champion.

Esmein, C. (2009), « "Parler roman". Imaginaire de la langue et traits de style romanesques au XVII^e siècle » *RHLF* CIX, 85-99.

Genette, G. (2004a), *Fiction et diction*, Paris, Édition du Seuil.

Genette, G. (2004b), *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil.

Greiner, F. (2008), *Les Amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de L'Astrée (1585-1628)*, Paris, Champion.

Hersant, Y. (2001), *La Métaphore baroque. Extraits du Cannocchiale Aristotelico et autres textes*, Paris, Éditions du Seuil.

Magendie, M. (1932), *Le Roman français au XVII^e siècle. De L'Astrée au Grand Cyrus*, Genève, Droz.

Montreux, N. de (1587), *Les Bergeries de Juliette*, Paris, Gilles Beys.

Searle, J. (1979), « Le statut logique du discours de la fiction » dans *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit, 101-119.

Siouffi, G., (2010), *Le Génie de la langue française. Études sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'âge classique*, Paris, Champion.

Sorel, C. (1627), *Le Berger extravagant*, Paris, Toussaint du Bray.

Sorel, C. (1671), *De la connaissance des bons livres, ou examen de plusieurs auteurs*, Paris, André Pralard.

Sorel, C. (1622), *Le Palais d'Angélie*, Paris, Toussaint du Bray.

Urfé, H. d', (1619), *La Troisième partie de L'Astrée de Messire Honoré d'Urfé*, Paris, Toussaint du Bray.

Verville, B. de (1592), *Les Aventures de Floride*, Tours, Jean Mettayer.