

LA MÉTAPHORE EST-ELLE SOLUBLE DANS LA PRESSE ÉCRITE?

Caroline HUYNEN¹ et Marc LITS²

La question de la métaphore traverse le rapport à l'écriture depuis Aristote, sinon avant, et revient de manière récurrente dans les discussions sur la littérarité des productions écrites comme de leur réception. Mais ces essais sur la dimension métaphorique du discours, lorsqu'ils concernent les textes et non le langage dans son utilisation ordinaire, prennent presque toujours en considération le texte littéraire, et même plus particulièrement le texte poétique, où la métaphore trouverait son lieu d'expansion maximal. En partant de ce constat, il semblerait pertinent d'analyser la présence et l'utilisation de la métaphore au sein de ce lieu négligé par le discours critique: le récit de presse écrite. Au départ de cette observation, confrontée avec l'usage de la métaphore dans le discours poétique, nous tenterons d'identifier les traits pertinents de ce que serait une "écriture journalistique". Autrement dit, y aurait-il un usage de la métaphore spécifique de la création littéraire et poétique, et un usage différent qui permettrait de définir une identité journalistique?

¹ Chercheur au Département de communication de l'Université catholique de Louvain.

² Professeur au Département de communication de l'Université catholique de Louvain.

Le texte littéraire considéré comme un écart

Même si l'on ne peut plus ignorer la dimension sociologique du fait littéraire, éminemment construit en fonction des représentations sociales qui déterminent la «valeur littéraire» de certaines productions écrites, par l'entremise des diverses instances de légitimation, il faut cependant accepter que l'appréciation du travail stylistique de l'écriture représente, surtout depuis la fin du XIX^e siècle, un des critères de reconnaissance de la littérature. A partir de 1850, dit Barthes, "l'écriture sera sauvée non pas en vertu de sa destination, mais grâce au travail qu'elle a coûté"¹. Tout en prenant cette affirmation avec des réserves, on peut cependant accepter le postulat que la littérature, et la poésie encore davantage, peut être saisie comme un supplément d'investissement scripturaire par rapport au fameux "degré zéro de l'écriture".

Ce supplément, ramené au concept aussi vague qu'englobant de style, va principalement se manifester, sur le plan de la forme, dans l'usage privilégié des figures du discours. Métaphore et métonymie, ces métaboles qui inspirent autant les poètes que les critiques, constitueraient ainsi les lieux significatifs du discours où se creuse (à moins qu'il ne se gonfle) l'écart entre le langage dans son usage ordinaire et la création littéraire. Cette notion d'écart a été aussi souvent critiquée que reprise après discussion, et, sans entrer dans le débat développé par Spitzer, Jakobson et à leur suite la nouvelle rhétorique ou Jean Cohen, nous l'accepterons. Dans la ligne de la *Rhétorique générale* du groupe μ , admettons "que la littérature est d'abord un usage singulier du langage"² qui établit un écart par rapport à une norme hypothétique.

Cet écart qui fonde le discours littéraire suppose donc une rupture par rapport à un ordre probable et attendu. La métaphore, pour prendre un des cas les plus patents de l'écart stylistique, sera le lieu discursif où se marque cet écart, où se manifeste une rupture de l'ordre ordinaire.

¹ R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, coll. "Pierres vives", 1953, p. 90.

² Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, coll. "Langue et langage", 1970, p. 14.

La métaphore comme manifestation de l'écart stylistique

Chez les Grecs déjà, certains redoutaient que la beauté de l'écriture l'emporte sur la vérité de l'événement raconté, bref que le récit déforme la réalité. Ceux-là avaient perçu que la métaphore est sans aucun doute un écart par rapport au cours «normal» du langage, une distorsion dans la communication ordinaire, un refus d'obéissance à la stricte application des règles linguistiques. Mais la métaphore, parce qu'elle repose sur un transfert de sens par similitude, ne crée pas seulement une distanciation, elle opère aussi des rapprochements, ainsi que l'observe P. Ricœur. En reprenant la *Poétique* et la *Rhétorique* d'Aristote, il rappelle quelques traits constitutifs de la métaphore. Il s'agit, dit-il, de "quelque chose qui arrive au nom" et qui se définit "en termes de mouvement: l'*epiphora* d'un mot est décrite comme une sorte de déplacement de... vers...¹": "La métaphore, précise encore Ricœur, est la transposition d'un nom qu'Aristote appelle *étranger* (*allogrios*), c'est-à-dire «qui... désigne une autre chose», «qui appartient à une autre chose». (...) La métaphore est ainsi définie en termes d'écart". Mais cette notion d'écart n'est pas uniquement négative, puisque "le mot *allogrios* implique une idée positive, celle d'*emprunt*"². La métaphore a dès lors une fonction heuristique, puisqu'elle "ne viole un ordre que pour en créer un autre, qu'elle ne déconstruit que pour redécrire"³.

Ainsi, pour Ricœur, la métaphore se définit autant en termes de mouvement que d'écart, parce qu'elle élargit le sens, entraîne le lecteur dans un voyage aux confins de l'imaginaire et élève la réalité à un niveau sublime. Pour toutes ces raisons, "il y a quelque chose dans l'usage de la métaphore qui l'incline vers l'abus, donc vers le mythe"⁴.

Mythe et métaphore ont indiscutablement en commun ce même procédé de voilement du discours. Mais alors que le voilement mythique contribue à produire un récit universel, exemplaire et récupérable à toutes les époques, le voilement métaphorique est avant tout désordre sémantique permettant d'échapper à la banalité et à l'usure de la langue. Si le mythe est un détour narratif visant à rendre la réalité exemplaire, la métaphore est un détour linguistique ayant comme but

¹ P. RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 23-24.

² *Ibid.*, p. 26-27.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 316.

de s'écarter de l'ordinaire de la phrase. Alors que le mythe est mise en «récit» symbolique, la métaphore est plutôt mise en «écriture» symbolique. Ce qui les rend tous deux complémentaires.

Dans le discours, la métaphore est l'«étrangère», celle qui perturbe en projetant d'une certaine manière l'écriture au-delà des frontières et des normes admises. Elle n'est pas de l'ordre du mensonge mais plutôt de la transgression linguistique; elle n'est pas destruction mais reconstruction du langage ordinaire à un niveau supérieur. Autrement dit, la métaphore fait s'envoler les mots en opérant par transcendance, transfiguration, sublimation de la réalité.

La métaphore pose aussi la question de la «lisibilité» d'un texte. Elle témoigne d'une volonté manifeste de se départir de l'écriture habituelle pour donner à la réalité plus de force symbolique, plus d'éternité. La tension qu'elle provoque en poussant l'écriture aux frontières de la norme montre combien la signification d'une réalité écrite, autrement dit son «intelligibilité», dépend d'un degré de «plausibilité» situé dans un intervalle dont les limites ne sont pas à atteindre sous peine de rendre le message inintelligible, selon l'hypothèse de Philippe Sollers :

(...) peut-être pourrions-nous définir un mythe provisoire du langage, mouvement d'oscillation entre deux pôles virtuels, jamais atteints, dont nous sommes amenés à poser comme limites sans cesse déplacées la réalité agissante et la confusion: celui d'une illisibilité, d'une opacité infranchissable; et celui, symétrique, d'une transparence absolue. Rien n'est jamais illisible, rien n'est jamais complètement lisible. Entre ces deux pôles, reflets d'une somme unique, s'étendrait tout l'espace de sens et sa détermination en chacun¹.

La métaphore tend plutôt vers la limite de l'opacité: les mots qu'elle utilise sont transparents mais leur combinaison est souvent opaque et nécessite un exercice de déchiffrement.

Luxuriance ou connaissance?

L'idée d'écart que Ricœur évoque dans sa définition de la métaphore contribue à associer celle-ci à la notion de bruit ou de désordre

¹ Ph. SOLLERS, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Editions du Seuil, 1968, p. 17-18.

communicationnel. En termes d'efficacité, la métaphore est synonyme de transcendance, d'écart, de mouvement, d'emprunt, de transfert, de substitution, bref de distanciation. Elle semble aller à l'encontre du principe d'économie du langage parce qu'elle est luxuriance symbolique et rejoint ainsi la catégorie des langages supérieurs comme le mythe, dont l'interprétation prête à discussion.

Mais la visibilité de la réalité n'est-elle pas meilleure même si la lisibilité est voilée? Et d'ailleurs "pourquoi le langage, outil de communication logique, s'écarte-t-il de la logique d'une manière aussi fréquente, à tel point qu'il a constitué (...) un mécanisme fondé sur cet écart?"¹ Si la métaphore emprunte les détours du langage, c'est pour mieux prendre les raccourcis sémantiques, selon l'expression de M. Le Guern :

Les symboles et les métaphores sont les raccourcis naturels de l'imagination; les raccourcis dont notre conscience se sert dans les montagnes de la langue, au moment où l'homme cesse d'être touriste, automobiliste, alpiniste ou même montagnard, au moment suprême et inattendu où il devient chamois².

D'autre part, le voilement métaphorique joue le rôle de véritable signal en éveillant l'attention :

Tout lecteur ou auditeur piqué par une tournure ingénieuse ou soumis à une artillerie verbale insistante sent qu'il se passe quelque chose de différent par rapport à une façon de s'exprimer qui serait atone, vierge, non marquée, et que l'on désigne par le mot norme, ou mieux encore par la célèbre formule de Barthes: le degré zéro de l'écriture³.

La métaphore serait ainsi le lieu où s'effectue le contact perceptif avec le texte littéraire. Elle désignerait proprement au lecteur qu'il entre dans un texte à volonté esthétique, elle inscrirait le lecteur dans un horizon d'attente de type poétique. Jauss définit d'ailleurs ce

¹ M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse Université, 1973, p. 66.

² F. VERHESEN, *La poésie et le mythe* (Cinquième Biennale internationale de poésie, Knokke, 7 au 11 septembre 1961), Bruxelles, Éditions de la Maison du poète, 1961, p. 48.

³ H. SUHAMY, *Les figures de style*, Paris, P.U.F., coll. "Que sais-je ?", n° 1889, 1981, p. 10-11.

concept en se fondant sur l'opposition entre langage pratique et langage poétique:

De la distinction entre langage poétique et langage pratique on a tiré le concept de *perception artistique*, qui coupait en fin de compte le lien entre la littérature et la pratique de la vie. Ainsi conçu, l'art devient un moyen de briser l'automatisme de la perception quotidienne en recréant une «distance» (...). Il en résulte aussi que la réception de l'œuvre d'art ne peut plus consister dans la simple jouissance naïve du beau, mais exige que la forme soit saisie comme telle et que soit reconnu le procédé artistique. Ce qui définit l'art dans sa spécificité, c'est la perceptibilité de la forme; l'acte même de la perception devient une fin en soi¹.

Si la métaphore est le lieu de l'étonnement, sa présence répétée dans un texte organisé est à la fois destinée à surprendre l'attention du lecteur, à l'aviver, et à lui signifier qu'il se trouve dans un certain genre codifié et connu de lui. Vu sous cet angle, l'horizon d'attente induit par la présence de métaphores fonctionne comme lieu de respect de conventions et du contrat narratif, il conforte nos connaissances, mais il n'en introduit pas de nouvelles. Il n'y a pas renouvellement mais renforcement et d'une certaine manière stagnation de la connaissance. C'est ce que précise Jauss:

Lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art «culinaire», du simple divertissement. Celui-ci se définit, selon l'esthétique de la réception, précisément par le fait qu'il n'exige aucun changement d'horizon, mais comble au contraire parfaitement l'attente suscitée par les orientations du goût régnant².

Dès lors, la métaphore joue un double rôle: à la fois indicatrice d'un genre de texte, elle ne surprend pas; mais au sein de ce texte elle doit aussi, dans son individualité propre, créer la surprise poétique. En effet, la métaphore est également intimement liée à la notion de «lieu d'indétermination» avancée par Iser. Les lieux d'indétermination sont des «blancs» dans un texte où apparaissent des disjonctions de signifi-

¹ H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 41.

² *Ibid.*, p. 53.

cations. Ils transgressent le contrat narratif et suspendent les références. La métaphore peut être un remède à la stagnation du savoir, elle peut, par les déplacements et rapprochements qu'elle appelle, dépasser le stade du divertissement et faire accéder à la connaissance. Ricœur relève ainsi cette possibilité d'innovation sémantique que possède la métaphore en produisant "une nouvelle acceptation des termes qu'elle rapproche"¹. Toujours d'après Ricœur, parce que la métaphore est nouveauté dans l'assemblage des mots et donc lieu d'indétermination, elle est communication d'un savoir, d'une connaissance linguistique. Ainsi,

la métaphore est (...) cette stratégie du discours par laquelle le langage se dépouille de sa fonction de description directe pour accéder au niveau mythique où sa fonction de découverte est libérée².

La poésie comme espace métaphorique

Le genre littéraire qui recourt le plus aux figures du discours, qui repose, pour faire bref, sur l'utilisation de l'image, c'est bien sûr la poésie. Pour H. Adamk, après bien d'autres, "la poésie est une métaphore constante et généralisée"³, pour J. Cohen, "la poésie pratique systématiquement l'impertinence (...) par violation systématique des règles du langage"⁴. Un exemple de cet emploi privilégié de la métaphore dans le texte poétique vaut plus que de longues analyses. On pourrait gloser longuement, ce qui a été fait par nombre de critiques, sur le début du *Cimetière marin* de Valéry, sur "Ce toit tranquille, où marchent des colombes", sur tel "aboli bibelot d'inanité sonore" mallarméen, mais à lire un poème de René Char, on perçoit immédiatement l'omniprésence de la métaphore dans la poésie moderne et contemporaine:

¹ J. GREISCH, R. KEARNEY (sous la dir. de), *Paul Ricœur. Les métamorphoses de la raison herméneutique*, Paris, Cerf, 1991, p. 282.

² P. RICŒUR, *op. cit.*, p. 311.

³ Cité dans P. CAMINADE, *Image et métaphore*, Paris, Bordas, coll. "Études supérieures", n° 36, 1970, p. 100.

⁴ J. COHEN, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 134.

Par la bouche de l'engoulement

Enfants qui cribliez d'olives le soleil enfoncé dans le bois de la mer, enfants, ô frondes de froment, de vous l'étranger se détourne, se détourne de votre sang martyrisé, se détourne de cette eau trop pure, enfants aux yeux de limon, enfants qui faisiez chanter le sel à votre oreille, comment se résoudre à ne plus s'éblouir de votre amitié? Le ciel dont vous disiez le duvet, la Femme dont vous trahissiez le désir, la foudre les a glacés.

Châtiments! Châtiments!

Ce poème de 1939 (et la surabondance de métaphores ne peut que le faire classer dans le genre poétique) publié dans *Seuls demeurent*¹ oblige le lecteur à un exercice d'interprétation, rien n'y étant donné d'évidence, chaque syntagme manifestant un écart de type métaphorique par rapport à un degré zéro qu'il serait d'ailleurs bien malaisé de rétablir. Il y a véritablement dans ce court texte création personnelle en transgression du langage ordinaire, ce qui rend le poème aussi vivant que résistant. Nous sommes bien, ici, dans la métaphore vive, pour reprendre l'expression de Ricœur, celle qui met en jeu l'être dans le langage, qui n'est pas réductible à une transposition terme à terme dans le langage courant:

La métaphore reste vive aussi longtemps que nous percevons, à travers la nouvelle pertinence sémantique (...) la résistance des mots dans leur emploi usuel et donc leur incompatibilité au niveau d'une interprétation littérale de la phrase².

Mais cette transgression majeure, parce qu'elle est exigeante, a aussi son coût, entre autres, sur le plan de la communication, dans la difficulté manifestée par la poésie contemporaine à atteindre un nombre important de lecteurs.

¹ Repris dans *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1967.

² P. RICŒUR, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Editions du Seuil, coll. "L'Ordre philosophique", 1983, p. 9.

La littérature, un système coûteux; la presse, un système économique

La modernité (et en cela les systèmes post-modernes, pour autant qu'ils existent, n'ont pas modifié leur rapport à la rhétorique) fonde ses critères esthétiques sur la reconnaissance de l'individu, sur l'originalité du créateur. Dès lors, en poésie d'abord, dans le roman ensuite, l'écart par rapport à une norme fut considéré comme le fondement de l'œuvre littéraire. "Les seules novations possibles, avance Barthes en 1972, consistent non à détruire l'histoire, l'anecdote, mais à la dévier: à faire déraiper le code tout en ayant l'air de le respecter"¹. En termes d'information, cela consiste à augmenter le bruit dans la communication, à travailler sur plusieurs niveaux d'interprétation, en recourant à un système de "sémiotique connotative", selon l'expression de Hjelmslev, dans lequel "un premier système de signification, qui est la langue (par exemple le français), sert de simple signifiant à un second message, dont le signifié est différent des signifiés de la langue"². Dès lors, Barthes utilise cette formule: "la littérature est essentiellement un système d'information coûteux"³.

Le lecteur n'est pas exclu de ce jeu de voilement-dévoilement, de ce détour linguistique, puisqu'il est appelé à dénouer les fils de ces diverses imbrications. Mais cet acte de lecture, exigeant, relève de la communication artistique et non de la transparence de l'acte locutoire ordinaire. C'est ce qu'avait repéré la groupe μ :

La rhétorique est un ensemble d'*écarts* susceptibles d'*autocorrection*, c'est-à-dire modifiant le niveau normal de *redondance* de la langue, en transgressant des règles, ou en inventant de nouvelles. L'écart créé par un auteur est perçu par le lecteur grâce à une *marque* et ensuite réduit grâce à la présence d'un *invariant*. L'ensemble de ces opérations, tant celles qui se déroulent chez le producteur que celles qui ont leur siège chez le consommateur, produit un effet esthétique spécifique que l'on peut appeler *éthos* et qui est le véritable objet de la communication artistique⁴.

¹ R. BARTHES, "Le retour du poéticien", in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 204.

² R. BARTHES, "L'analyse rhétorique", *ibid.*, p. 135.

³ *Ibid.*, p. 137.

⁴ Groupe μ , *op. cit.*, p. 45.

Cependant, si le lecteur est amené à participer, par sa lecture, à cet échange communicationnel, il ne pourra y parvenir qu'au prix d'une certaine dépense, d'un investissement, en temps et en travail cognitif, d'une convocation de ses connaissances culturelles et linguistiques. Cette dépense est rendue possible parce que le lecteur de poésie sait, par sa connaissance de l'horizon d'attente du genre qu'il a choisi d'investir, que le travail de lecture sera ardu, que la communication s'établira au prix d'un échange approfondi avec le texte.

Il n'en va pas de même avec le lecteur de la presse écrite. Celui-ci attend du support qu'il déchiffre une communication immédiate, un échange informationnel de type dénotatif dans lequel le bruit est le plus réduit possible. En effet, l'écriture et la lecture de type journalistique visent à l'économie, dans tous les sens du terme. Le journal est, davantage que le livre de littérature, régi par les règles de l'économie de marché et doit donc tenir compte de contraintes matérielles strictes. A la rapidité de rédaction, indispensable pour être en prise directe avec l'événement, s'ajoute la nécessité de la rentabilité, et donc de la diffusion auprès du public le plus large possible. Ces deux conditions ont des répercussions sur les modes d'écriture journalistique, qui vont dès lors répondre à des critères stylistiques autres que ceux du monde littéraire. A une forme de taylorisation de la production économique de la presse correspondrait, dans certaines limites, une taylorisation de l'écriture journalistique, voire une taylorisation des modes de réception.

Si le monde littéraire est également inscrit dans la sphère de l'économie, il y échappe en plus ou moins grande partie, grâce à sa charge symbolique. La littérature, et la poésie plus particulièrement, relève du champ de la production restreinte, selon le vocabulaire de Bourdieu, et peut donc justifier ses modes de production selon d'autres critères. La rentabilité peut s'y établir dans le long terme, la notoriété sociale et culturelle peut tenir lieu de bénéfice. L'éditeur acceptera donc de publier à perte, trouvant dans la reconnaissance symbolique ce qu'il perd en gain financier. Eventuellement, d'autres secteurs de son catalogue, la paralittérature ou les best-sellers par exemple, lui permettront d'équilibrer ses comptes.

Dans un journal, par contre, la postérité ne viendra que rarement consacrer un article voué à être consommé dans son immédiateté et aussitôt oublié. Si la redondance peut y apparaître, c'est pour faciliter la compréhension, non pour accroître l'écart par rapport à l'usage ordinaire de la langue. Pourtant, malgré les éternelles consignes de

clarté et de concision que les journalistes sont invités à respecter quotidiennement, ils sont parfois tentés de tisser un filet poétique à travers leurs articles.

Le journalisme peut-il être métaphorique?

Lorsque *Paris Match* évoque, le 13 mai 1993, la mort de l'ex-Premier ministre, Pierre Bérégovoy, et qu'il emploie l'expression "il a choisi d'appareiller", pour (ne pas) dire qu'il s'est suicidé, c'est bien sûr en continuité avec le lieu où s'est produit l'événement, à savoir la berge d'un canal ("Chaque dimanche, sur ce chemin de halage, au bord du miroir d'eau calme qui relie le canal de Bourgogne à la Loire, Pierre Bérégovoy avait rendez-vous avec lui-même"), mais c'est aussi parce qu'il y a volonté, par l'emploi de la métaphore, de donner une dimension supplémentaire au récit de l'événement. Un élément étranger, un "allogène" vient rompre la tranquillité sémantique (et iconique, puisque la photographie de presse joue également des procédés métaphoriques) et le contrat narratif pour produire un effet qu'il nous faut analyser.

Diverses raisons peuvent expliquer la présence de métaphores, plus fréquentes qu'on ne pourrait l'imaginer de prime abord, dans le texte journalistique. La première est due à la pénétration même de la métaphore au cœur du langage, de nos modes de pensée et d'échange. Selon Lakoff et Johnson, "notre système conceptuel ordinaire, qui nous sert à penser et à agir, est de nature fondamentalement métaphorique"¹. Nous sommes imprégnés de "métaphores conventionnelles"; celles-ci "structurent le système conceptuel ordinaire de notre culture qui est reflété dans notre langage quotidien"². Dès lors, si les métaphores font l'ordinaire de notre communication, il n'est que normal de les retrouver dans l'information journalistique, même si celle-ci se veut la moins éloignée possible du langage ordinaire.

Une autre explication à la présence de la métaphore dans la presse peut être trouvée dans les rapports qui s'établissent entre journalisme et littérature. La distance est moins grande qu'il n'y paraît entre ces deux médias, entre autres parce que les mêmes scripteurs

¹ G. LAKOFF et M. JOHNSON, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Editions de Minuit, coll. Propositions", 1985, p. 13.

² *Ibid.*, p. 147.

occupent souvent l'une et l'autre fonction. Nombre d'écrivains ont une occupation régulière ou occasionnelle dans la presse écrite, tandis que beaucoup de journalistes sont dérangés par le désir d'être reconnus comme auteurs de fiction. D'Edgar Poe à Bernard-Henri Lévy, de Jacques Perret à Jean-Claude Guillebaud, les passages de frontière sont innombrables. Bien sûr, on écrit toujours en fonction de son public et de l'horizon d'attente déterminé par le genre et le support retenu, mais les contaminations scripturaires sont inévitables d'un domaine à l'autre. On pourrait aller jusqu'à avancer, si la sociologie de la littérature ne nous avait appris à modérer des jugements de valeur fondés davantage sur des prises de position idéologiques que sur des critères objectifs, que le journaliste lorgne toujours quelque peu vers l'écrivain, rêve d'obtenir son type de reconnaissance sociale, envie son possible passage à la postérité et calque donc son style sur celui d'auteurs qu'il rêve d'égaliser. Mais c'est postuler là une sujétion du journalistique au littéraire que rien ne fonde, d'autant que les objectifs assignés à chaque type de production sont clairement distincts. Quoi qu'il en soit des justifications de la présence de la métaphore dans le texte journalistique, celle-ci est avérée par les faits. Il convient donc de s'interroger principalement sur le mode de fonctionnement de ce surgissement métaphorique, en comparaison avec celui qui occupe le champ poétique.

Fonctionnement métaphorique de l'écriture journalistique

Si journalisme et poésie exploitent tous deux le filon métaphorique, il semble en effet que c'est selon des modalités très différentes, dans leur mode de production autant que de réception. Mallarmé, ce poète obligé de rédiger des gazettes de mode et des manuels d'anglais pour survivre, distinguait ce qui relevait de l'art pur et de "l'universel reportage":

Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert

l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure¹.

Au-delà du phrasé mallarméen et de la conception symboliste d'un art pur, on retiendra de ces propos l'opposition entre l'unique et l'ineffable de la littérature, d'une part, et le répétitif et matériel didactisme généralisé, de l'autre. Cette distinction se fonde, entre autres, sur le recours à deux types très différents de métaphores, la métaphore d'invention et la métaphore d'usage. Dans les années 1820 déjà, Pierre Fontanier, à travers ses diverses éditions du *Manuel classique pour l'étude des Tropes*², distingue les tropes des catachrèses qui consistent "en ce qu'un signe déjà affecté à une première idée, le soit aussi à une idée nouvelle qui elle-même n'en avait point ou n'en a plus d'autre en propre dans la langue"³. Jean Cohen va reprendre cette opposition et distinguer figures d'invention et figures d'usage. Le poète est celui qui invente de nouvelles possibilités de formations métaphoriques, non pas en modifiant les rapports syntagmatiques, mais en créant de nouveaux paradigmes. Mais alors que son invention transgresse l'ordre établi du langage, elle peut, en cas de succès, entrer peu à peu dans l'usage établi et devenir un cliché, telle l'aurore aux doigts de rose qui a traversé les siècles depuis Homère.

Cela autorise Cohen à opposer les figures d'invention et d'usage, et à exclure cette dernière du jeu figural. Ce que conteste Gérard Genette, lorsqu'il rappelle que "ce n'est pas le fait de «tomber dans l'usage» qui périmé une figure en tant que telle, mais la disparition du terme propre"⁴. En revenant au texte de Fontanier, il développe l'argument selon lequel il peut aussi y avoir un "plaisir stylistique" dans l'emploi d'une figure détournée comme dans sa création.

C'est dans cette ligne que nous distinguerons la métaphore poétique, en tant que figure de création personnelle du poète, et la méta-

¹ S. MALLARMÉ, "Variations sur un sujet", in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1945, p. 368.

² P. FONTANIER, *Les figures du discours*, (introduit par G. GENETTE), Paris, Flammarion, coll. "Science de l'homme", 1968.

³ *Ibid.*, p. 213.

⁴ G. GENETTE, "Langage poétique, poétique de la langue", in *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969. Coll. "Points", n° 106, p. 138.

phore journalistique, en tant que reprise au sein de la collectivité de figures existantes, reconnues comme usées, mais néanmoins porteuses de significations autres que la simple dénotation. La métaphore qui apparaît dans la presse “est sentie comme une image par celui qui l’utilise et par celui qui la reçoit. Il y a un effort de choix, mais non d’invention”¹. Ce type de métaphore joue sur un certain automatisme et efface le rôle du narrateur. Celui-ci jouit de peu de liberté créatrice, enchaîné qu’il est à des conditions de production collectives.

En ayant recours à la métaphore figée, les journalistes ne jouent pas sur la transgression de l’ordre du discours mais sur un certain conformisme narratif. Ils choisissent dans le bagage linguistique commun des points de repère imagés appartenant à la collectivité à laquelle ils s’adressent. Ils visent ainsi à ne pas créer des «lieux d’indétermination» mais plutôt des «lieux de reconnaissance». Cette métaphore n’a pas pour effet de voiler le discours en introduisant un «allogos». Ainsi le bruit diminue lorsque l’écart avec le langage ordinaire est moins important, autrement dit lorsqu’il y a assimilation de la métaphore dans le langage courant. C’est pourquoi les journalistes préfèrent la métaphore d’usage à la métaphore d’invention qui est synonyme de construction, de mise en intrigue. Il y a là une volonté de stabiliser la réception de la part de journalistes qui préfèrent utiliser les métaphores usées par l’usage, devenues des stéréotypes ou des poncifs, car ils ne se sentiraient pas des créateurs de langue mais des reproducteurs d’un discours socialement intégré par la communauté à laquelle ils s’adressent. Le réflexe journalistique est souvent de donner l’impression que le discours est parfaitement transparent, de dissimuler tout écart et d’effacer toute empreinte de narrateur, de tout centrer sur le message.

On ne peut pas, en effet, considérer la métaphore journalistique comme la résultante “d’un choc perceptif, d’une façon de se mettre en rapport avec le monde qui précède le travail linguistique et le motive”, comme le compte rendu “d’une expérience intérieure du monde née d’une catastrophe de la perception”². Mais on ne peut non plus ignorer les emplois métaphoriques sous prétexte qu’ils ne sont pas de pures créations du scripteur de l’article.

¹ H. SUHAMY, *op. cit.*, p. 44.

² Selon BRIOSI, cité dans U. ECO, *Les limites de l’interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 162.

La réception de la métaphore journalistique

Si la métaphore ne peut exister que par le geste délibéré du scripteur, elle ne prend cependant sens que dans la perception qu'en aura le lecteur. Celui-ci, nous l'avons dit plus haut, va recevoir le texte en fonction de l'horizon d'attente qui lui permet de situer cette production nouvelle par rapport à d'autres du même type qu'il a déjà découvertes et enregistrées dans son répertoire personnel. "Raconter, dit Jean-Michel Adam, c'est toujours raconter quelque chose à quelqu'un à partir d'une *attente* (bienveillante ou méfiante), sur la base d'un *horizon d'attente* fondé en premier lieu sur la prévisibilité des formes d'organisation du type narratif en général et des genres de discours narratifs en particulier"¹.

A cet égard, le lecteur du journal n'a sans doute pas les mêmes attentes par rapport à la figure métaphorique que l'amateur de poésie. Selon Eco, en effet, "le critère de légitimation ne peut être donné que par le contexte général où l'énoncé apparaît". Pour lui:

L'interprétation métaphorique naît de l'interaction entre un interprète et un texte métaphorique, mais le résultat de cette interprétation est autorisé aussi bien par la nature du texte que par le cadre général des connaissances encyclopédiques d'une certaine culture, et en règle générale, il n'a rien à voir avec les intentions du locuteur².

Si le lecteur de poésie attend l'écart par rapport au langage ordinaire, parce que c'est dans la création de figures qu'il va retrouver l'essence de la poésie, il est probable que le lecteur de quotidien y cherche moins des effets de style qu'une synthèse informative et plutôt transparente de l'événement. C'est en tout cas l'analyse qui est faite par beaucoup de théoriciens du journalisme, présentant cette activité comme un simple lieu de transmission de l'information, le plus transparent possible. Le journaliste privilégierait le référentiel, au détriment de l'émotionnel, le dénotatif au connotatif. Et le lecteur serait peu sensible à la dimension esthétique, voire poétique, de l'écriture de presse. Dans la poésie, le lecteur attend la métaphore, il la recherche et la décortique car elle fait partie de cet horizon d'attente; dans la presse, il passe au-dessus, ne la lit pas comme métaphore, ou

¹ J.-M. ADAM, *Le récit*, Paris, P.U.F., coll. "Que sais-je ?", n° 2149, 1987, p. 11.

² U. ECO, *ibid.*, p. 163.

du moins comme jeu avec la langue. Dès lors, on pourrait, dans un classement très dichotomique, répartir l'utilisation métaphorique dans la poésie et dans la presse selon le schéma suivant :

	MÉTAPHORE D'INVENTION POÉSIE	MÉTAPHORE D'USAGE JOURNALISME
LANGUE	<ul style="list-style-type: none"> • origine • pureté • revitalisation 	<ul style="list-style-type: none"> • fin • usure • épuisement
PRODUCTION	<ul style="list-style-type: none"> • allotrios • construction • bruit maximum • taux de redondance = 0 • transgression • narrateur dévoilé • émotionnel • produit d'une individualité 	<ul style="list-style-type: none"> • pas d'allotrios • reproduction • bruit réduit • taux de redondance > 0 • conformisme • narrateur effacé • référentiel • produit d'une collectivité
RÉCEPTION	<ul style="list-style-type: none"> • lieu d'indétermination • connaissance • ébranlement • surprise • pas de sentiment d'appartenance à une même communauté 	<ul style="list-style-type: none"> • lieu de reconnaissance • divertissement • figement, stabilité • reconnaissance • sentiment d'appartenance à une même communauté

La métaphore sportive

En nous inspirant de ce schéma, il est possible d'étudier un article de presse (reproduit en annexe) pour observer l'usage qui y est fait de la métaphore. Notre choix s'est porté, et ce n'est pas le fait du hasard, sur un compte rendu sportif dans lequel la métaphore occupe une place significative. Dès le titre déjà, "La lave des passions", la métaphore apparaît et permet certaines observations. Comparer l'effusion des passions à l'image d'un volcan en éruption relève de la métaphore la plus usée: il n'y a là aucune intention de création, mais plutôt reprise d'une thématique popularisée par la poésie romantique et la chanson populaire (depuis "Ne me quitte pas" de Brel — On a vu sou-vent/ Rejaillir le feu/ D'un ancien volcan/ Qu'on croyait trop vieux— jusqu'au "Cœur volcan" chanté par Julien Clerc). La métaphore est

donc choisie pour sa valeur de communication avec un public habitué à ce cliché, plutôt que destinée à opacifier le discours. Ce titre a aussi pour fonction de manifester dans quel sens va se filer la métaphore tout au long du texte: celle-ci va véritablement construire l'ensemble du récit qui s'articule autour de l'image première. Le stade devient "un immense cratère bouillonnant des passions trop longtemps corse-tées" où ne se "fige pas la lave". On y trouve des "boutefeux pour porter la cendre à l'incandescence", en dressant entre autres "un écran de fumée". Et en finale, "le cratère est en fusion, en ébullition. Rendu à sa passion, le public n'est plus qu'une coulée de lave". A chaque paragraphe, son fragment de la métaphore centrale, qui ouvre le texte, dans le titre, et le clôturé dans la dernière phrase. Il s'agit bien d'un fil conducteur qui balise l'article et en facilite la compréhension.

On pourrait par ailleurs s'interroger sur la perception que le scripteur a de son emploi de la métaphore dans la mesure où une partie de cette foule volcanique devient dans le cours du texte une "goutte d'eau dans l'océan"! Ce renversement sémantique ferait sourire dans un texte comique, mais il est ici noyé, c'est le cas de le dire, parmi une foule d'autres images. En effet, à côté de la métaphore fondatrice, des métaphores isolées émaillent le texte, depuis les premiers mots qui reprennent la formule classique "Quand le rideau se lève...". Outre ces images isolées interviennent également des métaphores spécifiques du sport évoqué: un joueur est "cisailé", tandis qu'un autre "sèchement descendu, mord l'herbe tendre".

Trois types de métaphores emplissent et saturent donc ce texte: la grande métaphore filée, des métaphores footballistiques appelées par le sujet, des métaphores isolées plutôt usagées. L'auteur semble connaître le procédé, puisqu'il en use abondamment, mais aussi parce qu'il évoque le public bordelais déchirant "à belles dents le cliché de la vieille dame guindée". Il explicite donc le procédé métaphorique en reconnaissant aussitôt qu'il en use sous forme de clichés. On ne peut plus directement décrire l'usage journalistique de la métaphore, en conformité avec les traits que nous avons relevés dans le tableau présenté ci-dessus.

La métaphore ne se réduit pas si facilement

Le choix de l'article de presse n'était pas innocent de notre part. Jusqu'à présent, nous avons parlé de la métaphore journalistique,

comme si elle était une et indivisible. En littérature pourtant, la métaphore n'est pas utilisée de la même manière dans le roman, la poésie ou le récit de vie. Au sein de la presse écrite aussi, il y a des genres avec leur écriture spécifique. L'article sportif, par exemple, est moins souvent le compte rendu d'un événement, lequel a été suivi en direct par l'amateur à la télévision, que sa relecture, son analyse, la relation d'une spontanéité et d'une émotion. Il est donc nécessaire que l'émotionnel et le connotatif y soient davantage présents que dans un article de politique intérieure ou lié à un conflit social, destiné à relater des faits dans un quotidien. Il faudrait donc tenir compte des rubriques où sont situés les articles, de leur mode d'énonciation, mais aussi du type de support. Un quotidien ne travaille pas selon les mêmes critères stylistiques qu'un hebdomadaire et un mensuel, et au sein de ces catégories, en fonction du public visé, le style connaîtra encore bien des variations. Le suicide de Pierre Bérégofoy, pour reprendre un exemple cité plus haut, fut traité avec plus de neutralité scripturaire dans *Le Monde* que dans *Paris Match*! Il est significatif que notre exemple porte non sur le compte rendu d'un match, mais sur le papier d'ambiance qui accompagne la recension des faits footballistiques. Et ce papier est repris à un quotidien régional, proche de l'équipe victorieuse et donc particulièrement réceptif à l'aspect émotionnel.

Cette première remarque doit nous amener à considérer avec précaution toutes les typologies qui fonctionneraient selon des dichotomies trop péremptoires. C'est ainsi que Barthes, dans ses *Éléments de sémiologie*, reprend l'opposition fondatrice de Jakobson entre les ordres de la métaphore (relevant du système) et de la métonymie (relevant du syntagme) et l'utilise pour classer les productions écrites, picturales et filmiques. A la métaphore appartiendraient les œuvres du romantisme et du symbolisme comme les films de Chaplin, tandis que les exposés didactiques, les romans populaires et les récits de presse relèveraient de la métonymie. Ce type de classement est bien sûr sujet à réserve, de par sa généralisation abusive, et doit nous amener à formuler quelques précautions finales.

La presse, nous l'avons vu, peut utiliser successivement, quand ce n'est pas conjointement, l'émotionnel et le référentiel, le connotatif et le dénotatif. Et quand il y a usage de la connotation, Genette l'a rappelé, celle-ci ne se substitue pas au dénotatif, elle ne l'annule pas, mais elle s'ajoute à lui et les deux coexistent simultanément. Il ne s'agit donc pas d'opposer journalisme et poésie, mais bien plutôt de montrer que, tendanciellement, l'une a un usage plus créatif de la

métaphore que l'autre, qu'elle inscrit cette figure d'invention dans un horizon d'attente qui y rend le lecteur attentif, tandis que l'autre préfère la figure d'usage et joue la carte de la communication transparente.

Mais ces tendances elles-mêmes peuvent parfois être minoritaires. Les procédés décelés vont parfois fonctionner de manière inverse dans tel cas d'espèce. Baudelaire, par exemple, qu'on ne peut soupçonner de facilité communicationnelle, usera davantage de la comparaison que de la métaphore, pour rendre plus présents les deux versants de son univers matériel et spirituel. A la relecture de *Correspondances*, de *L'Albatros*, de *Spleen*, de *La mort des amants*, la comparaison apparaît comme la figure dominante, et la métaphore est beaucoup plus discrète, ce qui n'enlève rien à la valeur poétique des *Fleurs du mal*. Par contre, le journal *Libération*, au moment où il voulut modifier l'horizon d'attente des lecteurs de quotidiens, pour s'affirmer par un style différent, transgressa volontairement le code narratif en usage dans la titraille et recourut régulièrement à la métaphore. Il ne doit pas être rattaché au genre poétique pour autant.

Ce sont donc des tendances que nous voulons relever, à situer par rapport à leur contexte d'énonciation. Mais il apparaît bien qu'un rapport d'usage différent par rapport à la métaphore permet de distinguer ce qui appartient à l'ordre poétique et ce qui relève de l'ordre journalistique. L'approfondissement de ces pistes exploratoires devrait permettre de dégager les traits spécifiques de l'écriture journalistique, dans sa dimension stylistique interne et dans son champ de production.

Ambiance

La lave des passions

Quand le rideau se lève sur un intermède exécuté par des gamins singeant les pros jusqu'au cinéma du désespoir ou d'une explosion de liesse incommensurable, la foule, déjà agglutinée dans les virages nord et sud, ronronne comme un gros matou repu.

Au coup d'envoi, le Stade municipal n'est plus qu'un immense cratère bouillonnant des passions trop longtemps corsetées par la Deuxième division. Ce soir, Bordeaux prend conscience qu'elle revient enfin en première division, dans la plus haute sphère du football français, pour tutoyer les seigneurs et renouer avec un feuilleton dont les premières pages furent écrites il y a des décennies.

La présence dans les deux camps de joueurs ayant avivé les couleurs de l'adversaire ne fige pas la lave. Bordeaux-Marseille est un classique qui ne supporte pas la tiédeur. Trop de vieilles rivalités, de coups donnés et reçus, sur le terrain et dans les coulisses, de boutefeux pour porter la cendre à l'incandescence.

Le public ne subit pas. Il participe en acteur lige au service d'une seule cause. Inconditionnel. Clamant et hurlant son idolâtrie, rugissant pour troubler les visiteurs.

Serrée dans un recoin du virage Nord, la colonie marseillaise, goutte d'eau dans l'océan, ne trouve d'autre moyen de signaler sa présence que d'expédier des feux de Bengale sur la pelouse et

de dresser un écran de fumée qui retarde le début du premier acte. Ce soir, la claque est girondine, exclusivement girondine. Elle le signifie dans le virage Sud en agitant des fanions barrés de l'emblématique scapulaire. Elle ne vibre que pour les «blanc et bordeaux», n'a d'yeux que pour eux et se moque du talent des représentants du Vieux Port. Quoi qu'ils fassent, le rôle de méchant leur est dévolu, sans partage. Et l'arbitre les rejoint dans la galerie des hommes à abattre dès qu'il accorde quelques crédits à Pelé, Boli, Sauzée ou Deschamp.

Exultant quand Völler, méchamment cisailé, se roule sur le gazon, vociférant lorsque Valdeir, lui aussi sèchement descendu, mord l'herbe tendre, il est sans nuances. Parfois, peu finaud, vulgaire, cruel. Il n'en a cure. Aveugle à la prouesse technique de l'ennemi, il fait corps avec les siens, survolté par la certitude d'avoir renoué avec les soirées de gala d'antan, oublieux que la première mi-temps ressemble davantage à un combat qu'à un ballet. Il s' imagine déjà à la reconquête de la France et de l'Europe. Avec lui, ce soir, Bordeaux, dont il déchire à belles dents le cliché de vieille dame guindée, s'encaaille. Le cratère est en fusion, en ébullition. Rendu à sa passion, le public n'est plus qu'une coulée de lave.

J.-F. Mézergues
(Sud Ouest, 8 octobre 1992)