

N° 19 | 2025

Immersion dans *La Nuit des rois*

Twelfth Night et les jeux de l'immersion dans l'expérience métaphorique

Immersion dans la métaphore

Par **Barbara Muller**

Publication en ligne le 20 septembre 2026

> Pour citer ce document

Barbara Muller, « *Twelfth Night* et les jeux de l'immersion dans l'expérience métaphorique », *Shakespeare en devenir* [En ligne], n°19, 2025, mis à jour le 20/09/2026, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=3465>.



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0.
Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC 3.0. Attribution | Pas d'utilisation commerciale.

Pour tous les articles mis en ligne avant le 01/01/2020, la reproduction et la représentation sont formellement interdites sauf autorisation expresse du titulaire des droits.

ABSTRACT

Perceiving a metaphor is an immersive experience which will be successful only if the audience allow themselves to believe in the illusion created by the figure of speech – in other words, to immerse themselves in the fiction induced by the metaphor – while maintaining the necessary distance not to take the figure literally. This dialectical process inherent in the reception of the metaphor therefore requires a subtle balance between immersion and detachment. Yet, in *Twelfth Night*, Shakespeare plays upon this fragile balance. Whether it be metaphors taken literally, misunderstandings or simply a failure to grasp the meaning of a trope, in Shakespeare's play, these "malfunctions" in the reception of the figure are not insignificant. On the contrary, they serve as a springboard for new discursive games. The playwright thus succeeds in staging the functioning of the metaphor as an immersive experience whilst triggering laughter.

KEYWORDS

conceit, literal meaning and figurative sense, metaphor, revived metaphors, rhetorical treatises, *Twelfth Night*

RÉSUMÉ

Pour que la métaphore soit perçue avec succès, celui qui l'écoute doit non seulement adhérer à l'illusion que fait naître la figure – autrement dit, s'immerger dans la fiction induite par la métaphore –, mais aussi avoir le recul nécessaire pour ne pas prendre au sens propre ce qui est métaphorique. Ce processus dialectique propre à la réception de la métaphore requiert donc un subtil équilibre entre immersion et distanciation. Or, dans *Twelfth Night*, Shakespeare joue de cet équilibre fragile. Métaphores prises au sens propre, malentendus ou encore incompréhension, ces « dysfonctionnements » dans la réception de la métaphore ne sont pas anodins chez Shakespeare. Au contraire, ils sont le tremplin vers de nouveaux jeux discursifs. Le dramaturge parvient ainsi à mettre en scène le fonctionnement de la métaphore comme expérience immersive tout en suscitant le rire de son public.

MOTS-CLÉS

concetti, métaphore, métaphores ravivées, sens propre et sens figuré, traités de rhétorique, *Twelfth Night*

La métaphore est une expérience immersive, qui contribue au *pathos* du discours et vise entre autres à susciter l'émerveillement, l'effroi ou encore le rire. Pour que la métaphore soit perçue avec succès, celui qui l'écoute doit non seulement adhérer à l'illusion que fait naître la figure – autrement dit, s'immerger dans la fiction induite par la métaphore, mais aussi avoir le recul nécessaire pour ne pas prendre au sens propre ce qui est métaphorique. Ce processus dialectique propre à la réception de la métaphore requiert donc un subtil équilibre entre immersion et distanciation.

Twelfth Night met en scène des « dysfonctionnements » dans la réception de la métaphore. Et ces dysfonctionnements ne sont pas anodins. Au contraire, ils sont le tremplin vers de nouveaux jeux discursifs : métaphores audacieuses, métaphores catoptriques¹ ou encore métaphores ravivées par la joute verbale. Le dramaturge parvient ainsi à mettre en scène le fonctionnement de la métaphore comme expérience immersive tout en suscitant le rire de son public.

Au théâtre, il convient de distinguer deux niveaux d'énonciation : lorsqu'un personnage énonce un trope, comme par exemple une métaphore, il y a double destination. En effet, le personnage adresse le trope non seulement aux autres personnages sur la scène (les personnages co-énonciateurs), mais aussi au spectateur. Le trope est donc « communicationnel » au théâtre, pour reprendre l'expression d'Anne Ubersfeld, dans son ouvrage *Lire le Théâtre III : Le dialogue de théâtre* (1996) :

[...] [Q]uel que soit l'allocutaire "scénique" de l'énoncé prononcé par un locuteur X, et même si le fonctionnement du dialogue est conforme aux lois conversationnelles et se fait selon un tour de parole "vraisemblable", le spectateur sait que toutes les paroles prononcées le sont à son intention aussi. Toute la question est, pour chaque dialogue, de la "qualité" du trope communicationnel : de toute manière, le spectateur est partie prenante et en a conscience².

Pour percevoir la métaphore, le personnage co-énonciateur et le spectateur doivent être dotés du « wit », capacité intellectuelle tout particulièrement mise à l'honneur dans *Twelfth Night*. Le mot « wit », tiré du latin *videre*, évoque la vivacité de l'esprit tout comme la capacité à jouer avec la polysémie des mots. Cette aptitude est à la fois nécessaire à l'élaboration et à la réception des tropes. Le « wit » est défini par Locke dans *Essay on Human Understanding* (1689) comme la capacité à lier entre elles des idées qui sont dissemblables, voire parfois éloignées, pour faire surgir de nouvelles images dans l'esprit : « For Wit lying in the assemblage of ideas, and putting these together with quickness and variety wherein can be found any resemblance or congruity, thereby to make up pleasant pictures and agreeable visions in the fancy³ ». Suivant Aristote, la définition de « wit » par Locke implique que la métaphore soit un instrument cognitif permettant de retranscrire, ou de dépeindre, le réel en mouvement⁴. Toutefois, comme le soulignaient déjà les Anciens (Aristote, Quintilien ou encore Cicéron), faire preuve d'ingéniosité discursive relève du risque ; le risque que la métaphore échappe à la compréhension de son destinataire. Les rhétoriciens de la Renaissance héritent de cette mise en garde et, tout comme les Anciens, imposent des règles sur l'élaboration de la métaphore afin de pallier les risques d'échecs de la réception du trope. Revers de la médaille, ces préconisations ont pour effet de brider le « wit » du créateur de métaphores et donc l'immersion dans la richesse du monde et des mots. À l'encontre des traités, et en accord avec l'esthétique maniériste de son temps, Shakespeare repousse les limites imposées par les traités de rhétorique de l'Antiquité et de la Renaissance

afin de déployer des figures audacieuses. Et l'audace de ses métaphores repose entre autres sur un jeu de la dialectique entre immersion et distanciation sous-jacente à l'expérience métaphorique.

Shakespeare à l'encontre des traités de rhétorique de l'Antiquité et de la Renaissance : métaphores audacieuses et apologie du « wit »

Les traités de rhétorique anglais de la Renaissance reprennent les recommandations des Anciens quant à l'élaboration du discours figuratif. Ils tracent toute une série de frontières à ne pas transgresser pour que le discours figuratif soit approprié, pour qu'il soit en adéquation avec le *decorum* et que le trope soit perçu avec succès.

Appuyant leurs définitions de la métaphore sur les analyses des Anciens, Quintilien et Cicéron principalement, les traités de rhétorique du XVI^e siècle définissent la métaphore de manière plutôt homogène comme transfert du sens propre ou naturel d'un mot à un sens qui lui est impropre. L'objectif étant de faire apercevoir une similitude, comme le précise entre autres Thomas Wilson dans *The Arte of Rhetorique* (1553) : « 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 fome lykenes that appeareth to be in it⁵ ». L'aperception de similitude est essentielle à la réception de la métaphore ; ainsi, pour reprendre l'exemple d'Aristote⁶, si l'on qualifie Achille de « lion », l'enjeu est d'apercevoir le point commun entre les deux, à savoir le courage.

Les rhétoriciens de l'Antiquité mettent en garde contre les métaphores qu'ils qualifient de « dures » ou abusives : chercher trop loin une métaphore et la rendre trop audacieuse revient à prendre le risque de la rendre indéchiffrable⁷. L'auteur anonyme de la *Rhétorique à Herennius* (I^{er} siècle av. J.-C.) recommande ainsi « 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 différente⁸ ». Henry Peacham reprend ces recommandations dans *The Garden of Eloquence* (1577) lorsqu'il expose « [t]he Caution. [...] that the similitude be nor farre fetcht⁹ ». Ce que les rhétoriciens du XVI^e siècle entendent par « far-fetched metaphor » revêt en réalité quatre défauts déjà soulignés par les Anciens. En effet, ne pas chercher la métaphore trop loin revient à proscrire : premièrement, les métaphores tirées de similitudes éloignées, c'est-à-dire celles qui rapprochent des entités trop éloignées¹⁰ ; deuxièmement, le passage abrupt d'une métaphore à une autre ; troisièmement, les métaphores qui ne s'harmonisent pas avec les autres métaphores dans un même discours¹¹ ; et quatrièmement, les comparaisons et métaphores inspirées de choses trop peu familières¹². De plus, dans les traités de rhétorique de la Renaissance, les métaphores proposées pour illustrer le trope ne sont pas particulièrement périlleuses. On pourrait même dire qu'il s'agit de métaphores mortes, pour paraphraser l'expression de Paul Ricoeur¹³. Thomas Wilson, par exemple, agrmente sa définition de la métaphore ainsi : « I have smelled you out », « I feele you well » ou encore « the arme of a tree¹⁴ ». L'audace n'est pas le maître mot chez les rhétoriciens. En contrepoint de ces prescriptions rhétoriques, Shakespeare prend des risques

dans l'élaboration de ses figures, interrogeant et jouant de la capacité – ou non – du destinataire des métaphores à en décrypter les sens cachés.

Shakespeare semble avoir pris ses distances par rapport aux injonctions des traités de rhétorique. *Love's Labour's Lost* (1598) en est une preuve flagrante : Holofernes y incarne de façon parodique toute la rigidité pédantesque de l'enseignement rhétorique. Dans *Twelfth Night*, le dramaturge topicalise le signe linguistique et plus précisément le langage figuratif, et ceci par le biais de remarques métalittéraires qu'il met dans la bouche de ses personnages. Le mot de « métaphore » même est prononcé à l'Acte I, scène 3, par Sir Andrew, qui ne parvient pas à décrypter les jeux discursifs de Maria : « What's your metaphor? » (I.3.69)¹⁵, amenant ainsi le spectateur à s'interroger sur la question de la réception des figures de style. En effet, Sir Andrew est incapable de comprendre le sens caché des métaphores de Maria qui, regardant la paume de sa main, lui fait remarquer qu'elle est sèche : « MARIA. [*takes his hand*] Now, sir, thought is free. I pray you, bring your hand to th' buttery-bar and let it drink [*Brings his hand to her breast*] » (I.3.66-68). Cette métaphore convenue de la main sèche sous-entend la faiblesse, l'avarice ou encore la froideur érotique¹⁶. Maria suggère ainsi à Sir Andrew de « porter sa main au comptoir et de lui donner à boire », l'invitant au baisemain ou, plus grivois encore, à toucher sa poitrine. L'incapacité de Sir Andrew à adhérer aux métaphores de Maria (« Wherefore, sweet-heart? What's your metaphor? », I.3.64) est liée à ses lacunes culturelles et à sa méconnaissance des proverbes, ce qui provoque l'amusement du spectateur de l'époque qui, lui, comprend les allusions de Maria, dans une forme d'ironie dramatique. À la question d'Andrew, « [w]hat's your metaphor? », Maria rétorque « [i]t's dry, sir » (I.3.64-65). Si l'on considère que l'adjectif « dry » se rapporte ici à « metaphor » (et non à nouveau à la main d'Andrew), la remarque amusée de Maria vise à souligner l'infertilité du « wit » d'Andrew et donc l'échec de la réception de son trope audacieux.

Autre considération métalittéraire, Feste s'émerveille de la malléabilité de la langue dans ses échanges plein d'esprit avec Viola-Cesario à l'Acte III, scène 1 : « A sentence is but a cheverell glove to a good wit: how quickly the wrong side may be turned outward. » (III.1.11-13). Le fou montre qu'il est maître dans l'art de retourner le sens des mots comme un gant, et l'illustre avec la plus simple des prépositions : « VIOLA. Save thee, friend, and thy music. Dost thou live *by* thy tabor? » (c'est moi qui souligne), « *by* » est utilisé dans le sens de « live *by* ». Réplique à laquelle Feste rétorque : « No, sir, I live *by* the church » (c'est moi qui souligne), « *by* » impliquant ici le sens de « live next to » (III.1.1-3). Feste s'amuse également du fait que l'on peut facilement glisser vers un sens obscène, « words are very rascals » (III.1.19-20), ce qui irait d'ailleurs complètement à l'encontre des recommandations des traités de rhétorique de l'époque. En effet, les rhétoriciens s'offusquent des tropes grossiers et licencieux comme Henry Peacham qui, dans *The Garden of Eloquence* (1577), prône la décence et la pureté des métaphores : « [...] that there be no unclean, or unchast signification contained in the Metaphore, which may offend against modest and reverend minds¹⁷ ». Feste est capable de pervertir la langue : il est le « corrupter of words » (III.1.35) d'Olivia. Loin de prendre ses distances, Viola entre dans une complicité intellectuelle et grivoise avec Feste. En effet, elle emploie un verbe à connotation sexuelle (« to dally¹⁸ ») pour parler du jeu habile avec les mots : « They that dally nicely with words may quickly make them wanton » (III.1.14-15).

Si l'on peut jouer avec les mots, c'est que le mot n'est pas univoque : un mot peut être vu sous divers angles, former un palimpseste de sens, ou encore être retourné comme un gant, pour reprendre l'analogie de Feste. Cette conception du langage tranche avec le naturalisme

sémantique, théorie linguistique dominante à la Renaissance. Comme l'explique Jean-Jacques Chardin dans son article « Le débat entre nominalisme et naturalisme dans quelques pièces de Shakespeare¹⁹ », le naturalisme sémantique est le fruit d'une lecture erronée du *Cratyle* de Platon par les néoplatoniciens Ficin et Pic de la Mirandole ; il repose sur la croyance que les mots sont un don de la Nature, et donc de Dieu, et ne relèvent nullement d'une invention humaine. Le signe linguistique, qui est motivé de façon naturelle, est alors considéré comme « icône ou représentation fidèle de la chose signifiée²⁰ ». Dès lors, les mots sont envisagés comme monolithiques et univoques. La vision de Feste se rapproche au contraire davantage de celle du nominalisme, porté par Montaigne ou encore Rodolphe Agricola, selon laquelle les signes sont arbitrairement liés à la chose signifiée et donc propices aux jeux du discours. Soulignons d'ailleurs l'expression qu'Antonio emploie à l'Acte V, scène 1, lorsqu'il exprime sa volonté de se débarrasser de la réputation de pirate et de brigand que lui affuble le duc : « Orsino, noble sir, / Be pleased that I shake off these names you give me. / Antonio never yet was thief or pirate » (V.1.68-70). Les mots « pirates » et « thief » sont vus par Antonio comme des étiquettes négatives qu'il cherche à décoller de sa personne. Si l'on peut secouer un nom pour le faire tomber (« shake off these names »), c'est bien que le lien entre le signe et la chose est arbitraire. Ce lien peut être rompu (comme le souhaite Antonio), remplacé par un autre, réinventé ou encore superposé avec un sens contraire. Le nominalisme laisse donc le champ ouvert aux jeux audacieux du discours et aux pyrotechnies métaphoriques. La question de la réception se pose alors, et de l'immersion du co-énonciateur dans la figure qui peut parfois être complexe.

Dans *Twelfth Night*, le dramaturge n'hésite pas à recourir à des figures risquées telles que les conceitti. Il s'agit de comparaisons audacieuses qui font apparaître des similitudes entre des objets très éloignés. Dans *The Metaphysical Poets* (1961), Helen Gardner définit ainsi cette figure audacieuse :

A conceit is a comparison whose ingenuity is more striking than its justness, or, at least, is more immediately striking. All comparisons discover likeness in things unlike; a comparison becomes a conceit when we are made to concede likeness while being strongly conscious of unlikeness. A brief comparison can be a conceit if two things patently unlike, or which we should never think of together, are shown to be alike in a single point in such a way, or in such a context, that we feel their incongruity. Here a conceit is like a spark made by striking two stones together. After the flash the stones are just two stones²¹.

Prenons l'exemple de Fabian, maître dans l'art de ces figures risquées, qui à l'Acte III, scène 2, reproche malicieusement à Sir Andrew de ne pas avoir saisi sa chance avec Olivia. Face au peu d'attention qu'accorde Olivia au prétendu chevalier, Fabian assimile l'estime d'Olivia à une mappemonde puis enchaîne sur une comparaison pour le moins originale : « [...] and you are now sailed into the north of my lady's opinion, where you will hang like an icicle on a Dutchman's beard » (III.2.24-26). L'analogie est incongrue, car l'œil intérieur du récepteur voyage sur les océans pour finir sur la barbe d'un explorateur. Si la figure est complexe, voire catoptrique, on voit que Fabian, en filant la métaphore du froid et du glaçon immerge son co-énonciateur dans le trope et en facilite ainsi la compréhension (ceci pouvant être accompagné d'un geste de l'acteur, comme ce doigt pointé vers le nord dans l'adaptation de Tim Carroll au Globe Theatre en 2013). Dans cette mise en scène, Sir Andrew (Roger Lloyd Pack) fronce les yeux et le nez devant l'incongruité du conceitto qui lui est adressé et balaye les spectateurs du regard

d'un air incrédule, cherchant à voir si le public partage sa perplexité devant le trope. Les spectateurs rient de la figure mais aussi de la réception de Sir Andrew qui a du mal à s'immerger. Fabian (James Garnon) lui-même fronce les sourcils face à l'extravagance de sa propre métaphore, comme si elle avait échappé à son contrôle et qu'il n'en avait plus tenu les rênes. On le voit, ce qui pourrait être perçu comme un échec dans la construction de la figure est le tremplin vers des jeux du discours et de la réception propices à faire rire les spectateurs complices de cette audace. Quelques lignes plus loin, alors qu'elle vient juste d'entrer sur scène, Maria ose un autre concetto inspiré du monde de la cartographie, auquel les personnages allocutaires et le spectateur sont désormais préparés. Elle se rit de Malvolio qui, tombé dans le piège tendu par la lettre qu'elle a elle-même forgée, sourit à l'excès devant sa maîtresse en deuil : « He does smile his face into more lines than is in the new map with the augmentation of the Indies » (III.2.74-76). Dans la version de John Gorie pour la BBC datant de 1980, Fabian (Robert Lindsay) apprécie ce concetto hyperbolique, en pointant du doigt Maria (Annette Crosbie) en signe de complicité dans la figure astucieuse.

Le dramaturge opte ici pour des figures trop périlleuses au goût des rhétoriciens. L'objectif étant peut-être tout autre que de convaincre. En effet, ces figures œuvrent davantage au divertissement de la pièce et à la mise à l'honneur du « wit » dans sa capacité à élaborer des métaphores et à les décrypter. Pour que la métaphore soit perçue avec succès, le destinataire doit, entre autres, se laisser prendre au jeu de la métaphore, processus vu par certains linguistes et philosophes comme une dialectique d'immersion et de prise de recul face au trope.

Dialectique entre immersion et distanciation : les métaphores prises au propre comme tremplins vers de nouveaux jeux discursifs

Pour saisir une métaphore, le destinataire du trope doit se prendre au jeu de la feinte dans une forme de suspension volontaire de l'incrédulité (« willing suspension of disbelief », pour reprendre l'expression originale de Samuel Coleridge), ce qui est propre à la réception de toute forme de fiction, théâtre y compris. Pour ce faire, il passe par plusieurs étapes dans son atelier mental : il doit tout d'abord plonger dans la fiction induite par la métaphore avant de prendre du recul et de bénéficier de l'aperception de similitudes.

Dans *Sémiotique et Philosophie du langage* (1984), Umberto Eco aborde la question de l'aléthique de la métaphore (« chercher à savoir si la métaphore dit ou non la vérité²² »). Umberto Eco y explique que l'auteur du trope ment délibérément, le mensonge étant motivé par ce qu'il appelle une « implicature » ; autrement dit, le locuteur « veut faire entendre quelque chose²³ ». Qui plus est, il sait que son mensonge va être pris comme tel par son destinataire qui saura prendre le recul nécessaire. Ce processus dialectique est aussi identifié par Nanine Charbonnel, dans *Critique des métaphysiques du propre. La ressemblance et le verbe* (2014), comme relevant d'une feinte, d'un « faire-comme-si²⁴ ». Illustrons cette dialectique de la feinte avec Fabian qui, en observant Malvolio, file la métaphore du gallinacé à l'Acte II, scène 5 : « O, peace. Contemplation makes a rare turkey-cock of him. How he jets under his advanced plumes » (II.5.28-29), figure suivie quelques lignes plus loin par un autre trope : « Now is the woodcock near the gin » (II.5.81). Pour comprendre la métaphore de Malvolio comme « turkey-cock », le

destinataire de la figure – personnage co-énonciateur et/ou spectateur – est invité dans son esprit à « faire comme si » Malvolio était véritablement un dindon, ce qui fait ressortir ses traits vaniteux. Cette interprétation étant appuyée par la métaphore filée qui donne les clés de l'énigme et facilite ainsi l'aperception de similitude : « How he jets under his advanced plumes ». Le destinataire visualise ainsi la capacité de Malvolio à glousser, à se gonfler et à se rengorger sous ses plumes en éventail. Après avoir ainsi visualisé le trope, il prend du recul : Malvolio est fier comme un dindon. Cette métaphore se décline ensuite quelques lignes plus loin en « woodcock²⁵ », que les spectateurs enchâssés (Sir Andrew et Toby) et les spectateurs enchâssants sont invités à voir comme la prise au piège de l'intendant trop crédule. Cette assimilation entre Malvolio et le volatile pris au piège est soutenue par tout le réseau de métaphores cynégétiques qui se déploie dans la pièce. Ajoutons qu'au théâtre, la métaphore peut être facilitée par le décor, par des gestes, par des modulations de voix ou encore par les choix de costumes. Malvolio est parfois affublé d'un chapeau à plumes²⁶ : le choix d'un tel costume pour appuyer la métaphore permet l'adhésion tout en révélant l'artifice, c'est là tout le paradoxe du théâtre maniériste shakespearien.

L'équilibre entre adhésion et détachement est pourtant fragile. Celui qui refuserait de jouer le jeu de la feinte ne serait pas à même de comprendre la métaphore : par exemple, celui qui rétorquerait que Malvolio appartient au genre humain et non à l'espèce de la volaille et qu'il n'a concrètement ni plumes ni crêtes. Pour Umberto Eco, ce refus de jouer le jeu de la métaphore peut émaner soit d'un « co-énonciateur peu futé, qui rejetterait la métaphore comme pragmatiquement fausse », soit d'un co-énonciateur sarcastique qui chercherait à « démolir la métaphore²⁷ ». À l'inverse, celui qui se prend trop au jeu de la métaphore, sans le recul nécessaire, risque de la « prendre au propre », pour reprendre une expression de la philosophe Nanine Charbonnel²⁸. Ou encore de fusionner le « vehicle » et le « tenor²⁹ » sans rejeter les dissimilitudes entre les deux, si bien que des images incongrues et parfois comiques peuvent naître dans son esprit. Ce serait le cas de celui qui penserait que Malvolio s'est véritablement métamorphosé en gallinacé et qu'il est doté de plumes, d'ergots et de crêtes. Shakespeare interroge justement le basculement possible entre le jeu de la feinte et la prise au propre de la métaphore dans son théâtre. On pense notamment à Bottom transformé en âne dans *A Midsummer Night's Dream* : « Thou art translated³⁰ » (III.1.117-118). Le terme « ass » glisse alors d'un sens métaphorique à un sens littéral, comme si la métamorphose de Bottom en âne réifiait ce que pense le spectateur de ce personnage. Notons d'ailleurs que le verbe « to translate », suggérant ici la transformation ou la métamorphose, est aussi utilisé par les rhétoriciens pour définir le fonctionnement de la métaphore, vue comme une figure de transfert de sens³¹.

Par ailleurs, l'adhésion trop forte à la métaphore était vue comme proche de la folie. La littérature médicale de la Renaissance reprenait les anecdotes du médecin grec Galien à propos de fous pris au piège de leurs métaphores, qu'ils prenaient pour vraies, comme ce fou qui se prenait pour une cruche de terre cuite car il s'était trop imprégné de l'image de cet objet. Tesauro, dans *Il cannocchiale aristotelico* (1670), reprend cette anecdote et s'amuse du rapprochement entre élaboration de métaphores et insanité :

La dernière fureur est celle des fous, qui (le croirait-on ?) sont mieux placés que les sains d'esprit pour forger dans leur imagination de plaisantes métaphores et des symboles subtils ; disons même que la folie n'est rien d'autre que métaphore, celle-ci prenant une chose pour une autre. [...] C'est ainsi que Galien nous décrit la lubie d'un homme

qui, ayant vu une grande cruche de terre cuite, s'en était si profondément imprimé l'image que la frénésie lui vint d'être cette cruche, de sorte qu'il criait à tous les passants : "Au large, gardez-vous de me briser, je suis la cruche !" N'osant ni marcher ni se coucher, il se tenait droit sur ses pieds, les mains sur les hanches, ce qui lui donnait l'allure d'une cruche à deux anses ; et comme en sa qualité de cruche il aimait prodigieusement le vin, il disait : "Remplissons la cruche, de crainte qu'elle ne moisisse à sec". Or cette folie n'était que transport métaphorique d'une image à une autre, donnant naissance à une ingénieuse allégorie : car quoi que fût ou dût cet homme, il se référait à sa cruche avec beaucoup de conséquence³².

Dans *Twelfth Night*, certains personnages, Sir Andrew en premier lieu, sont parfois pris d'une folie métaphorique, qui les conduit à visualiser la métaphore de manière si intense qu'ils la prennent pour vrai. Shakespeare joue de ce basculement, comme à l'Acte II, scène 3, après que Maria annonce son plan pour prendre au piège Malvolio : « SIR TOBY. Excellent! I smell a device. / SIR ANDREW. I have't in my nose too » (II.3.157-158). Pour comprendre la particularité de cette immersion métaphorique, il peut être utile d'analyser la métaphore « to smell a device » à l'aide d'une technique linguistique baptisée MIPVU³³, développée par le Pragglejaz Group (VU Amsterdam). Cette méthode repose sur le repérage et l'analyse des métaphores à l'aide du dictionnaire. L'usage de l'*Oxford English Dictionary Online* semble ici le plus adapté car il permet de consulter les entrées de définition à la Renaissance. La première étape consiste à trouver dans le dictionnaire le sens le plus concret, le plus tangible du mot « smell » (« basic meaning ») : « I. transitive. To perceive something by smell, and related uses ». Puis il s'agit d'en repérer le sens le plus abstrait, celui que le mot prend en contexte (« contextual meaning ») : « I.3. ?1548- To search or find out by, or as by, the sense of smell. Chiefly figurative. » « To smell » signifiant alors dans son contexte : déceler, deviner, entrapercevoir. Selon la méthode, le sens concret (celui de l'odorat) et le sens contextuel (celui du discernement) sont suffisamment distincts pour affirmer qu'il y a métaphore. Et l'aperception de similitude entre les deux est possible avec un glissement qui s'opère entre le corps et l'esprit. D'ailleurs, Thomas Wilson dans *The Arte of Rhetorique* illustre la métaphore par un exemple semblable : « I have smelled you out³⁴ ». Il s'agit ici d'une métaphore convenue – voire morte – puisqu'elle a été suffisamment utilisée pour que l'on retrouve son sens contextuel dans le dictionnaire.

Or que fait Sir Andrew ? Il revitalise la métaphore en la prenant au propre, ceci en faisant ressortir son sens le plus concret, celui de l'odorat. Pour saisir la métaphore de Sir Toby, Sir Andrew doit passer par une première étape d'immersion : faire comme si la ruse de Maria lui avait été véritablement révélée par le sens de l'odorat, puis prendre le recul nécessaire. Seulement, on le voit, Sir Andrew plonge plus profondément dans l'expérience fictive induite par la métaphore, prenant au propre la métaphore du flair (« I have't in my nose too »). Il ravive ainsi la métaphore olfactive et suscite par là même le rire de ses camarades, tout comme celui des spectateurs³⁵.

D'ailleurs, qu'entend-on par métaphores ravivées ? Les métaphores ravivées sont le résultat de la revitalisation de métaphores convenues voire mortes, qui ne relèvent plus d'une stratégie discursive. Comme le souligne Umberto Eco, « aucune métaphore n'est "fermée" dans l'absolu, sa fermeture est pragmatique³⁶ ». Dans *Les Aventures de la Métaphore* (1991), Nanine Charbonnel théorise la métaphore ravivée en expliquant que l'on peut parfois « réveiller » des catachrèses,

ou « métaphores endormies », afin qu'elles retrouvent leur « statut de métaphores » et qu'elles « trouvent ou retrouvent une charge dite imagée³⁷ ». Ajoutons qu'au théâtre, les modalités selon lesquelles une métaphore éteinte peut être ravivée sont riches et dynamiques. Elle peut être revivifiée au sein d'une même tirade, ravivée par la réplique d'un personnage ou encore réveillée par la présence d'un objet scénique. Shakespeare n'a de cesse de recourir à ce stratagème qui consiste à raviver des métaphores éteintes et donc à nous immerger dans le sens métaphorique originel. Dans ce passage de l'Acte II, scène 3, on peut supposer que le premier énonciateur, Sir Toby, n'est pas conscient de la charge imagée de sa métaphore morte (« to smell a device ») et son co-énonciateur, Sir Andrew, jette la lumière sur le caractère involontairement métaphorique du propos de Sir Toby en prenant le trope au sens littéral (« I have't in my nose too »). Et c'est justement en prenant au propre la métaphore que Sir Andrew la ravive. Qui plus est, cette métaphore prise au sens littéral y ajoute un nouveau sens, celui du flair, ce qui assimile Sir Andrew à un chien de chasse, en écho à tout le réseau de métaphores cynégétiques dans la pièce.

Se pose la question du degré d'« intentionnalité³⁸ » que l'on pourrait attribuer à Sir Andrew dans l'élaboration de cette métaphore olfactive. Deux visions contraires se confrontent sur ce point. Premièrement, on pourrait subodorer que la métaphore de Sir Andrew relève de la simple maladresse. Elle se prête bien à son inclination pour l'entreglose, à sa tendance à répéter les mots de son co-énonciateur sans réelle espièglerie linguistique ; on peut aussi penser à tous les malapropismes du personnage qui attestent de son inhabileté discursive. L'adaptation de Trevor Nunn (1996) irait dans ce sens, car l'acteur, Richard E. Grant, semble simplement reformuler le propos de Sir Toby, en prenant un air quelque peu ahuri, comme s'il ne savait pas employer les bons mots, ou comme si les mots sortaient de sa bouche sans « implicature », autrement dit sans intentionnalité.

Deuxièmement, on pourrait au contraire lui attribuer une « intentionnalité » dans cette revitalisation métaphorique. En effet, dans cette scène, Sir Andrew n'a de cesse de rebondir sur les propos tantôt de Maria tantôt de Sir Toby. On pense notamment à tous ces jeux délibérés de joute verbale sur « horse », « ass » et « as » auxquels participe le prétendu chevalier (II.3.162-165). Par sa métaphore du nez, il ferait aussi écho à ce que l'on pourrait appeler le proto blason de Maria, dans lequel cette dernière énumère les parties du corps de Malvolio qu'elle souhaite détailler dans sa lettre d'amour (II.3.150-156). C'est comme si ce proto blason préparait le spectateur à prendre conscience de la dimension olfactive et physique du verbe « smell » tout en mettant Sir Andrew sur cette piste-là. Dans la version de la BBC (1980), Sir Andrew (Ronnie Stevens) accompagne sa métaphore d'un air espiègle tout en pointant du doigt ses allocutaires d'un air complice. Dans la version du Globe Theatre (2013), Sir Andrew (Roger Lloyd Pack), montre son nez. Alors que Maria et Sir Toby conversent côte à côte sur un banc, Sir Andrew reste posté derrière la table si bien que l'on dirait qu'il s'adresse davantage aux spectateurs, devenus complices, qu'à ses compères, jouant ainsi volontairement le rôle de l'idiot. La métaphore est-elle volontairement ou involontairement prise au propre par Sir Andrew ? Le pseudo chevalier est-il doté de « wit » et d'une « implicature » dans la revitalisation métaphorique ? Feint-il une immersion trop forte dans la métaphore pour mieux la raviver ? Ce sont donc le jeu d'acteur mais aussi, en amont, les choix herméneutiques des metteurs en scène qui permettent au spectateur de trancher.

De tels procédés métaphoriques où l'on plonge dans le sens concret de la métaphore pour mieux la revitaliser sont particuliers à l'art du dialogue, tel qu'il est abordé dans *The Book of the*

Courtier de Baldassare Castiglione publié en Angleterre en 1561. Cet ouvrage présente d'ailleurs une tolérance plus grande à l'égard des métaphores comiques que les traités de rhétorique anglais de l'époque. Selon Castiglione, les meilleures métaphores, et les plus divertissantes, sont celles qui consistent à filer la métaphore au sein d'un dialogue : « [...] so the metaphors be well applied, and especially if they be answered, and he that maketh answere continue in the selfe same metaphor spoken by the other³⁹ ».

Les tropes shakespeariens préfigurent les métaphores baroques telles qu'elles sont recommandées par Emmanuele Tesauro dans *Il Cannochiale aristotelico* (1670). En effet, Tesauro recommande de ne pas s'emprisonner dans les limites étroites imposées par les traités de rhétorique, car ces limites s'appliquent à l'art oratoire et non à la poésie ou à tout autre « genre ingénieux ou piquant⁴⁰ ». En mettant en scène des déséquilibres dans la réception de la métaphore, *Twelfth Night* invite non seulement le spectateur à rire, mais aussi à s'interroger sur la construction de la métaphore dans l'œil intérieur. S'opère parfois un décrochage entre l'expérience métaphorique de certains personnages sur la scène, qui peinent à s'immerger dans la métaphore, et l'expérience du spectateur qui, lui, en décèle les sens cachés. Cette forme d'ironie dramatique contribue à renforcer la veine comique de *Twelfth Night*. De plus, la lecture littérale des signes est parfois le tremplin vers des revitalisations métaphoriques ingénieuses qui cherchent à amuser le personnage co-énonciateur (ainsi que le spectateur), pris dans une forme de complicité propice au divertissement. Shakespeare joue avec les recommandations des traités, en teste les limites et les outrepassa si bien qu'en fin de compte les métaphores les plus ratées sont parfois les plus réussies.

Bibliographie

• Sources primaires

ARISTOTE, *Rhétorique*, traduit par Charles-Emile Ruelle, Le Livre de Poche, Classiques de philosophie, Paris, Librairie Générale Française, 1991.

CASTIGLIONE, Baldassare, *The Book of the Courtier*, Londres, J.M. Dent & Sons Ltd, 1974.

CICÉRON, *De l'Orateur*, vol. III, trad. Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

LOCKE, John, *Essay Concerning Human Understanding*, Londres, Everyman Dent, 1961.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1965.

PEACHAM, Henry, *The Garden of Eloquence*, 1593, Londres, Historical collection from the British Library, 2010.

PUTTENHAM, George, *The Arte of English Poesie*, English Linguistics 1500-1800 n°110, Menston, The Scolar Press Limited, 1968.

QUINTILIEN, Vol. II de *Institution Oratoire*, Livres II-III, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1976.

QUINTILIEN, Vol. V de *Institution Oratoire*, Livres VIII-IX, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

SHERRY, Richard, *A Treatise of Schemes and Tropes*, introduction Herbert W. Hildebrandt, Gainesville, Floride, Scholars' Facsimiles & Reprints, 1961.

SHAKESPEARE William, *All is Well that Ends Well*, éd. Susan Snyder, New York, Oxford University Press, 1993.

SHAKESPEARE, William, *A Midsummer Night's Dream*, éd. Peter Holland, New York, Oxford University Press, 1998.

SHAKESPEARE, William, *Love's Labour's Lost*, éd. George R. Hibbard, New York, Oxford University Press, 2008.

SHAKESPEARE, William, *Twelfth Night, or What You Will*, éd. Keir Elam, London, Bloomsbury, coll. "The Arden Shakespeare (Third Series)", 2008.

TILLEY, Morris Palmer, *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.

WILSON, Thomas, *The Arte of Rhetorique*, introduction Robert Hood Bowers, Gainesville, Floride, Scholars' Facsimiles & Reprints, 1962.

• Sources secondaires

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

CHARBONNEL, Nanine, *Les Aventures de la métaphore*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1991.

CHARDIN, Jean-Jacques, « Le débat entre nominalisme et naturalisme dans quelques pièces de Shakespeare », in Dorval et Maguin (dir.), *Actes du congrès de la Société française Shakespeare 19, Shakespeare et le Moyen Âge*, 2002, p. 19-30.

ECO, Umberto, *Sémiotique et Philosophie du langage*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, PUF, 1988.

HOSKINS, Sir John, *Directions for Speech and Style*, Princeton, H.H. Hudson, 1935.

PRAGGLEJAZ GROUP, « MIP: A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse », *Metaphor and Symbol*, 22.1, 2007, p. 1-39.

RHÉTORIQUE À HERENNIUS, trad. Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

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

RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

STEEN, Gerard J., « Towards a Procedure for Metaphor Identification », *Language and Literature*, 11.1, 2002, p. 17-34.

TESAURO, *Cannochiale aristotelico. La métaphore baroque d'Aristote à Tesauro. Extraits du Cannochiale aristotelico*, trad. et éd. Yves Hersant, Paris, Seuil, 2011.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III : Le Dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

Notes

- ¹ J'entends par « métaphores catoptriques » des métaphores complexes qui provoquent des diffractions de sens ou toute autre forme d'effets miroir et de perspective, évoquant ainsi les jeux d'optique et les cabinets à miroirs en vogue à la Renaissance.
- ² Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre III : Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 126.
- ³ John Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, Londres, Everyman Dent, 1961, livre II, chap. XI « Of Discerning and Other Operations of the Mind », p. 123.
- ⁴ Voir Aristote, *Rhétorique*, trad. Charles-Emile Ruelle, Le Livre de Poche, Classiques de philosophie, Paris, Librairie Générale Française, 1991, livre III, chap. XI, p. 337-345.
- ⁵ Thomas Wilson, *The Arte of Rhetorique*, introduction Robert Hood Bowers, Gainesville, Floride, Scholars' Facsimiles & Reprints, 1962, livre III, p. 194.
- ⁶ Aristote tire son exemple d'Homère. Voir Aristote, *op. cit.*, 1406b22, p. 312.
- ⁷ Voir par exemple Quintilien, Vol. V de *Institution Oratoire*, Livres VIII-IX, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 2003, VIII.6.14-16, p.107-108.
- ⁸ *Rhétorique à Herennius*, trad. Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989, livre IV, p. 188.
- ⁹ Henry Peacham, *The Garden of Eloquence*, 1593, Londres, Historical collection from the British Library, 2010, p. 14.
- ¹⁰ Quintilien donne l'exemple des « neiges de la tête » pour parler des cheveux blancs. Quintilien, *op. cit.*, p. 108.
- ¹¹ Quintilien, qui impose une règle d'uniformité du discours figuratif, donne l'exemple d'un discours raté qui commencerait par une tempête et finirait par un incendie ou un écroulement. Quintilien, *op. cit.*, p. 108.
- ¹² Cicéron explique que celles-ci ne facilitent pas la visualisation par l'esprit. Voir Cicéron, *De l'Orateur*, trad. Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 2010, livre 3, p. 64 [§163].
- ¹³ Voir Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

-
- ¹⁴ Thomas Wilson, *op. cit.*, livre III, p. 194.
- ¹⁵ William Shakespeare, *Twelfth Night; Or, What You Will*, éd. Keir Elam, London, Bloomsbury, coll. « The Arden Shakespeare (Third Series) », 2008.
- ¹⁶ Par opposition au proverbe « a moist HAND argues an amorous nature (fruitfulness) ». Voir 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, p. 284 (H86).
- ¹⁷ Henry Peacham, *op. cit.*, p. 14.
- ¹⁸ Voir la définition donnée par l'*Oxford English Dictionary Online* (2.b.) : « 1548– To play with a thing or subject which one does not intend to take seriously; to coquet, flirt, esp. with temptation and the like. »
- ¹⁹ Jean-Jacques Chardin, « Le débat entre nominalisme et naturalisme dans quelques pièces de Shakespeare », dans Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin (dirs.), *Shakespeare et le Moyen Âge : Actes des congrès de la Société française Shakespeare* (19) 2002, p. 19-30.
- ²⁰ Jean-Jacques Chardin, *op. cit.*, p. 19.
- ²¹ Helen Gardner, « Introduction », *The Metaphysical Poets*, New York, OUP, 1961, p. xxiii.
- ²² Umberto Eco, *Sémiotique et Philosophie du langage*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, PUF, 1988, p. 142.
- ²³ *Id.*
- ²⁴ Voir Nanine Charbonnel, *Critique des métaphysiques du propre. La ressemblance et le verbe*, Hildesheim, Olms, 2014, p. 99-102.
- ²⁵ D'après l'*Oxford English Dictionary Online*, la bécasse symbolisait la crédulité à la Renaissance : « c1430– In allusive use (from the ease with which the woodcock is taken in a snare or net), in reference to capture by some trickery, or as a type of gullibility or folly; hence applied to a person: a fool, simpleton, dupe. Obsolete or archaic. » (*OED* 2)
- ²⁶ Dans « I, Malvolio » de Tim Crouch (2013), Malvolio revêt même un costume de coq, idée reprise par Catherine Hargreaves dans son adaptation de la pièce de Tim Crouch au TNG de Lyon (« Moi, Malvolio », 2019) : le personnage infatué y arbore un immense chapeau doté de plumes, de barbillons et de caroncules.
- ²⁷ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 142.
- ²⁸ Nanine Charbonnel, *op. cit.*, p. 99-102.
- ²⁹ J'emprunte ici la terminologie d'Ivor Armstrong Richards dans *The Philosophy of Rhetoric*, Londres, Oxford University Press, 1936.

-
- ³⁰ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, éd. Peter Holland, New York, Oxford University Press, 1998.
- ³¹ Le terme de « translation » (ou son équivalent latin « translatio ») est employé pour définir le fonctionnement de la métaphore par Richard Sherry dans *A Treatise of Schemes and Tropes* (1550), Henry Peacham dans *The Garden of Eloquence* (1577) ou encore Sir John Hoskins dans *Direction for Speech and Style* (1599). Henry Peacham définit la métaphore ainsi : « Metaphora is artificial translation of one word, from the proper signification, to another not proper, but yet nigh and like » (*op. cit.*, p. 3).
- ³² Emanuele Tesauro, *Cannochiale aristotelico. La métaphore baroque d'Aristote à Tesauro. Extraits du Cannochiale aristotelico*, trad. et éd. Yves Hersant, Paris, Seuil, 2011, p. 95-96.
- ³³ Voir Praggglejaz group, « MIP: A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse », *Metaphor and Symbol* 22.1, 2007, p. 1-39, et Gerard Steen « Towards a Procedure for Metaphor Identification », *Language and Literature*, 11.1 (2002), p. 17-34.
- ³⁴ Thomas Wilson, *op. cit.*, livre III, p. 194.
- ³⁵ On trouve un écho à ce jeu métaphorique dans *All is Well that Ends Well*, à l'Acte V, scène 2, où le bouffon, qui prétend prendre au propre la métaphore olfactive de Parolles (« [I] smell somewhat strong of her strong displeasure »), se bouche le nez. Parolles lui fait remarquer que son propos est à prendre au sens figuratif et non littéral : « [n]ay, you need not to stop your nose, sir; I spake but by a metaphor ». Le bouffon pousse alors encore plus loin la prise au propre en qualifiant la métaphore elle-même d'odorante : « [i]ndeed, sir, if your metaphor stink, I will stop my nose; or against any man's metaphor » (V.2.1-14). William Shakespeare, *All is Well that Ends Well*, éd. Susan Snyder, New York, Oxford University Press, 1993.
- ³⁶ Umberto Eco, *op. cit.* p. 182.
- ³⁷ Nanine Charbonnel, *Les Aventures de la métaphore*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1991, p. 302.
- ³⁸ L'expression est entre guillemets car il va de soi que l'on ne peut pas véritablement parler d'intention pour un personnage fictif. Nous nous situons ici davantage sur le plan de l'expérience du spectateur et plus précisément sur le plan de la réception du trope communicationnel qui contribue à la construction du personnage dans son esprit.
- ³⁹ Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier*, Londres, J.M. Dent & Sons Ltd, 1974, livre II, p. 154-155.
- ⁴⁰ Emanuele Tesauro, *op. cit.*, p. 123.

Barbara Muller

Barbara Muller est maîtresse de conférences au laboratoire IDEA (Interdisciplinarité dans les Études Anglophones) de l'Université de Lorraine. Ses activités de recherche portent sur la littérature anglaise de la Renaissance (poétique, rhétorique, théâtre) avec un intérêt tout particulier pour le théâtre shakespearien. Sa thèse de doctorat, soutenue en décembre 2016, explore les enjeux des métaphores dans les romances shakespeariennes à la lumière des traités de rhétorique anglais du XVI^e siècle.