

## Heurs et malheurs de la métaphore et de la comparaison au tournant du xx<sup>e</sup> siècle

Ilaria Vidotto

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/1058>

DOI : [10.4000/rhetorique.1058](https://doi.org/10.4000/rhetorique.1058)

ISSN : 2270-6909

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-248-2

### Référence électronique

Ilaria Vidotto, « Heurs et malheurs de la métaphore et de la comparaison au tournant du xx<sup>e</sup> siècle », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 15 | 2020, mis en ligne le 11 novembre 2020, consulté le 03 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/1058> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rhetorique.1058>

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 décembre 2020.



Les contenus de la revue *Exercices de rhétorique* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

---

# Heurs et malheurs de la métaphore et de la comparaison au tournant du xx<sup>e</sup> siècle

Ilaria Vidotto

---

- 1 Dans le parcours diachronique proposé par cette livraison d'*Exercices de rhétorique*, la présente contribution placera le curseur aux alentours des années 1880-1910, charnière entre deux siècles et période à laquelle s'animent de vifs débats autour de la langue littéraire<sup>1</sup>. Circonscrite à cette tranche chronologique, la réflexion sur la pratique et la censure des figures de rhétorique doit prendre en considération le démantèlement progressif que subit l'institution rhétorique à cette époque. La chronique d'une mise à mort annoncée par les déclarations tonitruantes des Romantiques<sup>2</sup>, puis différée sous la Restauration – si bien que l'on put croire à une renaissance – et enfin consommée par les réformes de la Troisième République, a été retracée dans plusieurs études de fond. Françoise Douay-Soublin, Antoine Compagnon, Claire Bompard-Evesque et, plus récemment, Stéphanie Smadja<sup>3</sup>, ont rappelé les campagnes menées par de nombreux écrivains et pédagogues contre une discipline qui en vient à symboliser une tradition d'enseignement sclérosée : « Art sans profondeur, qui ne s'occupe et ne traite que de l'arrangement de mots et de l'arrangement des phrases<sup>4</sup> », la rhétorique est montrée du doigt en tant qu'emblème d'une éducation stéréotypée et formaliste, qui impose aux élèves un florilège d'artifices faisant entrave à l'épanouissement de l'originalité individuelle. L'articulation de ce parti pris idéologique et des politiques réformatrices qui se succèdent dans les années 1880-1890 aboutiront, on le sait, à la suppression officielle de la classe de rhétorique en 1902.
- 2 Il est néanmoins évident que, au-delà d'une claire volonté de refonte du paradigme éducatif, cette date marque avant tout une suppression « sur le papier » (ministériel) – la classe de rhétorique s'appelant désormais Première – plutôt qu'une disparition effective de la rhétorique des mentalités et de l'enseignement. Chassée par la porte, mais revenant notamment par la fenêtre de la « composition », nouvel exercice qui gomme le nom honni tout en conservant le cadre de la vieille rhétorique, celle-ci ne

cesse d'être présente dans l'horizon scolaire et culturel<sup>5</sup>, tantôt comme (contre)modèle d'un académisme qui étouffe l'idée sous la variété factice des ornements, tantôt comme un réservoir de procédés et de classifications dont il demeure difficile de faire l'économie. En effet, si la topique sombre dans l'oubli suite aux atteintes portées par ses pourfendeurs, l'*elocutio* et son outillage subsistent en revanche sur les bancs de l'école et dans l'imaginaire littéraire ; tant et si bien que l'on a pu soutenir l'idée d'une restriction progressive de la rhétorique entière à ce seul volet<sup>6</sup>. Cette permanence des figures n'est pourtant pas exempte d'amputations et de remises en cause : non seulement leur nomenclature et leur importance se réduiront comme peau de chagrin, mais même les tropes, fleurons de l'*elocutio*, et en particulier la métaphore, « l'un des rares termes survivant du grand naufrage de la rhétorique<sup>7</sup> », feront l'objet de vives controverses esthétiques et stylistiques au tournant du xx<sup>e</sup> siècle.

- 3 Sur cet arrière-plan d'« éclipse<sup>8</sup> » de la rhétorique, notre contribution tentera de retracer quelques jalons de la querelle qui se développe autour de la métaphore aux alentours des décennies 1880-1910. Nous allons d'abord sonder les représentations de la métaphore et de sa consœur la comparaison que proposent les manuels et traités scolaires de cette époque ; en vertu de leur caractère traditionnel et prescriptif, ces témoignages dressent la toile de fond sur laquelle se profilent les réactions et les prises de position, volontiers contradictoires, d'écrivains qui s'insurgent soit contre un certain type de métaphore, soit contre la métaphore tout court. Nous évoquerons pour finir l'exemple de Marcel Proust, auteur qui traverse ces débats et semble pétri de ces contradictions esthétique-idéologiques, mais dont la pratique scripturale de la comparaison représente finalement une tierce voie.

## I. La vision normative des manuels scolaires : des figures à consommer avec modération

- 4 Tout en étant appelée à disparaître de la création littéraire ainsi que de l'horizon éducatif, la rhétorique garde « ses assises dans le monde scolaire jusqu'au début du [xx<sup>e</sup>] siècle<sup>9</sup> ». C'est pourquoi un bref sondage dans les traités et manuels à l'usage des élèves permet de retracer – ne fût-ce qu'à grands traits – l'imaginaire associé à la métaphore et à la comparaison, l'outillage mental<sup>10</sup> qui concourt à la formation des écrivains et avec lequel ceux-ci prennent souvent, de façon plus ou moins virulente, leurs distances<sup>11</sup>. Dans cet aperçu, nous ne convoquerons que des ouvrages parus dans la seconde moitié du xix<sup>e</sup> siècle et ayant connu des rééditions jusqu'aux premières années du siècle suivant ; les traités de cette époque se caractérisant par une « coïncidence presque totale du descriptif et du normatif<sup>12</sup> », il apparaîtra que les descriptions proposées allient toujours une composante prescriptive, qui comporte à la fois l'éloge et le blâme des figures, à une partie dogmatique où sont énumérés les préceptes régissant le bon usage des dispositifs de l'*elocutio*.
- 5 En ce qui concerne les définitions de la métaphore et de la comparaison, les ouvrages consultés ne proposent aucune innovation et reprennent sans les modifier les descriptions héritées des manuels de l'Ancien Régime et de l'Antiquité (en particulier l'*Institution oratoire* de Quintilien). La métaphore demeure toujours « la figure par laquelle on transporte la signification propre d'un mot à une autre signification, qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit<sup>13</sup> » ; elle se présente comme une comparaison abrégée, supprimant « le sujet et le signe<sup>14</sup> » concernés par le

rapprochement « pour donner plus de vivacité au style<sup>15</sup> ». La comparaison, quant à elle, « consiste à rapprocher de la chose dont on parle une autre chose qui lui ressemble par quelque endroit<sup>16</sup> », au moyen d'une formulation plus ample et plus explicite, puisque la figure se bâtit autour de trois termes, « le signe, l'objet auquel on le compare et le signe de la comparaison<sup>17</sup> ». Ces définitions immuables, circulant presque à l'identique de manuel en manuel, ne peuvent qu'asseoir la thèse d'une rhétorique sclérosée, qui « se reproduit sans changements décisifs, sans inventions essentielles, d'Aristote au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup> ». Cela vaut non seulement pour l'appareil taxinomique et définitoire, mais aussi pour le parti pris hiérarchique qui sous-tend le traitement de nos deux figures. Depuis la *Rhétorique* du Stagirite, qui institue une disparité au niveau de la valeur attribuée respectivement à la métaphore et à la comparaison<sup>19</sup>, la supériorité de la première sur la seconde tient lieu d'évidence. Bien que la comparaison soit toujours mentionnée, et parfois même louée pour sa capacité à « rendre une pensée plus claire par la ressemblance qu'on y montre avec une autre mieux connue<sup>20</sup> », c'est à la métaphore – « le plus beau, le plus riche, le plus fréquemment employé de tous les tropes<sup>21</sup> » – que revient immanquablement le primat esthétique et axiologique. Ce déséquilibre, faisant la part belle à la métaphore, se tourne parfois en dépréciation explicite vis-à-vis de la figure cadette, Augustin Pellissier affirmant dans ses *Principes de rhétorique française* que « la comparaison a moins de charme que la métaphore, parce que, ne laissant rien à chercher, elle excite moins de curiosité et provoque moins de mouvement dans l'esprit du lecteur<sup>22</sup> ».

- 6 L'uniformité qui caractérise les définitions et le traitement hiérarchique des deux figures se retrouve également au niveau des arguments déployés pour mettre en valeur l'utilité et la nécessité de ces procédés. La métaphore et la comparaison sont incontournables car elles confèrent au style leur vertu d'efficacité et de vivacité : « [la métaphore] met la vérité sous les yeux, en donnant du corps, de la couleur, des qualités visibles aux choses même les plus intellectuelles et les plus abstraites, que sans elles on ne pourrait ni exprimer, ni faire entendre<sup>23</sup> ». Au fil des traités, l'éloge s'appuie toujours sur les mêmes catégories esthétiques : le brillant et la vertu compensatrice de l'expression figurée, qui supplée aux défaillances du langage ordinaire, l'embellissement du discours (« le style s'embellit et se colore<sup>24</sup> » grâce à la métaphore), la faculté de frapper et de charmer l'imagination par la mise au jour de ressemblances inaperçues (« ce léger travail est pour l'esprit un exercice qui ne le fatigue pas, et qui lui donne l'occasion de jouir de sa sagacité<sup>25</sup> »), mais également la clarté et la force que les figures, et notamment la comparaison, impriment au raisonnement<sup>26</sup>.
- 7 Le chœur des louanges laisse pourtant bien vite la place à un contre-chant de déplorations ; à en juger par ces traités, la célèbre maxime de La Rochefoucauld, selon laquelle les vertus ne seraient que des vices plus ou moins bien déguisés, paraît tout aussi adaptée aux hommes qu'aux figures du discours, car les qualités d'abord vantées par les auteurs se changent, dans la continuité même de l'exposé, en défauts à sanctionner. Il suffit que les métaphores ou les comparaisons soient « forcées, prises de loin<sup>27</sup> » ou qu'elles allient « des objets et des termes incohérents<sup>28</sup> » pour que l'éclat vertueux se transforme en obscurité vicieuse ; l'imagination, au lieu d'être charmée, est choquée dès lors que la métaphore convoque des objets « bas ou dégoûtants<sup>29</sup> » ou présente des appariements triviaux ; la nouveauté, encore qu'appréciable, ne devant jamais dépasser les bornes fixées par la mesure et le bon goût, toutes les figures ont « besoin d'être soigneusement préparées<sup>30</sup> », le cas échéant à l'aide de modalisations. Et encore, le style ne se trouve embelli et vivifié par les métaphores et les comparaisons

que si l'on évite soigneusement tout « abus ». Ce maître mot de la censure rhétorique réunit dans son empan sémantique plusieurs vices, également reprouvés : la redondance<sup>31</sup>, l'accumulation de métaphores ou de comparaisons prolongées<sup>32</sup>, le manque de sobriété et de convenance<sup>33</sup>.

- 8 De ce discours normatif à l'usage des écoliers ressort donc surtout une méfiance vis-à-vis des figures : les arguments qui soulignent les avantages et la nécessité d'un tel outillage jouent finalement le rôle d'un *concedo* que l'on s'empresse de relativiser, voire de nier. En tant que donnée constitutive du langage, innervant « la conversation la plus familière comme [...] la plus sublime éloquence<sup>34</sup> », les métaphores et les comparaisons sont aussi indispensables qu'inévitables, mais on doit en user avec circonspection. C'est là tout le paradoxe de l'ornement nécessaire. Du moment que, comme le veut la conception ornementale traditionnelle, « les figures ne sont que les vêtements de la pensée<sup>35</sup> », il importe surtout que l'élément surajouté, si brillant soit-il, n'occulte pas de ses oripeaux factices le corps de l'idée. « [L]e style peut être expressif, éclatant, émouvant, presque sans figures<sup>36</sup> », rappelle encore en 1890 Gustave Lanson ; et toujours Lanson d'inciter au choix du mot propre, de l'expression exacte – « les comparaisons sont les portes par où le vague envahit le discours<sup>37</sup> » –, ainsi qu'à un dosage contrôlé des métaphores, qu'il ne faut privilégier que lorsqu'elles apparaissent « comme véritablement et rigoureusement nécessaires<sup>38</sup> ». De tels propos, émanant de l'un des adversaires les plus farouches de la vieille rhétorique, permettent d'appréhender le poids d'une tradition qui a formé durablement les esprits et dont les derniers sursauts se prolongent au-delà de sa mise à mort officielle. Bien que dans ses *Conseils sur l'art d'écrire* Lanson se montre réceptif aux débats qui traversent son époque – il fait notamment un sort à la noblesse des métaphores, ainsi qu'à ces trésors poussiéreux « que dix générations se sont légués pour décorer le discours<sup>39</sup> » – il ne cesse pas moins de défendre les principes inébranlables, en vigueur depuis Boileau, de justesse, de convenance, de clarté, ainsi que de recommander une maîtrise surveillée des moyens d'écriture. Prudence, équilibre, mesure ou, comme pourrait le résumer l'adage d'un personnage proustien, « souvent, mais peu à la fois<sup>40</sup> » : voilà les piliers, pleinement classiques, de la doctrine qui règne sur l'emploi des figures à l'orée du xx<sup>e</sup> siècle.
- 9 Le chapelet d'éloges et de doléances aboutit, de toute évidence, à un faisceau de prescriptions intenable, qui finissent par se renvoyer dos-à-dos : les métaphores doivent être surprenantes et familières, éclatantes et sobres, frappantes et domestiquées. Ces injonctions contradictoires se rencontrent encore dans un ouvrage plus tardif, *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons* (1899) d'Antoine Albalat. En homme de son temps, ce dernier plaide en faveur de la nouveauté des images, à opposer aux clichés frustes « qui ont servi à tout le monde<sup>41</sup> », mais il n'hésite pas, cependant, à censurer toute forme d'inattendu, toute ondulation que des métaphores ou des comparaisons trop hardies pourraient amener dans « l'eau pure » (et passablement stagnante) de la langue française<sup>42</sup>, car « on tombe vite dans le bizarre quand on poursuit l'originalité<sup>43</sup> ». Les figures sont donc appelées à s'interposer entre la pensée et sa mise en mots, mais à l'instar d'un écran transparent, sans relief propre et sans déformations.
- 10 Il n'est donc guère surprenant que la rhétorique, dans le condensé qu'en proposent les manuels scolaires, ait été rejetée par tous ceux qui, à la fin du siècle, plaident pour une écriture libérée, qui soit non plus un réservoir de formules mortes mais l'expression

authentique des individualités. La répétitivité et la reproductibilité des leçons imparties par les traités nous renvoient l'image d'une discipline a(na)chronique, imperméable aux évolutions et insensible aux discussions qui traversent, à propos notamment de la métaphore, le monde des lettres du tournant du siècle.

## II. Réactions et défiances : les écrivains et les « images » aux alentours de 1900

- 11 À l'immobilisme de la vieille rhétorique répond, dans le champ des écrivains, une effervescence qui se traduit par un ensemble de prises de position sur la langue et le style, à partir desquelles se dégagent deux conceptions à la fois réflexives et complémentaires des figures d'analogie. S'ils partagent certains tenants de la réflexion – et en particulier la réaction contre le figement des tours imagés –, les deux camps ne s'accordent pas pour autant sur ses aboutissants, à savoir sur le rôle que les métaphores et les comparaisons sont appelées à revêtir dans la création littéraire.
- 12 La première nébuleuse que nous allons considérer s'agrège autour du mouvement symboliste. Même si Georges Vanor affirme que la littérature symboliste est « avant tout la littérature des métaphores et des analogies<sup>44</sup> », pour les tenants de la “nouvelle école” ces catégories usuelles recouvrent des réalités esthétiques et langagières tout autres. En tant que verbalisation du psychisme du poète et émanation directe de sa sensibilité individuelle, les divers phénomènes que les symbolistes logent à l'enseigne plastique de l'analogie n'ont en effet que très peu de chose en commun avec les vieux tropes de la rhétorique, ceux-ci finissant « par s'identifier à cet usage raisonnable des images<sup>45</sup> » que prêche encore, nous l'avons vu, la tradition scolaire. Parmi les nombreux témoignages que l'on peut glaner dans les textes théoriques de l'époque, les écrits de Remy de Gourmont illustrent bien ce glissement qui s'est opéré au niveau des signifiés, et l'ambiguïté qui en découle. Alors que dans *Le Problème du style* la comparaison se voit ravalée au rang de création langagière indigente, prisonnière du successif et « signe incontestable de primitivité<sup>46</sup> », dans *l'Esthétique de la langue française* c'est la métaphore qui devient volontiers le nom des périphrases usées et des clichés, « blocs infrangibles utilisables à l'infini<sup>47</sup> » contre lesquels s'insurge l'esthétique fin-de-siècle. À ces banals artifices, déchets d'une « mécanique poncive et froide<sup>48</sup> », les symbolistes opposent la « force essentielle de l'image, sans phraséologie ni virtuosité<sup>49</sup> » et la fulgurance du « symbole » ; ce sont en effet les seuls moyens verbaux en mesure de soutenir l'esthétique de la suggestion théorisée par Mallarmé<sup>50</sup>, de donner à pressentir le mystère où gisent les vérités que le poète saisit et que le langage analytique échoue à exprimer. « Le symbole, c'est l'interprétation de la nature ; c'est la poursuite au travers des images, du sens nouveau contenu par une image totale<sup>51</sup> » : tout en entretenant le vague propre au concept de symbole, que ses détracteurs ne manqueront pas d'épingler, on voit bien que cette définition d'Albert Mockel contourne soigneusement la *métaphore* aux relents de rhétorique, en lui préférant le halo suggestif et englobant du mot *image*.
- 13 Cependant, s'il s'ensuit que « la théorie du symbole ne s'est jamais pensée comme une théorie de la métaphore<sup>52</sup> », celle-ci ne se voit pas pour autant bannie de la pratique poétique et du vocabulaire symbolistes. Avec la synesthésie, elle préside à la création de « tout trope hardi et multiforme<sup>53</sup> » et fait partie de ces « Analogies d'un rang supérieur<sup>54</sup> » qui – en matérialisant le creuset de sensations hétérogènes surgi dans la

conscience – marquent un véritable progrès formel et satisfont aux besoins expressifs d'un sujet poétique qui appréhende le monde par le prisme de l'image. Bien que l'idée de la métaphore comme création subjective soit loin d'être inédite à la fin du siècle, à cette époque la figure se voit placée au cœur d'un débat qui en reconfigure les enjeux : la métaphore quitte le contingent des ornements et en vient à constituer le premier échelon d'une figuralité poussée à ses limites, et trouvant son couronnement dans le symbole. Les déterminations nouvelles dont se charge le mot ancien de métaphore contribuent dès lors à alimenter ce culte des images<sup>55</sup> qui est à la fois le fondement et l'agent révélateur d'un changement intervenu au cours du xix<sup>e</sup> siècle et qui a consisté à ériger l'originalité – dans son double sens de nouveauté et d'origine, prenant naissance au plus profond du ressenti individuel – en étalon de la valeur esthétique d'une œuvre littéraire. Si l'on s'attachait à considérer l'histoire littéraire depuis cette perspective, en assumant le risque d'une inévitable simplification, l'on verrait alors apparaître une continuité, reliant à travers un unique fil imaginaire les romantiques pourfendeurs de périphrases à Baudelaire<sup>56</sup>, ensuite ce dernier aux Symbolistes des années 1880 et jusqu'aux Surréalistes des années 1920-1930, qui reprendront à leur compte, non sans contradictions<sup>57</sup>, l'éternel débat sur l'image et ses avatars.

- 14 « La métaphore est morte, vive la métaphore » : telle semble être la devise de la mouvance symboliste, qui ne fait table rase de la tradition et de l'arsenal rhétorique que pour mieux s'en emparer ; s'il y a bien un rejet de la métaphore, ce rejet prélude en fin de compte au renouvellement et à la (sur)valorisation du potentiel poétique du procédé. Par ailleurs, nous précisons que, à la même époque, le regain d'intérêt vis-à-vis du phénomène métaphorique, dégagé de l'emprise de l'*elocutio* et du carcan des jugements normatifs, n'est pas une prérogative exclusive des "avant-gardes" littéraires, mais touche aussi le domaine des sciences. La métaphore obtient en effet une nouvelle reconnaissance de la part de la naissante linguistique, ainsi que le montrent les traités d'un Darmsteter ou d'un Bréal<sup>58</sup>. Elle accède au statut d'observable pour les lexicologues et est considérée comme le socle d'une néologie non plus morphologique mais sémantique, qui fait reposer l'apparition de nouveaux vocables sur une extension du sens des mots advenant par glissements métaphoriques<sup>59</sup>.
- 15 Or en dépit, ou peut-être en raison de sa glorification symboliste, il n'en reste pas moins qu'au tournant du siècle « la métaphore a des ennemis<sup>60</sup> ». Dans leurs prises de positions théoriques, davantage que dans leur pratique scripturale, nombre d'écrivains font montre d'une méfiance aigüe, pour ne pas dire d'une véritable détestation, vis-à-vis des images, quelle que soit leur reconfiguration stylistique. En balayant d'un regard rapide le camp des détracteurs, nous voyons se profiler une tendance que nous pourrions qualifier d'« épuratrice », militant pour un idéal stylistique aurolé de classicisme. En réaction contre les outrances langagières et les bizarreries de leurs contemporains, ses représentants se réclament, de façon plus ou moins explicite, du legs de deux aînés que l'institution a désormais canonisés : Flaubert et Stendhal.
- 16 La relation problématique du premier aux figures de rhétorique est notoire et sa correspondance abonde en déclarations contradictoires au sujet celles-ci. Au travers des jugements métalinguistiques très fréquents portés sur la qualité et l'à-propos des métaphores ou des comparaisons – aussi bien celles de ses destinataires que les siennes<sup>61</sup> –, la posture de Flaubert oscille entre l'inflexibilité normative du censeur (« une chose d'airain ne mène pas : je ne sors pas de là. Avec ces concessions-là, il n'y a plus de style » ; « la soif qu'on puise, métaphore usée et qui n'en est pas une ! On va

puisant la soif dans l'ivresse ? Non, non, mille fois non<sup>62</sup> ! ») et la justification auto-absolutrice du coupable<sup>63</sup>. L'auteur de *Madame Bovary* se dit hanté par des élans lyriques qu'il s'efforce de brider et qui reviennent sans cesse sous sa plume ; bien qu'exprimés de façon autrement poignante, ce sont le même rapport conflictuel à l'outillage rhétorique et les mêmes exigences contradictoires, relevés dans la pensée institutionnelle des figures, qui refont surface chez l'ermite de Croisset. Au besoin presque physique d'user, de temps à autre, des métaphores (« mais, physiquement parlant, pour ma santé, j'avais besoin de me retremper dans de bonnes phrases poétiques<sup>64</sup> »), répond en effet chez Flaubert la conviction que les images nuisent à l'expression juste de la pensée, et contreviennent qui pis est au dogme de l'impersonnalité du romancier : « il faut écrire plus froidement. [...] Au lieu d'une idée j'en ai six, et où il faudrait l'exposition la plus simple, il me surgit une comparaison<sup>65</sup> ».

- 17 En bon disciple des Idéologues<sup>66</sup>, Stendhal n'a, quant à lui, jamais fait un mystère de son horreur pour une rhétorique qu'il estimait « infâme<sup>67</sup> ». Dans sa célèbre lettre de 1840 à Balzac, il invective contre tous « ces moyens factices<sup>68</sup> » dont l'effet est d'empêcher l'expression claire et sincère de l'idée, et se réjouit au contraire de ce que l'heure soit à un amenuisement de la place réservée à la « forme » – terme qu'il faut prendre sous sa plume comme un synonyme d'artifices plaqués sur le contenu. Or l'aspect qui doit retenir notre attention est moins l'anti- ou l'a-rhétorique<sup>69</sup> de Stendhal en elle-même que la récupération qu'en feront, quelque soixante ans plus tard, les écrivains et intellectuels gravitant dans l'orbite de la NRF. Le lieu commun, largement consensuel dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, qui consistait à voir en Stendhal le parangon du « mal écrire<sup>70</sup> », est en effet contrecarré par l'avènement d'une autre doxa, qui reconnaît en Beyle le maître d'un style « d'acier, de la pointe la plus acérée et la plus fine. Ni images, ni périodes. Ni la lyre, ni l'éloquence. Il est nu comme la ligne<sup>71</sup> ».
- 18 Sans aller jusqu'à convoquer la loi du conflit chère aux formalistes russes, selon laquelle « toute évolution littéraire est destruction de l'ancien système et nouvelle construction à partir d'éléments anciens<sup>72</sup> », cette réhabilitation de Stendhal s'explique aussi par le fait qu'« au premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, le moment symboliste aura cédé la place au moment classique<sup>73</sup> ». La stigmatisation du symbolisme, mais également la remise en cause des influences délétères d'un Romantisme suspect de germanophilie, vont de pair avec l'aménagement d'un panthéon conforme à la montée en puissance d'une sensibilité anciennement nouvelle ou, si l'on veut, nouvellement ancienne. Aussi Stendhal s'avère-t-il, davantage peut-être que Flaubert, l'écrivain qui a poursuivi et mis en œuvre l'idéal d'un style « classique » parce que naturel, nu de tout artifice et d'autant plus louable car pétri, comme l'avait noté déjà Taine, de « la haine de la métaphore et des phrases imagées<sup>74</sup> ».
- 19 Il ne nous semble pas exagéré d'affirmer que la promotion de Stendhal et de Flaubert par les néoclassiques de 1900 repose sur la reconnaissance d'un imaginaire stylistique commun, caractérisé, entre autres, par l'éviction, ou tout au moins la censure, des images – signes d'une pensée opaque et d'une expression indigente – et par la tentation d'une langue transparente, où le mot se joindrait de façon irénique à la chose et qui, par cela même, serait le reflet exact de l'idée. Dans cette perspective, les métaphores et leurs avatars (comparaisons, analogies, allégories) sont assimilés à des mensonges ; le scénario, évoqué entre autres par Maeterlinck<sup>75</sup>, de l'image toute-puissante, prenant le dessus sur la pensée et la déterminant, laisse la place à l'exigence, maintes fois proclamée, d'un assujettissement de l'expression à la pensée.

- 20 Il convient néanmoins de nuancer le portrait quelque peu binaire que nous venons de brosser. S'il est indéniable que les deux camps s'opposent à bien des égards, il est au moins un point sur lequel leurs orientations convergent : la déploration des clichés et la mise aux oubliettes de la rhétorique. Nous en voulons pour preuve ces déclarations de Jules Renard, en qui l'on vit le premier représentant de ce « classicisme moderne<sup>76</sup> » incarné plus tard par la NRF. Sa critique des images et des « vieilles comparaisons » révèle un souci de l'usure et un mépris vis-à-vis des tours lexicalisés qui ne sont pas sans rappeler les préoccupations contemporaines d'un Gourmont : « il devrait être interdit, sous peine d'amende et même de prison, à tout écrivain moderne, d'emprunter une comparaison à la mythologie, de parler de harpe, de lyre, de muse, de cygnes » ; de même, « comme toute comparaison originale doit forcément, à la longue, se banaliser », mieux vaut-il en définitive « n'en jamais faire<sup>77</sup> ». Cependant, la réflexion de Renard aboutit à des conclusions tout autres ; la condamnation des locutions imagées ne vise nullement le renouvellement radical des images *via* le symbole, mais au contraire la valorisation d'un style sec, épuré : « j'aime moins l'image que par le passé. Elle ajoute ou retranche à la vérité, que je préfère toute nue : le sujet, le verbe, l'attribut<sup>78</sup> », écrivait-il en 1901.
- 21 L'idéal d'une écriture sourde aux sirènes de l'image est également invoqué par André Gide, chez qui l'ambivalence à l'égard des figures prend des tournures plus dramatiques. Les notes du *Journal* et d'autres propos esquissent, comme il était déjà le cas pour Flaubert, la silhouette d'un écrivain tiraillé entre refoulement et attrait pulsionnel à l'égard du lyrisme d'ascendance romantique : « Non que je ne susse prendre jamais plaisir aux métaphores, et fût-ce à la plus romantique ; mais, répugnant à l'artifice, pour moi je me les interdisais<sup>79</sup> ». L'aspiration vers « une plus essentielle et secrète beauté », que l'on atteint en poursuivant « le strict et le nu<sup>80</sup> » dans l'écriture se heurte pourtant non seulement à la résurgence du « romantisme intérieur<sup>81</sup> » qui alimente les métaphores, mais aussi, et plus essentiellement, à l'impossibilité de contourner la teneur inévitablement imagée du langage. Les affirmations contradictoires de Gide au sujet des images reflètent, comme l'explique Michel Murat, sa volonté de donner « un fondement éthique au style<sup>82</sup> », celui-ci constituant à la fois l'émanation visible de l'ascèse de la création artistique et la mise en œuvre de valeurs « classiques<sup>83</sup> » ; or celles-ci dénotent moins une appropriation de l'héritage du xvii<sup>e</sup> siècle que la revendication des qualités perçues comme transhistoriques et propres au français. Le bannissement, souhaité plus que réellement opéré, des métaphores participe ainsi de la défense et illustration d'un style « de plus en plus sobre d'images et timide d'invention verbale<sup>84</sup> », faisant preuve de clarté et de concision, ainsi que d'une langue caractérisée par une grande précision lexicale, agrémentée de variations syntaxiques et rythmiques<sup>85</sup>.
- 22 Notre tentative de retracer les heurs et malheurs de la métaphore et de la comparaison au tournant du siècle aura ainsi fait émerger un paysage critique mouvementé. D'une part, nos deux figures, en tant que ruines de la rhétorique, s'attirent la réprobation des symbolistes ; en même temps, elles font aussi l'objet d'une reconfiguration et d'une récupération à l'aune de la théorie du Symbole : toute métaphore est bonne à prendre, pourvu qu'elle soit neuve et qu'elle exprime fidèlement un événement psychique déclenché par la sensibilité singulière du poète. D'autre part, la classe entière des images – que ce soient les créations « obscures » des avant-gardistes ou les périphrases usées des manuels – tombe sous la férule des néoclassiques des années 1900-1910,

soupçonneux à l'égard de tout ce qui relève de l'amplification et de l'abondance et défenseurs d'un style sobre, aussi bien dans le lexique que dans la syntaxe. S'il faut bien se garder de réduire ces divergences à une opposition caricaturale entre avant-gardes et « arrière-gardes<sup>86</sup> », les deux positionnements que nous venons de retracer rendent compte d'un même malaise vis-à-vis des figures, ainsi que d'une "schizophrénie" du débat qui, tout compte fait, reflète les oscillations relevées dans les manuels institutionnels.

- 23 Nous voudrions conclure ces quelques réflexions en évoquant le cas d'un autre écrivain qui, tout en ne prêtant allégeance à aucune des deux factions pro- et anti-métaphores, incarne de manière emblématique les agitations et l'ambiguïté des positionnements tenus tour à tour au sein de ce débat. Dans les propos que Marcel Proust tint tout au long de sa vie au sujet de la langue et des images, l'on reconnaît en effet tantôt la survalorisation, de matrice symboliste, de l'originalité comme gage d'un style personnel, tantôt de fortes réticences à l'égard du dogme de la nouveauté absolue en art, ces deux visions prenant à chaque fois pour pierre de touche la qualité des images.
- 24 D'une part, l'exaltation de l'analogie – et en particulier de la *métaphore*, terme que l'écrivain, contrairement aux symbolistes, utilise sans *a priori* – en tant que moteur d'une création fondée sur l'aperception de rapports interceptés par la sensibilité de l'artiste rapproche Proust du camp des « modernes ». Dans ses invectives contre les « sottises métaphores<sup>87</sup> » qu'il épingle dans la prose d'un Romain Rolland ou d'un Renan, coupables à ses yeux d'obéir « à l'enfantine volonté de rester "classique"<sup>88</sup> » et de s'aplatir de ce fait sur la reproduction de formules mortes, Proust semble marcher dans les pas de Remy de Gourmont et prôner une conception anti-normative vis-à-vis des figures. D'autre part, lorsqu'il critique les alliances de mots incongrues de Sainte-Beuve, qui brisent les conventions de la langue (autrement dit, ses clichés !) et engendrent des complications inutiles<sup>89</sup>, l'auteur de la *Recherche* semble se ranger inopinément sous la bannière des conservateurs. Dans son célèbre article « Contre l'obscurité », publié en 1895, Proust livre une profession de foi « classiciste » en condamnant le choix délibéré d'inintelligibilité des épigones du symbolisme, qui conduit l'écrivain à s'affranchir du « génie permanent de la langue<sup>90</sup> ». En soutenant que le devoir premier du poète est de formuler clairement les contenus énigmatiques qui s'offrent à lui, au lieu de redoubler l'obscurité des idées par l'extravagance du style, il montre toutefois que l'idéal de clarté défendu dans ces pages de jeunesse ne correspond point à la langue momifiée de l'institution, mais équivaut plutôt à une exigence de lisibilité vis-à-vis des vérités mystérieuses captées par le poète.
- 25 De telles fluctuations montrent que la théorie proustienne de la métaphore – socle de la vocation du héros et de la création artistique – exposée à la fin d'*À la recherche du temps perdu* s'enracine dans le vaste questionnement sur les images soulevé par les écrivains à cheval entre deux siècles. Comme il arrive pour d'autres auteurs évoqués plus haut, chez Proust aussi les contradictions théoriques seront levées et dépassées par une pratique scripturale qui va plus loin qu'une réflexion puisant dans le réservoir de valeurs et contre-valeurs attaquées ou défendues par les contemporains. Le "problème" théorique de la métaphore se résoudra chez Proust avec le triomphe stylistique de la comparaison ; surreprésentée et soumise à toutes sortes de remaniements formels, sans être pour autant subvertie dans son fonctionnement rhétorique structurel, la comparaison témoigne sous sa plume d'un traitement des images qui ne correspond ni à une invention *ex nihilo*, ni à la préservation de l'idéal faussement classique d'une

“perfection en deçà”, mais qui réalise une conciliation syncrétique, les matériaux hétérogènes prélevés de la discussion ambiante étant retransformés au sein d’une esthétique composite<sup>91</sup>.

- 26 Au-delà mais aussi à la lumière du cas de Proust, convoqué ici comme simple illustration du propos, il convient finalement de resituer le *odi et amo* professé dans les années 1880-1910 au sujet des figures de rhétorique dans un contexte plus large, en le mettant en relation avec deux imaginaires de la langue littéraire qui s’affirment à cette époque. Le culte symboliste des images relève d’une conception du style comme émanation d’une individualité, qui se manifeste à travers un maniement personnel des ressources langagières ; la réticence vis-à-vis des figures constatée dans les deux premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle revient, quant à elle, à considérer le style comme un réservoir de pratiques généralisables et universelles, ancrées dans le patrimoine de la langue nationale et de ses valeurs<sup>92</sup>. Ainsi, abstraction faite des aspects plus proprement historiques du débat, liés à un imaginaire d’époque (la campagne contre le cliché ou la récupération de tel ou tel écrivain en tant que “modèle”), c’est plus fondamentalement à la traditionnelle question du style considéré comme norme ou comme écart que les heurs et malheurs de la métaphore et de la comparaison nous ramènent – un débat ancien que la réflexion contemporaine est loin d’avoir épuisé.

---

## NOTES

1. Voir G. Philippe, J. Piat dir., *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
2. Souvenons-nous du célèbre mot hugolien « Guerre à la rhétorique, paix à la syntaxe » (V. Hugo, « Réponse à un acte d’accusation », *Les Contemplations*, I, 7).
3. Voir F. Douay-Soublin, « La rhétorique en France au XIX<sup>e</sup> siècle, à travers ses pratiques et ses institutions : restauration, renaissance, remise en cause », dans M. Fumaroli dir., *Histoire de la rhétorique dans l’Europe moderne (1450-1950)*, Paris, PUF, 1999, p. 1071-1214 ; A. Compagnon, « La rhétorique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (1875-1900) », dans *Histoire de la rhétorique dans l’Europe moderne*, *op. cit.*, p. 1215-1250 ; C. Bompard-Evesque, « Le procès de la rhétorique dans l’enseignement supérieur français à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue d’histoire littéraire de la France*, vol. 102, 2002/3, p. 389-404 ; É. Bordas, « Stylistique et histoire littéraire », *Revue d’histoire littéraire de la France*, vol. 103, 2003/3, p. 579-589 ; S. Smadja, *Cent ans de prose française (1850-1950)*, Paris, Classiques Garnier, 2018, en particulier p. 34-40 et 183-190.
4. Propos de Louis Liard, directeur de l’Enseignement supérieur entre 1884 et 1902, cité par A. Compagnon, *op. cit.*, p. 1229.
5. Comme l’attestent les nombreuses rééditions, jusqu’aux années 1910, de plusieurs manuels et traités datant du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Françoise Douay-Soublin en donne une liste exhaustive dans son article, *op. cit.*, p. 1229-1333.
6. C’est l’opinion que Gérard Genette défendit dans son article célèbre « La rhétorique restreinte » (*Communications*, n° 16, 1970, p. 158-171), et qui fut contestée par Françoise Douay-

Soublin dans son étude « Non, la rhétorique française, au XVIII<sup>e</sup> siècle, n'est pas "restreinte" aux tropes », *Histoire, épistémologie, langage*, t. 12, fascicule 1, 1990, p. 123-132.

7. G. Genette, « La rhétorique restreinte », *op. cit.*, p. 166.

8. C. Reggiani, « L'éloquence du roman moderne », *Exercices de rhétorique*, n° 12, 2019, URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/814>.

9. S. Smadja, *Cent ans de prose en France*, *op. cit.*, p. 34.

10. Expression que G. Genette emprunte à L. Febvre et cite dans son article « Enseignement et rhétorique au xx<sup>e</sup> siècle », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 2, 1966, p. 293.

11. C. Reggiani, « L'éloquence du roman moderne », *op. cit.* : « [C]'est précisément parce que l'École française, jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, apprend à écrire à ses élèves que les écrivains qu'ils deviennent ensuite le cas échéant définissent leur création littéraire par rapport à cet enseignement massivement rhétorique. »

12. G. Genette, « Enseignement et rhétorique », *op. cit.*, p. 294.

13. J. V. Le Clerc, *Nouvelle rhétorique, extraite des meilleurs auteurs anciens et modernes*, 7<sup>e</sup> édition, Paris, Jules Delalain, 1843 (ouvrage réédité jusqu'en 1891).

14. F. de Caussade, *Rhétorique et genres littéraires*, Paris, G. Masson, 1881.

15. *Ibid.*

16. B. Jullien, *Petit traité des figures et des formes de style*, Paris, Hachette, 1866.

17. A. Didier, *Notions élémentaires de rhétorique et de littérature*, Paris, Dezobry et E. Magdeleine, 1855.

18. A. Compagnon, « La rhétorique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 1215.

19. Aristote, *Rhétorique*, livre III, ch. 10, éd. P. Chiron, Paris, Garnier-Flammarion, p. 471 : « La comparaison [...] n'est autre qu'une métaphore qui se différencie par un ajout préalable. Elle est donc moins agréable, par excès de longueur. De plus, elle ne dit pas que *ceci est cela*, comme le fait la métaphore, aussi l'esprit ne s'enquiert-il même pas du *ceci*. »

20. B. Jullien, *Petit traité des figures*, *op. cit.*, p. 116.

21. J. V. Leclerc, *Nouvelle rhétorique*, *op. cit.*, p. 240.

22. A. Pellissier, *Principes de rhétorique française*, Paris, Hachette, 1873, p. 170. Dans le sillage de la rhétorique aristotélicienne, certains auteurs pointent aussi des contraintes génériques pour l'emploi de la comparaison, qui conviendrait à la poésie mais non à la prose, alors qu'aucune restriction ne semble réglementer le choix des métaphores : « Les poètes emploient fréquemment la comparaison pour embellir et varier leurs tableaux ; la prose, plus sévère, n'admet cette figure que pour éclaircir et fortifier la pensée » (A. Filon, *Éléments de rhétorique française*, Paris, Hachette, 1854, p. 62) ; « cette forme de style, qui est un des ornements de la poésie narrative, donne à la prose un air trop apprêté et ne produit pas par elle-même un vrai raisonnement » (H. Lemaire, *La Rhétorique des classes ou Traité de composition et de style*, Paris, Jules Delalain, 1867, p. 123).

23. A. G. Girard, *Préceptes de rhétorique tirés des meilleurs auteurs anciens et modernes*, Paris, Poussielgue-Rusand, 1888, p. 236.

24. J. V. Leclerc, *Nouvelle rhétorique*, *op. cit.*, p. 240.

25. A. Filon, *Éléments de rhétorique française*, *op. cit.*, p. 108.

26. H. Lemaire, *La Rhétorique des classes*, *op. cit.*, p. 123 : « [les comparaisons] éclaircissent les explications, [...] rendent la démonstration plus palpable, et [...] même, quand elles sont bien choisies, elles tiennent lieu de meilleures preuves. »

27. J. V. Leclerc, *Nouvelle rhétorique*, *op. cit.*, p. 241.

28. A. Didier, *Notions élémentaires de rhétorique*, *op. cit.*, p. 142.

29. A. Filon, *Éléments de rhétorique française*, *op. cit.*, p. 109.

30. A. Pellissier, *Premiers principes de style et de composition*, Paris, 1867, p. 56.

31. B. Jullien, *Petit traité des figures*, *op. cit.*, p. 168 : « La redondance est l'excès de l'abondance du style. »

32. A. Albalat, *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Paris, Armand Colin, 1899, p. 282 : « Il faut que l'image et la métaphore se suivent ; mais si elles persistent trop longtemps, elles produisent l'effet contraire : l'idée disparaît dans la comparaison. »
33. « La métaphore doit être modeste et réservée » selon l'Abbé Girard (*op. cit.*, p. 240), alors que Gustave Lanson affirme que « l'emploi de figures inutiles est un des caractères de la préciosité » (*Conseils sur l'art d'écrire, principes de comparaison et de style*, Paris, Hachette, 1890, p. 218).
34. A. Didier, *Notions élémentaires de rhétorique*, *op. cit.*, p. 125.
35. A. Varinot, *Dictionnaire des métaphores françaises extraites des meilleurs auteurs français*, Paris, Arthus-Bertrand, 1819, p. VIII.
36. G. Lanson, *Conseils sur l'art d'écrire*, *op. cit.*, p. 218.
37. *Ibid.*, p. 70.
38. *Ibid.*, p. 218.
39. *Ibid.*, p. 193. Lanson semble le seul à prendre en compte les innovations entraînées par les revendications de la génération romantique.
40. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 15 : « “Souvent mais peu à la fois, comme le pauvre père Swann”, était devenu une des phrases favorites de mon grand-père qui la prononçait à propos des choses les plus différentes. »
41. A. Albalat, *L'Art d'écrire*, *op. cit.*, p. 287.
42. G. de Maupassant, Préface de *Pierre et Jean* (1888), Paris, Gallimard, 1982, p. 60 : « La langue française, d'ailleurs, est une eau pure que les écrivains maniérés n'ont jamais pu et ne pourront jamais troubler... »
43. A. Albalat, *L'Art d'écrire*, *op. cit.*, p. 278.
44. G. Vanor, *L'Art symboliste*, Paris, Vanier, 1889, p. 37.
45. M. Murat, « Phrase lyrique, prose d'idées », dans *La Langue littéraire*, *op. cit.*, p. 260.
46. R. de Gourmont, *Le problème du style. Questions d'art, de littérature et de grammaire* (1902), éd. E. Kaës, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 102.
47. *Id.*, *Esthétique de la langue française*, Paris, Mercure de France, 1899, p. 280.
48. V. Segalen, « Les Synesthésies et l'école symboliste », *Mercure de France*, avril-juin 1902, p. 86.
49. A. Barré, *Le Symbolisme. Essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900*, Paris, Jouve et C<sup>ie</sup> éditeurs, 1911, p. 37.
50. Voir J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 60.
51. A. Mockel, *Émile Verhaeren poète de l'énergie*, 1895, cité par P. Gorceix, « La théorie belge du symbolisme : origines et actualité », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2, 1993, p. 215.
52. G. Philippe, « La prose symboliste, aboutissement de l'écriture artiste ? », dans O. Bivort dir., *La Littérature symboliste et la langue*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 142.
53. J. Moréas, « Manifeste du symbolisme », *Le Figaro*, 18 septembre 1886.
54. V. Segalen, *op. cit.*, p. 77.
55. Voir M. Murat, « Phrase lyrique, prose d'idées », *op. cit.*, p. 260-270.
56. Baudelaire qui se proposait, on le sait, de « glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) » : voir *Mon cœur mis à nu*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 114.
57. Nous pensons notamment aux oscillations d'André Breton au sujet de la comparaison et de la facture des images : si, dans le sillage de Mallarmé, le chef de file des surréalistes plaide d'abord pour une abolition du mot de liaison (voir *Point du jour*, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 301), plus tard le *comme* deviendra « le mot le plus exaltant dont nous disposons » (*Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 1999, p. 10).
58. Voir A. Darmsteter, *La Vie des mots étudiée dans leurs significations*, Paris, Delagrave, 1887 ; M. Bréal, *Essai de sémantique*, Paris, Hachette, 1897.
59. Pour plus de précisions sur ce point, voir G. Philippe, « La prose symboliste, aboutissement de l'écriture artiste ? », *op. cit.*, p. 140-144.

60. P. Souday, « Questions de style », *La Revue de Paris*, 15 janvier 1921, cité dans G. Philippe dir., *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale*, Grenoble, ELLUG, 2004, version numérique disponible, URL : <https://books.openedition.org/ugaeditions/8522> (consulté en novembre 2019).
61. Charles Bruneau relève d'ailleurs une plus grande fréquence de métaphores dans les lettres de Flaubert, alors que « la comparaison l'emporte dans les romans » : voir *Histoire de la langue française*, t. XIII, Paris, Armand Colin, 1972, p. 33. Sur la relation conflictuelle de Flaubert aux figures, voir aussi G. Philippe, *Le Rêve du style parfait*, Paris, PUF, 2013, p. 19.
62. G. Flaubert, *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 181 et p. 301, lettres du 28 novembre 1852 et du 13 avril 1853. Dans les deux cas, il critique les images poétiques de Louise Colet.
63. *Ibid.*, t. I, p. 243, lettre du 10 juillet 1845 « [...] J'ai besoin de temps à autre de faire un peu de style, comme on a besoin de prendre de l'air, de boire du vin fin, comme tous les besoins superflus qui sont les plus réels et les plus exigeants. »
64. *Ibid.*, t. II, p. 350, lettre du 11 juin 1853.
65. *Ibid.*, p. 250, lettre du 27 février 1852. Or on sait très bien que les métaphores filées ne sont pas rares dans *Madame Bovary*.
66. Dans ses *Éléments d'idéologie*, Destutt de Tracy avait en effet dénoncé la pratique des métaphores et des allégories comme étant le symptôme d'un « goût dépravé qui nuit beaucoup à la justesse du raisonnement » : voir *Éléments d'idéologie*, t. I, Paris, Didot, 1801, p. 263.
67. Stendhal, *Œuvres intimes*, II, cité par G. Kliebenstein, « Stendhal et la rhétorique », dans É. Bordas dir., *Stendhal et le style*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 33.
68. Stendhal, *Correspondance générale*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 410-411.
69. Voir G. Kliebenstein, « Stendhal et la rhétorique », *op. cit.*, p. 33.
70. Nous n'en prendrons pour preuve, parmi bien d'autres témoignages, que ce jugement sans appel d'Antoine Albalat (*Le Travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, Paris, Armand Colin, 1904, p. 274) : « Stendhal a donc très mal écrit et n'a pas soigné sa forme. Ce défaut soulève une grave question. »
71. A. Suarès, *Le Voyage du condottière*, Paris, Granit, 1984, p. 91. Sur la réhabilitation de Stendhal par le premier groupe de la NRF, voir P. Cattani, « André Suarès lecteur de Stendhal. La querelle sur le style », *Revue italienne d'études françaises*, 2, 2012, URL : <http://journals.openedition.org/rief/800>.
72. Loi formalisée par Iouri Tynianov : voir V. Novikov, « Les lois naturelles de la littérature », *Littérature*, 95, 1996 p. 69.
73. G. Philippe, « "J'aimerais mieux bien écrire qu'écrire bien" », dans B. Vibert dir., *Henri de Régner, tel qu'en lui-même enfin ?*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 233. Sur le classicisme des années 1900, voir également la belle thèse d'Élodie Dufour, *Comment peut-on être classique au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ?*, Université de Grenoble-Alpes, 2017.
74. H. Taine, « Étude sur Stendhal », *La Nouvelle revue de Paris*, mars 1864, p. 213-214.
75. Voir les propos qu'il tint dans l'enquête de J. Huret, *op. cit.*, p. 127.
76. Voir G. Philippe, *Le Rêve du style parfait*, *op. cit.*, p. 97-98.
77. J. Renard, *Journal (1887-1910)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 20 et 210, propos datant respectivement de 1889 et de 1894 pour les deux dernières citations.
78. *Ibid.*, p. 707.
79. A. Gide, *Journal I (1887-1925)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 692. Sur Gide et sa relation ambivalente aux analogies, voir S. Bertrand, « Gide et le démon de l'analogie », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 199/200, 2018.
80. *Ibid.*, p. 1158. Dans ce Feuillet de 1921, Gide affirme même que le « sujet » des *Nourritures terrestres* « était d'en bannir toute métaphore » (italiques de l'auteur).
81. A. Gide, « Billet à Angèle », *Essais critiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 280.

82. M. Murat, « Gide ou “le meilleur représentant du classicisme” », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, 2007/2, p. 319.
83. *Ibid.*, p. 319 : avec une citation d'A. Gide sur les « qualités que nous nous plaisons à appeler classiques » (A. Gide, « Billet à Angèle à propos de l'enquête sur le classicisme », dans *Essais critiques*, éd. B. Masson, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 279).
84. G. Lanson, *L'Art de la prose*, Paris, La Table Ronde, 1996 [1908], p. 116.
85. Pour une description de la langue « classique » de 1900, voir S. Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », dans *La Langue littéraire*, *op. cit.*, p. 285-311. On pourrait arguer, à l'instar de Stéphanie Smadja (*Cent ans de prose en France*, *op. cit.*, p. 212), que le cahier des charges néoclassique semble cligner de l'œil aux prescriptions de la vieille rhétorique ; il faut tout de même préciser que le « classicisme moderne » de la NRF ne prêche ni la dissociation entre le fond et la forme, ni la réduction des figures à la simple ornementation ; l'astreinte vers l'expression la plus pure de la vérité implique au contraire le rejet de formules toutes faites.
86. Voir W. Marx dir., *Les arrières-gardes au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 2008.
87. M. Proust, *Essais et articles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 635.
88. *Ibid.*, p. 645.
89. Voir *ibid.*, p. 232 et 248.
90. *Ibid.*, p. 390. Pour plus de détails sur les enjeux théoriques de « Contre l'obscurité », voir S. Pierron, *Ce beau français un peu individuel. Proust et la langue*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2005, ch. 1. Voir aussi P. Chardin, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Classiques Garnier, 2006, pour une analyse du « surmoi » classique de Proust.
91. À ce propos, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *Proust et la comparaison vive. Étude stylistique*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
92. Voir G. Philippe, J. Piat, *La Langue littéraire*, *op. cit.*, introduction.
- 

AUTEUR

ILARIA VIDOTTO

Université de Lausanne