



La métaphore par coréférence
dans la construction du portrait balzacien

JAMAL MEHDI

Université Hassan II de Casablanca

Laboratoire de recherche Sémantique et rhétorique des textes FLSHM

Encadrant : Pr Ilias ZELLOU

Co-Encadrante : Pr Nezha LEKOUCH

Les études consacrées à l'analyse du portrait balzacien se penchent souvent sur la distinction entre la description et la narration. Outre ce critère définitoire, il est tout à fait envisageable de l'appréhender selon une analyse syntaxico-sémantique de la métaphore qui mérite une attention particulière. Suivant la même démarche, la métaphore par coréférence est décelable par la présence d'un adjectif démonstratif qui assure le lien anaphorique et donne lieu ainsi à plusieurs types de métaphores anaphoriques et à un effet de style remarquable.

À travers la trilogie balzacienne : *Le père Goriot*, *les Illusions perdues* et *Splendeurs et misères des courtisanes*, nous allons voir les multiples constructions syntaxiques de la métaphore par coréférence à la lumière d'une analyse sémantico-rhétorique.

En effet, la pluralité de la métaphore nominale dans l'écriture balzacienne se présente sous plusieurs cadres : la métaphore attributive, la métaphore déterminative, la métaphore appositive et la métaphore par coréférence qui sera l'objet de cette étude. La présence massive de ce type de métaphore dans le portrait balzacien révèle son rôle primordial vu qu'elle garantit la cohésion du texte romanesque d'autant plus qu'elle permet à l'énonciateur d'étaler le souffle de sa phrase. Cette cohésion se réalise par trois types de déterminants différents : les démonstratifs, les possessifs et les articles définis.

La métaphore nominale par coréférence

La métaphore nominale par coréférence se réalise entre deux substantifs : métaphorisé et métaphorisant « *dans un cadre transphrastique*¹ » ou phrastique. Le métaphorisant est souvent précédé d'un démonstratif. Ce cadre se présente sous forme : N1 [...] Ce N2 métaphorique.

Dans le cadre anaphorique, comme dans le cadre appositif, le terme propre est référentiel tandis que le terme métaphorique est anaphorique. Cependant,

¹ Michel MURAT, « *Le rivage des syrtes* » de Julien Graq, Étude de style II : *poétique de l'analogie*, Mayenne, Librairie José Corti, 1983, p.48



l'apposition peut se réaliser sans détermination, ce qui n'est pas le cas pour la métaphore anaphorique où « *la détermination est obligatoire parce qu'elle commande à elle seule l'anaphore*² ». En effet, le cadre anaphorique est une technique stylistique qui permet de lier la construction du discours et d'assurer la cohésion au récit balzacien.

1. Le démonstratif anaphorique

Le portrait balzacien peut être dispersé tout au long du récit. Il est repris et complété au fur et à mesure grâce à des procédés comme la métaphore par coréférence par le biais de l'adjectif démonstratif. Cette reprise anaphorique d'un personnage peut renseigner sur un changement brusque dans son aspect physique ou une vieillesse prématurée. Voilà, quelques exemples :

1)« *il avait arrêté son plan, et suivit avec une attention stratégique la marche des deux amants en épiant l'occasion d'exterminer Lucien. Il s'éleva dès lors dans Angoulême et dans les environs un bruit sourd qui proclamait l'existence d'un grand homme en Angoumois. Madame de Bargeton était généralement louée pour les soins qu'elle prodiguait à ce jeune aigle.* » (IP p.112)

La métaphore animalière attribuée à Lucien l'image prestigieuse de l'Aigle. Mme de Bargeton lui prodigue toute sorte de conseils en l'incitant à déployer ses ailes pour voler plus loin dans le ciel de la littérature. L'emploi du démonstratif « ce » vient pour introduire le terme anaphorique et focalise l'attention du lecteur sur l'élévation de Lucien dans l'espace d'Angoulême. Il donne l'impression que le référent que désigne le terme métaphorique « *Aigle* » cristallise cet état changeant et place Lucien au-dessus de tous en lui conférant un statut distingué. Cette position est renforcée par l'utilisation du verbe « *s'élève* ». L'épithète « *jeune* » vient pour annoncer le début d'une carrière prometteuse au jeune poète.

2)« *David serra violemment la main de Lucien, après s'être essuyé les yeux. Six heures sonnèrent. [...] surtout dans la situation où se trouvaient ces deux jeunes cygnes auxquels la vie de province n'avait pas encore coupé les ailes* » (IP p.62)

La métaphore animalière est particulièrement riche dans les *illusions perdues*. Outre l'image de l'ours Séchard, Balzac dans cet exemple utilise la métaphore de l'oiseau. G. Durand rappelle que celui-ci « *n'est presque jamais envisagé comme un animal, mais comme un simple accessoire de l'aile* »³. La métaphore ornithologique peut servir à révéler une élévation voire une purification par truchement angélique. En effet, les deux amis Lucien et David sont assimilés à « *deux jeunes cygnes* » introduits par l'adjectif démonstratif « *ces* », une image motivée par leur activité poétique commune. Le cygne auquel le poète est le plus souvent comparé est un animal impérial, sublime et noble par sa blancheur. Étant

² Michel Murat, *ibid.*, p.48

³ G. Durand, *les structures Anthropologiques de l'imaginaire*, DUNOD, Paris, 1992, p.144



une allégorie de poète et un symbole de l'exil, l'évocation de cette figure fait allusion au voyage de Lucien à Paris, échappant ainsi à un monde provincial anéantissant.

3) « *enfin une alliance avec la famille des Nègrepelisse, (Louise) [...] Malgré le gui sombre et luxuriant qui gâtait ce bel arbre ; il résolut de s'y attacher, de l'émonder, de le cultiver, d'en obtenir de beaux fruits.* » (IP p.89)

Le baron du Châtelet qui, depuis un certain temps, fait la cour à madame de Bargeton sans succès. Il la suit jusqu'à Paris lors de sa fuite, il veut devenir un baron sous l'influence de sa cousine la marquise d'Espard.

Mme de Bargeton est inadaptée à son milieu provincial. Elle a reçu une éducation lui permettant l'accès à la haute sphère sociale. Mais elle l'a rendue ridicule aux yeux de la bonne société d'Angoulême. La métaphore anaphorique « *bel arbre* » est actualisée par le démonstratif « *ce* » qui révèle l'existence des racines qui constituent une base solide sans laquelle Louise ne pourrait résister aux aléas de la vie. Il connote aussi la capacité de cette femme à rester droite et authentique malgré les revers du sort. L'épithète « *bel* » cristallise le côté visible de l'arbre, ses feuilles qui prennent leur couleur et leur vitalité de ses racines et de la terre riche et fertile ainsi que d'une lumière suffisante. Cet arbre ni que l'arbre généalogique de Nègrepelisse qui lui a assuré une éducation raffinée en lui apprenant à aimer les arts et les lettres.

4) « *Elle avait reconnu chez madame d'Espard l'occulte pouvoir de la grande dame ambitieuse, et s'était dit qu'elle parviendrait en se faisant le satellite de cet astre : elle l'avait donc franchement admirée.* » (IP p.319)

Arrivant à Paris, Louise se détache de Lucien et se procure à sa cousine la marquise d'Espard comme initiatrice au monde parisien. L'unité métaphorique « *astre* » illustre la place qu'occupe cette femme dans la haute sphère aristocratique. Le démonstratif devant l'unité anaphorique vient pour focaliser l'attention du récepteur sur le rôle que joue la marquise auprès de Mme de Bargeton dont l'ambition est de suivre les apprentissages de sa cousine. Elle utilise son nom comme un phare qui illumine son chemin. Le lexème « *satellite* » renforce cette indépendance et montre que Louise est un personnage subordonné et inadapté à son nouveau milieu, « *une femme d'atour, une esclave qui chanterait les louanges* ⁴ » de la marquise d'Espard.

5) « *Asie ressemblait à ces créations falotes que se permettent les Chinois sur leurs écrans, ou, plus exactement, à ces idoles hindoues dont le type ne paraît pas*

⁴ Honoré de Balzac, *illusions perdues*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, p.319-320



devoir exister, mais que les voyageurs finissent par trouver. En voyant ce monstre, paré d'un tablier blanc sur une robe de stoff, Esther eut le frisson. (SMC p.123)

Jaqueline Collin est la tante de Jacques Collin Alias Vautrin. Elle se cache derrière le pseudonyme « Asie » pour être la chienne de garde d'Esther et sa servante sur l'ordre de son neveu.

La métaphore par coréférence véhicule le caractère animalier d'Asie en lui attribuant le sème de la monstruosité à travers la vérité du corps et la puissance magnétique de son regard animal. Ce regard qui constitue un véritable contraste avec celui d'Esther, on dirait un supplicé à la merci de son bourreau. Le terme anaphorique « *monstre* » est introduit par le démonstratif « *ce* » qui interpelle doublement la perception du narrataire via l'utilisation du gérondif « *en voyant* » et l'apparence vestimentaire d'Asie « *une robe de stoff* » dont la rigidité accentue le caractère hostile d'Asie. Le métaphorisant *monstre* est l'incarnation du mal, qui vient pour renforcer cette grande isotopie de fauve qui marque la trilogie balzacienne.

2. Le déterminant défini

Le déterminant démonstratif n'est pas le seul à avoir le rôle d'introduire le terme anaphorique dans la métaphore nominale par coréférence. Le déterminant défini joue pleinement ce rôle en donnant une autre interprétation à cette métaphore.

6) « *Châtelet exprima sa passion en homme capable de tuer un rival s'il en rencontrait un. Le vieux papillon impérial tomba de tout son poids sur le pauvre poète, en essayant de l'écraser sous son importance et de lui faire peur.* » (IP p.101)

Le papillon est le symbole du pouvoir sous Napoléon Bonaparte. *L'aigle* et *le papillon* impériaux inspirés des mythes *d'Apollon* et *de Psyché* se traduisent par des motifs décoratifs qui reflètent l'époque impériale.

L'animal le plus significatif d'une métamorphose est le papillon, modèle d'enjeu évolutif d'un portrait dans un roman. La chrysalide symbolise l'art du changement et de la transformation personnelle. La métaphore par coréférence « *ce vieux papillon* » révèle les intentions de ce personnage arriviste qui suit Mme de Bargeton et Lucien à Paris. Il veut devenir un baron sous l'influence de la marquise d'Espard en se mariant avec sa cousine Louise de Négrepelisse. Ceci l'a conduit à devenir un véritable ennemi pour Lucien.

Le terme métaphorique « *le vieux papillon* » est introduit par le déterminant défini « *le* » pour maintenir la cohérence dans le cadre transphrastique de la figure et pour actualiser le terme métaphorique. Celui-ci a la valeur d'un analogon qui classe le terme référentiel dans une catégorie ayant le trait sémantique /animal/, ce qui a contribué au déclenchement de la figuration « *c'est la perception de cette*



*rupture d'isotopie qui déclenche l'interprétation métaphorique*⁵». On est donc en présence d'une « *description définie anaphorique*⁶ » suivant laquelle la caractérisation peut introduire une valeur ajoutée non prédictible.

7) « *À la désastreuse époque de 1793, Séchard, âgé d'environ cinquante ans, se trouva marié. [...] L'Ours solitaire était incapable de se transformer en singe ; car, en sa qualité d'imprimeur, il ne sut jamais ni lire ni écrire.* » (IP p.9-10)

Les illusions perdues s'ouvrent sur un tableau d'imprimerie vétuste du père Jérôme Nicola Séchard.

Balzac utilise la métaphore par coréférence comme un procédé de désignation identificatrice du personnage. L'ours est un marqueur d'isotopie animale destiné à assurer la cohésion énonciative du texte balzacien « *L'ensemble de ces marques, que nous appelons l'étiquette du personnage, constitue et construit le personnage* »⁷. La métaphore de l'ours et du singe est une isotopie qui ne se comprend que selon un métalangage des professionnels de l'imprimerie. L'ours désigne et caractérise un pressier et le singe un compositeur d'imprimerie. Ces termes très imagés sont utilisés dans l'argot des ouvriers. Le père Séchard illettré reste irréductiblement « *l'ours* » qui cherche à duper son fils David *le singe*, disciple de Didot de Paris. La majuscule suggère une allégorie figée qui dépasse la simple fonction désignative référent à un objet animal, au profit d'une figure à portée sarcastique. Cette dénomination est soumise à des raisons stylistiques qui renforcent davantage la chaîne du discours romanesque.

8) « *Ce père avait tout donné. Il avait donné, pendant vingt ans, ses entrailles, son amour ; il avait donné sa fortune en un jour. Le citron bien pressé, ses filles ont laissé le zeste au coin des rues.* » (PG p.197)

Le bonheur du père Goriot était de satisfaire tous les besoins de ses filles. Celles-ci se révèlent ingrates et mènent leur père à sa ruine.

Dans cet exemple, la métaphore par coréférence met l'accent sur l'excès de cet amour paternel qui pousse les deux sœurs à exploiter et à pressurer impitoyablement leur père pour satisfaire leurs caprices laissant ainsi les débris au coin de la rue. Le terme figuré « zeste » est introduit par le déterminant défini « le » et se rattache au référentiel par l'interprétation qu'offre le contexte énonciatif en l'absence de l'orientation que peut donner le déterminant démonstratif qui « *se différencie de l'article en ce qu'il ne peut avoir une valeur de généralisation*⁸ ».

⁵ Michel Murat, p.12

⁶ P. LERAT, *Sémantique Descriptive*, Hachette, Paris, 1983, p.81

⁷ PH. Hamon, *Poétique du récit*, Le Seuil, 1977.P .144.

⁸ P. Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, HACHETTE, Paris, 1992, p.215



L'analogie entre les deux termes de la métaphore « zeste » et « père Goriot » est motivée par l'usure et le rejet ; le zeste est un élément inutile, un vain résidu, une inanité. Il va de même pour ce père abandonné, repoussé et vil après sa ruine.

3. L'image angélique

Dans des énoncés Balzac utilise la métaphore angélique comme un symbole d'espoir et la réalisation des aspirations des personnages.

9)« Madame de Bargeton appela son poète cher Lucien [...]. La fière et noble Nègrepelisse offrit à ce bel ange un de ses noms, elle voulut être Louise pour lui. Lucien atteignit au troisième ciel de l'amour. » (IP p.103-104)

10)« Il vit passer une fille sublime, mademoiselle des Touches, si connue sous le nom de Camille Maupin, écrivain éminent, aussi grande par sa beauté que par un esprit supérieur [...]. Qu'était madame de Bargeton auprès de cet ange brillant de jeunesse, d'espoir, d'avenir, au doux sourire, et dont l'œil noir était vaste comme le ciel, ardent comme le soleil ! (IP p.311-312)

L'image angélique dans le roman « *illusions perdues* » contribue à construire l'illusion chez les personnages, surtout lorsque cette image est liée à la pureté, à l'innocence et au sublime. Balzac a été sensible surtout à la représentation que peut suggérer ce mot. Être angélique pour Lucien est lié à sa beauté physique comme le suggère cette figure extraite de l'épisode *les deux poètes*. La beauté et le charme de Lucien sont des atouts qui lui permettent d'entrer dans le milieu aristocratique d'Angoulême où Mme de Bargeton se fait sa protectrice et sa muse. La métaphore anaphorique vient pour décrire Lucien par une caractérisation plus suggestive qui met en relief son innocence et sa beauté physique. L'épithète « bel » vient pour confirmer cette beauté angélique.

Dans l'exemple 10, la métaphore par coréférence vient pour décrire cette fois-ci *Camille Maupin*, un personnage secondaire dans les *illusions perdues*. Cette caractérisation descriptive a un contenu informatif voire une prédication suggérant le caractère élogieux du personnage. Il s'agit d'une écrivaine qui a fait une brève apparition dans l'histoire. Elle est inégalement comparée à Mme de Bargeton qui semble ridiculisée, soumise à une description caricaturale et presque ironique motivée par l'utilisation de la question rhétorique introduite par « qu'était ».

4. Le référent est un segment du discours

Parfois, l'anaphore ne s'indexe pas sur une expression particulière, mais plutôt sur un segment du discours. C'est une « *anaphore dite conceptuelle [qui] consiste à renvoyer à un segment de discours qui est autre qu'un groupe nominal.*⁹ ».

⁹ Kohei Kida, « L'anaphore conceptuelle au prisme de la « théorie des blocs sémantiques » », Discours [En ligne], 19 | 2016, mis en ligne le 22 décembre 2016, consulté le 19 janvier 2023.



11)« Elle s'asseyait, comme au moyen âge, sous le dais du tournoi littéraire, et Lucien devait la mériter après plusieurs victoires [...]. Ce donquichottisme féminin est un sentiment qui donne à l'amour une consécration respectable, » (IP p.242)

Dans l'exemple suivant, le groupe nominal « *Donquichottisme* » ne peut s'interpréter référentiellement qu'en prenant en compte la description antécédente de Mme de Bargeton.

Balzac, le maître du réalisme français, cultive une grande variété de genres littéraires et admire profondément *Cervantes*, l'auteur de *Don Quichotte de la Manche*.

L'utilisation de la métaphore anaphorique « *ce donquichottisme* » fait allusion au fait que certains personnages balzaciens présentent des similitudes avec *Don Quichotte*. En effet, Mme de Bargeton est un personnage enfermé dans ses idéaux romanesques et influencé par les illusions livresques, une sorte de préfiguration d'*Emma Bovary* de Flaubert.

L'emploi d'un démonstratif pour introduire le terme anaphorique « *Donquichottisme* » se justifie par la volonté du narrateur à mettre en exergue l'attitude de ce personnage qui se compare à cet archétype de l'utopie, qui rêve sa vie au lieu de la vivre. L'idéalisme illusoire de Louise et son influence par la littérature motive cette analogie et montre la présence de l'œuvre de *Cervantes* dans la conception créatrice de Balzac exprimée à travers ses personnages. Ce qui anticipe la reformulation implicite du mythe de *Donquichotte* dans *la comédie humaine*.

5. Le terme référent est déjà un terme métaphorique

Une autre possibilité offerte par ce cadre métaphorique lorsque le terme anaphorique se rapporte à un terme déjà métaphorique « *il y a alors enchâssement de métaphores substantives et l'interprétation de la dernière métaphore, celle qui introduit le déictique, suppose que soit déjà interprétée la métaphore antécédente* ¹⁰».

12)« Toujours la même ardeur précipite chaque année, de la province ici, un nombre égal, pour ne pas dire croissant [...]. Ces chenilles, écrasées avant d'être papillons, vivent de honte et d'infamie, prêtes à mordre un talent naissant, sur l'ordre d'un pacha du Constitutionnel, de la Quotidienne, » (IP p.469)

Dans cet exemple, le terme référent est une synecdoque qui désigne les jeunes qui viennent de la province à Paris pour faire une carrière. Lousteau, l'ami de

URL : <http://journals.openedition.org/discours/9217> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/discours.9217>

¹⁰ Michel MURAT, « *Le rivage des syrtes* » de Julien Graq, Étude de style II : *poétique de l'analogie*, Mayenne, Librairie José Corti, 1983, p.48



Lucien fait le portrait des jeunes qui viennent à Paris pour faire une illustre carrière. La métaphore anaphorique « *ces chenilles* » réfère à ces mêmes jeunes ambitieux. L'utilisation d'un prédicat transformateur permet d'exprimer le changement de manière plus synthétique. Le choix de cette analogie n'a rien d'arbitraire puisque la métamorphose d'une chenille en papillon met en évidence cette perspective de l'évolution du portrait d'un élément coréférentiel à savoir « *un nombre égal [...] d'ambitions imberbes* ». L'adjectif démonstratif « *ces* » placé devant l'anaphorique rend compte de l'évolution en cours dans la description. La métaphore par coréférence exprime le blocage de ce phénomène de transformation naturelle de chenille en papillon. Le lexème « *écraser* » révèle le sort tragique qui attend ces ambitieux jouvenceaux « *imberbes* » tentés par le journalisme comme Lucien et « *prêts à mordre un talent naissant* ».

13)« *Ce trait merveilleux était produit par la profondeur de l'arcade sous laquelle l'œil roulait comme dégagé de son cadre, et dont la courbe ressemblait par sa netteté à l'arête d'une voûte. Quand la jeunesse revêt de ses teintes pures et diaphanes ce bel arc, surmonté de sourcils à racines perdues, (SMC p.80)*

L'origine d'Esther est révélée à travers cette « *coupe orientale de ses yeux à paupières turques* »¹¹. La forme de l'œil d'Esther étant une courbe sphérique qui caractérise une race de femmes provenant du désert et qui possède une beauté exotique cristallisée par l'utilisation du lexème « *merveilleux* », un charme chanté par plusieurs écrivains de 19^e siècle.

La métaphore par coréférence « *ce bel arc* » utilise le champ lexical oculaire qui constitue un élément clé dans le portrait de la courtisane. L'adjectif démonstratif présuppose l'existence d'un référent antérieur à sa désignation dans la phrase, il s'agit de l'œil d'Esther. Ainsi parmi les propriétés du démonstratif on trouve l'extraction « *une propriété essentielle de la construction déterminative restrictive* »¹². En effet, dans cette figure, on a l'impression que l'œil d'Esther est présenté indépendamment du visage de l'héroïne, un élément saillant qui semble détaché pour lui-même « *dégagé de son cadre* » comme un sujet du portrait.

6. Deux termes référentiels différents pour un seul terme anaphorique

Dans certains cas, il y a deux termes référentiels différents pour un seul terme anaphorique.

14)« *Vous pouvez compter sur elles comme sur moi-même ; n'ayez aucun secret pour elles, ça les flattera. – Va servir, ma petite Asie, dit-il à la cuisinière ; et toi, ma mignonne, mets un couvert, dit-il à Europe, [...] Est-ce ta volonté,*

¹¹ Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères de courtisanes*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, p.82

¹² Pascale Massé-Arkan, « *Démonstratif, article défini et construction déterminative démonstrative [celui qu-/de]* », *Revue des langues romanes* [En ligne], Tome CXXI N°1 | 2017, mis en ligne le 01 avril 2018, consulté le 27 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rlr/297> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rlr.297>.



dit-elle, que je reste sous la puissance de cet homme qui me fait garder par ces deux hyènes ? (IP p.130)

« Selon un système assez populaire, chaque face humaine a de la ressemblance avec un animal¹³ ». Dans cet exemple, la métaphore animalière est loin d'exprimer cette ressemblance physique. Elle semble servir à caractériser ces deux personnages romanesques pour les classer d'un côté et leurs victimes de l'autre. Le terme anaphorique est précédé par l'adjectif démonstratif « ces » qui indique une désignation marquant une distance physique voire une distanciation révélant un certain dédain renforcé par la modalité interrogative. Elles représentent également le danger et l'aspect prédateur.

L'analogie entre les deux unités métaphoriques est motivée par le caractère nocturne et charognard de l'hyène, chargé de la surveillance de sa proie. En effet, le faux Abbé les nommait « *les chiens de garde* ».

7. Le portrait pictural

Dans l'écriture balzacienne, l'art est mis au service de la construction du portrait romanesque.

15)« *La vue de cette candide et adorable Esther essuyant ses yeux et tirant avec la décence d'une jeune vierge les points de sa broderie, [...] il [le baron de Nucingen] attendait qu'Asie fût partie pour pouvoir se mettre aux genoux de cette madone de Raphaël.* » (IP p.321)

Effectivement, il s'agit d'un système où la référence artistique donne une image picturale et culturelle qui suscite, dans l'esprit du lecteur, une représentation polysémique du personnage.

Cette figure anaphorique permet une transformation d'Esther en une sorte d'idole incarnant la pureté idéale dans un monde matérialiste. La femme perd ses attributs humains, afin d'exprimer une telle œuvre d'art, la pure forme de beauté, la « *madone de Raphaël* ». La femme symboliste entre dans la sphère du sacré. Le baron de Nucingen exprime son adoration à sa bien-aimée vénérée comme une divinité. Cette comparaison est motivée par l'expression « se mettre aux genoux ». Ce zèle ardent est loin d'être un caprice de jeunesse chez le vieux baron, mais plutôt une soumission voire une humiliation d'un amoureux exprimant sa vénération pour sa bien-aimé. L'introduction du terme métaphorique par l'adjectif démonstratif exprime donc l'élévation de l'objet désiré « *cette mise à distance s'accompagne d'une intention valorisante à l'égard de l'être désigné. On parlera alors d'effet d'idéalisation* ¹⁴ ».

8.L'inversion du schéma classique

¹³ H. de Balzac, *Z. Marcas*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents Volume 815 : version 1.0. p.17

¹⁴ P., Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, HACHETTE, Paris, 1992, p.213.



Quelquefois le métaphorisant précède le terme référentiel

Il y a des cas où le terme anaphorique précède le substantif ou le syntagme référentiel. Dans ce cas, on parle du cataphorique dont la présence « *peut s'expliquer par les tentatives propres à certains scripteurs de retrouver, de mimer la spontanéité de l'oral [...] (il donne solennité et force à la parole du locuteur)* ¹⁵ »

16)« *De même qu'on regarde l'eau couler en y voyant de confuses images, peut-être désirez-vous mesurer la pression du pouvoir social sur ce tourbillon nommé Vautrin ?* » (IP p.829)

Dans cet exemple, nous avons l'inversion du schéma canonique : c'est le terme métaphorisant qui précède le terme métaphorisé. L'un des rôles du cataphorique est de contribuer à la mise en relief du terme métaphorisé et d'attirer l'attention du lecteur sur ce qui va être communiqué.

Balzac ouvre un dialogue fictif avec le lecteur à travers des questions destinées à le pousser à réfléchir sur l'évolution du récit en sous-entendant le dénouement du drame.

La métaphore anaphorique permet de mettre l'accent sur l'évolution de l'intrigue. Le dialogue ouvert avec le narrataire incite le lecteur à lire le roman en focalisant son attention sur le personnage *Vautrin*. Le métaphorisé « *tourbillon* » introduit par l'adjectif démonstratif « *ce* » cristallise ce changement perpétuel, cette rotation spirale qui se présente comme une énigme à déchiffrer. Ce mouvement dynamique ascensionnel symbolise l'énergie transformationnelle de ce personnage fatal qui constitue l'ossature de la trilogie balzacienne.

17)« *Mademoiselle, disait monsieur Gondureau, je ne vois pas d'où naissent vos scrupules. [...]. Un des traits caractéristiques qui trahit le mieux l'infirme étroitesse de cette gent subalterne, est une sorte de respect involontaire, machinal, instinctif, pour ce grand lama de tout ministère, connu de l'employé par une signature illisible et sous le nom de SON EXCELLENCE MONSEIGNEUR LE MINISTRE* » (PG p.228)

Balzac s'est inspiré des mémoires de Vidocq pour créer le personnage de Gondureau, chef de la police de sûreté et ancien forçat. Il sollicite l'aide de Mlle Michonneau et de Poiret pour arrêter Vautrin, son ancien compagnon et son ennemi intime.

¹⁵ DEPOUX Philippe, « Cataphore et genres textuels : une corrélation problématique », Travaux de linguistique, 2013/2 (n°67), p. 115-134. DOI : 10.3917/tl.067.0115. URL : <https://www.cairn.info/revue-travaux-de-linguistique-2013-2-page-115.htm>



Dans l'écriture balzacienne, la métaphore animalière sert à mieux décrire ou à mieux caractériser un personnage de l'histoire. Ces métaphores s'attachent à une caractérisation morale et physique. En effet, la relation analogique entre *Gondureau* et le *lama* est motivée par la sélection des sèmes compatibles entre les deux termes à savoir la taille, la force et l'endurance.

L'emploi du démonstratif « ce » pour annoncer le terme anaphorique concentre l'attention du lecteur sur l'apparence du personnage et donne « *cet effet de singularisation [qui] peut aller jusqu'à donner à l'être désigné une épaisseur matérielle¹⁶* ». Le « *lama* » est un animal ayant la faculté de gravir les grands sommets. Il va de même pour Gondureau, ce gaillard qui peut endosser de lourdes responsabilités. Cette capacité est cristallisée par l'utilisation de l'épithète « *grand* » qui renforce l'isotopie de la force.

Il y a des cas où la métaphore emprunte au personnage une nouvelle identité pour des raisons stylistiques

18)« *Monsieur Poiret était une espèce de mécanique. (...), Bien des gens se demandaient si cette ombre chinoise appartenait à la race audacieuse des fils de Japhet qui papillonnent sur le boulevard italien. (PG p.96- 97)*

Le portrait de Poiret constitue ce qu'on appelle le portrait en pied, une longue séquence qui comprend l'aspect physique et l'aspect moral.

La métaphore par coréférence présente la description de la silhouette de ce personnage qui s'aplatit à une ombre, une synecdoque hyperbolique de la morphologie. Elle actualise le stéréotype populaire « *n'être que l'ombre de lui-même* ». L'épithète « *chinoise* » lui attribue une nouvelle nationalité. L'adjectif démonstratif accentue l'image caricaturale et met le métaphorisé à distance du sujet parlant. « *Cette mise à distance peut s'accompagner [...] d'une intention dévalorisante. (Qui selon les contextes pourra exprimer du mépris, du rejet, de l'exclusion, etc.¹⁷)* »

9. Deux métaphorisants pour un seul métaphorisé

Dans les exemples suivants, nous avons deux métaphorisants pour un seul métaphorisé référentiel :

19)« *Depuis quelques jours, les deux voisins, Eugène et le père Goriot étaient devenus bons amis. Leur secrète amitié tenait aux raisons psychologiques qui avaient engendré des sentiments contraires entre Vautrin et l'étudiant. [...] Il avait vu passer au-dessus de sa tête ce démon qu'il est si facile de prendre pour un ange, ce Satan aux ailes diaprées, qui sème des rubis, qui jette ses flèches d'or au front des palais, » (PG p.259)*

¹⁶ P., Charaudeau, *ibid.*, p.227

¹⁷ P., Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, HACHETTE, Paris, 1992, p.230.



Vautrin est doté d'un pouvoir hors du commun ; c'est une figure diabolique qui cherche à s'emparer de l'âme d'Eugène de Rastignac étant une proie facile « *voilà un gaillard qui me va* ».

La cristallisation de cette perception diabolique passe par la double anaphore du démonstratif « ce » qui permet d'exposer sous les yeux du lecteur l'image de ce personnage énigmatique, un ange diabolique. En effet, il a promis à Rastignac l'exaucement de tous ses désirs à condition de renoncer à son âme vertueuse.

L'éthos de la métaphore nominale par coréférence dans un cadre transphrastique peut être justifié par le rôle de la médiation préparatrice. En effet, la distance qui sépare le terme référent du terme anaphorique joue en faveur d'un portrait repris, remanié, progressivement complété par des détails significatifs et enrichi par des retouches successives. Jean Paris « *distingue, d'emblée, le héros balzacien de tout autre en littérature, ces circonstances débordent largement la ou les narrations qui les actualisent. Et donc ils échappent à l'ordre linéaire* ». ¹⁸

Vautrin se conduit comme un ange, mais un ange du mal qui révèle à son fils spirituel la terrible vérité du monde. En héros romantique et corrupteur, il renouvelle ses tentatives contre la vertu du jeune homme, en excitant son ambition. Il lui promet de l'aider à y parvenir. Pour ce faire, il lui a proposé un pacte diabolique « *vous ne formulez pas un désir qu'il ne fut à l'instant comblé* ».

La couleur rouge de ses cheveux constitue une allusion métaphorique au diable. Son déguisement sous une fausse identité et l'absence de scrupule abominable motivent sa comparaison à un Satan qui se cache sous de fausses apparences lui permettant de duper ses interlocuteurs.

10. Deux métaphorisés pour un seul métaphorisant

20) [Vautrin] trouva sa pupille [Esther] au jardin, assise sur un banc [...] Ses camarades regardaient avec intérêt sa pâleur d'herbe flétrie, ses yeux de gazelle mourante [...] Cette pauvre bohémienne, cette fauve hirondelle blessée excita pour seconde fois la pitié de Carlos Herrera. (SMC p.75)

Le faux prêtre Carlos Herrera contraint la jeune Esther à entrer dans un couvent pour purifier son âme de la souillure de la vie mondaine.

Esther n'a pas pu s'adapter avec le nouveau milieu monastique, ce qui motive sa comparaison à cet oiseau migrateur « *Hirondelle* » et sa qualification de *bohémienne*. L'écriture balzacienne use d'une manière claire et érudite du texte biblique qui constitue une formidable source d'image et un réseau symbolique inépuisable. En effet, la métaphore par coréférence souligne cette intertextualité du texte biblique qui fait de l'hirondelle un symbole de l'habitation dans la maison de Dieu « *le passereau a trouvé une maison et l'hirondelle a un nid où poser ses*

¹⁸ Jean Paris, *Problématique du personnage*, in Balzac, une vie, une œuvre, une époque, Ed. Balland, 1986, p.54



petits » (psaume 84, 4). L'épithète « *blessé* » vient pour renforcer l'isotopie religieuse qui fait allusion à Jésus Christ qui est désigné quelques fois par un oiseau blessé. Ainsi la métaphore adjectivale « *fauve* » redonne à la métaphore anaphorique sa force évocatrice qui confère au personnage un caractère bestial.

11. le terme référentiel et le terme anaphorique sont précédés du déterminant démonstratif

21) « *Quoique mademoiselle Victorine Taillefer eût une blancheur maladive semblable à celle des jeunes filles atteintes de chlorose [...]. Ce jeune malheur ressemblait à un arbuste aux feuilles jaunies, fraîchement planté dans un terrain contraire.* » (PG p.99-100)

Dans le père Goriot, Balzac présente un contre-exemple de la fille abandonnée du père, qui vit dans une misère forcée par le désintérêt paternel.

Victorine Taillefer est une malheureuse fille qui vit dans la pension Vauquer. La comparaison cristallise cet état et le décrit comme un arbuste planté dans un sol contraire à son épanouissement. Pour broser son portrait, Balzac recourt à cette métaphore botanique « *un arbuste aux feuilles jaunes* » qui croit maladivement dans une terre infertile. L'utilisation de l'épithète « *jeune* » vient pour maintenir la relation référentielle entre le terme métaphorique et le terme référentiel en mettant l'accent sur le contraste entre l'âge de Victorine et son état physique maladif. L'emploi de l'adjectif démonstratif qui accompagne le terme figuré indique du doigt ce malheur exprimé par un isolement discursif et accentue le drame de cette victime d'un père impitoyable « *l'emploi du démonstratif a pour effet de le rendre présent, concret, visible.*¹⁹ »

12. La dimension historique

Des énoncés illustrent la dimension historique de la trilogie. Balzac est un historien des mœurs de son temps.

22) « *Je me souviens que l'intendant disait à ma grand'mère [...]. Eh ! bien, ce Lorient, qui vendait du blé aux coupeurs de têtes, n'a eu qu'une passion. Il adore, dit-on, ses filles. Il a juché l'aînée dans la maison de Restaud, et greffé l'autre sur le baron de Nucingen, un riche banquier qui fait le royaliste. Vous comprenez bien que, sous l'Empire, les deux gendres ne se sont pas trop formalisés d'avoir ce vieux Quatre-vingt-treize chez eux ; ça pouvait encore aller avec Buonaparte. Mais quand les Bourbons sont revenus, le bonhomme a gêné monsieur de Restaud, et plus encore le banquier.* » (PG. p.196)

Dans la *Comédie humaine*, la période révolutionnaire est plutôt évoquée en filigrane à travers la vie quotidienne des personnages. Ainsi, le Père Goriot a fait fortune sous la Terreur en vendant de la farine à des prix exorbitants sous la Restauration, durant le règne de Louis XVIII.

¹⁹ P., Charaudeau, *ibid.*, p.227



L'utilisation de l'Histoire dans ce passage par Balzac est actualisée par l'introduction de l'expression « *Je crois me rappeler que* » énoncée par la Duchesse. Cette aristocrate, de haut rang du faubourg Saint-Germain, raconte à son amie madame de Beauséant une courte biographie d'un certain M. Goriot dont elle déforme systématiquement le nom. Elle persiste à l'appeler « *Moriot* », « *Doriot* », « *Foriot* » même si Rastignac le lui rectifie. Elle le voit comme un spéculateur, plutôt un profiteur de guerre au point qu'il est surnommé par ses gendres « *ce vieux Quatre-vingt-treize* ». C'est une métaphore par coréférence qui permet de préserver dans le récit le fil conducteur narratif. Cette appellation est une qualification péjorative d'un révolutionnaire durant *la Terreur* de 1793. Le dédain qu'a la Duchesse de Langeais pour *le Père Goriot* est explicité par l'utilisation de l'adjectif démonstratif « *ce* » marquant une distanciation voire un rejet « *cette mise à distance peut s'accompagner parfois d'une intention dévalorisante de la part du locuteur à l'égard de l'être désigné*²⁰ ». L'injonction de l'adjectif « *vieux* » rappelle la malice et la ruse et l'adjectif numéral « *Quatre-vingt-treize* » fait échos aux personnes arrivistes et opportunistes qui se sont enrichies pendant la Révolution française. Il s'agit là d'un mépris pour tous les révolutionnaires qui ont soutenu Napoléon et qui sont vus comme des traîtres, surtout par les représentants de la noblesse. C'est ainsi qu'on peut mieux appréhender le portrait sarcastique du *Père Goriot*, ce "*vieux quatre-vingt-treize*", par la Duchesse de Langeais ennemi de sa classe.

²⁰ P., Charaudeau, *ibid.*, p.230



Conclusion

Le portrait est un fragment du texte, une construction à la fois rhétorique et stylistique. Pour l'auteur, construire le portrait c'est coder en quelque sorte le système de signes sous forme entre autres de figures de style que le lecteur est invité à déchiffrer. Ainsi, le portrait est inscrit dans un mouvement ; il n'est plus une interruption dans le temps de l'histoire et la transition entre narration et portrait n'est plus visible. Effectivement, la figure coréférentielle s'établit en général dans un cadre transphrastique qui se distingue par la stabilité de l'ancrage référentiel. Elle permet de préserver dans un récit le fil conducteur narratif ou descriptif. C'est ainsi que s'explique la fréquence assez élevée de cette figure dans le portrait balzacien. Cette fréquence est supérieure à celle des cadres attributives ou appositives. La récurrence de ce genre de métaphore assure donc une grande homogénéité dans le récit balzacien en tant qu'il permet d'établir un rapport entre les phrases par le biais du démonstratif qui a un emploi anaphorique dans la chaîne désignative du personnage.



Bibliographie

Murat, Michel (1983), « *LE RIVAGES DES SYRTE* » de Julien Gracq, étude de style II : poétique de l'analogie, Mayenne : Librairie José Corti.

Tamba-Mecz, Irène (1981), *Le sens figuré*, Paris : Presses Universitaires de France.

G. Durand, *les structures Anthropologiques de l'imaginaire*, DUNOD, Paris, 1992.

H. de Balzac, *illusions perdues*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents.

P. LERAT, *Sémantique Descriptive*, Hachette, Paris, 1983.

PH. Hamon, *Poétique du récit*, Le Seuil, 1977.

P. Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, HACHETTE, Paris, 1992.

H. de Balzac, *Splendeurs et misères de courtisanes*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents.

Pascale Massé-Arkan, « *Démonstratif, article défini et construction déterminative démonstrative [celui qu-/de]* », *Revue des langues romanes* [En ligne], Tome CXXI N°1 | 2017, mis en ligne le 01 avril 2018, consulté le 27 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rlr/297> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rlr.297>.

H. de Balzac, *Z. Marcas*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents Volume 815 : version 1.0.

P. Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, HACHETTE, Paris, 1992.

DEPOUX Philippe, « *Cataphore et genres textuels : une corrélation problématique* », *Travaux de linguistique*, 2013/2 (n°67), p. 115-134. DOI : 10.3917/tl.067.0115. URL : <https://www.cairn.info/revue-travaux-de-linguistique-2013-2-page-115.htm>

Jean Paris, *Problématique du personnage*, in Balzac, une vie, une œuvre, une époque, Ed. Balland, 1986.

Kohei Kida, « *L'anaphore conceptuelle au prisme de la « théorie des blocs sémantiques »* », *Discours* [En ligne], 19 | 2016, mis en ligne le 22 décembre 2016, consulté le 19 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/discours/9217> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/discours.9217>