

<i>ACTA CLASSICA UNIV. SCIENT. DEBRECEN.</i>	<i>XLIV.</i>	<i>2008.</i>	<i>p. 159–173.</i>
--	--------------	--------------	--------------------

LE NAVIRE DE LA RÉPUBLIQUE – LE NAVIRE DE L’AMOUR : L’INDIVIDUALISATION D’UNE ALLÉGORIE COLLECTIVE

(SONNET LV DE RONSARD)

PAR ETELKA SZABÓ

Abstract. Pierre Ronsard’s sonnet constitutes a very creative re-interpretation of an ancient allegory (the sea of Love) which is considered to be one of the more important amatory figures. This allegory featured in both Greek and Latin from earliest until latest times, employed in several genres of verse, which reached an advanced stage of development in the hands of Ronsard. The purpose of this paper is providing a comprehensive and detailed study of the idealized cognitive model of the sea of Love from the archaic period until Renaissance, based on Ronsard’s sonnet.

Le LV^e sonnet de Pierre Ronsard, inspiré par son amour désespéré pour Cassandra Salviati est l’un des chefs-d’œuvre de la poésie allégorique. L’essentiel de cette formation, l’allégorie, comme son étymologie suggère, consiste dans l’interaction du sens explicite (littéral) et du sens implicite (figuré) du texte. L’allégorie fait partie des tropes de pensée de Quintilien¹. La distinction quintilienne des tropes de mot et des tropes de pensée est nécessitée par plusieurs facteurs : dans le cas des tropes de mot, c’est au niveau des mots qu’on peut saisir un changement de sens, tandis que dans le cas des tropes de pensée, une séquence de pensées, un événement ou une image réfère à une autre séquence de pensées, à un autre événement ou bien à une autre image. L’allégorie, en tant que phénomène linguistique s’est toujours basée sur un prétexte, sur un arrière-plan qui englobe toute sorte de connaissances, d’événements et d’images évoquant la représentation allégorique². Par cette ambiguïté de caractère, l’allégorie se fonde sur le rapport analogique ou sur la similarité des composants du texte : du texte source explicite et du texte cible implicite.

¹ H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München 1960, § 895.

² I. Fónagy, *A költői nyelvről (La langue poétique)*. Budapest 1999, 272.

C'est d'après Quintilien³ que l'on considère l'ode « *O navis* » d'Horace (*Carm.* I, 14) comme l'exemple le plus illustre de la *metaphora perpetua* :

„*O navis, referent in mare te novi
fluctus. O quid agis? Fortiter occupa
portum! Nonne vides, ut
nudum remigio latus
et malus celeri saucius Africo
antemnaeque gemant ac sine funibus
vix durare carinae
possint imperiosius [aequor ?...]*”

Pour le premier coup d'œil, ce poème n'est qu'un simple avertissement : dépêche-toi, ô , et atteins le port le plus vite possible. Quintilien cherche à expliquer l'image allégorique : le navire représente la République, la mer agitée, c'est la guerre civile, le port, c'est la paix si longtemps désirée.

Toutefois, l'on doit prendre en considération les occurrences beaucoup plus anciennes de l'image du navire de la République ; elle apparaît déjà chez Theognis et dans un fragment d'Alcée⁴, mais son véritable antécédent, c'est la similitude monumentale de l'Iliade (XV, 623-629). Cette allégorie constitue un lieu commun de préférence chez les auteurs romains, notamment, elle apparaît très fréquemment dans les discours oratoires de Cicéron;⁵ et elle subsiste, presque sans changement, dans la littérature médiévale. Dante, à son tour, compare l'Italie au navire sur les flots dans le quatrième chant du Purgatoire : *Italia..., nave senza nocchiere in gran tempesta*. Le navire et le mât endommagé dans la tempête constituent l'un des lieux communs très fréquents de la poésie française de la Renaissance, comme ces vers de Ronsard nous vérifient :

*Du couard la renommée
Ne fut onques estimée,
Soit au camp parmi les troupes,
Ou sur la mer dans les poupes
Lorsque l'on va bataillant.*

³ *Inst. orat.* VIII, 6, 44: fit [...] *plerumque continuatis translationibus, ut O navis, totusque ille Horati locus, quo navem pro re publica, fluctus et tempestates pro bellis civilibus, portum pro pace atque concordia dicit.*

⁴ Ἀσυνέτημι τῶν ἀνέμων στάσιιν/ τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῆμα κυλίνδεται,/ τὸ δ'ἔνθεν. Ἄμμεσ δ' ἂν τὸ μέσσον / νᾶϊ φορήμεθα σὺν μελαίνα, / χειμῶνι μοχθεῦντες μεγάλω μάλα.

⁵ Voir : *Pis.* IX, 20: *qui in maximis tempestatibus ac fluctibus rei publicae navem gubernasse salvamque in portu collocassem, frontis tuae nubeculam et collegae tui [...] pertimescerem?*

Dans le domaine source du trope évoqué, l'on retrouve l'image du navire, tandis que la communauté – le peuple – se trouve dans le domaine cible. Le processus producteur de l'allégorie est en même temps métaphorique et métonymique. La collectivité linguistique grecque, créatrice de l'allégorie, s'occupait de navigation maritime ; le rapport entre la communauté et son véhicule, le navire, le propriétaire/l'utilisateur et la propriété/l'objet est purement métonymique. À part le rapport métonymique, le navire, en tant qu'objet inanimé représente des substances animées (la communauté) par le processus de la métaphore. Les séquences des verbes à l'impératif suggèrent aussi le statut personnifié de l'objet. Le navire s'avance sur la pleine mer, en évoquant les modèles cognitifs idéalisés « le voyage de la vie » et « la mer de la vie » dans une perspective historique. Le navire cherche à atteindre le port, la métaphore de la paix : par cette raison le lecteur associe la chose concrète (le port) du domaine source au concept abstrait (la paix) du domaine cible. L'image métaphorique et métonymique, le lieu commun du navire de la République évoque un sens concret (l'État, la communauté) par la force de la tradition. La représentation extra-linguistique de cette allégorie apparaît dans le symbole de la ville de Paris, par l'image du navire stylisé avec le cri d'armes : *fluctuat, nec mergitur*.

Cette interprétation traditionnelle subit une modification considérable par les recherches de Seel⁶ et d'Anderson⁷. Seel explique l'ode horatienne en question en tant que la représentation poétique d'une attitude toute différente : le navire constitue la métaphore de l'homme amoureux, qui, par la pratique continue des vertus et par la fidélité aux principes, pourra atteindre le port de l'*otium*. Anderson nous offre, dans son étude à valeur définitive, les associations et les allusions littéraires par rapport à l'allégorie de navire dans la littérature de l'Antiquité. Il finit par constater que cette allégorie jouissait de plusieurs interprétations possibles même chez des auteurs classiques : à part l'association collective, citée par Quintilien, il nous faut nous rendre compte des interprétations plus au moins individuelles, qui expliquent l'image du navire comme la métaphore de la vie, de la poésie ou bien de l'amour même⁸. Les recherches minutieuses d'Anderson vérifient que c'est dans les trois premiers cas que le narrateur et son véhicule, le navire glissant sur la mer, constituent une unité indissoluble, tandis que dans le quatrième cas la personne du narrateur se distingue explicitement du navire, pour autant que le navire est interprété comme la métaphore de l'amant(e) du poète.

⁶ O. Seel, Zur Ode 1, 14 des Horaz : Zweifel an einer *communis opinio*. In: Festschrift Karl Vretska, Heidelberg 1970, 204-249.

⁷ W. S. Anderson, Horace Carm. 1. 14: What Kind of Ship? *Classical Philology* 61 (1966) 84-92.

⁸ N. K. Zumwalt, Horace's Navis of Love Poetry (C. 1. 14). *The Classical World* 71 (1977-78) 249-254.

L'étude de P. Murgatroyd, à propos de la récapitulation historique de la métaphore conceptuelle de « la mer d'amour » insiste sur l'interprétation individualisée de cette allégorie. Ni les fragments d'Alcée, ni le poème de Theognis, explique-t-il, ne peuvent être considérés comme la simple réminiscence du motif de navire homérique, puisque ce n'est pas une communauté qui constitue le domaine cible de l'allégorie. Il est beaucoup plus probable que le navire d'Alcée représente une courtisane déjà vieillie⁹, qui cherche à atteindre la fin de son voyage sur la mer de l'amour, le port (l'état sexuel inactif). L'on peut expliquer, d'une façon pareille, l'allégorie du poème de Theognis (457-460) : il s'agit d'une femme adultère qui ignore le contrôle de son mari vieux et sénile (c'est-à-dire : le gouvernail ne peut plus diriger le navire), et qui s'échappe de la maison chaque nuit pour passer son temps en compagnie des jeunes hommes (le navire ancre aux ports étrangers).¹⁰ Pindare, lui aussi, a utilisé l'allégorie du navire d'amour (Frag. 108), chez Aristophane, elle devient presque allégorie de préférence (*Lysistrate* 671-79 ; *Grenouilles* 45-50 ; *Oiseaux* 1253-56) : l'on interprète cette allégorie pleine, dans ces contextes, comme représentation de l'acte sexuel, le navire, c'est l'homme (le rôle du mât en tant que symbole phallique est bien évident),¹¹ le port, c'est la femme, tandis que la pleine mer constitue la métaphore de l'amour. Cette allégorie d'amour se combine avec la métaphore conceptuelle de « l'amour = lutte » (par ex. *Lysistrate* 671-679 : ici, c'est la femme joue le rôle dominant et presque agressif dans l'acte sexuel, c'est-à-dire c'est elle qui rame et dirige le navire d'amour).¹²

Avant de traiter l'interprétation de cette allégorie à l'époque hellénistique, il est important de mentionner son premier exemple subsisté en prose, le monologue d'Agathon dans le *Symposion* de Platon. Agathon, le poète, décrit l'Amoureux, le *praeceptor amoris*, comme le capitaine, guide et défenseur du

⁹ op. cit. 9.

¹⁰ Theog. 457-60: Οὐ τοι σύμφορόν ἐστι γυνὴ νέα ἀνδρὶ γέροντι / οὐ γὰρ πηδάλιῳ πείθεται ὡς ἄκατος, / οὐδ' ἄγκυραι ἔχουσιν, ἀπορρήξασα δὲ δεσμὰ / πολλάκις ἐκ νυκτῶν ἄλλον ἔχει λιμένα.

¹¹ Voir : Aristoph. Frag. 317K. οἶνον δὲ πίνειν οὐκ ἐάσω Πράμνιον, / οὐ Χῖον, οὐδὲ Θάσιον, οὐ Πεπαρήθιον, / οὐδ' ἄλλον ὅστις ἐπεγερεῖ τὸν ἔμβολον.

¹² Le modèle cognitif idéalisé « amour = lutte », motivé, avant tout, par le rapport physiologique entre l'instinct sexuel et l'instinct de combat, apparaît, pour la première fois chez Héliodore, dans les passages de l'Éthiopique qui raconte, entre autres, les luttes amoureuses des jeunes protagonistes de Théagène et de Chariclée. La littérature occidentale s'enrichit cette métaphore de base, les nouveaux éléments proviennent du vocabulaire de la stratégie : l'amoureux *fait le siège* de la dame, il *monte à l'assaut* amoureux contre *le château de sa vertu*, il la *poursuit*, il l'*attaque*, il fait tous les efforts pour *détruire la forteresse de sa pudeur* jusqu'à ce qu'elle *capitule*. A ce moment-là, par une inversion frappante, l'homme, le vainqueur du combat, devient le vassal de la dame, comme s'il avait essuyé l'échec : c'est le *domnei*, la vassalité d'amour.

garçon aimé, le marin.¹³ A part l'interprétation érotique, la littérature de l'hellénisme accentue les aspects affectueux de l'allégorie donnée. Les poètes hellénistiques, plus précisément, l'école alexandrine, développent et élaborent l'allégorie du navire d'amour avec une remarquable inventivité. La métaphore conceptuelle constitutive de cette allégorie s'enrichit d'un nouvel élément dans la poésie de Méléagre : le navire – le narrateur – est dirigé par Venus et son compagnon, Eros, pendant que les vents (le Désir) poussent et soufflent le navire.¹⁴ Cependant, l'amoureux doit se jouer de la rage des vents sur la mer agitée.¹⁵ Parfois, les flots et la tempête peuvent endommager la carène, qui dénote, en tant que synecdoque pars pro toto, le navire entier, et qui peut être expliquée comme la métaphore de l'homme amoureux.¹⁶

L'allégorie de navire, qui remonte au modèle cognitif idéalisé « la mer d'amour » apparaît même dans le latin parlé en tant que phraséologisme ;¹⁷ à l'époque de l'Antiquité tardive elle ne cesse pas d'exister, même si son occurrence devient moins fréquente¹⁸, et elle subsiste par l'intermédiaire de la poésie des troubadours. Bernard de Ventadorn, l'un des plus célèbres poètes du XII^e siècle, suivant l'interprétation hellénistique compare l'attitude de l'amoureux à celle du navire sur les flots :

*Eu n'ai la bon' esperanza.
Mas petit m'aonda,
c'atressi-m ten en balansa
com la naus en l'onda.*¹⁹

¹³ *Symp.* 197e: ἐν πόνῳ, ἐν φόβῳ, ἐν πόθῳ, ἐν λόγῳ κυβερνήτης, ἐπιβάτης, παραστάτης τε καὶ σωτήρ ἄριστος.

¹⁴ *Collect. Alexandr.* 12, 84: Κύπρις ἐμοὶ ναύκληρος, Ἔρωσ δ' οἶακα φυλάσσει / ἄκρον ἔχων ψυχῆς ἐν χερσὶ πηδάλιον / χεῖμαίνει δ' ὁ βαρὺς πνεύσας Πόθος, οὐνεκα δὴ νῦν / παμφύλῳ παιδῶν νήχομαι ἐν πελάγει.

¹⁵ *Lucr.* IV, 1077: *fluctuat incertis erroribus ardor amantum*. Cette métaphore peut être adaptée non seulement aux hommes, voir : *Catul.* 64, 62 sur l'Ariane s'affectant de l'infidélité de Thésée : *magnis curarum fluctuat undis*. Le motif de navire, dans un autre contexte, aussi chez *Catul.* (68, 63-66) : *ac velut in nigro iactatis turbine nautis / lenius aspirans aura secunda venit / iam prece Pollucis, iam Castoris implorata, / tale fuit nobis Allius auxilium*.

¹⁶ Voir : III, 24, 15: *an quisquam in mediis persolvit vota procellis, / cum saepe in portu fracta carina natet?* (cité par Murgatroyd 1995: 20)

¹⁷ Murgatroyd, dans son étude, évoque la satire de Macrobe consacrée aux mœurs et aux faits accomplis de Julie, fille d'Auguste ; Macrobe pose la question de savoir comment cette jeune et belle femme, folle de son corps, a accouché d'un fils ressemblant à son mari, M. V. Agrippa : *numquam enim nisi navi plena tollo vectorem* (*Sat.* II, 5, 9).

¹⁸ P. Murgatroyd, *The Sea of Love*. *Classical Quarterly* 45 (1955) 22.

¹⁹ *Bernard de Ventadorn*, *Chansons d'Amour*, éd. M. Lazar. Paris 1966 sqq.

Gaucelm Faidit, au XIII^e siècle, après être retourné de la Terre Sainte, rencontre sa dame (*dòmna*); pour mieux raconter et expliquer ses aventures et les dangers de la croisade, il fait des allusions à l'allégorie de navire :

*... qu'era non dopti mar ni ven,
garbí, maïstre ni ponen,
ni ma naus no-m balansa,
ni no-m fai mais doptansa
galea ni corsier corren.*²⁰

La joie du retour sera multipliée si la dame répond enfin aux vœux du poète, qui peut, à juste titre, aspirer à ses grâces, puisqu'il a franchi chaque difficulté, il a bataillé contre la tempête sur la mer agitée, et, pendant tout son voyage, il est resté fidèle à son amour.

La conception d'amour occidentale provient de la poésie des troubadours du XII-XIII^e siècles, de la poésie lyrique de l'amour malheureux. C'est une lyre profondément rhétorisée, non seulement par son formalisme lyrique et musical, mais par son inspiration, puisque sa conception se fonde sur un système rigide et strict de « lois » d'amour (*leys d'Amors*). Toutefois, c'est la poésie des troubadours qui sera capable de transmettre et transformer, avec une remarquable créativité, les lieux communs et les allégories de l'Antiquité grecque et romaine. A l'époque de la Renaissance, l'allégorie du navire d'amour, ce lieu commun populaire de la poésie de l'Antiquité, réapparaît très fréquemment dans les ouvrages littéraires ; cependant, c'est l'aspect individuel qui domine les interprétations de l'image poétique du navire sur les flots, et accentue les métaphores conceptuelles de « la mer d'Amour » et du « voyage de la vie ».²¹

L'allégorèse du sonnet

Le sonnet LV de Ronsard, dédié à Cassandre Salviati, constitue l'une de plus belles paraphrases de XVI^e siècle de cette allégorie très connue. Les quatre vers initiaux, qui reflètent l'incertitude de l'amoureux et son état d'âme agité, nous présentent une célèbre personnification d'origine allégorique : le Souci d'amour.

²⁰ Voir : J. Mouzat, Les poèmes de Gaucelm Faidit. Paris 1965 sqq.

²¹ Voir, par exemple : W. Shakespeare, Roméo et Juliette, acte I, scène 4 : *But He, that hath the steerage of my course / direct my sail.*

*Verrai-je point la raison qui m'apporte,
Ou trêve ou paix, ou vie ou la mort,
pour édenter le souci qui me mord
le cœur rongé d'une lime si forte?*

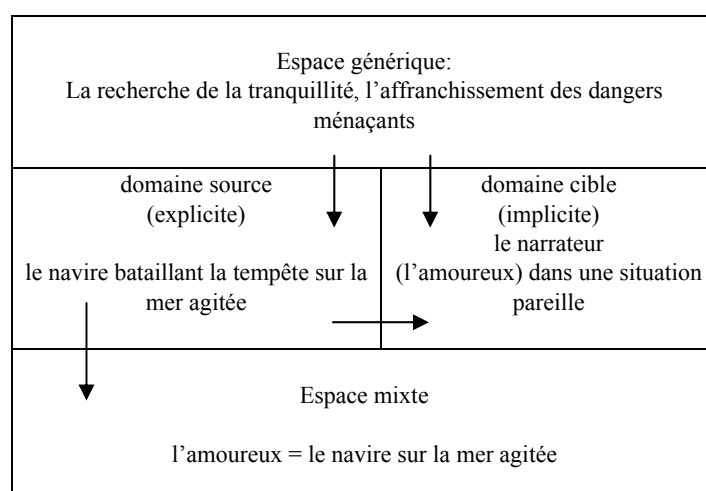
La personnification allégorique surpasse la personnification proprement dite par le fait qu'elle associe un concept inanimé (*Souci*) orné de plusieurs attributs plus ou moins connus à une attitude, une capacité ou bien un trait caractéristique d'une substance animée, et, en même temps, elle évoque une certaine connaissance cognitive. Le Souci personnifié, comme chaque être humain, a des dents pour mordre et ronger le cœur du narrateur, dont les souffrances pourront enfin cesser si l'on édente le Souci – par ces verbes-clés (mordre, ronger) le narrateur évoque un nouveau modèle idéalisé.

L'allégorie de navire apparaît à travers la longue séquence des questions multipliées, c'est-à-dire par la figure de la subjection (vers 5-14) ; la situation évoquée dans le texte se fonde sur un schéma élaboré par les premiers trouvères : le narrateur (l'amoureux) espère que la dame répond enfin à ses vœux ardents :

*Verrai-je point que ma Naïade sorte
d'entre les flots pour m'enseigner le port?
Viendrai-je point ainsi qu'Ulysse à bord
ayant au flanc son linge pour escorte?
Verrai-je point que ces astres jumeaux,
en ma faveur encore par les eaux
montrent leur flamme à ma carène lasse?
Verrai-je point tant de vœux s'accorder
et calmement mon navire aborder,
comme il soulait, au havre de sa grâce?*

Le narrateur navigue, ou plus précisément, voudrait naviguer sur le navire d'amour, en tant que motif bien connu depuis l'Antiquité classique, vers le port. Le véhicule et le voyageur constituent une unité discrète, et, comme les déterminants possessifs des parties du navire le suggèrent, le narrateur s'identifie à son véhicule. Par le processus de la métaphore, le terme « navire » dénote l'amoureux même. La métaphore constitutive de la présente allégorie « l'amoureux = le navire » est construite selon le modèle de base suivant : l'objet inanimé, en tant que l'élément du domaine source représente la substance animée, humaine, l'élément du domaine cible. Ces deux éléments qui appartiennent à deux différents ensembles sont associés, l'un à l'autre par l'analogie

de leurs attitudes. L'analogie, comme Aristote a déjà remarqué,²² est l'un des mécanismes créateurs de la métaphore. Il considère l'analogie comme l'opération logique qui nous permet de reconnaître et de saisir la similarité des choses, en tant que relation créatrice de la « bonne » métaphore.²³ Par l'opération de l'analogie, on associe deux choses parallèles sur l'espace conceptuel, l'une à l'autre : une partie du domaine source de la métaphore à une partie du domaine cible.²⁴ La théorie de Fauconnier révèle la connexion entre la création des analogies et la projection partielle suggérée par les partisans de la théorie du *blending*. D'après Aristote,²⁵ l'analogie est souvent mentionnée comme XYZ-métaphore dans la littérature cognitive,²⁶ car elle englobe trois termes explicites (X, Y, Z) et un terme implicite (W). Si l'on réussit à identifier la relation (Y) établie entre X et Z, on réussira même à remplir la place du terme W : c'est-à-dire la relation créatrice de l'analogie (Y) finit par produire une séquence. La formule ne représente que la forme la plus simplifiée de l'analogie. Le rapport analogique (Y) entre X et Z nécessite qu'on remplisse la place du terme W. La figure suivante représente le schéma de la métaphore principale du sonnet, qui se fonde sur le rapport analogique des termes associés :



²² *Rhét.* 1407a 14: αἰεὶ δὲ δεῖ τὴν μεταφορὰν τὴν ἐκ τοῦ ἀνάλογον ἀνταποδιδόναι καὶ ἐπὶ θάτερα τῶν ὁμογενῶν.

²³ *Poét.* 1459a 7: τὸ γὰρ εὔ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἔστιν; cf. encore: *Rhét.* 1411b 1: Τῶν δὲ μεταφορῶν τεττάρων οὐσῶν εὐδοκιμοῦσι μάλιστα αἱ κατ' ἀναλογίαν.

²⁴ G. Fauconnier, *Mappings in Thought and Language*. Cambridge 1997, 102.

²⁵ *Métaph.* VIII, 2, 1043a 18-28.

²⁶ M. Turner, *The Literary Mind*. New York 1996, 197–200.

C'est dans l'espace générique, la surface d'input de la métaphore, que l'on retrouve l'attitude qui produit le rapport analogique (Y) entre les deux espaces mentaux (X, Z), c'est-à-dire les domaines sources et le domaine cible. D'une part l'instabilité, la détresse, la fragilité du navire sur la mer, délivré aux dangers font parfaitement voir inquiétude de l'homme amoureux torturé par le doute, d'autre part, cette analogie vérifie la conception d'amour occidentale qui considère l'amour comme la source des souffrances et tortures.

Le navire cherche à atteindre le port – c'est l'autre expression métaphorique à valeur définitive du texte. Le narrateur associe le port, l'élément du domaine source à la dame, l'élément du domaine cible par un rapport analogique : comme on répare les navires endommagés dans le port, et les voyageurs peuvent jouir du repos tant désiré, l'amoureux soupirant pourra aussi trouver sa paix, si la dame enfin répond à ses vœux et elle cesse de lui refuser ses grâces.

Le navire s'avance sur la pleine mer, sur la mer d'amour, comme les substantifs au pluriel (les eaux, les flots) nous suggèrent, suivant le schéma de la métaphore conceptuelle de « l'amour = voyage sur la mer ». Le voyageur vise une cible concrète, le chemin représente le stade de la liaison amoureuse, le port, c'est la cible même du narrateur, l'amour mutuel.

Les métaphores conceptuelles constituent, très souvent, des ensembles pour mieux comprendre des domaines cibles de niveau supérieur (Amour). Ces concepts de niveau supérieur font partie des différentes dimensions de signification des concepts de base ; pour cette raison la conceptualisation métaphorique des concepts de base abstraits dépend de l'intégration des concepts de niveau supérieur. Dans ce cas-là, le domaine cible supérieur consiste dans le concept du sentiment, et le domaine source englobe les caractéristiques des objets physiques ; leur rapport produit la métaphore conceptuelle du modèle idéalisé « amour = voyage », la métaphore « sentiment = la distance entre deux objets ou entités ».

Cependant l'opération de la métonymie peut aussi produire des formations allégoriques, et, en plus, on doit s'en rendre compte dans des cas particuliers, le processus créateur de la formation est, en même temps, métaphorique et métonymique.²⁷ Le terme navire peut dénoter le voyageur non seulement de manière métaphorique, mais de manière métonymique aussi. D'après les recherches de Lakoff et Johnson, on peut considérer cet usage comme la métonymie conceptuelle, modèle cognitif idéalisé du rapport « objet – usager ». L'interprétation de la notion de la métaphore conceptuelle constitue un problème difficile à résoudre : d'une part, il faut définir le domaine de signifi-

²⁷ G. Fauconnier – M. Turner, M. (2000): Metaphor, Metonymy and Binding. In: A. Barcelona (ed.), Metaphor, Metonymy at the Crossroads. Berlin – New York 2000, 138.

tion évoqué par le processus de la métonymie, d'autre part il faut en saisir les espaces mentaux contigus. Puisque le processus de la métonymie ne remonte pas à un critère nécessaire, comme la similarité ou l'analogie dans le cas de la métaphore, les critères de la contiguïté deviennent difficiles à saisir, les rapports possibles produisant la métonymie constituent un ensemble essentiellement infini.²⁸ A cause de cette puissance infinie, il vaut mieux saisir la nature du rapport des choses contiguës de la manière la plus générale possible (tout-partie, forme-substance, etc.). Par cette raison, Kövecses et Radden,²⁹ chercheurs éminents de la linguistique cognitive, considèrent la forme remplaçant la substance (dollar pour l'argent) comme métonymie de signe, et le mot représentant l'ensemble de la forme et de la substance, qui remplace la chose ou l'événement comme métonymie de référence (par exemple, le mot « vache » par rapport à la chose). Outre ces cas mentionnés, ils considèrent chaque cas, dans l'ensemble de la forme et de la substance remplace un autre ensemble de forme et de substance, comme métonymie conceptuelle. L'usage du « navire » au sens du voyageur constitue aussi une métonymie conceptuelle ; ainsi Ronsard, dans ce vers, met en valeur le modèle cognitif idéalisé tant métaphorique que métonymique.

L'allégorie créée englobe des développements paraboliques, qui invitent le lecteur à découvrir les connexions analogiques entre le texte source et le texte cible. Ces développements, en effet, nous suggèrent que c'est l'allégorie même qui constitue la figure constitutive de la parabole : le narrateur associe un problème concret à une histoire, complétée avec des commentaires plus ou moins longs pour que le lecteur puisse en tirer une sorte de leçon. Chaque interprétation est donc nécessairement allégorique, puisque le lecteur, en avançant dans le texte, mêle continûment un texte avec l'autre ; c'est ce qui explique le fait qu'un texte peut englober une série immense des associations possibles. Ce processus nommé parabole se fonde sur l'association du texte source au texte cible à l'aide des textes commentaires.

C'est Maureen Quilligan qui souligne les deux aspects principaux de cette formation, en disant que chaque allégorie demande des commentaires, et que les séquences constitutives de l'allégorie invitent le lecteur à découvrir les connexions thématiques.³⁰ Aux termes de la typologie, la fonction du commen-

²⁸ P. Kocsány Allegória. In: Alakzatok. Előtanulmányok egy tervezett alakzatlexikon számára. Kézirat (Allégorie. Études pour une Encyclopédie de figures. Manuscrit). 2007.

²⁹ Z. Kövecses Z. – G. Radden, Metonymy: Developing a Cognitive Linguistic View. *Cognitive Linguistics* 9 (1988) 37-77.

³⁰ M. Quilligan M., The Allegory of Female Authority: Christine de Pisan and Canon Formation. In: J. DeJean – N. K. Miller, *Displacements: Women, Tradition, Literatures in French*. Baltimore 1991, 130.

taire consiste dans l'élaboration du texte cible, c'est-à-dire qu'il rend possible que le lecteur puisse développer une histoire dans l'autre.

Cependant, le fait que Ronsard ne donne pas de commentaire également à chacune de ses allégories permet au lecteur d'associer plus au moins librement. La tâche principale du commentaire, c'est d'identifier ou du moins préciser le domaine cible et ses éléments, sinon l'attention du lecteur ne sera pas nécessairement attirée sur les associations possibles, sur les interférences des espaces conceptuels. Les règles et les exigences de genre du sonnet ne permettent pas d'intercaler de longs passages de commentaire, cependant les allusions éparses du texte facilitent l'interprétation de l'allégorie. Ainsi, l'expression « Naïade » constitue l'un de plus importants commentaires :

*Verrai-je point que ma Naïade sorte
d'entre les flots pour m'enseigner le port?*

La figure de la naïade, émergée des flots constitue l'un des motifs très populaires de la littérature de l'Antiquité ; c'est elle qui montre la bonne direction aux héros errants sur la mer, comme à Jason au temps de son retour de Colchide (Catulle 64, 14-15). L'apparition de la naïade peut encore faire allusion à une célèbre ode d'Horace (I, 15) : dans cette ode célèbre c'est Néreus même qui émerge de la mer pour indiquer le chemin vers Troie à Paris. Outre cette direction, il propose au jeune prince troyen de retourner à Sparte pour réconcilier Méléagre, et puis, il prédit la perte de Troie. L'apparition de la naïade surpasse les cadres d'une réminiscence proprement dite d'un lieu horatien : cette femme mythique peut être interprétée comme la métaphore de l'amante du narrateur. Le rencontre du poète et de sa dame effectue une tournure radicale dans la vie de ce premier : cette nouvelle affection oriente le narrateur, qui, jusqu'ici, suivait une mauvaise direction (port mauvais = amours indignes) ou errait sur la mer sans aucun cible (c'est-à-dire : sans amour), vers la bonne direction, la dame aimée (le port).

Le voyageur est livré à énormément de dangers sur la pleine mer d'amour : il doit, avant tout, résister à la tentation de s'écarter de la bonne direction. Toutefois, rien ne peut ébranler la constance de l'amoureux, qui s'attache au mât de mestre, comme Ulysse, qui, suivant le conseil de Circé, voulait ainsi se défendre du chant des Sirènes (Od. 12, 40-55, 161-165 et 177-179).

Cependant, comme notre texte source, l'épopée homérique le vérifie, la tempête peut emporter le voyageur malgré toutes ses précautions. Ulysse, à peine échappé au danger de la tentation des Sirènes, se retrouve à l'île de Calypso :

*Viendrai-je point ainsi qu'Ulysse à bord
ayant au flanc son linge pour escorte?*

L'allégorie nous offre un nouveau message implicite à décoder, si nous connaissons l'histoire des aventures d'Ulysse (évidemment, les épopées homériques étaient bien connues pour Ronsard et ses lecteurs contemporains). L'amoureux est toujours livré aux tentations, mais, grâce à sa constance et son amour fidèle, il franchira les difficultés, bien que, pour le moment, il soit sur le point de céder aux charmes d'autres nymphes (évidemment, la liaison avec Calypso n'aura aucun effet sur l'amour d'Ulysse pour sa femme).

Le sonnet, à part les réminiscences homériques, remonte aux prétextes horatiens aussi : l'expression « astres jumeaux » évoque la célèbre ode dédiée à Virgile ; dans ce poème le narrateur prie les Dioscures, en tant que *lucida sidera*, pour protéger et diriger le navire de son ami (Carm. I/3). Cette réminiscence horatienne évoque, en même temps, l'autre aspect de l'allégorie de navire : le navire de la poésie. La mer, par cette métaphore conceptuelle, représente la poésie héroïque : Virgile prend le bateau pour faire des recherches à Athènes et en Asie Mineure pour sa future épopée, l'Énéide.³¹ Véritable *poeta doctus*, Ronsard réussit à évoquer, en même temps, les deux aspects de l'allégorie de navire. Le lecteur, qui connaît le corpus horatien, identifie tout à coup l'ode à Virgile, l'un des prétextes potentiels, par cette expression. L'érudition de Ronsard se manifeste le mieux dans la création de ce trope, cette allégorie complexe dont les éléments de commentaire peuvent évoquer, en même temps, plusieurs textes sources, plus au moins associés les uns aux autres.³²

La synecdoque connue de la poésie hellénistique « carène = navire » reflète aussi l'influence des textes horatiens, notamment, elle apparaît, pour la première fois, dans l'ode 14 du premier livre :

³¹ Voir : Hymne à Apollon de Callimaque. L'envie personnifiée (*Φθόνος*) explique à Apollon que le chant du poète d'épopée (*ἀοιδός*) doit être pareil aux vagues de la mer : οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδὸν ὃς οὐδ' ὅσα πόντος αἰεῖδει (sqq.). Comme Zumwalt souligne (op. cit. 7), Horace, à part de l'ode célèbre *O, navis...* (I, 14) utilise cette allégorie encore une fois dans l'ode 15 du livre quatrième : *Phoebus volentem proelia me loqui / victas et urbes increpuit lyra / ne parva Tyrrenum per aequor / vela darem*, cette dernière ode se fonde sur l'attitude de la récusation: le poète cherche à s'excuser, en disant qu'il n'a pas le talent d'écrire des poèmes héroïques. C'était Phoebus, lui-même, qui a strictement défendu au poète de naviguer, avec sa petite barque, sur la mer Tyrrhénienne. L'on trouve cette allégorie bien souvent chez Properce aussi, cf. III, 3. 15-24; III, 9, 3.

³² Zumwalt suggère une sorte de connexion entre les deux métaphores conceptuelles, le navire de l'amour et le navire de la poésie: c'est le modèle cognitif de cette dernière qui invoque la métaphore du navire de l'amour, dont les conventions permettent de distinguer le narrateur et le navire (l'homme amoureux) en tant qu'éléments constitutifs de cette métaphore (op. cit. 250).

... *ac sine funibus*
vix durare carinae
possint imperiosus
aequor?

Le navire, endommagé par les flots, les vents et les tempêtes, est ballotté sur la mer agitée. Sans rames et sans cordes, mâts délabrés, comment pourrait-il espérer rester en bonne direction et atteindre le port ? De plus, les dieux protecteurs du navire sont perdus dans les flots. Bien que le navire imaginaire de Ronsard soit endommagé et las, il peut avoir l'espérance que les astres jumeaux – les yeux de Cassandre – lui indiquent la bonne direction vers le port.

Ce port, en tant que *le havre de la grâce* de la dame, où le navire avarié pourra se tenir à l'ancre et trouvera le soulagement, comme la métaphore de l'amour mutuel, remplit aussi, de sa part, une fonction de commentaire spécifique. A part ce rôle de commentaire, cette expression, le dernier syntagme du sonnet accentue le plus grand désir du narrateur.

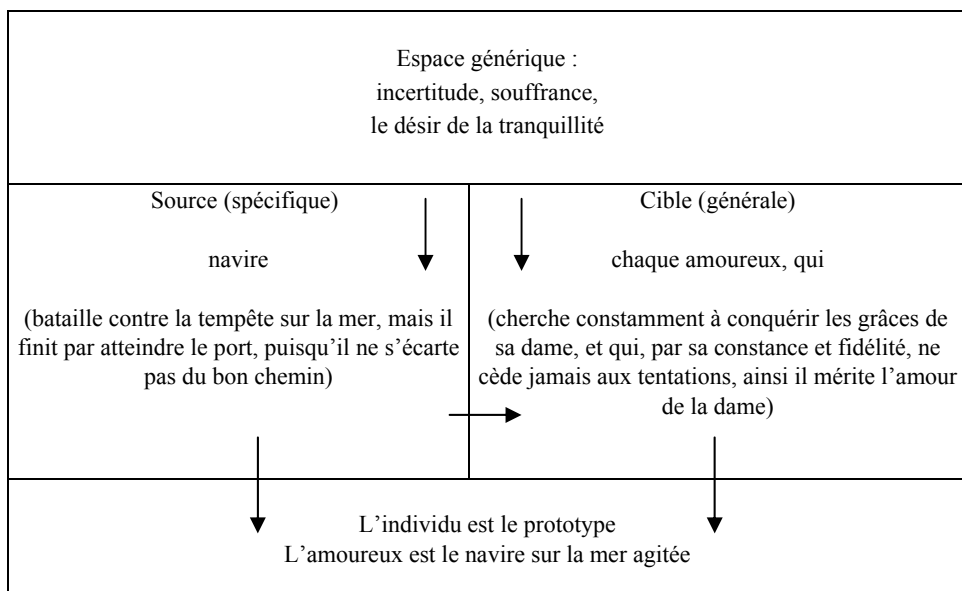
Les interprétations inspirées par les commentaires découvrent les séquences thématiques de l'allégorie. Les séquences thématiques primaires, dans le sonnet de Ronsard, peuvent être construites selon le modèle suivant :

1. Le navire cherche à atteindre le havre (la tranquillité).
2. Pendant le voyage il reçoit une aide (direction) divine.
3. Le navire doit franchir diverses sortes de difficultés en avançant vers le port, en plus, il s'est endommagé assez gravement.
4. Comme il a bataillé contre la tempête et il a franchi chaque difficulté, le navire pourra se reposer dans la tranquillité du port tant désiré.

Puis, le lecteur, après avoir construit cette séquence primaire, associe de nouvelles explications au texte source pour révéler la leçon implicite de l'allégorie. Ces explications produisent la séquence thématique secondaire :

1. L'amoureux doit chercher à conquérir les grâces de sa dame.
2. La dame, pour répondre aux vœux de son amant, laisse voir, petit à petit, ses pensées.
3. Quelles que soient les tentations, l'amoureux ne peut y céder, sinon il ne mérite jamais l'amour de sa dame.
4. S'il fait la preuve de sa constance et sa fidélité, l'amoureux ne manquera pas sa récompense généreuse.

Ce sont les commentaires et les séquences thématiques qui permettent au lecteur de tirer la conclusion sur l'attitude idéale dans une situation pareille :



C'est l'espace générique, la surface d'input de l'allégorie exténuée, qui fait voir la structure de la formation entière, nommée allégorie : le général et le spécifique, c'est-à-dire la source et la cible interfèrent par l'analogie des attitudes de leurs éléments. Le narrateur, élément du domaine cible, doit s'affranchir d'un ensemble immense de difficultés pour conquérir les grâces de sa dame et pour mériter son amour, mais l'endurance de l'homme amoureux aura enfin sa récompense pour les souffrances du passé. Le lecteur, par le processus de l'interprétation allégorique, intègre le narrateur dans le modèle conceptuel de « l'amour, c'est un voyage sur mer » en le mettant en parallèle avec le navire ballotté sur la mer qui se dirige vers le port. Dans ce processus, ce sont les commentaires – dans ce cas particulier, la reconnaissance des prétextes et réminiscences, en tant que mots-clés et séquences entières tirés de la littérature de l'Antiquité – qui facilitent cette intégration conceptuelle, et qui invitent le lecteur à découvrir les associations possibles. A part ces processus les intégrations conceptuelles révèlent, de leur part, la leçon implicite, suggérée par la figure de la subjection, l'une des formations constitutives du poème : la constance et l'endurance de l'amoureux recevront leur récompense.

Conclusion

Quant au processus de la métaphore, de la métonymie et de l'allégorie, le modèle de l'intégration conceptuelle facilitera l'analyse rhétorico-stylistique de différents types de texte et servira de schéma principal pour l'interprétation du sonnet en question. Ronsard et ses lecteurs contemporains disposaient, de toute probabilité, de la même capacité cognitive de l'intégration conceptuelle que nous possédons, pour cette raison les différences entre les interprétations de la Renaissance et les interprétations modernes peuvent être seulement historiques. La capacité d'associer des concepts suffira pour saisir l'essentiel de l'œuvre et pour comprendre ce texte du XVI^e siècle. Évidemment, le nombre des possibilités de l'interprétation ne dépend que de l'expérience et de la compétence littéraire du lecteur.

L'interprétation restreinte au sens littéral ne démontre que le manque de la compétence littéraire ; et l'évidence du fait que la littérature peut communiquer avec nous, lecteurs, à travers des siècles réside dans notre capacité innée de trouver de nouveaux textes cibles aux sources anciennes. Pour cette raison l'objectif principal de l'enseignement de la littérature, c'est rendre conscient ces processus aux élèves, pour qu'ils puissent retrouver les possibles associations d'un texte donné et rapprocher la fiction de la réalité.