

DE QUELQUES PROCÉDES STYLISTIQUES D'INSERTION DE LA METAPHORE DANS LES PREMIERS TEXTES DE LE CLEZIO

Mohammed BENJELLOUN

Université Chouaïb Doukkali

Faculté des Lettres

El Jadida

Mohambenjelloun@yahoo.fr

(Article d'abord publié dans la *Revue de la Faculté des Lettres d'El Jadida*, n°7, 2002)

L'insertion de la métaphore dans une phrase ou dans un texte pose le problème du contexte, phénomène dont la plupart des chercheurs reconnaissent l'importance déterminante dans l'identification, la délimitation et l'interprétation des faits de style. C'est ainsi que Riffaterre le conçoit comme un "correctif" de l'insuffisance de ce qu'il appelle l'*architecteur* :

"Le contexte stylistique est un *pattern linguistique rompu par un élément qui est imprévisible*, et le contexte résultant de cette interférence est le stimulus stylistique"¹.

En restant dans le cadre de cette conception de la stylistique, nous pouvons dire que le contexte² est un segment ou une série de segments dont la structure récurrente crée cette impression de régularité par opposition à laquelle se laisse appréhender l'élément qui fait style. Riffaterre souligne :

"Nous pouvons ainsi définir le contexte stylistique comme un pattern rompu par un élément imprévisible. Le style n'est pas fait d'une succession de figures, de tropes, de procédés ; ce n'est pas une mise en relief continue. Ce qui fait la structure stylistique d'un texte, c'est une séquence d'éléments marqués en contraste avec des éléments non marqués, de dyades, de groupes binaires dont les pôles (contexte, contraste par rapport à ce contexte) sont inséparables, inexistantes indépendamment l'un de l'autre (chaque fait de style comprend donc un contexte et un contraste"³.

La notion de contexte dont on voit qu'elle sert d'indice du fait stylistique, peut également en être considérée comme un critère de contrôle.

Ainsi, dans le domaine particulier de l'expression figurée, la nécessité de ce critère est indéniable. On peut même être convaincu qu'il n'existe pas de figure hors *contexte*, que celui

¹M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 57.

²Pour Riffaterre, la notion de "contexte" peut avantageusement remplacer celle de "norme linguistique". Il note : "La définition du style littéraire comme écart à partir de la norme linguistique soulève des difficultés d'application quand il s'agit de faire de l'analyse de style. (...) j'ai proposé en conséquence de remplacer la notion de norme générale par celle de contexte stylistique, et d'étudier les procédés stylistiques par rapport à ce contexte", *Ibid.*, p. 64.

³*Ibid.*, p. 65 - 66.

soit pris au sens étroit (entourage strictement linguistique constitué de la proposition ou de la phrase), ou bien au sens large de texte ou d'ensemble de textes⁴.

Albert Henry abonde dans ce sens, quand il souligne qu'un même énoncé peut être perçu comme métonymique ou synecdochique selon les situations envisagées :

"Si je dis des louis pour désigner ou évoquer des pièces d'or portant l'effigie du roi Louis, je fais une métonymie : j'insiste sur un caractère distinctif, mon point de vue est celui de la compréhension, et je nomme par la caractéristique distinctif. Si je dis : "Rendez-moi mes louis", et qu'il s'agit de pièces d'or de tous genres (louis, napoléons, francs, etc.) je fais une synecdoque extensive, j'étends le nom d'une espèce à plusieurs autres espèces, je nomme le genre 'monnaie d'or' par le nom d'une espèce (...) Dans de nombreux cas, c'est l'analyse du contexte ou de la situation qui permet seule de trancher"⁵.

Cette fonction différentielle du contexte est par ailleurs envisagée à un niveau plus profond de certaines figures. Pour Ruwet, par exemple, le choix, lors d'une réalisation synecdochique, d'une partie censée se substituer à un ensemble dépend de certains facteurs référentiels bien précis. À la question : " Pourquoi telle partie d'un objet plutôt que telle autre fonctionne-t-elle comme synecdoque du tout ?", le poéticien répond que

"ce qui joue un rôle déterminant, c'est le point de vue explicite ou implicite (...) que le ou les protagonistes du procès d'énonciation et ou d'énoncés (...) a ou ont sur l'objet ; la situation spatiale du protagoniste par rapport à l'objet, et le type de modalité sensorielle par lequel il a accès à l'objet (...) déterminent le choix du terme (désignant la 'partie') qui va, non pas se substituer au terme désignant le 'tout', mais par son emploi littéral, permettre certaines inférences concernant le 'tout' "⁶.

C'est ainsi que paraissent plus justifiées des expressions comme :

- Du haut du promontoire, Nelson a aperçu une *voile* à l'horizon
- La *poupe* en pleine mer s'éloigne de la rive

et plutôt "bizarres" leurs équivalents :

- *Du haut du promontoire, Nelson a aperçu une *poupe* à l'horizon
- *La *voile* en pleine mer s'éloigne de la rive.

À tous les niveaux de l'identification du fait de style, se reconnaît donc l'influence du contexte. Telle est la conclusion qui peut se dégager de ces quelques remarques. Pour ce qui regarde notre propos, nous sommes en mesure d'affirmer que si la métaphore se signale au lecteur ou au spécialiste de la langue en tant que *signification spécifique*, cette signification particulière ne fonctionne pas en parfaite indépendance du sens global du texte où elle prend place. On peut donc formuler l'hypothèse selon laquelle tout texte contient en principe les éléments qui permettent d'intégrer, en le normalisant, ce sens nouveau et inédit.

Dans cet article réservé à la mise en discours de la métaphore dans quelques exemples tirés des premiers romans de Le Clézio, nous aurons à examiner quelques types de constructions liées à la comparaison. Nous nous efforcerons aussi de manifester les effets expressifs et esthétiques qui résultent de ces procédures de contextualisation.

⁴On ne peut par exemple comprendre ou identifier une *allégorie* ou une *parabole* que par rapport à ce contexte large.

⁵A. Henry, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 22.

⁶N. RUWET, "Synecdoques et métonymies", *Poétique*, n° 23, 1975, p. 376 - 377.

1. Métaphore et comparaison : deux figures concurrentes ?

On a l'habitude de présenter la métaphore et la comparaison comme deux figures concurrentes. À la première on attribue un pouvoir de synthèse et de densité que l'on refuse à la seconde. Le Guern note, par exemple :

"L'analogie, exprimée dans la similitude par l'outil de comparaison et imposée dans la métaphore comme seul moyen de supprimer l'incompatibilité sémantique, s'établit entre un élément appartenant à l'isotopie du contexte et un élément qui est étranger à cette isotopie et qui, pour cette raison, fait image"⁷.

Ricoeur écrit aussi :

"Si, formellement, la métaphore est bien un écart par rapport à l'usage courant des mots, d'un point de vue dynamique, elle procède d'un rapprochement entre la chose à nommer et la chose étrangère à laquelle on emprunte le nom. La comparaison explicite ce rapprochement sous-jacent à l'emprunt et à l'écart"⁸.

Outre l'opposition conduisant à fonder une définition de l'une vis-à-vis de l'autre, c'est essentiellement ce potentiel de représentation symbolique et imaginaire qui semble fermement les dissocier. La distinction est donc observée aussi bien au niveau de la production de l'image qu'à celui de sa réception comme telle.

Nous ne chercherons pas à réfuter cette conception, mais plus simplement à suggérer une seconde orientation, celle qui consisterait à voir derrière les deux figures un même itinéraire stylistique concrétisé par la volonté de faire voir, de fabriquer des réalités nouvelles en les rapprochant les unes des autres.

La comparaison dont il sera question ici est celle que Molinié appelle *comparaison-figure*⁹, c'est-à-dire cette comparaison que l'on donne souvent comme à la source de certaines liaisons métaphoriques. Du point de vue de la définition, le mécanisme de cette figure est assez commode à décrire et à formaliser. Soit cet exemple :

les pensées devenaient comme des coraux, blocs immobiles vivants dressant leurs doigts sans nécessité. (*Le Livre des fuites*, p. 16)

La tradition identifie les composantes suivantes :

- un *comparé*(Cé) : "pensées" ;
- un *comparant* (Ca) : "coraux" ;
- l'*outil de la comparaison* (le *comparatif* ou le *modalisateur*, selon les terminologies) : "comme" ;
- le *motif* (la *raison*, le *tertium comparationis*, dans la terminologie de la rhétorique) : "blocs immobiles..."

⁷Op. cit., p. 58.

⁸P. RICOEUR, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 35.

⁹G. MOLINIÉ, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1993, p. 135.

De cette *forme canonique*, on peut proposer le schéma :

Cé -> copule -> (motif) -> 'comme' -> Ca

L'éviction du *motif* conduit à concevoir des formes différentes de comparaisons¹⁰, tandis que celle de l'*outil* permettrait de construire des métaphores *in praesentia*¹¹ :

- "les pensées devenaient comme des coraux",
- "les pensées devenaient des coraux",
- "les pensées devenaient des blocs immobiles...", etc.

C'est que, comme le notent Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine, la comparaison n'engage pas des nuances syntaxiques très accusées :

"Peu variées syntaxiquement, les comparaisons sont ainsi liées à quelques formes stéréotypées qui donnent l'impression de formules."¹²

C'est donc surtout au niveau des mécanismes sémantiques que la comparaison affirme son statut d'instrument poétique efficace.

Ainsi, le *motif* de la comparaison peut ne pas être nommé, donnant ainsi lieu à ce que certains théoriciens appellent une *identification atténuée*¹³. Deux effets stylistiques sont alors à identifier :

1°. un renforcement de l'extension sémantique du comparant,

2°. une limitation de la portée du rapprochement.

En effet, en l'absence d'une formulation de la raison pour laquelle on envisage le rapprochement, la comparaison ne connaît pas d'orientation autre que celle imposée par l'*objet-repère*. Celui-ci est convoqué massivement, avec toutes les virtualités sémantiques et référentielles que comporte le lexème qui l'exprime. Dans notre exemple, la suite :

"les pensées devenaient comme des coraux"

permettrait de sélectionner simultanément le corps du corail (calcaire), sa coloration (blanc ou rouge), son utilisation (bijouterie), son milieu (mer), sa solidité... Bien évidemment, ces atomes de signification restent virtuelles, le contexte pouvant à tout moment en modifier ou en éliminer quelques-uns. Mais théoriquement, tant que la *raison* n'est pas explicite, rien n'empêche d'interpréter le comparant dans un sens plutôt que dans un autre.

Cet élargissement du champ d'application du comparant peut également se révéler comme une limitation de sa portée. En effet, le *motif* peut enrichir le contexte de l'association, dévoilant de nouveaux attributs. Son absence conduirait alors au résultat opposé. La comparaison se

¹⁰G. Genette parle de "comparaison motivée" et de "comparaison non motivée". Voir "La rhétorique restreinte", *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 30.

¹¹C. MORINET, "La comparaison en amont ou en aval de la métaphore", *Faits de Langues*, n° 5, 1995; F. RULLIER-THEURET, "Faire, être et avoir sous la métaphore en de", *L'Information Grammaticale*, n° 73, 1997.

¹²J. MOLINO et J. GARDES-TAMINE, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Paris, PUF, 1982, p. 167.

¹³G. GENETTE, *op. cit.*

présentera comme une explication tout ce qu'il y a de conventionnel. C'est le cas exemplaire des formulations de type pédagogique : *A est comme B*, où B, toujours plus connu, toujours moins ambigu, fait connaître l'inconnu ou le moins connu. Elle peut aussi déboucher sur une *énigme*, si le comparant ne satisfait pas à cette exigence de clarté : "elle marchait comme on rit" (Aragon)¹⁴. En d'autres termes, la comparaison privée de son *motif* permet des jeux d'incompatibilité pouvant aller de la pure convention à l'invention la plus libre.

Dans un article bien ancien, Jean Cohen¹⁵ a justement essayé de répertorier ces formes d'association, en envisageant tous les cas probables de mise en discours des deux termes de l'opération. Si, dans la perspective de l'écart, on définit la *comparaison* comme "l'énonciation d'un sème commun à deux lexèmes différents"¹⁶, il est possible alors de concevoir quatre catégories : 1°. l'*ellipse*, 2°. l'*impertinence*, 3°. la *redondance interne*, 4°. la *redondance externe*. Les combinaisons permettent de multiplier par trois chacune des quatre catégories. On obtient ainsi, du moins en théorie, douze *types de figures comparatives* regroupées dans le tableau suivant¹⁷ :

	Ellipse	Impertinence	Redondance interne	Redondance externe
1°)	= AB	B ≠ C	B = C	C = A
2°)	= AC	B ≠ A	B = A	C < A
3°)	= BC	A ≠ C	A = C	C = ∅

L'*ellipse* permettrait donc de fabriquer des comparaisons comme :

"tes seins sont comme des jumeaux de gazelle
qui paissent au milieu des lys" (Baudelaire)

où "seins" (Cé) se trouve lié comparativement à "gazelle" (Ca) sans que le *pivot* de la comparaison soit explicité.

L'*impertinence*, manifestation plus directe du phénomène de l'écart à l'oeuvre dans le langage poétique, joue sur l'extension sémantique des termes du rapprochement. Le tableau montre qu'elle peut, par exemple, intervenir au niveau de n'importe quelle jonction :

— *Ca / motif* :

la terre tourne comme une orange
|—————|
o

— *Cé / motif* :

la terre mûrit comme une orange
|———|
o

— *Cé / Ca* :

la terre est bleue comme une orange
|—————o—————| 18

¹⁴Exemple cité par C. FROMILHAGUE et A. SANCIER, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, rééd. Dunod, 1995, p. 136.

¹⁵J. COHEN, "La comparaison poétique : essai de systématique", *Langages*, n° 12, 1969.

¹⁶*Ibid.*, p. 44.

¹⁷*Ibid.*, p. 45. A = Comparant, B = Comparant, C = "Prédicat commun".

¹⁸Cohen précise toutefois que "l'impertinence ici est double et la figure devrait se noter : B ≠ A et C (...)" chacun des deux lexèmes possède le sème de couleur, mais cette couleur n'est pas bleue. La comparaison compare des incomparables et c'est pourquoi on peut la noter A ≠ C", *ibid.*, p. 47.

Les cas de *redondance*, répétition inutile de l'information, rendent possibles des figures comme :

- "la neige est belle comme la neige"
- "la terre est ronde comme la rondeur"
- "le fleuve est pareil à ma peine
Il s'écoule et ne tarit pas"

La systématisation par Cohen des formules comparatives n'est certainement pas exempte de tout reproche, mais il faudrait y reconnaître l'intérêt d'une classification initiale des faits de style. En effet, à côté de l'*ellipse du motif* de la comparaison pourraient figurer sa formulation impertinente, puis sa formulation redondante, cadres favorables à des constructions métaphoriques plus ou moins complexes, plus ou moins inédites. Ce fait a déjà été observé par certains chercheurs. Ainsi, pour Molino et Gardes-Tamine, le *motif* de la comparaison, lorsqu'il en vient à être exprimé, est souvent le lieu d'une jonction métaphorique :

"Lorsqu'il est présent, ce tertium comparationis est le plus souvent lui-même métaphorique :

Les haines chantent comme des mésanges
Portant son coeur farouche et bourdonnant comme un gâteau de mouches noires" 19.

Le phénomène est également souligné par Fromilhague et Sancier :

"Il n'est pas rare que le motif soit *métaphorique* ; la comparaison intervient alors comme un élément d'explication, surtout quand la métaphore introduite par le motif se développe en tableau" 20.

Il est donc assez fréquent qu'une métaphore et une comparaison figurent toutes deux dans un segment, sans qu'il y ait cette espèce de *concurrency* à laquelle font allusion les deux auteurs lorsqu'elles écrivent :

"La comparaison pose un *rapport explicite* entre un comparé (Cé) et un comparant (Ca) qui restent distincts, la métaphore crée un *lien immédiat* entre un Cé et un Ca dont les référents sont assimilés l'un à l'autre par transfert de signification. La comparaison est *analytique* et présuppose en principe une volonté de *clarté*. La métaphore est *synthétique* et donne une *densité* accrue à la représentation" 21.

Parfaitement plausible en ce qui concerne l'expansion sémantique du *motif* de la comparaison, l'hypothèse du développement métaphorique achoppe cependant à une difficulté théorique et terminologique. Une confusion probable peut résulter de ce que la comparaison, tout comme la métaphore, risque de réunir des termes incompatibles, définissant l'impertinence à laquelle pense Cohen. Il paraît alors irrecevable de dire que le comparé ou le comparant sont susceptibles d'avoir un quelconque prolongement métaphorique.

19 *Introduction à l'analyse linguistique...*, op. cit., p. 167.

20 *Introduction à l'analyse stylistique*, op. cit., p. 136-137.

21 *Ibid.*, p. 137. Nous soulignons.

Pourtant, dans son étude des procédés de combinaison des métaphores²², Henry considère la comparaison comme un moyen de préciser le sens de l'analogie. "La comparaison, note-t-il, amène et éclaire, ou vivifie, la métaphore, et l'on trouve alors exprimé en quelque façon, dans le membre de comparaison, un des termes de l'analogie"²³. Il donne en illustration cette séquence :

"Par le jour chaud et le long midi, le cocotier ouvre, écarte ses palmes dans une extase heureuse, et au point où elles se séparent et divergent, comme des crânes d'enfants, s'appliquent les têtes grosses et vertes des cocos" (C Claudel)

où "cocos", métaphorisé en "têtes" dans le pivot nominal, reçoit une autre caractérisation, "crânes d'enfants", par le truchement de la formule comparative. On peut noter que la nouvelle caractérisation n'est pas étrangère au développement métaphorique, "crâne" faisant partie de l'aire sémantique de "tête". Mais dans ce cas, la comparaison fait plus que rappeler l'analogie : elle condense une information contenue dans la métaphore, elle opère une sélection supplémentaire, plus serrée, cette fois-ci.

Toutefois, Albert Henry relève une seconde possibilité d'agencement des deux figures : le développement métaphorique en direction de l'un des membres de la comparaison. Il écrit :

"ou bien la métaphore est un des constituants linguistiques du membre de comparaison et son rôle et d'en rendre plus expressive la substance sémantique"²⁴.

Dans l'exemple retenu, on voit comment la séquence métapho-rique développe la comparaison qui, elle, se laisse identifier comme le procédé central de l'ensemble du fragment :

"... derrière le sien [le monocle], M. de Palancy qui, avec sa grosse tête de carpe aux yeux ronds, se déplaçait lentement au milieu des fêtes en desserrant d'instant en instant ses mandibules comme pour chercher son orientation, avait l'air de transporter seulement avec lui un fragment accidentel et peut être purement symbolique, du vitrage de son aquarium, partie destinée à figurer le tout qui rappela à Swann... cet Injuste à côté duquel un rameau feuillu évoque les forêts où se cache son repaire" (Proust).

Ceci est justement souligné par Henry qui continue :

"On voit que l'instrument essentiel de la création, dans ce passage, est la comparaison (*tête de carpe* > *avait l'air* > *rappela*) dont la substance est développée, animée et gonflée par de véritables métaphores-lentilles (*mandibules, fragment du vitrage de son aquarium*). Ainsi apparaît nettement, dans ce cas, la fonction locale de la métaphore : animer la trame, plus solidement intellectuelle, de la comparaison"²⁵.

De ce point de vue, l'examen minutieux de quelques exemples tirés des premières oeuvres de Le Clézio révèle que les deux figures entretiennent entre elles des rapports très étroits, à tel point qu'il paraît parfois impensable de les séparer lors de l'analyse discursive. Le texte propose des combinaisons fort judicieuses des deux procédés, confiant à l'une des deux figures le soin de continuer, d'amplifier, de modéliser ou de feutrer l'effet stylistique de l'autre.

²²*Métonymie et métaphore, op. cit.*, p. 116-139.

²³*Ibid.*, p. 117.

²⁴*Ibid.*

²⁵*Ibid.*, p. 117-118.

Il reste à souligner cependant que le repérage de la comparaison pose le problème structurel de la hiérarchie des facteurs rhétoriques en jeu. Dans certains passages, il n'est guère possible d'affirmer s'il s'agit d'une métaphore dont l'un des deux termes est prolongé en comparaison, ou s'il s'agit d'une simple comparaison construite sur une impertinence. Afin donc de limiter les risques d'une lecture hasardeuse, nous ne retiendrons que les comparaisons qui sont franchement insérées dans des cadres métaphoriques plus larges, tels que ceux des métaphores filées ou des métaphores combinées. Aucune confusion n'est alors possible, puisqu'il s'agit de formules qui se développent à l'intérieur de séquences ouvertement figurées, soit comme moyen d'étoffer le métaphorisant, soit comme moyen de caractériser autrement le métaphorisé, en dehors de la caractérisation initiale.

2. Développement par une comparaison de l'un des membres de la métaphore

2.1. Le métaphorisant développé en comparaison

La métaphore chez Le Clézio définit un mode de figuration qui n'exclut pas la représentation comparative. Les fonctions et les mécanismes propres à l'une et à l'autre des deux figures se recourent et se complètent. De ce point de vue, le développement du métaphorisant apparaît souvent comme l'un des moyens les plus fréquents de donner plus de poids à l'ensemble de l'expression métaphorique. Dans ce qui suit, nous nous proposons d'examiner les principaux effets stylistiques issus de cette alliance.

2.1.1. La comparaison-chute

La position de la formule introduite par la comparaison a quelques incidences sur le sens qui se construit autour des deux figures. Ainsi placée en fin de phrase, avec ou sans pause précédant *l'outil*, la similitude achève souvent une série de termes métaphoriques. Formée d'un seul terme, le comparant en l'occurrence, la comparaison peut de ce fait enrichir la substance sémantique d'une suite d'analogies présentées selon le mode métaphorique. En effet, dans cet énoncé, par exemple :

J'ai regardé longtemps comme ça l'espèce d'étoile à six branches, et j'ai vu que chacun de ses bras était gonflé de force, qu'il appuyait sur la jante de la roue comme une main. (*La Guerre*, p. 191)

la métaphore centrale, telle qu'elle est explicitée dans le contexte, assimile à une "étoile" la "roue" d'un grand camion. Détaillée en association végétale par le biais de "branches", la formule n'offre pas d'effet spécial²⁶. Mais avec le métaphorisant dérivé "bras", on se rapproche d'une figuration plus intensive. Le prolongement par "comme une main" achève d'assurer à l'évocation toute sa densité stylistique et thématique. En parfaite synergie avec l'idée de "force", le référent "main" précise l'action dénotée par "appuyer". Dans le texte, la description de la roue et du camion renvoie d'ailleurs au thème de la puissance muette des objets :

"(...) il y avait tant de perfection dans cette étoile d'acier, tant de beauté et de puissance réelles (...) ses six bras ouverts en étoile brillaient de force et de violence calme (...) cette roue si belle, si tranquille, qui dominait l'espace, qui était indestructible (...)"

²⁶Il s'agit en fait d'une métaphore près d'être lexicalisée.

La comparaison ici prépare le symbole, l'explicite, beaucoup plus parfois que la *catachrèse*²⁷. Cette même fonction de la *comparaison-chute*, continuant l'effet d'un métaphorisant, se retrouve dans cet autre énoncé :

Puis il glissa en elle, il se fondit dans son corps, habitant la *machine au fuselage de métal*, avançant ses jambes dans les siennes, respirant avec ses poumons, regardant la foule avec deux *yeux en forme de phares*. (*Le Livre des fuites*, p. 76)

où "phares", caractérisant "yeux", appartient à la même sphère lexicale que "machine au fuselage de métal", métaphorisant de "femme". Mais ici, la comparaison tient un rôle supplémentaire : elle délimite l'expansion sémantique de la *synecdoque généralisante*, en suggérant un "moyen mécanique de locomotion". Nous observerons d'ailleurs le même effet dans l'exemple suivant :

La ville tremblait de tous ses efforts pour parler. Les mots étaient enfoncés en elle, dans ses murs, dans ses puits profonds *en forme de gorges*. (*La Guerre*, p. 171)

Ici s'ajoute un autre effet plus intéressant à noter : la récupération, après coup, du métaphorisant. Le début de la phrase apporte un élément conforme à l'évocation finale :

mots → enfoncés → puits → gorges

```
graph LR; A[mots] --> B[enfoncés]; B --> C[puits]; C --> D[gorges]; B --- E[ ]; E --- F[ ]; F --- G[ ];
```

Mais il faut souligner que, dans ce cas bien précis, la comparaison ne termine pas vraiment la métaphore. Bien au contraire, elle lui sert de *motif*. La suite de la séquence offre un développement plus expressif de cette métaphore organique :

"Bea B. les entendait remonter le long des organes (...) les mots oscillaient au bord de toutes les bouches, poussées de lave que la terre avait contenues pendant des siècles"

Un effet d'enchaînement est particulièrement sensible dans ces cas où la comparaison clôt une suite de métaphorisants se rapportant au même métaphorisé :

Le silence, l'immobilité revenaient à toute allure, ils glissaient le long des jambes, ils sortaient des petits cylindres des cigarettes *comme un gaz mortel*. (*La Guerre*, p. 108)

C'est le troisième terme, et d'ailleurs le dernier, qui se trouve inséré dans un cadre comparatif. Mais on verra que ce procédé est plus fréquent dans les comparaisons développant un métaphorisé.

L'enchaînement sémantique et rhétorique peut aussi résulter d'un jeu sur la substance phonique des mots. Dans cet énoncé :

Un autocar d'*acier* faisait mugir son klaxon, et c'était un large *sillon* de lumière qui progressait comme une *faïlle*. (*Le Livre des fuites*, p. 18-20)

²⁷Mais la catachrèse n'est pas toujours inexpressive. Dans cette métaphore de *La Guerre*, "ailes des avions" n'est pas sentie comme une simple nécessité linguistique. L'effet de sens amorcé par l'isotopie [animal] est également présent dans la métaphore linguistique : "La destruction est proche, maintenant (...) C'est écrit aussi sur les pistes des autoroutes, avec les drôles d'insectes de métal qui roulent à 120 kilomètres/heure, et sur les ailes des avions" (*G.*, 233).

"faille", comme "acier", "sillon" et "lumière" condensent l'assonance [j], augmentée du son vocalique [a] des termes "autocar", "klaxon" et "large". Dans cette autre phrase de la même séquence, les trois pauses renferment des assonances en [a], avec un effet de rime intérieure réunissant le premier et le dernier des trois termes :

Il regardait le visage d'une jeune *femme*, // et, hors des yeux à la clarté insoutenable, // surgissaient deux pinceaux aigus qui le frappaient *comme* des *lames*. (*Le Livre des fuites*, p. 18-20)

Dans cet autre exemple :

On longeait des réservoirs d'eau profonde, des *bulles* d'obscurité compacte où les gouttes de pluie tombaient *comme* des *balles*. (*Le Déluge*, p. 99)

entre le métaphorisant "bulles" et le comparant "balles", se laisse identifier une homophonie partielle.

On peut même, dans certains cas, hasarder une explication similaire du recours à un *outil* en particulier. Dans l'exemple cité plus haut, "efforts", "mots", "profonds", "en forme de" et "gorges" sont liés par l'assonance [o] et, au niveau des trois derniers vocables, par l'allitération [R] :

La ville tremblait de tous ses *efforts* pour parler. Les *mots* étaient enfoncés en elle, dans ses murs, dans ses puits *profonds en forme de gorges*. (*La Guerre*, p. 171)

Ces effets phoniques sont renforcés par la reprise des sourdes : "efforts", "enfoncés", "ses", "profond", "forme".

Les exemples de telles combinaisons sont nombreux²⁸, et on finit par avoir l'impression que la construction sémantique est parfois charpentée par la substance sonore des mots. Mais bien évidemment, et en l'absence d'une étude systématique du matériau phonique de la phrase leclézienne, étude qui ne s'inscrit pas dans notre projet immédiat, rien ne valide cette lecture, rien n'en garantit la cohérence. Nous préférons donc nous limiter à ces quelques cas.

Dans la comparaison en position de clôture d'une phrase métaphorique, on identifie parfois un *motif*. Sa fonction est alors de rappeler l'analogie, de la corriger ou de la feutrer.

Ainsi, dans cet exemple :

Un chien aboyait, et son appel passait rapidement le long des murs *telle* une rafale de balles traçantes. (*Le Livre des fuites*, p. 18-20)

le mot "passer" risque de ne pas expliciter la synesthésie audition / vision qui est à la source de toute la description de la ville, dans les premières pages du *Livre des fuites*. Il faut alors reconnaître au *motif* "traçantes" sa fonction toute pittoresque de visualiser l'aboiement du chien.

Par ailleurs, lui-même métaphorisé, le motif de la comparaison dans :

La lumière circulait lentement *pareille* à une fine pluie de poussière de mica. (*Le Livre des fuites*, p. 16)

semble voiler le sème [liquide] du lexème "pluie". L'incompatibilité s'en trouve "bémolisée" pour ainsi dire. Un procédé analogue peut être observé dans la construction :

²⁸Voici deux autres exemples de liaisons phoniques : "Les roues se rencontraient et fuyaient, et sur elles les routes tournaient avec folie (...) (*Le Livre des fuites*, p. 31); "(...) on traversait les couloirs de vent glacé (...) qui sifflaient et coupaient sur la colline. (*Le Déluge*, 100).

Il racle le sol, il s'étale *pareil* à une volée de silex aigus. (*Le Livre des fuites*, p. 65-67)

où "aigus" étoffe surtout "racler" en faisant ressortir le sens de l'évocation tactile. Il faut noter également que la précision – délimitation du sens de la sélection métaphorique – peut prendre des allures de correction. La comparaison ne se contente pas d'allonger l'effet de l'association, elle le rectifie, le réoriente en quelque sorte. Dans l'exemple qu'on va lire, la correction par un motif est ainsi formellement mentionnée par la conjonction :

Elle vit encore le *dôme blanc du ciel* qui était suspendu au-dessus de tout ça, *pareil à un fleuve* lui aussi, *mais* dans sa *vallée* immense roulaient des banquises. (*La Guerre*, p. 207)

Le terme "vallée", dont on peut dire qu'il est à la fois motif de la comparaison et métaphorisant interne, dévoie l'analogie initiale, "dôme blanc" = "ciel". Il apporte surtout une nuance de révision.

Mais, le rappel du métaphorisant par le motif n'est pas toujours une rectification. Il est parfois susceptible de produire des figures très expressives. En effet, dans :

La ville s'était recouverte de plaque dures, elle avait sorti ses rasoirs et s'était mise en embuscade. Au fond du ciel, il n'y avait plus de miroirs, et à la place du soleil, était un grand trou sanglant, *dans le genre d'une molaire arrachée*. (*Le Livre des fuites*, p. 69-70)

l'adjectif "arrachée" amplifie la caractérisation actualisée par "sanglant". Il est surtout conforme aux notations "dures", "rasoirs", "embuscade" dont il concrétise la teneur thématique. Signalons toutefois que cet effet de prolongement peut être perturbé, lorsque le comparant renvoie à un référent dont l'identification pose problème. Dans cet exemple, nous nous rapprochons de l'énigme, puisque le deuxième segment du parallélisme amène un nom propre :

La beauté est bardée de fer et de cuir *comme un samouraï*, elle est seule au milieu du désert de sable *comme un Dynaste Hercule*. (*La Guerre*, p. 220)

En dépit de l'effet de sélection activé par le pronom indéfini, l'ordre connu > inconnu freine la lecture et crée une connotation d'étrangeté, deux faits qui mettent en valeur l'expression métaphorique centrale.

Comme on peut le constater, le prolongement de la figure métaphorique dans la comparaison ne se limite pas à la seule volonté de rappeler l'incompatibilité ou l'attribut commun mis en avant par la métaphore. Les éléments de la similitude comparative jouent parfois un rôle déterminant dans la création de certains effets stylistiques : *sélection* d'une information importante, *ajout* d'une signification ou d'une connotation insuffisamment exprimée par le métaphorisant, *correction* d'une association, *neutralisation* d'un sème surnuméraire, etc. Cependant, lorsque la comparaison est intercalée entre deux métaphorisants, ou bien entre le métaphorisé et le métaphorisant, elle joue plus concrètement un rôle de *figure d'appui*.

2.1.2. La comparaison au milieu d'une séquence métaphorique

À l'examen de ce type de constructions, il apparaît clairement que la longueur ou la brièveté du membre introduit par le *modalisateur* laisse prévoir deux fonctionnements différents :

2.1.2.1. Comparant bref

Lorsque la formule comparative, au milieu de la séquence métaphorique, se limite à la seule expression du comparant, la série des métaphorisants donne l'impression d'une rupture. Celle-

ci se présente comme nécessaire à l'insertion du détail. Elle est d'ailleurs parfois signalée par la syntaxe d'une proposition incise. C'est d'abord vers l'ajout différé d'une caractérisation sur le mode comparatif qu'on pense plausible d'orienter l'interprétation. Mais la lecture minutieuse révèle que le détail peut passer au premier plan. Dans cette phrase qu'on peut lire dans *Le Déluge* :

(...) il semble qu'il y avait un poids (...) C'est un bloc de marbre, haut *comme une montagne* et pesant des tonnes, qui vous entraîne à travers les couches des matières mortelles. (*Le Déluge*, p. 29)

la banalité de la comparaison au niveau du choix d'un comparant commun n'altère en rien le dynamisme de l'image. En harmonie avec "bloc de marbre", le segment "haut comme une montagne" relance la métaphore verbale et optimise la concrétisation. Dans cet autre exemple :

Il sentit aussi l'odeur triste de la fumée des feux éteints, il renifla la senteur *basse, funèbre, rampante, comme sortie d'un cadavre de lézard*, des écoulements d'égout. (*Le Déluge*, p. 157)

la fonction de *figure-relais* se précise. Insérée entre les deux formants du groupe nominal, mais surtout après la série des trois adjectifs métaphoriques, la comparaison joue sur le lien sémantique très solide entre "rampante" et "lézard", puis entre "funèbre" et "cadavre". Elle n'interrompt pas la métaphore, mais la ranime et la vivifie.

En dehors de ce schème syntaxique de la proposition incidente, la figure comparative propose des combinaisons plus originales.

— Elle peut, par exemple, marquer le point fort de la suite métaphorique :

L'air *appuyait* sur la figure et sur la gorge, il *écrasait* les poumons *comme une balle de caoutchouc*, il *fermait* les paupières sur les yeux. (*Le Livre des fuites*, p. 163)

— La suite peut contenir un groupement graduel où la comparaison sert de modalisation aux métaphorisants qui la suivent :

Et ce songe *trouble* ses entrailles, la *pénètre tel un poison*, *bat dans ses veines*, *roule sa poussière* sur la peau tendre de l'oeil. (*Le Déluge*, p. 40)

— Elle peut aussi amener une nuance de contraste susceptible d'éclairer un élément central de la description :

Partout, sur la ville qui flottait *pareille à un zeppelin éclairé*, les *gouffres d'encre* étaient préparés. (*Le Déluge*, p. 222)

— Elle est capable de contenir un terme qui se donne à lire comme une variante lexicale d'un membre métaphorique important :

En sourdine, possédée par le souvenir de la musique, du rythme, de la couleur bleue, des goûts, des odeurs, la tension avait levé sa *coquille d'air*, et, gonflée et lourde, elle envahissait le centre du macadam, le débordait, oscillait sur lui *comme une bulle*, frémissait, s'empourrait, grognait de colère. (*Le Déluge*, p. 18)

— Le comparant peut paraître indu, mais il se justifie stylistiquement par la recherche d'une variété :

C'est ce silence qui fait que je ne suis plus là ; *silence épais comme une mer (...)* *silence de fonte, de béton armé, silence de lac de boue.* (*Le Livre des fuites*, p. 65)

L'exemple montre que le caractérisant, atténué par la comparaison "comme une mer", se trouve relayé par le groupe nominal "silence de lac et de boue".

2.1.2.2. Comparant allongé par un motif

C'est la combinaison la plus fréquente. La saisie des liens qu'entretiennent les deux figures se trouve facilitée par l'expression d'un fondement de la figure. En fait, le *motif* est censé réduire l'écart pouvant exister entre le comparant (métaphorisant) et le comparé. De ce point de vue, deux procédés méritent d'être soulignés : la *comparaison en développement analogique* et la *comparaison dédoublée en essayage des termes*²⁹.

2.1.2.2.1. Comparaison en développement analogique

D'une façon générale, il est relativement rare que la comparaison chez Le Clézio mobilise tous les éléments de la forme canonique. On peut néanmoins relever certains cas de similitude systématisée. Dans cette séquence :

La pensée avait cessé son morcellement. Elle ne *cheminait plus à tâtons, comme fait la chenille qui palpe de toutes ses antennes et de toutes ses pattes.* (*La Guerre*, p. 183)

Une schématisation suivant le modèle de l'analogie proportionnelle rend compte du mécanisme :

$$\frac{\text{pensée}}{\text{"se déployer"}} = \frac{\text{chenille}}{\text{cheminer}}$$

L'analogie est d'ailleurs immédiatement reprise en parallélisme :

D'un seul bond, elle avait pris son essor, elle planait dans le ciel comme fait l'épervier.

L'effet de contraste est très sensiblement marqué. Dans cet autre exemple :

20. Elles [les racines des arbres] fouillaient tout le temps entre les mottes, agrippaient la terre qui s'éboule, saisissaient des morceaux de vie humide tout grouillants de vers et de pourriture, et les laissaient filtrer *comme entre des doigts la mer.* (*Le Déluge*, p. 16)

l'ellipse n'altère pas véritablement l'analogie, du moment que le métaphorisant "filtrer" peut

$$\frac{\text{racines}}{\text{filtrer}} = \frac{\text{doigts}}{\text{"filtrer"}}$$
figurer dans les deux équations : "filtrer" "filtrer" La comparaison est ici on ne peut plus éclairante. Sa banalité est de caractère didactique. Ceci nous permet immédiatement d'en attendre la forme rectificative.

²⁹Nous empruntons cette notion à A. VIAL : "...juxtaposition de reprises, reprises du même terme ou reprises de la même idée, de a même sensation, par le moyen de synonymes ou de mots à peu près synonymes, ou encore de mots qui, selon l'expression des grammairiens correspondent sur le plan idéologique", *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1954, p. 601.

2.1.2.2. La comparaison dédoublée en essayage des termes

Censée apporter un éclaircissement substantiel à certaines associations, la formulation comparative peut ne pas assumer pleinement ce rôle, ou du moins créer cette illusion. Elle est alors excessivement développée au niveau du motif. La recherche du comparant exact fait s'accumuler les précisions. Dans cette phrase :

Le monde surgit en permanence de ma tête, *comme des rayons, comme un doux bruit de mécanique, plein de fourmillements de ressorts et de carambolages de rouages, d'une montre bracelet.* (Le Livre des fuites, p. 67)

la reprise du premier comparant "rayons" par "bruit de mécanique" est presque nécessaire à la description du désordre du monde. Le motif exprimé dans un membre plus long est le lieu d'une prolifération des prépositions : "un doux bruit *de* mécanique, plein *de* fourmillements *de* ressorts et *de* carambolages *de* rouages, *d'*une montre bracelet"³⁰.

La technique de l'essayage des termes est plus manifeste dans cette autre métaphore :

Quand il perçut totalement le rythme de la mer et du vent, quand il ne fut plus qu'un avec lui, posé à la fois contre les assauts des éléments et vibrant de leur même joie, *comme un rocher, comme un vieux piton noir et gluant, tout couvert de varechs et de parasites*, il respira. (Le Déluge, p. 172-174)

Encore une fois, le premier comparant simule un manque d'expressivité. Il semble moins apte à recevoir les détails descriptifs que le terme suivant. Pour les mêmes motifs, nous semble-t-il, la comparaison initiale est pervertie par le truchement de la seconde, avec le recours à un "ou" d'option :

Ces éclairs sont en moi, ils me traversent les uns après les autres, ils sont *comme le froid dans la chaleur, ou comme la chaleur à l'intérieur du froid.* (La Guerre, p. 244)

Mais la reprise peut se passer de cet artifice purement formel. La recherche du motif précis est suggérée par la série de comparants juxtaposés, comme dans cet exemple :

Si on avait prêté l'oreille aux grondements des moteurs, aux cris des freins, aux appels des klaxons, on aurait peut-être entendu quelque chose *dans le genre d'un dialogue, une pensée en train de se former, un récit d'aventures, un poème.* (Le Livre des fuites, p. 32-34)

Ici, il semble y avoir une nuance descriptive que, séparés ou mis en relation, les termes parviennent à traduire.

Comme nous venons de le voir, la comparaison au milieu de la séquence métaphorique assume les mêmes fonctions que celle qui se place en clôture. Limitée au seul comparant, elle convoque des rajustements sémantiques nécessaires à la saisie de sa fonction locale. Mais lorsqu'elle se développe en motifs, elle est presque toujours un élément verbal de relais et de recherche de détails supplémentaires.

C'est probablement cette recherche qui pousse à l'insérer dans des constructions plus complexes où on la voit se développer en métaphore à part entière. La formulation par la comparaison ne se contente plus de relancer une métaphore déjà entamée : elle lui sert de cadre formel. C'est ce deuxième aspect que nous tenterons de mettre en relief.

³⁰Signalons l'assonance [carambolage] / [rouages]. Est-elle vraiment fortuite ? Faut-il aussi lire "doux" comme ironique ?

2.2. Le métaphorisé développé en comparaison

Dans les métaphores combinées et dans les métaphores filées, un métaphorisé est inséré dans deux cadres qui amènent deux ou plusieurs métaphorisants reliés par la syntaxe et par le sens. Mais souvent, dans le texte de Le Clézio, le métaphorisé principal peut se trouver engagé dans un cadre comparatif supplémentaire, soit hiérarchiquement subordonné à la métaphore, soit s'en séparant plus ou moins sémantiquement. Il en résulte quelques effets stylistiques plus ou moins distincts.

2.2.1. Développement d'un métaphorisé secondaire

Le métaphorisé secondaire est fréquemment actualisé par un terme qui fait partie de l'extension lexicale du métaphorisé principal. Les deux lexèmes réalisent alors la relation "tout" (métaphore) / "partie" (comparaison).

Dans l'exemple :

82. L'homme, *séparé maintenant de ses petits dieux familiers*, n'est plus pour longtemps *homogène* ; *il coule bas, s'étale dans les trous*, et son *coeur*, et son *noyau*, *bloc calme et dur comme le silex*, fond doucement dans le duvet de la marée sale. (*Le Déluge*, p. 40)

la métaphore initiale est dérivée en comparaison à partir de "coeur", élément du tout "homme". Nous retrouvons le même procédé dans cette autre séquence :

Tous brillant de leur lumière féroce, avec leurs couleurs vulgaires et belles, les immenses plages de papier blanc *comme le sel*, les océans fiévreux de parfum, les atmosphères empoisonnées pour massacrer mouches et moustiques. (*La Guerre*, p. 230)

Le pronom "tous" renvoie à une totalité contenue dans l'énumération : "les milliers de petits flacons (...) les tubes (...) les milliers de bombes (...) les milliers de crayons à bille, de bas de femmes, de tissus, de savonnets, de lames de rasoirs !". Un seul élément de l'inventaire est extrait par le biais de la caractérisation comparative : le "papier".

2.2.2. La comparaison en tant que variante

Le plus souvent, la comparaison ne fait qu'ajouter à l'ensemble un effet de variété. Le cadre métaphorique engendre un cadre comparatif parallèle :

Matières ! Matières ! Luisantes, douces, fragiles, inflammables, *pareilles à des nuages de fumée*. Couleurs rouges, noires, profondes. *Ce sont elles qui pensent* maintenant. Ce sont elles qui *inventent l'histoire*, les religions, les sciences. Elles bougent, elles *enlacent*. (*La Guerre*, p. 232)

Mais, dans certains cas, métaphore et comparaison ne font pas envisager le même référent. Dans cette phrase, par exemple :

Plus lointaine qu'un astre, laide, noire, désertée, l'île sort des flots *comme un paquebot à l'ancre*, *gros animal obscur d'indifférence et de tristesse*. (*Le Livre des fuites*, p. 221)

la comparaison implique l'association "île" = "paquebot", tandis que la métaphore en apposition unit "île" à "gros animal". Dans cet autre énoncé, le bouleversement de l'équivalence de départ se fait en faveur d'une gradation :

Les taches claires luisaient au-dessus des têtes, mais *elles n'étaient pas agressives ; elles attiraient comme des phares, elles lançaient leurs appels*. Autour d'elles, il faisait froid, l'air était humide. Elles seules étaient pures et éclatantes, elles irradiaient la chaleur du soleil disparu, *elles étaient des astres*. (*Le Déluge*, p. 79)

Dans sa volonté de faire oeuvre poétique, Le Clézio systématise ainsi le recours au détail méticuleux qui fait de tout le cadre métaphorique de départ le terme du comparé, comme dans cet exemple tiré du *Déluge* :

les brasses de métal filent au travers du corps, *semblables au mouvement long et bref d'une épée trouant les organes*. (*Le Déluge*, p. 29)

Mais quels que soient les effets secondaires déclenchés par l'insertion d'une comparaison comme modalité de représentation figurative, c'est toujours vers des structures de relais que semble s'orienter la lecture. Le thème est alors conjointement développé en métaphores et en comparaisons. Il en résulte des substitutions qui nuancent et dynamisent la figure. Lorsque l'insertion met en valeur la représentation plus ou moins rationnelle de la similitude, la comparaison est alors poursuivie en configurations métaphoriques.

3. Comparaison développée en métaphore

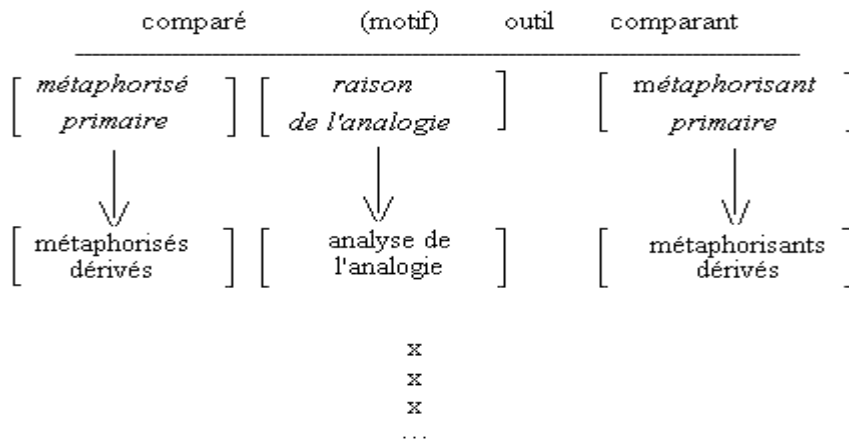
Les exemples d'un développement métaphorique d'une comparaison sont assez présents dans les textes de Le Clézio. Sauf en cas d'interruption brutale de la séquence, la structure de l'énoncé consiste dans l'analyse des membres de l'équation comparative. Mais là encore, la position de la formule concernée en éclaire la fonction.

En effet, en position initiale, la comparaison tiendra approximativement le rôle de procédé de déclenchement d'une métaphore, avec, parfois, une nuance de *motivation intradiégétique*. En revanche, lorsqu'elle clôt la séquence métaphorique (descriptive), la formule introduite par le *modalisateur* simule une synthèse, propose une conclusion, parfois soulignées par un procédé phrastique de généralisation. Mais c'est surtout en milieu de séquence que la comparaison apparaît le plus, modifiant ou orientant l'association, la corrigeant ou la renforçant. C'est probablement sa fonction de figure de relais qu'elle semble ici pouvoir assumer. Nous proposons d'examiner en détail chacune de ces trois combinaisons.

3.1. Comparaison-ouverture

Généralement courte et centrée sur une formulation verbale, la comparaison inaugurale mentionne des éléments qui sont susceptibles de se prêter à une analyse en métaphorisants ou en métaphorisés dérivés distincts. Le système proposé par Riffaterre³¹ pourrait s'appliquer ici, moyennant les modifications nécessaires à la lecture de la nouvelle combinaison :

³¹Voir M. RIFFATERRE, "La métaphore filée dans la poésie surréaliste", *Langue Française*, n° 3, 1969, repris dans *La Production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 217-234. Nous renvoyons à cette dernière édition.



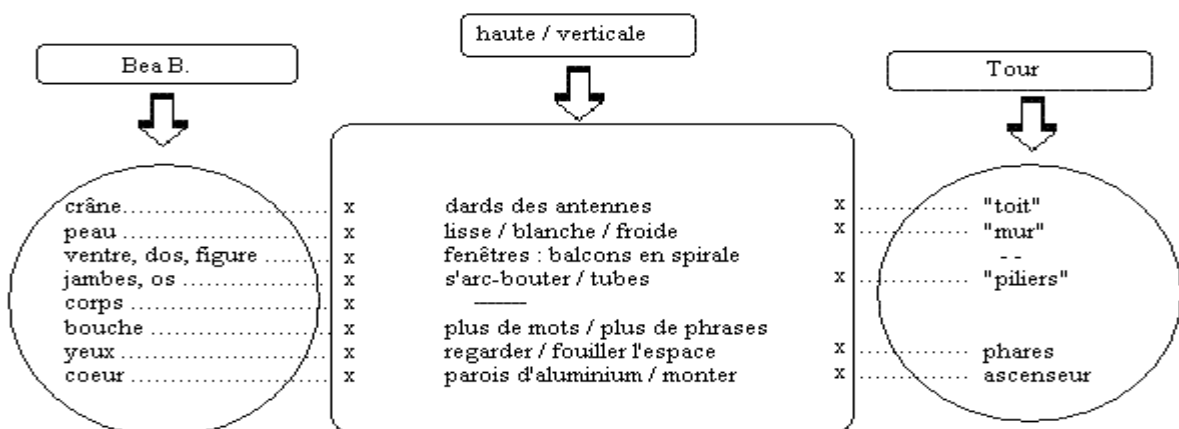
Les éléments verbaux du comparé et du comparant sont détaillés en métaphores dérivées. La construction paraît simple, mais certaines variantes ne sont pas à exclure qui révèlent des combinaisons parfois plus complexes.

Un exemple typique nous est fourni par cette description hallucinée où l'on voit Bea B. s'efforçant de se transformer en gratte-ciel. Nous donnons cette séquence dans son intégralité.

Bea B. s'arrêtait, elle aussi, pendant que la nuit arrivait vite. *Elle s'asseyait sur les marches, devant un immeuble, et elle s'exerçait à devenir comme une tour, très haute et verticale.* Les dards des antennes-télé poussaient sur son crâne, et sa peau se faisait toute lisse, toute blanche et froide. Les milliers de fenêtres s'ouvraient sur son ventre, son dos, sa figure, entourées de balcons en spirale. Puis elle se levait, et ses jambes s'arc-boutaient sur le sol de pierre, lançant les tubes des os jusqu'au bout de son corps. Dans sa bouche, il n'y avait plus de mots, plus de phrases, rien. Ses yeux étaient deux phares qui regardaient plus loin que l'horizon, au-delà de la sphère du ciel, qui allaient fouiller l'espace noir où sont les étoiles. Et à la place du coeur, il y avait un drôle d'ascenseur silencieux, aux parois d'aluminium, qui montait, qui montait ... La jeune fille qui s'appelait Bea B. resta longtemps comme cela, debout au milieu des tours, dans la nuit, avec tous les réverbères allumés.

(*La Guerre*, p. 175)

La construction est cohérente et s'ordonne autour de l'équivalence "Bea B." / "tour". La comparaison qui prépare (ou déclenche) cette identification instaure une première figure, qu'on pourrait appeler *figure-synthèse*, et dont la métaphore ne fait qu'analyser les constituants. Un inventaire des métaphorisés et des métaphorisants nous permettra d'identifier la nature de cette relation. Nous en proposons le schéma suivant :



La dérivation métaphorique est bien manifeste mais, dans certains segments, elle se fait plus discrète. Le *motif* étant formulé, l'absence du comparant explicite ne se fait pas beaucoup sentir. La proposition "les dards des antennes-télé poussaient sur son crâne" active une association, "crâne" = "toit" (non exprimé), sous laquelle se lit naturellement (co-textuellement) l'association "dards des antennes" = "cheveux" (non exprimé). Dans la proposition suivante, le motif adjectival se prête moins facilement à ce jeu de mise en équation. La relation déviante invite à nommer le métaphorisant "murs", l'*attribut commun* ne référant pas directement à une subdivision du comparé, mais à l'une de ses propriétés. Par contre, le segment "les fenêtres ... entourées de balcons en spirale" formule un *motif* dont l'impertinence frôle l'énigme. Le comparé est ainsi difficile à reconstituer. Il s'agit de deviner quelque chose qui serait pour le corps de Bea B. ce que sont les fenêtres pour un immeuble. L'analogie absurde se trouble pour ainsi dire de fantasme, sinon de ludisme. Mais rappelons que l'énigme peut être neutralisée par l'analogie initiale. Au niveau de la réception, il se produit une sorte d'*engendrement du sens* qui ignore les règles habituelles des liaisons logiques, instaure ce que Riffaterre appelle les *règles de l'idiolecte textuel*³². La fabrication de la figure se conforme à une structure de base qui, simultanément, fait se déployer les figures secondaires, leur sert de motivation endogénétique et suggère un sens nouveau basé sur l'ancien. Sans qu'il soit nécessaire d'identifier le référent exact, le lecteur déchiffre l'énigme. La clé est celle qui permet, grâce à la comparaison, d'accepter d'imaginer Bea métamorphosée en immeuble. Nous pouvons affirmer que l'étrangeté du détail est atténuée par le contexte, noyée dans l'étrangeté plus prodigieuse de l'équivalence.

Cette déviation initiale devenue acceptable prolonge la métaphore dans les deux pivots nominaux "yeux" = "phares" et "coeur" = "ascenseur". Plus conventionnelle dans la première assertion, la chosification débouche sur une véritable *figure d'invention*. L'analogie juste et inédite, à notre connaissance du moins, se pose comme une synthèse de l'ensemble du parcours. La répétition du verbe "monter", ainsi que la ponctuation suspensive soulignent cette finale, mais ouvrent la séquence à d'autres possibilités de liaison.

Comme on vient de le voir, la comparaison qui lance la figure forme comme le noyau de l'analyse en membres dérivés. La métaphore filée ne fait qu'activer en chaîne plusieurs associations³³ :

Bea B	=	immeuble
<i>crâne</i>	=	<i>toit</i>
<i>cheveux</i>	=	<i>antennes</i>
<i>peau</i>	=	<i>murs</i>
<i>jambes</i>	=	<i>piliers</i>
<i>yeux</i>	=	<i>phares</i>
<i>coeur</i>	=	<i>ascenseur</i>

Comme si le texte se disait lui-même en tant que texte, comme si prévoyant une résolution prématurée de l'énigme, "dans sa bouche il n'y avait plus de mots, plus de phrases, rien". Rupture nécessaire au rebondissement du sens figuré³⁴.

³²M. RIFFATERRE, "Système d'un genre descriptif", *Poétique*, n° 9, 1972, p. 15.

³³I. TAMBA-MECZ parle très justement d'"entrelacs bi-thématique". Voir *Le Sens figuré*, Paris, PUF, 1981, p. 111.

³⁴Cette continuation dans la métaphore d'une relation entre deux membres de la comparaison n'est pas toujours très stable. La poussée de la métaphore peut se trouver gênée par des espèces d'*excroissances digressives*. Dans cette longue séquence descriptive, il est possible d'observer une telle variante stylistique.

La structure à rebondissement où l'on passe d'une métaphore à une autre par le biais d'un élément de l'une transposé dans l'autre, se retrouve dans maints passages de l'oeuvre. Elle est, nous semble-t-il, caractéristique du style de Le Clézio. En voici un autre exemple :

Besson prit une feuille de papier et se mit à écrire. (...) Au bout d'un instant, il alla plus vite. Il oublia les mouvements tremblotants de la main en train de courir (...) *il entra dans l'écriture comme dans un paysage*, sans chercher, sans s'attarder. Il vit les mots pleuvoir par phrases entières, filant rapidement vers la droite, pareils à de minuscules animaux. (...) C'était curieux, cela : ce griffonnage méticuleux qui peu à peu, une ligne après l'autre, emplissait tout le papier, le salissait de ses théories de tortillons et de barres. Cette chose qui marchait toute seule, sans qu'on sache comment, et qui avançait, avançait, décrivait, raturait, poinçonnait l'écoulement du temps. (*Le Déluge*, p. 125-126)

L'acte d'écrire est présenté comme l'investissement d'un espace : "il entra dans l'écriture comme on entre dans un paysage". La métaphore est rapidement modifiée par une *focalisation sémique* du type synecdochique : "main" = "cette chose qui marchait toute seule...". Dans cet autre énoncé, la comparaison se poursuit en filigrane, sans être ouvertement décortiquée :

(...) *alors l'écume et le bruit de casserole montait tout droit vers le ciel pareil à un geyser, formait une colonne grise et poudreuse* que l'air cassait brutalement, *jetait* vers la ligne des maisons, *étalait* rapidement en branches volatiles, puis en rameaux, en brindilles, en herbes, en cheveux à la fois brillants et ternes, fils de soie et d'argent qui fondaient sans l'éther mouvant, et laissaient tomber sur le sol, en volant, de larges gouttes salées aussitôt évaporées. (*Le Déluge*, p. 168)

Les figures successives s'emboîtent l'une dans l'autre, créant une sorte de *métaphore à tiroirs* qui fait oublier la comparaison centrale, la noie dans les détails d'une description minutieuse. Parallèlement à ces structures qui proposent des développements exemplairement réguliers, on pourrait observer des combinaisons plus recherchées (prolifération des termes du motif, renversement de l'équivalence initiale, passage à d'autres équivalences plus discrètes, etc.). Ces combinaisons se compliquent davantage, lorsque la comparaison se trouve en position médiane, reliant les fragments plus ou moins courts d'une plus longue métaphore.

On avançait aussi comme sur un fond sous-marin, avec silence épais, bulles lourdes montant des cachettes des solfatares, glissement des nuages de vase, cris des poissons, crissements des oursins, grognements des requins-baleines. Et surtout, la masse de l'eau, invincible, pesant de ses milliers de tonnes.

C'était tout à fait cela, Hogan circulait dans les rues d'une ville engloutie, au milieu des ruines des portiques et des cathédrales. Il croisait des hommes et des femmes, quelquefois des enfants, et c'étaient d'étranges créatures marines, aux nageoires en mouvement, aux bouches rétractiles. Les magasins et les garages étaient des grottes ouvertes, où vivaient tapis les poulpes avides. La lumière circulait lentement pareille à une fine pluie de poussière de mica. On pouvait glisser le long des courants chauds, froids, chauds. L'eau pénétrait partout, gluante, âcre, elle pénétrait par les narines et coulait dans la gorge jusqu'à l'intérieur des poumons, elle s'appliquait sur les boules des yeux, elle se confondait avec le sang et l'urine, et se promenait dans le corps, l'imprégnant de sa substance de rêve. Elle entrait dans les oreilles, appuyait contre les tympans deux petites bulles d'air qui séparaient à tout jamais du monde. Il n'y avait pas de cris, pas de paroles, et les pensées devenaient comme des coraux, blocs immobiles vivants dressant leurs doigts sans nécessité. (*Le Livre des fuites*, p. 16)

3.2. Comparaison reliant des unités métaphoriques au sein d'une longue séquence.

L'une des métaphores les plus fortes du *Livre des fuites* est cette longue séquence qui définit l'errance dans ses rapports avec l'espace, le voyage et la découverte. Le Clézio s'en sert pour réfléchir sur le thème central du roman, redéfinir le lieu de cette aventure humaine entreprise par le personnage suggestivement appelé Jeune Homme Hogan³⁵. Texte séminal qui, parallèlement aux "autocritiques"³⁶ qui émaillent le récit, ouvre le "roman d'aventures" sur le commentaire poético-philosophique. On y voit le narrateur-personnage métamorphosé en monstre gigantesque, pour être à la mesure du projet impossible de la fuite autre. Voici le passage en question :

Dévorer les paysages, c'est donc cela qu'il me faut. Comme un qui ne serait jamais rassasié de terre, de vie, ou de femmes, à qui il en faudrait toujours davantage. Il ne s'agit pas de comprendre. Il ne s'agit pas d'analyser. Non, il s'agit de se faire moteur, monstre de métal chaud qui tire son poids vers ce qu'il ne sait pas. J'avance, vite, plus vite, avec effort, je me propulse sur la route inconnue. Je bouge, je traverse l'air, je file droit comme un trait vers d'autres régions qui vont s'ouvrir à leur tour. Les portes ne cessent pas. Je n'écoute rien. Écouter quoi ? S'arrêter où ? Les langages pullulent, les visages sont brisés par vagues. Comprendre quoi ? Il n'y a rien à comprendre, rien du tout. Il n'y a pas d'enchaînements, pas de raisons. Il faut bouger, coûte que coûte. Détaler à travers les champs épineux, dévaler les pentes des collines, courir sous le soleil, frapper la terre avec la plante de ses pieds. Je dévore les paysages, comme ça, et puis aussi les gens, les lèvres des jeunes femmes, les mains des vieillards, je ronge les dos des enfants. Tout ce qui s'offre, change incessamment. J'étire mon corps à travers l'espace. Il faut peupler. Je couvre les suites de kilomètres. Il faut arpenter. C'est moi qui fais les routes, et qui les mange au fur et à mesure. Un fleuve ? Je jette un pont. Une montagne ? Je fore un tunnel. Un mer ? Je bois, je bois. Je voudrais des cartes, beaucoup de cartes. Je les étale et je lis les noms des villes et des villages, les lignes des routes, les numéros des méridiens. Je change d'heure : 10.30, 0.24, 2.10, 4.44, 23.00. Je lis tous les points, toutes les croix, les contours des côtes. Caps, îlots, sierras, plaines d'alluvions, déserts, forêts subtropicales, calottes glaciaires, névés, toundras. Je regarde tous les pays qui sont à moi, tous les fleuves qui coulent pour moi. Je regarde ce masque peint qui est le visage de ma terre. Je prends possession, comme du haut d'une tour. Je suis partout chez moi. Mes territoires, je les dévore, je les mâches longuement, et le jus coule dans ma gorge. Terre à plantes, terre à lagunes et à fjords, terre pleine de terre rouge, humide, âcre, où se roulent les milliers de vers. Par la bouche, par la mains aux ongles qui se cassent, par les pieds, par les yeux, les narines, les oreilles, par tous mes trous aventureux, je prends possession. J'urine sur elle sans arrêt. Comme quelqu'un qui n'aurait pas mangé depuis des siècles, j'avale des tonnes de terre, et tout ce qu'elle porte glisse en moi. Maisons, arbres, oiseaux, cactus, foules compactes, cités étoilées, je mange, je mange! Ma faim n'est pas de celles qui s'apaisent vite! Il me faut des villes de 6 000 000 d'habitants, aux visages charnus, il me faut des forêts qu'on traverse pendant des mois, tous ce bois et toutes ces feuilles. J'avance vite, préoccupé comme une blatte, car ce que je prends, je ne le rends pas.

Fuir, toujours fuir. Partir, quitter ce lieu, ce temps, cette peau, cette pensée. M'extraire du monde, abandonner mes propriétés, rejeter mes mots et mes idées, et m'en aller. Quitter, pour quoi, pour qui ? Trouver un autre monde, habiter une autre ville, connaître d'autres femmes, d'autres hommes, vivre sous un autre ciel ? Non, pas cela, je ne veux pas mentir. Les chaînes sont partout. Ce n'est pas cela qu'il faut quitter. Un déplacement géographique, un petit glissement vers la droite, ou vers la gauche, à quoi bon ? Fuir : c'est-à-dire trahir ce

³⁵C'est nous qui soulignons.

³⁶Voir, dans *Le Livre des fuites*, les passages suivants : p. p. 41 - 42; 54 - 57; 114 - 117; 167 - 172; 191; 236 - 239 et 264 - 270.

qui vous a été donné, vomir ce qu'on a avalé au cours des siècles. Fuir : fuir la fuite même, nier jusqu'à l'ultime plaisir de la négation. Entrer en soi, se dissoudre, s'évaporer sous le feu de la conscience, se résoudre en cendres, vivement, sans répit.

(*Le Livre des fuites*, p. 86-88)

D'entrée de jeu, cette métamorphose s'inscrit dans le texte sous le double signe d'une métaphore et d'une comparaison. Elle est l'indice d'une rupture ontologique de la dichotomie "petit"/ "grand" ou "contenu"/ "contenant". La traversée de l'espace, mouvement commun à tous les voyages ordinaires, devient l'ingestion d'un aliment, acte plus vital, mais qui présuppose une intériorité de l'itinéraire, le figement extérieur du fugueur. Comme dans la plupart des systèmes de filiation, nous avons un déploiement des deux séries :

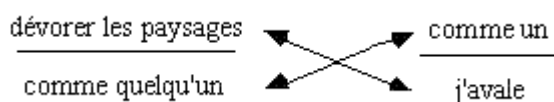
- *voyager, avancer, bouger, traverser, filer, détaier, dévaler...*
- *dévoré, ronger, manger, boire, mâcher, avaler...*

La double métamorphose est, quant à elle, explicitée par des figures de projection : "se faire monstre de métal", "j'étire mon corps à travers l'espace", "je couvre les suites de kilomètres", "par tous mes trous aventureux" et, de l'autre côté, "le jus coule dans ma gorge", "tout ce qu'elle porte glisse en moi".

Contrairement à ce qu'on pourrait attendre, la terre n'est ni rapetissée, ni substantialisée expressément pour s'adapter à un aliment digeste. C'est le processus inverse qui a lieu³⁷. Il faudrait donc probablement relire le texte à la lumière des formulations comparatives qui le parcourent. Certes, sur une quarantaine de relations syntaxiques métaphoriques formant la suite filée, nous n'avons que cinq comparaisons, mais leur substance sémantique en amplifie considérablement l'effet expressif. Comment se produit cette amplification ?

Nous pensons que la force suggestive de la comparaison insérée dans cette suite de métaphores réside dans les modifications sémantiques qu'elle apporte à l'ensemble. Elle est à la fois élément de rappel, de transition et paramètre de déviation.

En effet, à bien regarder la séquence, on ne manquera pas de relever le parallélisme qui, de loin, relie les formules : "dévorer les paysages ... comme un qui ne serait jamais rassasié..." et "Comme quelqu'un qui n'aurait pas mangé depuis des siècles, j'avale des tonnes de terre...". Le parallélisme sémantique et lexical à la limite du pléonasme est doublé d'un chiasme :



L'idée que développent les deux expressions ne semble pas étrangère à l'isotopie de la *nutrition phénoménale et monstrueuse*. Elle rappelle et fragmente l'équivalence amorcée. Mais sa pertinence réside aussi dans le fait de ramener l'association à sa dimension plus rationnelle. Comme il n'y a, à aucun moment, évocation explicite de "monstre", de "géant" ou d'"ogre", il faut bien que l'idée de "gigantesque" soit nommée quelque part. De ce point de vue, le comparant tient cette gageure de référer en même temps au réel (un humain désigné par "un", "quelqu'un") et au fictif (une créature qui ne serait "*jamais*" rassasiée qui n'aurait pas mangé depuis des "*siècles*"). La métaphore s'enrichit de cette *tension* ou de cette indécision du sens oscillant entre objectivité et subjectivité. La comparaison, en dernière analyse, contextualise la métaphore, c'est-à-dire lui garantit une certaine légitimité référentielle.

³⁷Le terme "jus" est le seul métaphorisant réellement explicite dans la transformation *espace = nourriture*.

La formule introduite par "comme" est en fin de compte le lieu d'une représentation intellectuelle et analytique qui, au sein du passage formé de métaphores plus ou moins disparates, cautionne de nombreux changements de perspective. Dans la séquence que nous venons de présenter, elle accompagne le passage du thème de l'inextricable à celui du dévorement, puis de celui-ci au thème final de la nécessité de la fuite intérieure. Tout se passe comme si, du même coup, les comparaisons mettaient en évidence et articulaient les pièces d'un puzzle. De toutes les manières, elles charpentent l'édifice ainsi formé, cimentent les parties du tout métaphorique.

3.3. Comparaison finale

Achevant une série d'évocations assemblées en métaphore, la comparaison joue le rôle de conclusion. Ce peut être une synthèse en bonne et due forme, comme dans cette suite :

Sur la surface glauque, l'atmosphère en mouvement *pesait de toutes ses forces* ; elle *forait des creux*, elle *élaguait des vallées* ondulantes, des chaînes de montagnes et de volcans, des solfatares qui crachaient avec rage. *C'était comme une danse animée depuis les profondeurs ombreuses* où flottaient les algues et les poissons, qui déplaçait la gelée verdâtre et la balançait mollement, durement, d'un bout à l'autre. (*Le Déluge*, p. 171)

La série des verbes "pesait", "forait", "élaguait" se trouve orientée vers l'expression d'une "danse" toute euphorique "animée depuis les profondeurs ombreuses". L'effet de clausule est en outre souligné par le présentatif "c'est" à valeur de reprise récapitulative. Cette récapitulation crée parfois une surprise, lorsque le *motif* suggère une interprétation que le comparant vient annuler après coup :

La colline était un grand tas de rocs et d'arbres plus sombres que la nuit, et *elle dominait* la ville. Elle *sortait hors des gouffres* de l'eau et de la plaine avec toute la *puissance de son dos arc-bouté*, si pleine, si solide qu'on l'aurait crue *vivante*. Percée de puits, dardant ses arbustes et ses broussailles, *étirant les longues pentes d'éboulis*, les nappes de terrains vagues, les *rides des torrents gonflés*, elle *avançait* peut être, *pareille à une gigantesque épave*, nue, aride, les *flancs* ruisselant doucement de pluie (...) La colline *grimpait* toujours, étendant son ruban de chemin au milieu des creux et des bosses. (*Le Déluge*, p. 99-100)

Au moment où l'on s'attendait à un comparant plus homogène, comme "monstre", "animal" ou "bête", c'est le lexème "épave" qui vient imposer sa sélection à la partie antérieure de la description et de la métaphore.

Mais souvent, la comparaison ne fait que reprendre l'analogie, dans le sens de la précision :

Les mots n'étaient plus les mots, mais seulement des *insectes fous* qui dansaient dans la lumière des lampes. Il y avait des milliers de langages, des millions de langages (...) Leurs [les enfants] mots inutiles ont *volé* sur la terre *comme un nuage de sauterelles qui obscurcit la clarté du soleil et transforme les champs en déserts* (...) Il y a tellement de mots qui *volent de toutes parts*, comment transpercer le *brouillard d'insectes* ? (*La Guerre*, p. 218-219)

Entre "insectes" et "sauterelles", il n'y a pas différence de représentation, mais degré. La formulation introduite par la comparaison s'avère plus cohérente, plus précise, mais surtout plus adéquate vis-à-vis de la suite actualisée par la relative.

Comme on ne manquera pas de le constater, la comparaison joue un rôle essentiel dans la contextualisation de la formulation métaphorique. Quelle que soit la place qu'elle occupe au sein de l'énoncé identifié comme métaphorique, quelle qu'en soit la dimension et la

morphologie, elle est presque toujours appelée à renforcer un rapprochement, raffermissant les liens des objets entre eux, relançant, modifiant ou orientant le sens d'un transfert. Même quand elle est le support d'une vision qui tend à paraître rationnelle, sa capacité de faire image en fait un outil indispensable à l'insertion du sens figuré. Elle correspond alors à la recherche de précisions supplémentaires, de nuances connotatives diverses, et trouve ainsi sa justification dans cette perpétuelle dynamique que traduit l'écriture leclézienne. Mais bien évidemment, cette dynamique n'exclut pas les autres procédures phrastiques liées à l'insertion de la figure : elle les réclame, au contraire.