Document generated on 07/15/2025 6:15 a.m.

Dalhousie French Studies
Revue d'études littéraires du Canada atlantique

Dalhousie French Studies
revue d'études littéraires du Canada atlantique

La Métaphore : modes d'emploi ou « Voici des îles »

Victor Kocay

Number 117, Winter 2021

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1076100ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1076100ar

See table of contents

Publisher(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (print)
2562-8704 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Kocay, V. (2021). La Métaphore : modes d'emploi ou « Voici des îles ». *Dalhousie French Studies*, (117), 169–182. https://doi.org/10.7202/1076100ar

Article abstract

This article attempts to show that metaphors can be used in different ways in literary texts. After a brief discussion on metaphor as a creative linguistic device (Ricoeur), I argue that the meaning and the function of a metaphor in a literary text depend, at least in part, on the intentions of the author. I refer to three different authors. For Proust, metaphor allows for a more accurate representation of reality because it remains close to physical sensations. For Colette, metaphors play a psychological role in that they allow the author to align reality according to a specific aesthetic. And for Camus, metaphor is a sign of disorder that nonetheless points to a different and better social order. The expression, “Voici des îles” is borrowed from Michel Serres.

All Rights Reserved © Dalhousie French Studies, 2021

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

La Métaphore : modes d'emploi ou « Voici des îles »

Victor Kocay

Introduction

Que la métaphore soit une figure de rhétorique ou de langue, qu'elle soit morte ou vive, elle a une longue histoire dont les repères principaux sont connus. Notre objectif n'est ni de revenir sur cette histoire ni de présenter une théorie de la métaphore, mais de considérer la fonction de la métaphore dans un texte précis car il semble que la métaphore soit autre selon le texte dans lequel elle se trouve, et cela, en partie du moins, selon les intentions de l'auteur. Il semble même que la métaphore puisse non seulement révéler les idées des auteurs eu égard à la langue mais qu'elle rende aussi manifeste des aspects de leur créativité. Elle peut révéler ce que Derrida appelle la force créatrice de l'auteur, ou manifester les croyances du sujet, comme le dit Deleuze (*Logique*). Pour mettre cet aspect de la métaphore en valeur, nous avons choisi trois passages, de Proust, de Colette et de Camus, trois passages qui montrent que dans un texte littéraire la métaphore fait entrer dans un contexte esthétique particulier. Cela veut dire que pour bien tenir compte de l'importance de la métaphore dans un texte littéraire, il faut plus qu'une analyse conceptuelle ou des considérations générales sur la métaphore comme figure de langue. Il faut tenir compte aussi de son emploi et de l'objectif que l'auteur cherche à atteindre à travers elle. C'est-à-dire que le mode d'emploi de la métaphore peut être significatif pour l'ensemble d'un texte, voire pour l'ensemble de l'œuvre d'un auteur.

La Métaphore

Il faut commencer par souligner l'importance de la métaphore en général, d'autant plus que, comme Claudel l'a dit, la littérature du vingtième siècle se laisse caractériser par l'emploi de la métaphore, tandis que le dix-neuvième siècle mettait notamment en valeur la comparaison. En général, la métaphore éloigne de la perspective réaliste car au moyen de la juxtaposition de termes incongrus elle introduit dans le texte littéraire des « mensonges », pour revenir à Platon, ou du moins ce qu'on pourrait appeler des parts d'irréel ou de non-conformisme. Nous proposons de nous tourner brièvement vers l'ouvrage connu de Paul Ricœur pour souligner l'importance de la tradition de la métaphore et pour indiquer la voie que nous empruntons ici. Comme Ricœur le dit, la métaphore joue un rôle important sur le plan de l'évolution de la langue, entre autres, car elle y introduit de nouvelles façons de voir. Dans la mesure où elle sert à suppléer au manque sur le plan du vocabulaire, les utilisateurs de la langue s'en servent pour former de nouveaux mots et de nouvelles expressions, c'est-à-dire afin d'étendre le sens d'un mot à un domaine autre où justement il manquait de mots pour dire une chose ou pour exprimer une idée particulière. C'est dans ce sens que la métaphore est « vive » selon Ricœur. Elle permet à la langue d'évoluer et d'intégrer dans son réseau sémantique des sens nouveaux. Ricoeur rejette cependant la perspective de Heidegger, et celle de Derrida alors[1], et par là il récuse également la perspective de Nietzsche en quelque sorte parce que le point de vue de Nietzsche est proche de celui de Heidegger, perspective selon laquelle tout est métaphore[2].

1 Sur les points de vue divergents de Ricœur et de Derrida, voir, Jean-Luc Amalric, *Ricœur, Derrida. L'enjeu de la métaphore*. Paris : P.U.F., 2006. Print.

2 La perspective de Nietzsche est bien connue. Comme il le dit : « Transposer d'abord une excitation nerveuse en une image ! Première métaphore. L'image à nouveau transformée en un son articulé ! Deuxième métaphore. Et chaque fois saut complet d'une sphère dans une sphère tout autre et nouvelle » (121). *Le Livre du Philosophe* est constitué des fragments écrits par Nietzsche entre 1872 et 1875. Il faut souligner d'ailleurs que Nietzsche ne

Dire que tout est métaphore fait revenir la réflexion sur la langue elle-même, mais en fin de compte cela ne change rien, ou presque, sur le plan de l'interprétation d'un texte car la métaphore se conçoit par rapport au texte dans lequel elle se trouve. Ricœur insiste pour sa part sur la différence entre deux niveaux de discours, celui de la référence et celui de la philosophie, et il conclut que dans ce dernier, d'après lui, les mots peuvent avoir un sens précis, du moins à un moment donné.

Dans *La Métaphore vive* le véritable objectif de Ricœur est pourtant le discours philosophique. Ricœur se demande en effet si le discours philosophique est possible si le langage dont il se sert est toujours métaphorique et circonscrit alors par la métaphysique, comme l'affirme Heidegger. Vers la fin de son ouvrage il précise que la « métaphore est vive en ce qu'elle inscrit l'élan de l'imagination dans un 'penser plus' au niveau du concept », et il ajoute : « C'est cette lutte pour le 'penser plus', sous la conduite du 'principe vivifiant' qui est l''âme' de l'interprétation » (Ricœur 384). En tant que discours philosophique, l'argument de Ricœur dépasse un peu notre objectif ici, qui se limite à l'emploi de la métaphore et à sa fonction dans des textes précis, mais il donne tout de même un aperçu de la piste que nous suivons lorsqu'il souligne, sous forme de question, un aspect de la fonction de la métaphore dans un texte. Dans son étude sur la sémantique du discours (troisième étude), Ricœur se pose la question suivante : « si la métaphore consiste à parler d'une chose dans les termes d'une autre, ne consiste-t-elle pas aussi à percevoir, penser ou sentir, à propos d'une chose, dans les termes d'une autre ? » (109). Cette remarque semble faire l'écho des passages de Proust, de Colette et de Camus que nous analysons ici. Elle semble reprendre aussi le point de vue de Deleuze qui, dans son ouvrage sur Proust, précise que le rapprochement de deux objets relève du style, et que le style est essentiellement métaphore (*Proust*, 61).

Sur le plan linguistique plus limité, la métaphore est souvent conçue comme un transfert de sens : deux mots ou deux concepts mis en rapport l'un avec l'autre peuvent par exemple partager un ou plusieurs sèmes, réels ou imaginaires, pour ne pas dire simplement qu'il y a erreur ou bourde. Quand Doña Sol dit à Hernani : « vous êtes mon lion, superbe et généreux », on imagine un transfert de sème du concept « lion » au concept « homme », pour ne pas dire au concept « Hernani », qui serait pourtant plus juste, parce que Hernani est un homme. (Ce qui témoigne déjà qu'on est dans le régime des concepts et non pas sur le plan de l'être). Les critiques supposent normalement que le sème transféré du concept « lion » au concept « homme » est celui de « courageux », mais il pourrait y avoir d'autres, plusieurs mêmes, comme « fort », « beau », « élégant », « féroce », « sauvage », etc. En fait, il peut y avoir autant de sèmes qu'on veut parce que l'association du lion avec l'homme est arbitraire et incongrue. Il se peut que Doña Sol voulût dire que Hernani est son maître, son « roi », comme le lion est considéré comme le roi des steppes dans les régions où les lions vivent dans l'état de la nature. Sur ce plan on pourrait même faire le rapport, dans la pièce de Hugo, avec les prétentions du roi, Carlos eu égard à Doña Sol, et avec les titres de noblesses – recelés au début de la pièce – du personnage, Hernani. Celui-ci est en fait un prince bien qu'il agisse en rebelle au début de la pièce. On pourrait dire de même que la métaphore est mensonge parce qu'elle dit d'une chose qu'elle est une autre. En ce sens la métaphore déjoue les catégories de l'esprit et de la langue en faisant passer une chose sous un registre qui ne lui convient pas. « Homme » et « lion » étant des choses différentes, deux animaux distincts d'après nos sens et nos perceptions, il ne convient pas de faire fi du savoir et de mettre leurs deux noms ensemble et de se servir d'un terme pour désigner l'autre.

Sur les plans linguistique et philosophique l'analyse de la métaphore aboutit souvent à une sorte de théorie du fonctionnement de la métaphore au sein d'un réseau sémantique,

---

parle même pas dans ce passage de la métaphore comme figure de langue, mais seulement comme originaire de la langue.

ou à une conceptualisation de la métaphore comme une structure en porte-à-faux ou défiant l'autorité reconnue de la langue. Sur le plan conjectural ou hypothétique, il est possible de trouver des exemples dans divers textes et en différentes langues, exemples qui permettraient de tourner la métaphore dans tous les sens possibles afin de donner à cette figure le sens et la fonction que l'on voudrait, ou presque. On pourrait, en plus, et avec raison, évoquer l'importance de la métaphore sur le plan du développement de la langue, c'est-à-dire tout en voyant dans la métaphore une rupture avec la signification établie et imposée par la langue elle-même. Sous cet angle, comme Deleuze le dit, l'emploi de la métaphore serait une forme de liberté car elle représente une fuite, une rupture avec le mot d'ordre que constitue la communication d'une information (Deleuze, *Structuralisme* 321). Sur le plan littéraire, cependant, la métaphore se trouve dans un texte particulier où elle a une fonction précise ou plus limitée que sous la plume du philosophe. C'est pour cette raison qu'il faut reconnaître que la métaphore s'inscrit sur le plan d'un texte soutenu et plus développé. On a beau dire que la métaphore représente la liberté de l'écrivain : si le texte où la métaphore se trouve n'était constitué que de métaphores, le texte serait incompréhensible, écrit peut-être en une nouvelle langue que seul son auteur saurait comprendre. La métaphore n'est en fait compréhensible que sur fond de communication. C'est-à-dire que les écrivains se servent de la métaphore d'une façon qui leur convient et dans un contexte où la métaphore peut enrichir le texte ou donner à l'expression un sens que l'auteur juge important, nécessaire même, sur le plan esthétique ou autre. Comme rupture, il importe peu d'ailleurs que la langue soit métaphore à l'origine, ou qu'elle soit seulement langue, car la métaphore comme figure n'est intelligible que sur fond de communication, c'est-à-dire sous la forme « par rapport à ». De là, en fait, la difficulté de dire dans plusieurs cas si une expression particulière est métaphorique ou pas[3].

Marcel Proust, *À La Recherche du temps perdu*

Puisque nous ne pouvons passer en revue toutes les métaphores qui se trouvent dans l'œuvre de Proust, nous avons choisi un passage en particulier, passage qui porte d'ailleurs sur la métaphore elle-même. Il s'agit du passage dans *À l'Ombre des jeunes filles en fleur* où le narrateur visite, à Balbec, l'atelier du peintre Elstir et, où il réfléchit à la composition des œuvres de l'artiste. Il s'arrête notamment devant une représentation du port de Carquethuit. C'est en admirant cette œuvre qu'il établit un parallèle entre la poésie et la peinture et finit par formuler quelques remarques sur la métaphore : « Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune [des peintures] consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et que, si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre, qu'Elstir les recréait ». Et le narrateur de conclure que « Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion » (*Proust* 835). C'est-à-dire que sous forme de concepts la pensée fixe les limites du sens et impose ces limites dans l'ordre de la perception, à tel point que les objets du monde réel sont déformés par la langue qu'on utilise pour les dire. Sous cet angle, la métaphore a pour fonction de rétablir le réel d'après les sens, le réel qui a été obnubilé en quelque sorte par le nom qu'on lui avait octroyé et par la pensée

3 Cet aspect de la métaphore fait penser à la notion d'image de Reverdy, notion selon laquelle l'image poétique est suscitée par le « rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées ». Les Surréalistes lui ont emprunté cette notion, du moins en partie, mais pour Breton le rapprochement n'est pas à saisir comme un acte volontaire « *en vue* de l'étincelle à produire », mais est déjà le produit simultané de l'activité surréaliste. C'est donc le rapprochement fortuit des deux termes qui fait jaillir une lumière particulière, ce que Breton appelle la « lumière de l'image » (49). Toutefois, il importe de rappeler qu'à notre sens l'image poétique, ou la métaphore, doit se trouver dans un contexte particulier pour se faire valoir comme telle. C'est moins la théorie de l'image que l'emploi de la métaphore qui nous intéresse ici.

conceptuelle qui l'a vidé de sa substance. Loin de nous éloigner du réel et de la « vérité » dont la langue se veut le véhicule alors, la métaphore nous réoriente dans les sens et dans nos perceptions du monde en rompant justement avec les concepts élaborés par la pensée. Comme Anne Simon le dit dans un article qui porte justement sur Proust et sur Ricœur, Proust s'attache ainsi à la prégnance du réel (Simon 73 note) ; ou disons avec Deleuze que la *Recherche* est une recherche de la vérité (Deleuze, *Proust* 23). Ou bien, sur un autre plan, on pourrait dire que la métaphore agit comme la voix de l'autre, comme l'autre du dialogue, et alors comme une forme de communication qui règle le savoir et « fonde la rationalité scientifique », pour parler comme Michel Serres (Serres, *Hermès III* 87). Mais c'est peut-être aller trop loin. Il semble toutefois que chez Proust la métaphore soit conçue comme un outil dans la quête du réel, comme un « dire vrai » du discours et comme une correction imposée à l'intelligence par les sens.

Le narrateur explique ensuite que la technique du peintre consistait à supprimer toute démarcation entre la terre et la mer, pour confondre le spectateur ou pour l'obliger à voir sous un nouveau jour les distinctions imposées par la pensée sous forme de concepts. Pour ce faire, le peintre employait des termes marins pour peindre la ville et des termes urbains pour rendre la mer (Proust 836). Sur le plan pratique cela veut dire qu'en un même tableau les deux régimes de la terre et de la mer s'interpénètrent et se confondent, l'un cachant l'autre ou prolongeant l'autre dans la perspective du peintre. La métaphore a donc pour conséquence de confondre le spectateur, confusion qui stimule la pensée et invite à trouver le bien-fondé de l'œuvre. À partir des diverses parties du tableau considérées séparément le narrateur cherche à comprendre l'ensemble de l'œuvre en se mettant dans la perspective du peintre. Il explique qu'entre les parties incongrues du tableau s'annoncent des différences importantes de perception, de sorte que la mer paraisse être la terre, et que la terre prenne des aspects de la mer. « L'intelligence faisait ensuite un même élément de ce qui était, ici noir dans un effet d'orage, plus loin tout d'une couleur avec le ciel et aussi verni que lui, et là si blanc le soleil, de brume et d'écume, si compact, si terrien, si circonvenu de maisons, qu'on pensait à quelque chaussée de pierre ou à un champ de neige, sur lequel on était effrayé de voir un navire s'élever en pente raide et à sec comme une voiture qui s'ébroue en sortant d'un gué, mais qu'au bout d'un moment, en y voyant sur l'étendue haute et inégale du plateau solide des bateaux titubants, on comprenait, identique en tous ces aspects divers, être encore la mer » (837-838). On voit d'ailleurs dans ce passage qu'à la métaphore du peintre s'ajoute celle de l'écrivain qui nous aide à « voir » le tableau, comme quoi la métaphore joue encore le rôle du moyen par lequel on voit mieux le monde comme il est véritablement, à savoir selon les sens, et dans ce cas particulier plus en mouvements de vague et de déplacements de bateaux que comme nature morte. Un navire « s'élève » en pente raide, une voiture « s'ébroue » en sortant d'un gué, la mer est un plateau solide et les bateaux sont « titubants ». La métaphore sert ici à animer la scène et à transformer la représentation en un dynamisme qui ne peut être que suggéré par l'image. On dirait que l'écrivain fait du tableau une illusion d'optique, transformant au moyen de la métaphore la scène fixe en un mouvement réel et un développement dans le temps, comme quoi le jeu de l'imagination que l'œuvre d'art inspire importe plus que l'œuvre elle-même. Et le narrateur de terminer ainsi sa réflexion : « Or, l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions d'optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective, plus frappantes alors, car l'art était le premier à les dévoiler » (838).

Or, la métaphore transforme, d'une façon ou d'une autre, en mettant en valeur – du moins c'est l'idée du transfert de sens – une qualité que deux objets nommés auraient en commun selon une analogie quelconque ou selon un parallèle perçu entre deux objets. Mais en un sens elle n'est qu'un jeu rendu possible par la langue elle-même, non pas en ce que

la métaphore est strictement linguistique, mais dans le sens que la métaphore est seulement possible en raison des distinctions imposées par la langue en un premier temps. La langue nomme et classifie les objets du monde selon les différences et les ressemblances perçues. Elle définit, elle précise, à tel point qu'il suffit de ne pas respecter ses définitions et les différences qu'elle incarne pour passer dans la métaphore. Sous cet angle la métaphore ne met pas vraiment en rapport des sèmes communs, sauf dans les intentions de l'auteur ou dans les explications des critiques. Il se peut en fait que le rapport sémantique entre deux objets soit nul, qu'ils n'aient aucun sème en commun, si cela est seulement possible, mais qu'en associant les deux termes l'auteur établisse ce rapport et crée un sens qui n'existait pas avant cette association. Ainsi conçue, la métaphore serait tout aussi bien un aspect de la pensée qu'une figure de langue, ou bien elle serait les deux, un peu comme lorsque Valéry dit dans son discours sur l'esthétique qu'entre des étoiles séparées au ciel l'esprit humain trace une ligne et crée un sens (Valéry 1314). Au lieu de voir dans la métaphore une défaillance, voire une révolte contre les sens et la raison, le narrateur de Proust y voit un remède, une mise en question certes des désignations et des idées reçues, mais une façon d'étendre les facultés de la pensée en lui permettant de revenir aux bases de la perception et de l'interprétation, et ainsi aux sens perceptifs qui nous donnent le monde dans son être, sa beauté, sa splendeur même, et d'après un certain plaisir de vivre.

Colette

La Naissance du jour marque le sommet de la carrière de Colette selon Madeleine Raaphorst-Rousseau (Raaphorst-Rousseau 226, note 1). C'est aussi un ouvrage dans lequel l'auteure exprime sa rancune eu égard à sa mère, selon Paul d'Hollander (Hollander 37-44). Il paraît d'ailleurs que la composition de l'œuvre a coûté cher à l'auteure sur le plan personnel, c'est-à-dire d'après ses lettres et les nombreuses ratures qui parsèment les manuscrits (Mercier, « Notice » 1376-1389). Comme on le sait, Colette y entremêle et croise des éléments de fiction et des faits de sa vie privée au moment où elle habitait en Provence. Au récit des rapports avec sa mère et des références aux lettres qu'elle a reçues d'elle, s'ajoute le récit des rapports avec les personnages, Val (probablement son troisième mari, Maurice de Goudeket), et Hélène, pour faire du récit un mélange assez curieux du vrai et du fictionnel. C'est en fait par la transcription d'une lettre de sa mère que le roman commence. On sait aujourd'hui que Colette a inventé cette première lettre du récit (Mercier, « Homme » 59), mais sa valeur reste intacte pour l'ensemble du récit et pour le cadre qu'elle établit. Il s'agit de la lettre célèbre adressée par Sido, non pas à sa fille mais au mari de celle-ci de l'époque, Henri de Jouvenel. C'est une lettre polie, formelle même, dans laquelle la mère s'excuse de ne pas être en mesure de rendre visite à sa fille, tout en reconnaissant qu'elle était très âgée et n'aurait peut-être pas de nouveau l'occasion de voir sa fille, ce qui s'est révélé exact par la suite car elle est morte pas longtemps après. La raison donnée pour justifier son absence auprès de sa fille, c'est la floraison rare de son cactus rose qui ne fleurit que tous les quatre ans. C'est donc pour pouvoir contempler la fleur du cactus que la mère renonce à voir une fille qu'elle « adore » et qu'elle ne voit que « rarement ». Le récit commence alors par le déplacement de l'affection de la mère pour sa fille sur l'attente d'une floraison exceptionnelle, déplacement qui est symbole d'abord d'une distance imposée entre la mère et la fille. À sa fille adorée, Sido substitue une plante non moins adorée peut-être, mais c'est une substitution qui étonne étant donné les valeurs sociales et familiales qui veulent normalement qu'on valorise les êtres humains au-dessus des plantes. Sous cet angle néanmoins la fleur du cactus rose, ou la fleur tout simplement, prend ensuite la place de la fille et représente même la fille, d'autant plus que la mère est morte l'année suivante, sans avoir revu sa fille. C'est par le biais de la lettre écrite que cette substitution s'opère, ce qui fait de la substitution une métaphore, l'enfant étant associée ainsi à la fleur d'une floraison rare, le transfert de sens opérant même sur différents sèmes possibles, comme la rareté, l'épanouissement ou l'affection. Il se peut d'ailleurs que tout

le récit ait pour arrière-plan cette substitution sur le plan affectif de la fleur pour la fille, comme si Colette cherchait par le biais du roman à comprendre ce déplacement étonnant et même choquant de l'amour de sa mère pour sa fille – avérée pourtant par des lettres précédentes – sur une fleur quand même banale malgré la rareté de sa floraison. À la fin de son roman Colette évoque ce qu'on pourrait appeler les excentricités de sa mère, comme le montrent l'histoire du cercueil donné en cadeau (Colette 369), sa façon de qualifier le grand amour de « légèretés » (360), sa passion pour les échecs et le fait qu'elle commence à perdre les matchs (363,369), son goût de la solitude (368) et son « amour pour les tempêtes et les cataclysmes de la nature » (367) : elle prend plaisir à regarder brûler la grange de son voisin. Il semble même que sa mère ait perdu un peu les facultés de son esprit avant de disparaître car son écriture est par endroits illisible. C'est-à-dire qu'au moment où elle a écrit la lettre liminaire du roman elle avait peut-être aussi déjà perdu un peu la raison. Du moins, c'est l'impression que Colette transmet au lecteur. Mais cette substitution opère à double sens. En un premier temps elle établit une distance entre la mère et la fille, distance jugée de façon négative, et elle traduit même un silence soutenu entre mère et fille, mais en un deuxième temps, ou avec le temps, Colette comprend que cette substitution fait passer la fille au rang des objets chéris par la mère, et cela sur un plan sentimental intime, ce qui veut dire qu'elle a aussi un sens positif.

Dans *La Naissance du jour* Colette opère d'autres substitutions de ce genre. Vers la fin du roman elle invoque une autre lettre de sa mère, lettre dans laquelle il est encore une fois question d'une substitution, en l'occasion d'une fleur pour une jeune fille qui avait couru pour lui apporter une rose. Et la mère de poursuivre : « *Je ne verrai rien avant ma mort d'aussi beau que cette enfant interdite, qui avait envie de pleurer et tendait une rose*[4] ». Le fait que l'enfant est « interdite » signifie la substitution de la fleur tendue pour la fille. C'est la fleur qui remplace la parole et qui impose même silence à la fille, comme quoi la transformation de la fille en fleur est une pratique singulière de la mère et n'a rien à voir avec ses sentiments pour sa véritable fille. C'est la fleur qui parle en un sens à la place de la fille pour dire ici la tendresse là où auparavant elle évoquait la rareté. C'est une façon de faire jouer un rôle principal à la métaphore effectuée. Il paraît qu'un objet comme une fleur peut faire comme un mot et se substituer à un autre objet en effectuant un transfert de sens ou de régime. Tandis que le peintre de Proust nous fait voir le vrai de la perception, Colette trouve une façon de transférer le sens conceptuel d'un mot comme l'amour sur un objet qui « parle » à sa place. On pourrait presque penser que la peine qu'aurait provoquée le geste de la mère chez sa fille se serait transformée en un sentiment agréable, celui d'être aimé au travers de la beauté et de la rareté dont la fleur est le symbole, la fille rejoignant ainsi l'inspiration amoureuse de sa mère.

On comprend alors que dans *La Naissance du jour* Colette cherche à se délivrer à sa façon de la peine causée par la disparition d'un être cher, de sa mère en l'occurrence, mais aussi du personnage de Vial qui lui aussi joue un rôle important sur le plan affectif de l'auteure et qui finit par s'éloigner. Elle s'inspire même des lettres de sa mère, surtout de la lettre où sa mère, âgée déjà, dit préférer mourir plutôt que de partager son lit avec un autre (Colette 368-369). La lettre se termine ainsi : « Quand je serai devenue trop impotente et disgracieuse, je renoncerai à cela [aux jeux d'échecs] comme je renonce au reste, par décence ». C'est une leçon morale qui inspire l'auteure : savoir renoncer, se résigner à renoncer à certaines choses, par « décence ». C'est ainsi qu'elle renonce à Vial qui, selon l'auteure, va sans doute préférer une autre femme, plus jeune, en l'occurrence le personnage qui s'appelle Hélène dans le récit. Elle renonce alors à Vial par « décence », mot qu'il faut comprendre aussi sur le plan d'une morale naturelle en raison de la différence d'âge : La narratrice a 15 ans de plus que Vial. Elle finit par souhaiter la fuite de Vial

4 Il faut signaler que d'après les éditeurs cette lettre n'a pas été retrouvée (370, note 1).

comme une façon de renoncer à sa prise sur lui : « Fuis, mon favori ! Ne reparais pas méconnaissable. Saute la fenêtre, et en touchant le sol change, fleuris, vole, résonne… Tu m'abuserais vingt fois avant que de la tromper, elle, mais quand même purge ta peine, rejette ta dépouille. Lorsque tu me reviendras, il faut que je puisse te donner, à l'exemple de ma mère, ton nom de 'Cactus rose' ou de je ne sais quelle autre fleur en forme de flamme, à l'éclosion pénible, ton nom futur de créature exorcisée » (369). La transformation d'un être cher en bête ou en fleur semble être une pratique que Colette a adoptée de sa mère, pratique qui consiste en fait à ramener l'inconnu et l'incertain à un point de repère fixe et stable. C'est une façon de réduire l'autre à une forme ou à une catégorie, en l'occurrence à une forme esthétique parce que faisant partie d'un système de classification élaboré au fil des ans et au travers de l'expérience de la vie et du vécu. Sur le plan littéraire il ne s'agit que d'un mot mais puisque les mots sont ici une production provenant de la créativité de l'auteure, on est en mesure de parler d'un système de poésie. C'est ainsi que l'être réel du monde réel se laisse d'abord nommer – selon Nietzsche c'est déjà un premier niveau de métaphore – et ensuite transposer en un vocable qui ne convient qu'au langage de l'auteure – c'est un deuxième niveau de métaphore. Sous cet angle, l'homme « qui a sauté la fenêtre » est intégré à l'esthétique de l'auteure, et la peine que son départ a causée, dans la mesure où elle participe du concept créé par l'intelligence, est transformée en douceur et en plaisir.

Il ne s'agit pourtant pas de la simple transposition d'un être réel en mots. La métaphore de Colette joue aussi un rôle sur le plan émotionnel et psychologique de l'auteure, ce que révèle la fin du récit. Après avoir de nouveau évoqué la dernière lettre de sa mère, l'auteure revient à sa situation à elle, à savoir à sa solitude face au monde, face au départ de l'autre qui partage la vie en deux parties, en un avant et un après. Elle se situe au moment charnière, entre les deux parties, entre la présence et l'absence de Vial, et symboliquement entre la nuit et le jour qui pointe, entre le passé et l'avenir. Un nouveau parfum est né à la terre, dit-elle, à cause de la pluie de la nuit précédente, ou bien, dit-elle, c'est elle qui applique à la terre des « sens nouveaux », comme quoi elle reconnaît que le sujet participe à l'appréhension du monde au moyen des sens. Le monde se révèle au sujet au moyen des sens, mais cela veut dire aussi que c'est le sujet qui crée son monde. Le corps s'impose ainsi à la construction du sens et à la construction du moi qui se définit par la suite comme sujet. Et c'est le corps – ici la main – qui agit comme indépendamment de la pensée et du sentiment que peut connaître le sujet. La main est symbole du faire ainsi que de l'amour comme possession de l'autre : tenir dans sa main, c'est posséder, comme la fleur s'est substituée à l'amour de la mère pour sa fille et au don que la jeune fille a offert à la dame plus âgée.

Par conséquent, lorsque l'auteure dit que dorénavant elle ne cueillera que de « grandes brassées de vent », c'est mettre en valeur sa solitude, l'absence de l'autre, l'être aimé et désiré. Il semble que l'absence de l'amant ainsi que la disparition de sa mère pèsent sur sa conscience, mais c'est l'arrivée de l'aube qui la sort de son désespoir : « Aucun démon », dit-elle, ne résiste à l'aube. L'aube est une espèce de moment magique de la journée puisqu'elle marque la transition de la nuit au jour, la transformation du vide et de l'absence de la nuit en une pleine présence perçue. Sous cet angle l'aube est symbole d'espoir mais aussi du désir de posséder, de tenir dans sa main l'objet convoité, le réel tout court, objet qui sert à combler le manque et à satisfaire le désir de l'autre. Tenir dans sa main, c'est « emplir le creux des paumes d'un petit trésor racorni » (370) – s'agit-il d'une fleur ? –, et c'est saisir la vie, posséder l'objet, connaître l'amour et l'appartenance au monde. Par ailleurs, l'espoir, c'est l'attente, c'est savoir attendre parce que Colette a appris à attendre. Elle sait renoncer à la possession immédiate comme elle sait renoncer à l'autre et à soi pour que l'autre, sous forme de désir, ne soit pas absolu, ne soit pas captif et ainsi exposé à la tyrannie du désir et à la manie de posséder pour posséder, que ce soit en raison d'amour ou

d'un autre motif. C'est ainsi que Colette renonce à nommer son désir, mais c'est aussi sa façon à elle de laisser partir Vial, ainsi que sa mère. C'est se séparer de son besoin de l'autre et se faire pardonner son absence, mais c'est aussi sa façon de pardonner à sa mère sa métaphore, l'assimilation d'un être cher à un système esthétique abstrait, à savoir d'avoir déplacé l'amour pour sa fille sur une fleur.

Au dire de l'auteure, la dernière lettre qu'elle a reçue de sa mère est presque illisible, et pourtant elle croit savoir interpréter son sens caché. Il est question d'abord de l'agonie de sa mère que Colette sait lire dans la désintégration de la forme écrite. Mais il est aussi question de mots, de mots qui signifient d'abord le renoncement : sa mère avait quitté l'obligation d'employer leur langage à elles. Il se peut que sa mère ne soit plus capable d'écrire avec sa main, ou qu'elle sombre dans le délire et ne comprenne plus très bien ce qu'elle écrit. C'est en bas de la page les mots « mon amour » qui retiennent l'attention de Colette. Ce sont des mots qui marquent l'absence prolongée, dit-elle, et qui désignent alors la peine de l'absence et de la solitude. Et Colette de se mettre au déchiffrage. Il s'agit d'un nouveau langage, selon elle, d'une autre façon d'exprimer l'amour. Au langage traditionnel se substitue une espèce de paysage dans lequel se cachent des visages, des bras, un torse, voir la forme d'un être humain qui n'y est pas ou qui n'y est plus. C'est encore une leçon qu'elle capte bien en fait, et dont elle se sert à son tour, l'absent faisant ainsi partie d'un « paysage », de son paysage à elle.

C'est donc de sa mère que Colette a appris à substituer à l'autre, à l'être qui manque, une plante ou le nom d'une plante afin de combler le vide créé par l'absence de l'être cher. C'est sans doute une façon de limiter ou même de réduire la peine ressentie, ou de combler pour ainsi dire le vide psychologique que l'absence de l'autre occasionne, et par là c'est aussi une façon de combler le besoin d'amour, ou du moins d'y suppléer. Plusieurs jours après le départ de Vial, l'auteure, qui a peu dormi, témoigne de la transition effectuée par l'aube qui se pointe. L'aube pénètre dans sa chambre, elle est porteuse d'une nouvelle journée et d'un espoir renaissant. Elle est assimilée à une femme qui porte un enfant et puis qui accouche. L'aurore est « arrachée à la nuit », avec peine, avec violence tellement la nuit semble avoir tenu l'auteure en sa puissance, son désespoir et sa solitude. Le jour qui arrive marque une renaissance possible où reprendront les activités de la vie, à savoir les activités de la main et du corps, et l'auteure se met à planifier ses journées. Elle envisage la vendange, elle s'imagine en train de couper les premiers raisins. C'est par la main qu'elle participe à la vie, qu'elle possède la vie sous forme de l'objet désiré. Mais c'est la pensée qui s'impose ensuite car la pensée a appris à patienter et à renoncer. C'est la leçon de sa mère. C'est sa mère qui continue à vivre en elle. Ainsi Colette renonce-t-elle à son désir en lui trouvant un succédané, l'écrit, et notamment l'emploi de la métaphore qui marque la transformation d'un objet des sens en un autre objet qui s'intègre mieux au système esthétique de l'auteure.

Si l'aurore est arrachée à la nuit, c'est qu'elle est amenée à l'être au moyen d'une certaine violence, peut-être avec une lenteur qui fait souffrir ou une difficulté à surmonter comme une peine qui persiste et qu'il faudrait dépasser. Quoi qu'il en soit, la violence est aussi le signe d'un désir fort, ce qui veut dire que la puissance de l'aube est plus forte à présent que la puissance de la nuit, à savoir de la nuit qui participe du désespoir. C'est un nouveau monde qui s'annonce, comme chez Nietzsche la rougeur du matin est symbole d'un monde meilleur à venir, meilleur parce que construit par le désir de l'homme qui sait s'exprimer et s'élever comme il faut à de nouvelles hauteurs. Dans le récit de Colette l'amant disparu est enfin traduit ou transformé en des aspects de l'imaginaire de l'auteure. Se surprenant à envisager les activités à venir elle interrompt le fil de sa pensée pour se concentrer sur l'état de ses sentiments : « Pas si vite, pas si vite ! dit-elle, Qu'elle prenne patience, la faim profonde du moment qui enfante le jour : l'ami ambigu qui sauta la fenêtre erre encore. Il n'a pas, en touchant le sol, abdiqué sa forme. Le temps lui a manqué pour

se parfaire. Mais que je l'assiste seulement et le voici halliers, embruns, météores, livre sans bornes ouvert, grappe, navire, oasis… » (371).

Avant de poursuivre notre analyse, il convient de signaler qu'il y a une progression dans cette liste de termes, voire de métaphores. Les « halliers », buissons touffus, suggèrent les tableaux mentionnés par Colette, tableaux où on repérait les formes humaines cachées, ce qu'on peut lire comme des vestiges ou des souvenirs de l'absent. Les « embruns » et les « météores » sont des événements de courte durée qui marquent surtout la dissémination ou la désintégration d'un ensemble, les embruns des vagues qui s'écrasent contre des rochers, le météore étant un morceau de rocher qui se consume dans l'atmosphère. L'être entier est ainsi réduit à quelques éléments épars, à quelques aspects qui constellent les souvenirs de l'auteure. En revanche, le « livre sans borne ouvert » indique un avenir indéterminé, une histoire à réaliser. La « grappe », pour sa part, est symbole d'ivresse et de démesure, et le « navire » évoque un voyage à faire en plus de représenter, comme chez les romantiques, le côté précaire de la vie. La grappe et le navire sont tous deux symboles de l'abandon que peut occasionner un amour heureux dans le sens que l'amour peut transformer la façon de voir le monde. Et bien sûr « l'oasis », comme symbole de la vie, est une source qui désaltère au milieu du désert, métaphore de la régénérescence en pleine solitude de la vie. C'est ainsi, au moyen de la métaphore, que l'être absent est transformé en des concepts rattachés à l'esthétique de l'auteure. Sur le plan psychologique on pourrait dire qu'il s'agit d'une façon de se parier contre la peine mais sur le plan littéraire c'est surtout une façon d'intégrer la perception d'objets à un système de pensée connu et, nous semble-t-il, maîtrisé par le sujet. C'est en renonçant à Vial que la narratrice est poussée à le transformer en divers objets de son système esthétique à elle. C'est ainsi qu'elle le possède véritablement, comme quoi le renoncement n'est qu'une façon de posséder autrement. Comme Marie-Françoise Berthu-Courtivron le dit au sujet du *Fanal bleu* – mais cela se voit dans d'autres récits de Colette : « La protagoniste fonde la possession du réel sur son pouvoir de nomination » (Berthu-Courtivron 1471). C'est ainsi que Colette ramène, du moins en partie, l'être cher à son esthétique à elle, à son appropriation du réel, à son désir d'avoir toujours le dernier mot, ce qui a pour effet de supprimer la distance établie entre deux personnes, comme la substitution de la fleur pour l'enfant a supprimé l'espace originellement créé par ce geste.

Il faut dire ici un mot sur la perspective de Kristeva. Cette auteure voit dans la fin du roman de Colette la séparation de l'amour réel et de l'écrit, la disparition de Vial laissant la femme libre pour écrire. C'est ainsi la « distance florale » de Vial qui « laisse *l'écrivain* se séparer de *la femme* qu'elle est, pour ne se vouer qu'à une seule passion : l'écriture précisément, identifiée à la clarté du jour » (Kristeva 152-153). C'est aussi le point de vue de Michel Mercier qui précise que le récit de Colette « consacre l'avènement d'un homme-fleur qui saurait aimer tendrement la femme et respecter, en se tenant à distance, en lui laissant le champ libre, l'écrivain. » (Mercier, « Notice » 1384). Elle est donc libre d'écrire, Colette, comme elle le dit à la fin de *La Naissance du jour*. En écartant l'avare amour, dit-elle, elle pourra désormais ne plus cueillir « que par brassées », à savoir que par de « grandes brassées de vent, d'atomes colorés, de vide généreux » qu'elle déchargera sur l'aire « avec orgueil » (Colette 370). Mais il ne s'agit pas d'une simple libération sur le plan physique, comme quoi l'absence de Vial permet à la narratrice d'écrire. C'est par ce même mouvement qu'elle finit par comprendre sa mère et lui pardonne de l'avoir remplacée par une fleur. Elle est ainsi exorcisée du démon qui la hantait depuis longtemps. En plus de révéler Sido dans son récit, Colette souligne sa part d'héritage et avoue qu'elle a fini par comprendre sa mère. Elle lui ressemble enfin. À son amour pour Goudeket-Vial elle a substitué des objets relevant de son esthétique à elle comme si, en effet, il s'agissait d'un aspect « normal » de la pensée et de la langue, de cet effort pour classifier les objets du monde selon nos critères à nous, de substituer aux objets du monde des concepts qui

entrent mieux et plus facilement dans les constructions de notre pensée. Comme Kristeva le dit, et sur ce point elle se rapproche de M.-F. Berthu-Courtivron, auteure pour qui Colette s'approprie les choses au moyen des mots, mais pour Kristeva cette appropriation joue un rôle sur le plan psychologique : « cette appropriation de l'autre, dit-elle, de l'extérieur, de l'étranger, supplée aux douleurs d'aimer et suspend la cruauté vengeresse dans l'apaisement » (Kristeva 134). En fait, Kristeva va un peu plus loin que M.-F. Berthu-Courtivron lorsqu'elle propose que les métaphores et les allégories chez Colette soient plutôt des « métamorphoses » parce qu'elles « saisissent l'objet nommé […] dans son impact sensible sur le sujet » (134). Kristeva évoque ainsi des passages dans *Les Vrilles de la vigne* mais cela se voit aussi dans d'autres textes, comme dans *La Naissance du jour*. Il nous semble pourtant que lorsque la narratrice de ce dernier récit aide l'« ami ambigu qui sauta la fenêtre » à se parfaire et le transforme pour ainsi dire en plantes et autres choses, l'ami n'est pas pour autant « métamorphosé ». Il est ramené plutôt à un réseau conceptuel et esthétique particulier, celui de la narratrice, en sorte que l'étrangéité de l'autre ne dérange plus et que l'écrivain ait la conscience tranquille. On pourrait dire qu'en ce faisant c'est la narratrice elle-même qui est métamorphosée mais c'est un peu jouer sur les mots. Sur le plan psychologique, on pourrait peut-être parler d'un mécanisme de défense ou d'une manière de se protéger. Sur le plan poétique on comprend cependant que la métaphore, en rapprochant des choses distinctes et d'ordres différents, rompt avec la perspective réaliste qui veut à peu près qu'à une chose corresponde un nom, pour faire entrer dans un domaine plus élaboré où les objets du monde réel correspondent d'abord aux points de repère esthétiques de l'auteure et montrent ensuite que les objets du monde n'existent jamais seuls mais toujours en rapport avec d'autres objets, à savoir dans les perceptions que nous en avons.

C'est ainsi que la poésie de Colette souligne son lien avec le réel. Elle met en valeur le rapport entre la conscience et le monde en faisant voir les choses d'après les sensations. Sur ce plan elle rejoint le point de vue de Proust, mais Colette ne s'arrête pas aux sensations physiques et aux perceptions immédiates, elle fait intervenir un réseau sémantique très élaboré au travers duquel les objets du monde sont pour ainsi dire filtrés. La métaphore chez Colette n'a donc pas pour fonction de corriger les erreurs que l'intelligence impose à la perception, en ramenant le sujet vers les sens et vers les sensations primaires comme chez Proust. Elle a plutôt pour fonction de ramener l'être réel à un réseau conceptuel et esthétique qu'on peut appeler poétique ou subjectif. Il s'agit pour Colette, semble-t-il, d'opérer une transformation grâce à laquelle le monde réel entre dans le texte poétique, un peu comme si, à l'instar de Mallarmé, elle voyait le monde comme faisant partie d'un livre.

Camus

Dans *L'Étranger* de Camus l'emploi de la métaphore est autre. Plutôt que de signaler un retour à la perception au moyen des sens, comme chez Proust, plutôt que de réaliser l'alignement d'un inconnu ou d'un incertain sur un système esthétique préétabli, comme chez Colette, la métaphore chez Camus semble signifier le dérangement d'une situation qu'on pourrait appeler normale ou quotidienne, que ce soit celle de l'esprit ou celle de la nature. Ce qui semble importer à la fin, c'est que la cause de ce dérangement reste cachée, que celle-ci soit de l'ordre réel, psychologique, ou même métaphysique. Lorsqu'on est confronté à la métaphore chez Camus, on ne peut s'empêcher de penser aux Grecs anciens pour qui le désordre de l'esprit était provoqué par le passage d'un dieu ou d'une déesse et dont le désordre était le signe dans le monde réel.

En général, on ne trouve pas beaucoup de métaphores chez Camus[5], ce qui concorde avec son esthétique minimaliste dans le sens que Camus cherche à dire les choses en peu

5 Nous signalons pourtant l'article de Lakhdar Barka, article qui représente comme un recensement des métaphores et d'autres figures dans *L'Étranger* de Camus. Si nous disons qu'il y a peu de métaphores dans le

de mots, se limitant souvent aux apparences, aux actions précises et aux paroles exactes des personnages. Comme Sylvie Servoise nous le rappelle, le style de Camus est « sobre et clair » (Servoise 879), le sujet-narrateur se présentant comme une vitre transparente aux choses. D'ailleurs, les métaphores qu'on trouve dans *L'Étranger* sont plutôt anodines, comme lorsque Meursault explique que le brun du soleil faisait à son amie, Marie, un « visage de fleur » (Camus 55), ou lorsqu'il cherche au même endroit à dire le calme de la mer et décrit les petites vagues comme « longues et paresseuses » (56). Un peu plus loin il note que la vieille femme qui partage sa table au restaurant a une « figure de pomme ». Bref, ce sont des figures qui passent de façon presque inaperçue. Ce sont des termes descriptifs, en fait, ce qu'on appelle des métaphores connues ou usées et qui, de toute façon, ne posent pas de problème de compréhension pour le lecteur.

En revanche, la scène par laquelle se termine la première partie du roman, à savoir l'assassinat de l'Arabe, est tout autre. On se rappelle que Meursault se retrouve seul sur la plage avec celui qui en veut à Raymond pour une raison qui reste un peu cachée, et il finit par le tuer en tirant sur lui cinq coups avec le revolver de Raymond, revolver que Meursault avait pris à celui-ci justement pour qu'il ne fasse pas de bêtise. Tout cela reste un peu inexpliqué, mystérieux même, mais cette situation anormale représente la source du drame et du procès de la deuxième partie du roman : elle importe alors sur le plan de l'intrigue. C'est grâce à elle que l'auteur entre par la suite dans les arcanes du système juridique et dans le tréfonds de la morale, et cela est sans doute l'objectif de Camus. Lors de la scène du crime il faut comprendre alors que Meursault n'est pas dans son état naturel. S'il était un assassin connu, son procès serait sans intérêt ou du moins aurait un intérêt autre comme un problème légal seul, ou bien il servirait à montrer les forces et les défaillances du système juridique, le cas échéant. De même, si Meursault était un assassin reconnu il n'y aurait pas lieu de mettre en question l'ordre moral établi et le roman aurait un sens autre. Tout l'intérêt du drame de Meursault vient du fait qu'il n'était pas dans son état normal, qu'il se voyait agir comme s'il était un étranger pour lui-même, dans le sens qu'il ne semblait pas comprendre ce qui lui arrivait. C'est du fait que le geste de Meursault est inintelligible que le procès déborde, que la morale est mise en question, que le roman suscite enfin de l'intérêt et provoque le lecteur, d'où sans doute le succès du roman.

Dans la scène par laquelle la première partie du roman se termine le style de Camus se transforme, les métaphores abondent. Raymond et Meursault s'étaient donné un plan. Il faut attendre, disent-ils, que l'adversaire sorte son couteau avant de tirer, et on comprend leur raisonnement. C'est que la mort de l'autre pourrait se justifier s'il s'agissait d'une légitime défense. Mais lorsque Meursault se trouve seul, après que Raymond fut retourné au cabanon, ayant paraît-il retrouvé la raison, il semble ne plus avoir de plan ou peut-être a-t-il oublié son plan à cause de l'effet du soleil sur lui. C'est à ce moment que le récit devient métaphorique. Le lecteur apprend que la « mer haletait de toute la respiration rapide et étouffée de ses petites vagues » (89), que Meursault sent son front « se gonfler sous le soleil », que le soleil lui déverse une « ivresse opaque » dont il se doit de triompher par le durcissement de ses gestes. Il constate que le temps semble ne plus avancer et que la journée « avait jeté l'ancre dans un océan de métal bouillant » (92). La plage derrière lui, « vibrante de soleil », semble empêcher son retour au cabanon et le pousse alors en avant. Lorsque l'Arabe tire son couteau Meursault est frappé par le reflet de la lumière sur la lame. La lumière en fait « a giclé sur l'acier » (92), dit-il, et ce reflet brillant est à son tour comme une lame qui l'atteint au front. Il est ainsi aveuglé par la lumière, et sa vue est encore plus gênée par des gouttes de sueur qui font comme un « rideau de larmes et de sel » devant ses

texte de Camus c'est par rapport à d'autres écrivains d'abord, et ensuite parce que plusieurs des « métaphores » recensées par Lakhdar Barka font partie du langage quotidien, ce qui veut dire qu'il n'y a pas forcément intention de la part de Camus de forger des métaphores expressives ou nouvelles. À notre sens, l'intention de l'auteur importe.

yeux. Il ne sent plus que les « cymbales du soleil » sur son front et ne voit plus que le « glaive éclatant » du couteau devant lui. Il a l'impression que le ciel s'est ouvert pour laisser « pleuvoir du feu » (93). C'est à ce moment qu'il tire sur l'Arabe, non pas une seule fois – ce à quoi on aurait pu s'attendre car le bruit de la dénotation a pour effet de le ramener à son état normal – mais cinq fois, pour se venger en un sens de son geste, et peut-être de sa propre faiblesse, incapable comme il était de se maîtriser face à l'effet du soleil sur lui. C'est surtout son geste répétitif qui reste inexplicable dans la suite du roman.

D'une part, les nombreuses métaphores qui servent à traduire / construire cette scène capitale servent à représenter et à répéter le désordre de l'esprit de Meursault en ce moment, d'autant plus que Meursault s'est révélé jusque-là être un homme raisonnable, compréhensif et à gestes posés. Rien ne laisse apparaître chez lui des sentiments déplacés qu'on pourrait appeler un désordre psychologique qui serait à l'origine du drame. En tirant sur l'Arabe il dévie alors de son caractère normal et se comporte d'une façon qui ne lui sied pas, un peu comme s'il avait été visité par un dieu malin qui a fait de lui sa marionnette. La métaphore sert donc à qualifier le geste extraordinaire de sa part, tout en permettant de sortir de l'ordinaire du langage. D'une part, dévier de son caractère normal pour une raison quelque peu mystérieuse et afin de commettre un acte avec des conséquences désastreuses, doit être vu comme un désordre problématique. D'autre part, la métaphore mime le geste de Meursault. La rupture occasionnée dans le texte par la métaphore fait contraste avec le langage ordinaire et simple par lequel le monde se donne normalement à Meursault. Le désordre linguistique se veut ainsi la traduction ou la représentation du désordre psychique du héros.

Sous cet angle, la métaphore est une figure négative chez Camus. Elle représente un moment exceptionnel, le clivage du héros en deux parties distinctes un peu comme si Meursault était possédé par un génie malin dont il ignorait l'existence. La métaphore, elle, est le symbole ou la traduction du dérangement des facultés de l'esprit du héros, un peu comme si le non-sens de la métaphore se confondait avec la perte de la raison de Meursault. Loin de signifier une perception du monde plus juste parce que fondée sur les sens physiques, loin de signaler l'appropriation de l'inconnu par le moyen du langage, la métaphore chez Camus signifie d'un côté la perte de l'équilibre et le dérangement de l'esprit qui affecte le héros. Elle révèle alors le clivage du héros en deux personnages distincts, sur le plan psychique du moins, chaque partie possédant son propre caractère, opposé même à l'autre. De l'autre côté, elle marque l'irruption du désordre, du chaos même dans le monde autrement tranquille et ordonné du héros. Celui-ci ne peut plus se fier aux sens physiques qui jusque-là lui ont bien servi à se représenter le monde de façon juste et précise. Il doit composer dorénavant avec l'inexplicable. Tout son système de valeurs est bouleversé. Le réel est trompeur, le langage est folie. Ses amis ne le sont plus. Lui est un meurtrier. Il a basculé dans un autre monde.

Or, la métaphore chez Camus laisse donc apercevoir le désordre ou le chaos qui serait masqué ou dissimulé par la présence de l'être, à savoir par l'être physique uniforme et total constitué par des objets divers du monde, ceux-ci étant donnés au sujet au moyen de la perception. On pourrait dire que chez Camus la métaphore ouvre sur la métaphysique au lieu de représenter un moyen de l'éviter comme chez Proust, ou un moyen de l'incorporer dans le roman comme chez Colette. Elle évoque le mystère et le chaos qui seraient tous deux d'un autre monde, comme un au-delà du monde réel que nous connaissons par les sens. Nous serions tenté de dire en plus qu'il s'agit chez Camus d'un monde plus vrai que le monde réel, malgré le désordre qui semble le caractériser, et cela dans le sens platonicien du mot, parce qu'il s'agit d'un monde non corrompu par la morale érigée par une classe particulière et soutenue par un système de justice arbitraire. Il s'agit du monde vrai qui existerait en quelque sorte derrière le « réel » constitué pour sa part des apparences, monde dont nous ne percevons que des bribes par-ci par-là selon la lumière qu'on peut en capter.

C'est sans doute d'ailleurs la vision partielle de ce monde qui fait croire à un désordre. Si on pouvait voir le monde entier de lumière pure et de feu – ce que la métaphore de Camus suggère – nous comprendrions peut-être enfin le vrai, c'est-à-dire si on était toujours vivant après une telle expérience fulgurante.

Cette interprétation de la fonction de la métaphore chez Camus est confirmée par la suite du roman, à savoir et par la consternation des autres personnages face au geste incompréhensible de Meursault, et par la mise en question d'un système moral qui serait mal fondé ou fondé sur des valeurs erronées. Meursault lui-même ne sait expliquer son geste : il est comme la victime d'un désordre momentané inexplicable ou d'une force qu'il ne comprend pas. Mais malgré cela, il incombe, paraît-il, au héros de Camus de montrer au lecteur la voie plus juste, si ce n'est que, dans *L'Étranger* du moins, en indiquant les failles dans le système de penser et dans les mœurs qui dictent le comportement des gens eu égard aux autres. Il suffit qu'un événement inconnu sous forme d'un geste incompréhensible fasse irruption dans le monde « normal » pour qu'un système de pensée particulier et limité se révèle inadéquat. Dans *L'Étranger*, il incombe un peu à Meursault de jouer le rôle d'une nouvelle Cassandre.

Or, il semble que chez Proust la métaphore ait surtout pour fonction de mettre en valeur l'ordre du réel, étant donné qu'elle permet de fonder la perception sur les sens considérés comme plus justes que l'intelligence sans doute parce que plus naturels que l'intelligence gouvernée, elle, par les intérêts et malmenée par l'éducation. Colette se sert autrement de la métaphore. Elle ne semble pas concernée par la valeur de vérité que la métaphore pourrait manifester. Chez elle la métaphore est surtout poétique. Elle permet de ramener les êtres et les objets du monde réel à un réseau sémantique régi par l'esthétique de l'auteure. Pour Camus, enfin, la métaphore signifie l'interpénétration des domaines du réel et du non-réel, de l'être et du non-être. Elle permet que dans le monde réel qui se présente à nous au moyen des sens il y ait une ouverture vers l'inconnu, vers l'incompréhensible, vers le chaos qui existe à la frontière de la morale positive, et sur laquelle il peut agir.

Nos réflexions ici ont pour but de montrer que la métaphore ne représente qu'un aspect d'une problématique plus vaste qui est celle de la mise en langage du monde, qu'elle soit vive ou moins vive, qu'elle participe ou pas de la métaphysique. On peut affirmer tout de même que dans la mesure où elle participe de la langue, la métaphore fait également partie de la pensée. Elle suggère que le langage classique et uniforme qui partage le monde en divers objets n'est qu'une seule idée ou une seule façon de concevoir la langue et par là le monde. Il se peut qu'une appréhension plus juste du monde tienne compte des rapports divers entre les objets dont le monde est constitué, que ces rapports concordent ou non avec nos intérêts et nos façons de voir. Au lieu de limiter la langue à des appréhensions traditionnelles, la métaphore invite à l'établissement de sens nouveaux, non pas tellement dans le sens artistique du mot selon lequel l'auteur ou l'artiste inventerait de nouvelles formes et de nouvelles œuvres, mais parce que le monde est ainsi conçu de rapports multiples. Il se peut enfin que l'histoire de l'homme n'ait donné qu'une image maigre et limitée de la richesse réelle du monde. Si on pense comme Schopenhauer que la connaissance est le miroir du monde, il faudrait conclure que ce miroir n'en a rendu jusque-là que des reflets plutôt ternes. Peut-être faut-il dire à la fin, avec Michel Serres, que la connaissance n'est qu'une « [t]urbulence presque stable parmi l'écoulement », figure qu'il utilise pour dire que la connaissance n'est jamais fixe. Notre propos souligne surtout les rapports complexes entre la langue et la connaissance et montre que la métaphore peut servir différentes fins. Mais au lieu d'élaborer ici une théorie de la métaphore qui permettrait de classer les auteurs et les formes de connaissance qu'ils inventent, nous préférons dire, comme Michel Serres le dit : « Être ou connaître, cela se dira désormais :

voici des îles. Rares ou fortunées. Fortuites ou nécessaires » (Serres, *Hermès IV* 272). Les emplois possibles de la métaphore sont sans doute très nombreux.

Saint Francis Xavier University

OUVRAGES CITÉS

Berthu-Courtivron, Marie-Françoise. « Notice », dans Colette, *Œuvres IV*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001 : 1460-1473. Print.

Bray, Bernard, éd. *Colette Nouvelles approches critiques. Actes du colloque de Sarrebruck (22-23 juin 1984)*. Paris : Nizet, 1986. Print.

Breton, André. « Manifeste du surréalisme (1924) », dans *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1985. Print

Camus, Albert. *L'Étranger*. Paris : Gallimard, 2017. Print.

Colette, *La Naissance du jour*, dans *Œuvres III*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001 : 275-371. Print.

Deleuze, Gilles. *La Logique du sens*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1969. Print.

----. *Proust et les signes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1964, 1976. Print.

----. « Le Structuralisme », dans *Histoire de la Philosophie, 8. François Chatelet, et al.* Paris : Librairie Hachette, 1973 : 299-335. Print.

Derrida, Jacques. « Force et signification », dans *L'Écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967 : 9-49. Print.

Hollander, Paul de. « *La Naissance du jour* et *Les Apprentissages*, ou la Recherche du temps perdu », dans Bernard Bray, op. cit. : 37-44. Print

Kristeva, Julia. *Le Génie féminin III, Colette*. Paris : Éditions Fayard, Gallimard, 2002. Print.

Lakhdar Barka, Sidi Mohamed**.** « La Métaphore camusienne : paradigme de l'étrangeté », *Insaniyat* 43 (2009), mis en ligne le 11 avril 2012.

Mercier, Michel. « 'Homme, mon ami…' La Naissance du jour : l'analyse du texte et les apports de l'histoire du texte », dans Bernard Bray, op. cit. : 59-65. Print.

----. « Notice », dans Colette, *Œuvres III*, op. cit. : 1376-1389. Print.

Nietzsche, Friedrich. *Le Livre du Philosophe*, présentation et traduction par Angèle Kremer-Marietti. Paris : Flammarion, 1969, 1991. Print.

Proust, Marcel. *À La Recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954. Print.

Raaphorst-Rousseau, Madeleine. *Colette sa vie et son art*. Paris : Nizet, 1964. Print.

Ricœur, Paul. *La Métaphore vive*. Paris : Éditions du Seuil, 1975. Print.

Serres, Michel. *Hermès III. La Traduction.* Paris : Les Éditions de Minuit, 1974. Print.

----. *Hermès IV. La Distribution*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1977. Print.

Servoise, Sylvie. « Langage et Vérité chez Camus. Les Voix du roman », *Revue de l'histoire littéraire de la France* 113 (2013-14) : 879-892.

Simon, Anne. « Proust et Ricœur : l'herméneutique impossible », *Esprit* 3-4 (2006) : 122-137.

Valéry, Paul. « Discours sur l'esthétique », dans *Œuvres I.* Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade : 1294-1314. Print.