



HAL
open science

Les métaphores dans *Le Premier Homme* : roman, lyrisme et poésie

Sophie Jollin-Bertocchi

► **To cite this version:**

Sophie Jollin-Bertocchi. Les métaphores dans *Le Premier Homme* : roman, lyrisme et poésie. Academia-L'Harmattan. Albert Camus, l'histoire d'un style, 2013, 978-2-8061-0118-1. hal-03326478

HAL Id: hal-03326478

<https://hal.uvsq.fr/hal-03326478>

Submitted on 26 Aug 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les métaphores dans *Le Premier Homme* : roman, lyrisme et poésie

Sophie Jollin-Bertocchi (Université Paris-Saclay, UVSQ)

C'est dans *La Préface à l'édition allemande des poésies de René Char* que Camus évoque « la condensation furieuse de l'image »¹. Roland Barthes, à propos de *L'Étranger*, formule la place quelque peu ambiguë de l'image dans l'œuvre de Camus : un « style qui ne cherche pas l'image, mais ne la craint pas »². Il est tentant d'assimiler la notion d'image à la métaphore, et plus largement à la poésie, ce qui semble cautionné par Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* : « Vous m'expliquez ce monde avec une image. Je reconnais alors que vous en êtes venu à la poésie [...]. Ainsi cette science qui devait tout m'apprendre finit dans l'hypothèse, cette lucidité sombre dans la métaphore, cette incertitude se résout en œuvre d'art »³. Une déclaration de l'écrivain semble en tout cas l'écarter pour son propre compte : « je ne suis pas poète, je ne suis pas lyrique, j'écris des romans et des pièces de théâtre »⁴. L'emploi d'une expression métaphorique dans presque tous les récits de Camus, contrastant avec le style neutre, conduit donc à s'interroger sur la valeur de la figure dans cette œuvre. Les critiques ont pour leur part bien noté sa présence, et l'ont surtout abordée à travers la catégorie du lyrisme, lequel peut être défini par sa forme ou par sa fonction (l'expression des sentiments), mais malgré de fortes affinités avec la poésie, il ne lui est pas exclusivement attaché. Selon Jean-Michel Maulpoix (1989 : 57), le lyrisme est significatif d'une conception de l'acte créateur « perçu tel un mouvement d'élévation et d'emportement de l'être et du langage, prenant sa source dans la subjectivité du poète ». Rejoignant le point de vue de Barthes, dans *Camus et le lyrisme*, Hervé Ferrage pointe la « relation problématique que [l'œuvre de Camus] entretenait avec la tradition lyrique », voyant chez cet écrivain une « tentation mi-assumée, mi-refusée du lyrisme et de la poésie » (1997 : 9 ;15), bridée par les exigences de l'Histoire, par le fait que Camus était un intellectuel qui craignait de « sacrifier la Justice à la Beauté » (Maulpoix, 1989 : 16).

Ultime roman de Camus, *Le Premier Homme*⁵ se caractérise par l'éviction de la philosophie⁶ au profit d'un lyrisme humain et familial. Le texte est « emporté par une sorte de “crue” de la sensibilité »⁷, et « plus qu'une suite d'anecdotes », il est « une succession

¹ Cité dans Audin.

² Barthes, 1993 : 61. Un autre écho à cette problématique peut se lire dans le même texte : selon Camus, les plus grands romanciers sont ceux qui ont fait le choix « d'écrire en images plutôt qu'en raisonnements est révélateur d'une certaine pensée qui leur est commune, persuadée de l'inutilité de tout principe d'explication » (*Le Mythe de Sisyphe*, 2006 : 288).

³ Camus, 2006 : 233. Un autre écho à cette problématique peut se lire dans le même texte : les plus grands romanciers sont ceux qui ont fait le choix « d'écrire en images plutôt qu'en raisonnements [ce choix] est révélateur d'une certaine pensée qui leur est commune, persuadée de l'inutilité de tout principe d'explication » (p. 288).

⁴ *Revue des Lettres modernes*, n° 90-93, 1963 : 17.

⁵ Désormais désigné par *LPH* dans cet article. Les numéros de page renvoient à l'édition dans la collection « Folio ».

⁶ « La philosophie est expulsée du roman, tout comme elle sera qualifiée par un ensemble de métaphores négatives dans les Carnets. » (Grouix, 1997 : 68). Voir aussi, du même auteur, l'article « *Premier Homme (Le)* » dans le *Dictionnaire Albert Camus*.

⁷ Jousset, 1997 : 297.

d'images et ce terme [image] revient souvent »¹ : peut-être est-il marqué par la libération de cette tentation longtemps refoulée pour la poésie, et l'on est alors tenté d'assigner aux métaphores dans ce texte une valeur à la fois lyrique et poétique qui serait en quelque sorte l'« autre versant »² du style de Camus. Mais dans le même temps, pour Philippe Jousset (1997 : 287), ce roman « marque l'extrémité d'une certaine logique de *dépouillement* », laissant ainsi subsister une dualité de style. L'idée de rupture stylistique par rapport aux précédents récits de Camus mérite en effet d'être nuancée : le lyrisme n'est pas continu dans *LPH*, les métaphores n'y sont pas omniprésentes – il n'est d'ailleurs pas même certain qu'elles soient beaucoup plus nombreuses dans *LPH* que dans *La Peste*. Face à la discontinuité de leur apparition, trait récidivant du style de Camus, se pose donc de manière aiguë la question des conditions du surgissement des métaphores, et partant de leur intégration au roman, de la manière dont elles s'articulent avec l'enjeu idéologique, le lyrisme humain. Afin de tenter de mieux cerner la spécificité et la valeur de ces figures, j'examinerai en premier lieu les catégories linguistiques investies, puis les domaines conceptuels mis en relation, avant d'interroger les lieux de leur inscription, les modalités selon lesquelles les métaphores s'ancrent dans le récit.

1. Approche linguistique

L'insertion des métaphores dans le texte s'opère en premier lieu par le double choix d'une catégorie morphologique et d'un cadre syntaxique. L'empreinte linguistique est assez variable dans *LPH*, mais avec une nette dominante pour les métaphores nominales et verbales – les métaphores adverbiales étant les plus rares –, ce qui est assez conforme à la « norme » des emplois de métaphores.

1.1. Les métaphores nominales

Les métaphores nominales sont les plus nombreuses dans *LPH*, essentiellement sous la forme prépositionnelle, alors que les constructions attributives sont très minoritaires – par exemple l'aphorisme « la misère est une forteresse sans pont-levis » (p. 163). Les constructions appositives sont encore moins répandues : « le soleil, son seigneur » (p. 126). La métaphore *in praesentia* par expansion correspond à la construction « N1 de N2 », et dans la moitié des cas c'est le nom déterminé qui est métaphorique : « les flots figés des sables » (p. 13), « leur pâté de rêves » (p. 270). Cette configuration accentue peut-être l'effet d'irruption intempestive de la métaphore, alors que l'inverse retient davantage l'effet (« robe de prophétesse », p. 96). Il en va de même dans les quelques occurrences construites au moyen de la préposition *en* (« un maigre dos en bouteille d'eau minérale », p. 108). La métaphore nominale se présente également sous la forme d'un groupe nominal qui investit différentes fonctions dans la phrase – respectivement sujet, complément d'objet et complément d'agent dans les trois citations suivantes –, éventuellement expansé par une relative, un adjectif, voire un adjectif et un complément du nom³ : « cette statue que tout homme finit par ériger et durcir au feu des années pour s'y couler et y attendre l'effritement dernier se fendillait rapidement, s'écroulait déjà » (p. 35) ; « ils rouvraient en lui des sources fraîches venues d'une enfance misérable et heureuse » (p. 149) ; « Ainsi Jacques pouvait être grisé par les philtres étranges de la tradition bourgeoise » (p. 228). La métaphore nominale *in absentia* produit un effet plus fulgurant, plus brutal, et d'autant plus marqué qu'elle est peu

¹ Buffard-Moret, 1999 : 60.

² Aquien, 1997, *L'autre versant du langage*.

³ C'est nous qui soulignons dans ces citations et dans les suivantes.

répandue dans le texte qui nous occupe. L'effet est souligné par le trait sémantique /violent/, plus ou moins virtualisé dans « Le reflet brisé [...] venait du même soleil qui [...] plongeait dans l'ombre *une seule épée très fine* par l'unique échancrure qu'un nœud de bois sauté avait laissé dans le couvre-joint des persiennes » (p. 53). L'isotopie de la violence parcourt encore cette autre occurrence : « C'est alors qu'ils avaient vu le corps aux jambes écartées, le pantalon de zouave fendu et, au milieu de la fente, [...] cette *flaque marécageuse* » (p. 77), ou bien celle-ci, plus connotative (isotopie animale), soutenue par la notion d'usure du temps : « Mais un temps venait où l'usure des clous devenait scandaleuse, où la semelle même parfois était atteinte, ou même [...] elle s'était détachée de l'empeigne et Jacques arrivait alors chez lui le soulier cerclé d'un bout de ficelle pour lui tenir *la gueule fermée* » (p. 100). Si donc le référent littéral peut parfois être diffus et nécessiter sa reconstitution synthétique par le lecteur, l'effet d'opacité reste cependant limité.

1.2. Les métaphores verbales et adjectivales

Parmi les métaphores verbales, le verbe est en majorité à une forme conjuguée, il ne se rencontre que peu souvent à l'infinitif : la métaphore verbale a partie liée avec la personnification, l'animalisation ou la simple animation indéterminée du monde : « la vie [...] *accouche* régulièrement du malheur sans même avoir donné de signes qu'elle le *portait* » (p. 149). Quant aux métaphores adjectivales, presque toutes épithètes, elles sont deux fois moins employées que les métaphores nominales et verbales, et même plus rares encore si l'on s'en tient aux seuls adjectifs qualificatifs. Elles sont en effet fondées pour la plupart sur des participes passés, souvent accompagnés d'un complément d'agent, ainsi que sur quelques participes présents, qui situent donc ces figures dans le sillage du verbe : « ce monde *chloroformé* par la chaleur » (p. 54). Quelques adjectifs verbaux confirment encore le lien avec la catégorie verbale, par la voie du figement. L'étude de chaque catégorie morphologique masque des associations entre les différents types, qui s'opèrent dans le cadre des métaphores filées. Ici la métaphore verbale cède la place à une métaphore adjectivale attributive, puis c'est une métaphore nominale qui prend le relais : « le bleu du ciel *se coagulait* et devenait de plus en plus *dur* sous la *cuisson* de la chaleur » (p. 274). Les métaphores verbales et adjectivales, bien représentées, ont en commun d'offrir un « plus fort degré de généralisation dans la désignation métaphorique », ainsi que le formule Jacques Dürrenmatt (2002 : 17), dans la mesure où il n'est pas évident de leur substituer un équivalent non métaphorique, ce qui pourrait s'interpréter comme une fusion, ou comme une condensation supérieure. La notion d'implicite à l'œuvre dans ce type de structure s'applique aussi aux métaphores nominales prépositionnelles – par opposition aux métaphores attributives. Le profil linguistique dominant des métaphores dans *LPH* frappe ainsi ces figures, dans leur constitution linguistique même, du sceau de « l'obscurité » qui habite le personnage du roman, et qui est susceptible d'être considérée comme la métaphore clé du roman¹.

1.3. Lexicalisation

Si la plupart des figures citées jusqu'à présent se rattachent à la catégorie des métaphores d'invention, un trait caractéristique du style métaphorique de Camus dans *LPH* semble être la récurrence des métaphores lexicalisées, perceptibles à première vue comme des formes de la face neutre du style, aux antipodes du lyrisme par conséquent. Cette première lecture est cependant invalidée par le fait qu'une partie de ces métaphores sont plus ou moins

¹ Voir le dernier chapitre du roman.

réactivées, et en vertu de cette dynamique, elles tendent à faire peser sur les autres le soupçon de l'être. Certaines lexicalisations sont récurrentes, ainsi le substantif *flots* dans la concrétisation des sentiments : « le flot de tendresse et de pitié [...] vint lui emplir le cœur » (p. 34), « le flot d'imprécations rageuses qui coulait » (p. 135). Dans ces deux exemples, la métaphore, filée par un verbe métaphorique conventionnel, apparaît bien à l'état de figement. En revanche, dans « les flots figés des sables » (p. 13), séquence située dans l'incipit du roman, elle est totalement renouvelée : contrairement aux deux autres, où le terme métaphorique est associé à des noms abstraits, exprimant des sentiments, des émotions, la métaphore s'écarte du sens figuré d'usage en raison du sémantisme concret de son référent littéral, échangeant de la sorte les propriétés de l'élément solide avec celles de l'élément liquide, qui composent tous deux le milieu marin. Cette métaphore-ci fait donc image, les homophonies [f] et [l] contribuant à sa poétisation. Outre que la métaphore dévitalisée peut être revivifiée localement par une métaphore filée, elle l'est également par une comparaison qui vient la relayer : « la pluie violente de l'hiver qui fait gonfler sa pèlerine comme une éponge » (p. 228), « des torrents de sang vite gonflés, vite asséchés comme les oueds du pays » (p. 212). Ce mécanisme opère tout autant sous l'influence d'un contexte plus large. Ainsi les métaphores liquides qui parsèment le texte¹ revivifient-elles peut-être à distance des séquences telles que « les enfants se déversaient [...] dans les rues » (p. 279), « le monde nu où il vivait ; le mystère [...] où il baignait » (p. 188). Cette dernière citation est de ce point de vue surdéterminée par l'hypozeux qui met en parallèle le concret et l'abstrait.

D'autre part, la convergence sémantique d'une série de métaphores lexicalisées peut contribuer à réactiver la figure, ainsi le réseau animalisant dans les séquences suivantes, regroupées à la fin du même chapitre : « un homme [...] au torse et au visage taurins » (p. 288), « la secrétaire de direction, un peu chevaline » (p. 288), « ils rentraient dans leur coquille » (p. 291), « le patron appelait chaque employé dans sa tanière » (p. 295). Par extension, l'animalisation contamine peut-être également « les rails que la motrice avalait » (p. 219), les « halètements » du train (p. 122), ainsi que la citation suivante : les « allées effacées où l'argile avait mangé le gravier [...], rongées par un fouillis odorant » (p. 261). Dans cet extrait de la description d'un parc, la métaphore de la jungle, explicite, est subtilement filée par des termes évoquant la vie animale : les verbes *ramper*, *se tapir*, et le participe passé *zébrées*.

Dans le même ordre d'idées, la double métaphore descriptive du curé, avec sa « couronne de cheveux argentés » (p. 185), intervient dans un texte parcouru par l'image du « royaume » (p. 99 et 266), déclinée par le substantif *rois de la vie* (p. 133 et 244), l'adjectif *royal* (p. 173 et 296), le participe passé *couronné* (p. 154, 156 et 185) et le verbe *régner* (p. 151, 280 et 283), qui présentent l'enfance comme un éden d'où le personnage a été chassé. Enfin, l'expression « le cœur [...] serré » (p. 245) – avec sa variante « gorge serrée » –, plusieurs fois attestée dans le roman, entre en opposition avec la séquence métaphorique qui figure quelques lignes plus haut : « Le ciel de plus en plus vert se distendait ».

Il est tentant de voir dans la récurrence des métaphores lexicalisées une volonté de retenir, de contenir le lyrisme, et par là de donner une forme stylistique au dénuement matériel et moral représenté dans le roman. La poésie naît à partir des réalités les plus quotidiennes, comme l'écrit précisément Camus :

[...] la puissante poésie de l'école qui s'alimentait aussi de l'odeur de vernis des règles et des plumiers, de la saveur délicate de la bretelle de son cartable qu'il mâchouillait longuement en peinant sur son travail, de l'odeur amère et rêche de l'encre violette [...] et, les jours de pluie enfin, de cette odeur de laine mouillée qui montait des cabans de laine au fond de la salle et qui était comme

¹ Cf. *flot* et d'autres métaphores liquides telles que « le courant de la vie qui s'écoulait » (p. 247).

la préfiguration de cet univers édénique où les enfants en sabots et en bonnet de laine couraient à travers la neige vers la maison chaude. (p. 163)

C'est pourquoi le travail de revivification métaphorique crée une passerelle de la métaphore figée à la métaphore d'invention, en passant par des métaphores conventionnelles telles que « les années cessaient de s'ordonner suivant *ce grand fleuve qui coule vers sa fin* » (p. 35). Ce continuum œuvre dans le sens d'une recherche de l'émotion esthétique, peut-être pour transfigurer la banalité du cliché qui émane de la pauvreté – matérielle, psychologique, intellectuelle et culturelle – thématifiée par le récit. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus a écrit que « prendre conscience des deux mondes mis en présence, c'est se mettre sur le chemin de leurs relations secrètes »¹. Le va-et-vient graduel entre métaphore lexicalisée et métaphore d'invention tiendrait alors symboliquement lieu de tentative d'estompement des frontières entre les deux univers de la vie du narrateur, le milieu familial d'un côté, le monde des idées et de l'art de l'autre côté.

2. Approche conceptuelle

Sur le plan conceptuel, l'on sait que la métaphore « crée la relation au lieu de la supposer »², autrement dit qu'elle « renvoie à toute une conception du monde, à toute une représentation, en tant que prédication “impertinente” chargée d'engagement ontologique »³. Elle relève donc de la perception la plus subjective. Le lyrisme naturel de *Noces* a encore sa place dans *LPH*, mais il coexiste avec d'autres types de mise en relation.

2.1. Échanges entre monde humain, monde naturel et monde matériel

La métaphore abstractive est quasiment un hapax dans le texte, analysable plutôt comme une métonymie d'ailleurs, comme nous le verrons. Un premier ensemble de métaphores opère de manière fortement topique la personnification du monde naturel : le soleil « frappait de toute sa force » (p. 74), les montagnes sont « tourmentées » (p. 211), les oiseaux vont « par troupes légères » et leur piaillage est un « conciliabule » (p. 238), on entend le soleil et le vent « hurler » (p. 161 et 265), les « cris » de la tempête (p. 265). Ce sont notamment les métaphores verbales qui opèrent dans ce cas, formant une série qui impose progressivement la vision anthropomorphique : « le soleil régnait féroce, abattant les chiens et les chats, obligeant les êtres vivants » (p. 280), « [les eucalyptus] agitaient follement leurs plus hautes branches, dépeignant les palmiers, froissant avec un bruit de papier les larges feuilles vernissées des caoutchoutiers » (p. 264). Inversement, l'être humain se voit attribuer des propriétés du monde naturel : Malan a une « tête lunaire » (p. 41), le berger kabyle « a poussé ses racines » dans le « gourbi de la misère » (p. 228). Ces échanges entre l'humain et le monde naturel sont conformes au *topos* des descriptions de la nature dans le premier XXe siècle, dont Giono est représentatif⁴. La présence amplifiée de la nature, notamment au moyen des métaphores, ouvre une « dimension mythique du texte » : « La nature [...] ouvre et ferme la première partie sur une ampleur toute océanique, est atemporelle »⁵. Le monde matériel est emporté dans ce même mouvement unissant monde humain et monde naturel ; soit il est personnifié : « la danse des marteaux » (p. 141), « le verre criait » (p. 249) ; soit les objets

¹ Camus, 2006, *Œuvres complètes*, t. I, éd. J. Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 307.

² Molino, Soublin, Tamine, cités dans Bordas, 2003 : 49.

³ Bordas, 2003 : 49.

⁴ Voir C. Fromilhague, dans ce même recueil.

⁵ Lévi-Valensi, 2006 : 1526.

sont transfigurés en éléments naturels : la ville devient une « forêt de ciment et de fer » (p. 53) au sein de laquelle apparaît isolée « l'île pauvre du quartier » (p. 299).

L'animalisation, explicitée par l'adverbe *animalement* à deux reprises (p. 149 et 305), porte de manière similaire tantôt sur les humains, à travers une série de métaphores conventionnelles citées plus haut¹, tantôt sur le monde matériel : les portes d'accès aux caves sont « de larges gueules qui béaient » (p. 58), métaphore identique à celle employée pour les souliers usés : « le soulier cerclé d'un bout de ficelle pour lui tenir la gueule fermée » (p. 100). Certaines figures produisent une animation du référent sans qu'il soit vraiment possible de trancher entre personnification et animalisation : « [La pluie] peuplait d'un bruit léger l'obscurité totale » (p. 16), « la nuit semblait monter de la terre [...] pour happer [...] l'avion » (p. 202), « le ciel contracté sur lui-même jusqu'à l'extrême tension s'ouvrait en deux » (p. 281). En particulier, les occurrences ayant le vent pour référent littéral sont ambiguës : il « grondait » (p. 39), « soufflait avec rage » (p. 264) et avec une « force enragée » (p. 265).

Les synesthésies sont également représentées : les échanges se font entre deux domaines sensoriels – visuel et auditif : « le soleil bourdonnait » (p. 200) –, ou bien le domaine sensoriel est mis en relation avec l'un des quatre éléments, par exemple le sens olfactif avec l'élément liquide : « les persiennes [...] laissaient couler une lumière avare » (p. 251).

Un autre ensemble de métaphores relève d'une propension à la matérialisation, à la concrétisation de l'abstrait ou de l'impalpable, trait caractéristique selon Stephen Ullmann (1960 : 297) : « this fundamental concreteness, which is by no means surprising in a mediterranean writer, is a distinctive trait of Camus style ». Ainsi le temps « se fracassait » (p. 35), le soleil est « émietté » (p. 49), il est question des « ganglions de misère et de laideur » (p. 53) et du « cancer du monde » (p. 300), enfin la piété funéraire « fleurit au sommet des civilisations » (p. 182), entre autres exemples. La chosification du monde naturel opère en particulier sous l'espèce d'un durcissement dans les expressions « feuilles en faucille » (p. 24), « le marteau du soleil » (p. 126), « air poudreux » (p. 150) et « morceaux de nuit disloqués et tranchants » (p. 204). L'être humain n'échappe pas à la chosification par le biais d'une métaphore conventionnelle, celle de la « mécanique humaine » (p. 261), ou d'une métaphore filée : « cette statue que tout homme finit par ériger et durcir au feu des années pour s'y couler et y attendre l'effritement dernier se fendillait rapidement, s'écroulait déjà » (p. 35).

En marge de ces ensembles, une série de métaphores renvoie à un univers mythique ou religieux qui participe à la mythification du monde : « innocence adamique » (p. 116), « univers édénique » (p. 163), « feux de l'enfer » (p. 284), « robe de prophétesse » (p. 96), « le grand aède » (p. 126), « labyrinthe » (p. 261 et 280). A l'intérieur de cet ensemble, il est un sous-réseau bien attesté, celui de la « cérémonie expiatoire » (p. 169), du « cérémonial » (p. 171) où « Cassandre officiait » (p. 99), avec son « rite » (p. 169 et 172) « sacrificateur » (p. 168 et 253).

Les métaphores apparaissent tantôt isolées, tantôt regroupées en une métaphore filée ou dans une séquence imagée. Une cinquantaine de comparaisons² émaillent le récit, de la plus

¹ Voir p. 4. S'y ajoutent « le nez en bec d'aigle » (p. 187) ou « sa tête de cheval » (p. 197).

² Leur construction varie, outre celles qui sont articulées par le mot comparatif canonique *comme*, l'on peut relever les similitudes suivantes : « Malan avait l'air d'un Chinois » (p. 41), « Le corps [...], douillet et rond, la main grasse aux doigts un peu boudinés, [...] faisaient penser à un mandarin » (p. 49), « sensation de marcher

stéréotypée à la plus originale : « lui comme une lame solitaire et toujours vibrante destinée à être brisée d'un coup et à jamais » (p. 306). Un certain nombre d'entre elles sont associées à une métaphore, qu'elles prolongent ou motivent *a posteriori* : « les troupes d'Afrique qui fondaient sous le feu comme des poupées de cire multicolores » (p. 82), « les pages pleines de petits caractères courant le long de lignes étroitement justifiées, remplies à ras bord de mots et de phrases, comme ces énormes plats rustiques » (p. 270). La collusion de domaines sémantiques hétérogènes d'un prédicat non littéral à l'autre, c'est-à-dire l'hétérogénéité conceptuelle qui se manifeste dans le cadre d'une séquence imagée, même de faible étendue, contribue à la poétisation du récit. Il en est ainsi dans l'incipit du roman :

Au-dessus de la carriole qui roulait sur une route caillouteuse, de gros et épais nuages filaient vers l'est dans le crépuscule. Trois jours auparavant, ils s'étaient gonflés au-dessus de l'Atlantique, avaient attendu le vent d'ouest, puis s'étaient ébranlés, lentement d'abord et de plus en plus vite, avaient survolé les eaux phosphorescentes de l'automne, droit vers le continent, s'étaient effilochés aux crêtes marocaines, reformés en troupeaux sur les hauts plateaux d'Algérie, et maintenant, aux approches de la frontière tunisienne, essayaient de gagner la mer Tyrrhénienne pour s'y perdre. Après une course de milliers de kilomètres au-dessus de cette sorte d'île immense, défendue par la mer mouvante au nord et au sud par les flots figés des sables, [...] leur élan s'exténuait et certains fondaient déjà en grosses et rares gouttes de pluie [...]. » (p. 13-14)

La facture rythmique et sonore de la séquence confirme partiellement l'effet poétique produit par les métaphores : le début de la seconde phrase correspond à la suite 6/12/8/6, puis l'on relève un homéotéleute sur les verbes « s'étaient gonflés », « s'étaient ébranlés », « avaient survolé », « s'étaient effilochés ». Le binarisme syntaxique apparaît à plusieurs reprises, et un parallélisme consiste en la présence d'un circonstant à l'attaque de chaque phrase. Si la poésie tend à se lover essentiellement dans certaines métaphores, quelques séquences confinent à la prose poétique.

Sur le plan conceptuel, il s'avère donc impossible de dégager une seule dominante, de même que d'associer une catégorie morphologique ou un cadre syntaxique à un type sémantique – hormis la tendance à l'emploi de la métaphore verbale pour la personnification. S. Ullmann note d'ailleurs que « the difference in content is accompanied by an equally abrupt change in form, which makes stylistic generalizations particularly difficult »¹. Selon Mustapha Trabelsi, « Cette multiplicité des comparants qui associe des univers de références hétérogènes dévie le sens premier et produit un discours éclaté » (2010 : 245). Face à la conception binaire du style développée notamment par Jacques Lapaire², Mustapha Trabelsi défend la vocation du texte camusien à « la bigarrure et à la polyphonie » pour « rendre compte de la complexité de l'homme et du monde. Ce qui anime l'écriture de Camus [...], ce serait plutôt un style protéiforme »³. Cette vision renvoie dans le même temps à la variation au sein de chaque texte, et à la conception, chez Camus, d'un style adapté au projet de chaque livre. La notion de caractère protéiforme est toutefois excessive, appliquée à *LPH*, car bon nombre de métaphores y expriment un rapport intime avec le monde tel qu'il se trouvait dans le premier lyrisme de *Noces*, mais aussi dans *L'Étranger* – dans le sens d'une « tragification » dans ce récit, selon Alain Robbe-Grillet⁴. Pour Michel Jarrety, la littérature de Camus « dit l'existence dans sa présence la plus sensible », elle est métaphysique parce que l'art « vient

sur un volcan » (p. 49), « dans l'attitude du cheval qu'on ferre » (p. 99), « des allures de pâtre grec » (p. 131), « faisant de la rue un puits sombre et humide » (p. 161), « il se sentait le roi de la cour et de la vie » (p. 244).

¹ *Ibid.* : 295.

² « Dans le contexte du binarisme créateur de Camus, l'art, comme la terre – c'est-à-dire le vécu, le tangible, l'expérience, sert d'ancrage dans un monde en perpétuelle mouvance » (Lapaire, 1993 : 614).

³ Trabelsi, 2010 : 246 et 238.

⁴ Alain Robbe-Grillet, cité dans Rey, 1999 : 21.

après la nature, mais ne s'en sépare pas »¹. Eu égard aux échanges variés entre les divers ordres du monde, plutôt que d'une fusion, la métaphore dans *LPH* relève peut-être davantage de l'« esthétique de l'échange » dont parle Jarrety, inscrite dans une morale, entre « le souci de soi et d'autrui », et par là même d'une « esthétique de la tension »² qui est bien au cœur de la thématique du livre. La métaphore s'apparenterait dès lors à une symbolisation de l'écartèlement entre des univers et des aspirations radicalement opposés, et dans le même temps, à une tentative de conciliation : il y aurait, par la médiation métaphorique, acclimatation d'un univers dans un autre, et figuration, ou transposition symbolique, de la notion de transmission, dans un récit de filiation.

2.2. Métaphore et métonymie de Proust à Camus

Les critiques ont pu faire des rapprochements entre *LPH* et l'œuvre de Proust en raison de la longueur extrême de certaines phrases, ainsi que du rôle de la mémoire. Les séquences imagées sont un trait également caractéristique de l'écriture proustienne, comme la métaphore de manière générale. Sa valeur chez Proust est en partie liée au mécanisme de la reminiscence :

La métaphore est ainsi promue instrument de perception privilégié du réel, fondée sur une impression qu'elle fait revivre au lecteur. [...] Sont ainsi bannies les images toutes faites ou celles – et ce sont souvent les mêmes – qui procèdent de l'intelligence [...]. [Les métaphores] recréent le réel [...] parce qu'elles posent un rapport entre une sensation et un souvenir [...].³

La sensation a bien aussi toute sa place dans les métaphores camusiennes, et le mécanisme évoqué ci-dessus est représenté dans la première partie de *LPH* où la résurrection du passé se produit « au hasard des rencontres et des rêveries »⁴. En revanche, nous avons vu que les métaphores « toutes faites » jouaient un rôle important dans le récit de Camus, en créant un lien entre le monde matériel et le monde esthétique, en articulant les deux univers. Selon Proust, « la métaphore est l'expression privilégiée d'une vision profonde : celle qui dépasse les apparences pour accéder à l'« essence » des choses »⁵. Le « miracle de l'analogie » est une « façon détournée, mais nécessaire, d'atteindre la beauté (ou la vérité, ces deux termes étant équivalents chez lui) première, la beauté de l'être »⁶. Ce rapport simultané avec la beauté de l'art et la vérité se retrouve peut-être dans le texte de Camus, qui écrit dans sa correspondance en 1959, à propos de *LPH* : « pour la première fois depuis vingt ans que je cherche et travaille, je débouchais enfin dans la vérité de l'art. Un éclair délicieux qui serre le cœur »⁷. Enfin, Genette développe la notion de palimpseste pour caractériser l'écriture proustienne : « Ce palimpseste du temps et de l'espace, ces vues discordantes sans cesse contrariées et sans cesse rapprochées par un inlassable mouvement de dissociation douloureuse et de synthèse impossible, c'est sans doute cela, la vision proustienne »⁸. Or ce va et vient n'est pas étranger à la métaphore dans *LPH*, bien qu'il soit au service d'une synthèse heureuse, contrairement à *La Recherche*, comme on le voit dans la citation suivante, sur l'axe temporel : « [Sa mère et son oncle] rouvraient en lui des sources fraîches venue

¹1999 : 52; 51.

²*Ibid.* : 58; 56.

³Serça, 2004 : 624.

⁴Buffard-Moret, 1999 : 59.

⁵Genette, 1966 : 39.

⁶*Ibid.* : 44.

⁷Lettre à Mi du 22 novembre 1959, citée dans O. Todd, *Albert Camus. Une vie*, et reprise par A. Spiquel dans la notice de *LPH*, in Camus, 2006, vol. IV : p. 1516.

⁸Genette, 1972 : 51.

d'une enfance misérable et heureuse, [...] ces souvenirs si riches, si jaillissants en lui » (p. 149) ; ou dans cette autre, sur l'axe spatial cette fois : « la puissante poésie de l'école [...] cette odeur de laine mouillée qui montait des cabans de laine au fond de la salle et qui était comme la préfiguration de cet univers édénique où les enfants en sabots et en bonnet de laine couraient à travers la neige vers la maison chaude » (p. 163).

Le véritable point de contact entre les deux œuvres, pour ce qui est des métaphores, se trouverait dès lors plutôt du côté de la métaphore à fondement métonymique¹, ou métaphore *diégétique*, selon Genette, dont les occurrences sont dispersées chez Proust :

Il y a chez Proust une collusion très fréquente de la relation métaphorique et de la relation métonymique, soit que la première s'ajoute à la seconde comme une sorte d'interprétation surdéterminante, soit que la seconde, dans les expériences de "mémoire involontaire", prenne le relais de la première pour en élargir l'effet et la portée. [...] le rapport métaphorique s'établit entre deux termes déjà liés par une relation de contiguïté spatio-temporelle.²

Ainsi peut-on lire dans *LPH* « La péniche dérivait déjà, Paris glissait, devenait fluide » (p. 204), où la contamination métonymique de nature spatiale est particulièrement évidente, illustrant « l'assimilation par voisinage, [...] la projection du rapport analogique sur la relation de contiguïté »³. Prenons un second exemple : « une [...] ombre anonyme surgissait parfois, inondée de gloire sanglante dans la lumière rouge d'un globe de pharmacie » (p. 151). Une triple métaphore se manifeste ici à la fois syntaxiquement, conceptuellement et sur le plan diégétique : la métaphore liquide « inondée » est reprise et explicitée par un autre terme métaphorique, « sanglante », tous deux métonymiques du fait divers de meurtre qui vient d'être relaté. Enfin, reliée à cette « image d'un soir de Noël », surgit tout aussi métonymique l'image visuelle de la « gloire » – le terme est à prendre ici au sens concret d' « auréole » ou de « nimbe » (« splendeur des manifestations divines » dans *Le Petit Robert*), participant à la fois du registre artistique et du registre religieux⁴. En dernier lieu, dans la phrase « Les enfants recevaient ces splendeurs et y mordaient » (p. 237), *splendeurs* a pour référent les beignets au miel. Cette occurrence illustre une autre forme de relation métonymique, non plus la relation spatio-temporelle à quoi est souvent réduite la métonymie, mais la relation de la qualité (abstraite) pour le tout. Le trait mis en exergue par la figure est l'aspect esthétique, au détriment de l'aspect gustatif, et la métonymie prend la forme d'une « hypallage abstractive », c'est-à-dire d'un transfert de catégorie de l'adjectif au substantif⁵. Ce rapport métonymique s'applique pareillement à la métaphore lexicalisée chez Camus : ainsi l' « œuf de bois » (p. 255) qui sert à repriser les chaussettes est-il mentionné à la fin de la scène d'égorgeement de la poule ; de même la présence contextuelle du « chien » réactive légèrement le terme *flancs* dans la séquence « sonnant de la queue sur les flancs du buffet » (p. 120). La métaphore diégétique apparaît bien alors comme une nouvelle passerelle entre le projet narratif, autobiographique, et l'entreprise à vocation artistique.

¹ M. Le Guern a observé le rôle de la métonymie dans *L'Étranger*, à la fin de la première partie : « Camus se sert du mot *soleil* pour désigner à la fois le soleil lui-même et, par métonymie, la partie de la plage qui s'offre directement aux rayons du soleil ; la répétition insistante du mot donne l'impression d'une présence si obsédante qu'elle en devient presque insoutenable, et le procédé a une telle efficacité que l'on a pu voir dans le soleil le véritable protagoniste de l'action » (Le Guern, 1972 : 107).

² Genette, 1972 : 59 et 60.

³ *Ibid.* : 53.

⁴ Voici un dernier exemple de métaphore diégétique : « la lourde étoupe d'un ciel gris de chaleur, pesant » (p. 280) est à rapprocher, trois lignes plus bas, des « ateliers de tonnellerie » où « les marteaux résonnaient plus mollement et les ouvriers s'arrêtaient parfois pour mettre leur tête et leur torse couverts de sueur sous le jet d'eau fraîche de la pompe » (p. 280).

⁵ Fromilhague, 1995 : p. 44-45.

3. L'intégration des métaphores dans le récit : du contraste au contrepoint ?

Brigitte Buffard-Moret observe la coexistence, « à côté d'une majorité de phrases relativement courtes, de[s] phrases extrêmement longues, courant sur une demi-page, voire une page »¹. Dans le même ordre d'idées, elle souligne « d'incessants va-et-vient entre le présent de l'adulte et le passé de l'enfant² », dans la première partie, et considère aussi que « plus qu'une suite d'anecdotes, *Le Premier Homme* est une succession d'images et ce terme revient souvent »³. Ces remarques confirment la pertinence de la question à la fois du rythme d'apparition des métaphores (souvent plusieurs pages sans une seule métaphore), et du point d'insertion de ces figures ; il s'agit en somme de s'interroger sur les modes de coexistence des régimes de littérarité dans le récit. La genèse de *L'Étranger* alimente la réflexion sur les lieux du surgissement des métaphores :

Il est beaucoup plus facile de rendre compte du manque d'homogénéité de la répartition des métaphores dans *L'Étranger* d'Albert Camus si l'on remarque que la plupart des images qui donnent à la fin de la première partie de ce roman sa couleur si particulière sont absentes du premier manuscrit connu ; elles ont donc été ajoutées par l'auteur alors qu'il avait déjà terminé une première rédaction.⁴

Dans ce roman, la répartition des métaphores obéit au mode contrastif. Qu'en est-il dans *LPH* ? Le surgissement de la métaphore sera envisagé à différents niveaux : la phrase et le paragraphe, puis le macro-texte narratif.

3.1. Phrase et paragraphe

La métaphore dépasse le cadre de la sémantique lexicale, elle est même étroitement liée à la sémantique de la phrase⁵ ; dans *LPH* elle fait précisément parfois l'objet d'une mise en relief par sa position dans la phrase. Du fait qu'elle occupe rarement une place inaugurale, celle-ci apparaît particulièrement significative dans les dernières lignes du roman : « Cette nuit en lui, oui, ces racines obscures emmêlées qui le rattachent à cette terre » (p. 305), « Alors, le sang en feu » (p. 306). La métaphore occupe à plusieurs reprises, presque au début de la phrase, un poste syntaxique essentiel : « La première obscurité avait décanté, avait reflué » (p. 203), « Un immense oubli s'était étendu sur eux » (p. 211). Ici, elle est soulignée par un parallélisme, amplifié au moyen d'une figure dérivative répartie sur deux phrases consécutives : « La suite du temps lui-même se fracassait [...]. Elles [les années] n'étaient plus que fracas, ressac et remous » (p. 35).

L'effet de clausule est beaucoup plus répandu que l'effet d'ouverture : « la vie [...] dont ils savaient par expérience qu'elle accouche régulièrement du malheur sans même avoir donné de signes qu'elle le portait. » (p. 149), « la lame [...] n'était plus qu'un fil brillant » (p. 253). Dans la citation qui va suivre, la rhétorique est encore plus marquée compte tenu que la métaphore participe à une anadiplose, laquelle invite à être attentif à la significativité, en général, de sa position dans la phrase : « le football était son royaume. Mais ce royaume était interdit » (p. 99). La clôture est parfois redoublée à l'échelle du paragraphe : « la misère est

¹ Buffard-Moret, 1999 : 63.

² *Ibid.* : 57.

³ *Ibid.* : 60.

⁴ Le Guern, 1972 : 97-98.

⁵ Bordas, 2003 : 56.

une forteresse sans pont-levis. » (p. 163), en accord d'ailleurs ici avec le contenu sémantique de la métaphore. Enfin, certaines métaphores, éventuellement filées, surgissent dans une phrase courte qu'elles saturent plus ou moins : « Au-dessus de l'assistance, le bleu du ciel se coagulait et devenait de plus en plus dur sous la cuisson de la chaleur. » (p. 274), « Et puis, d'un coup, le ciel contracté sur lui-même jusqu'à l'extrême tension s'ouvrait en deux » (p. 281). Ce dernier exemple marque en outre la fermeture du paragraphe. Si l'insertion des métaphores se signale par son hétérogénéité, le surgissement de la figure constitue volontiers – mais pas systématiquement – un point d'orgue à l'échelle de la phrase, voire du paragraphe.

3.2. Macro-texte narratif

C'est au niveau du macro-texte narratif que se dessine véritablement l'enjeu des métaphores, comme le pointe S. Ullmann : « the imagery is almost entirely functional, closely integrated into the narrative »¹. Tout d'abord un bref retour sur l'emploi des métaphores dans les autres récits de Camus² permettra d'éclairer ce point.

Selon Éric Bordas, « Camus a pris grand soin de supprimer globalement les métaphores, durant la rédaction de *L'Étranger* (1942), afin de mieux parvenir à la neutralité distanciée d'énonciation, qui rend possible l'émotion, quand l'affirmation d'un pathétique l'étoufferait »³ ; « Et quand Camus [...] propose une page d'un ton et d'un style très différents de la blancheur dominante, quand il ose la prose poétique pour dire le meurtre, c'est précisément la métaphore qui va opérer comme un déclencheur »⁴. Dans *L'Étranger*⁵, les métaphores d'invention sont concentrées dans le dernier chapitre de la première partie, autour de la scène du meurtre, formant même une séquence à la fin, dont voici un extrait :

Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. (p. 92-93)

Les métaphores sont sporadiques dans le reste du récit : notamment dans les épisodes de la maison de retraite, « j'ai été aveuglé par l'éclaboussement soudain de la lumière » (p. 17), et du parloir : « le bruit des voix qui rebondissaient contre les grands murs nus de la salle, la lumière crue qui coulait du ciel sur les vitres et rejaillissait dans la salle, me causèrent une sorte d'étourdissement » (p. 113). Elles coïncident avec des temps forts du récit, et peuvent être tenues pour les marqueurs d'une émotion enracinée dans les sensations, mais précisément masquée par ce rapport au monde sensible. Si la distribution des métaphores dans ce récit permet de les concevoir comme des indices de littéarité et des marques de dramatisation, l'émotion dans *L'Étranger* est finalement suscitée par le contraste entre les deux styles.

Dans *La Peste*, les métaphores, plus nombreuses, parcourent inégalement le texte. Si la métaphore filée du fléau personnifié est dominante et spécifique à ce roman, les éléments naturels sont toujours très présents, avec des motifs presque obsessionnels que l'on retrouvera

¹ Ullmann, 1960 : 265.

² Hormis *La Chute*, en raison de la singularité de son statut générique, ainsi que *L'Exil et le royaume*, où la présence des métaphores est très variable d'une nouvelle à l'autre.

³ Bordas : 113.

⁴ *Ibid.*, 2003 : 114.

⁵ Les numéros de page pour *L'Étranger* et *La Peste* renvoient à l'édition dans la collection « Folio ».

dans *LPH* : « sous le couvercle du ciel où l'été commençait de grésiller » (p. 96), « des flots ininterrompus de chaleur et de lumière inondèrent la ville » (p. 106), « la sourde respiration des vagues » (p. 230). Outre les notations descriptives sur la ville, sur le monde naturel ou l'état des habitants, on relève au moins un passage imagé dans chaque partie du roman, au cœur de séquences pathétiques. Dans le passage qui relate la mort du fils Othon apparaît entre autres le cliché du mal qui brûle :

La bourrasque passée, il se détendit un peu, la fièvre sembla se retirer et l'abandonner, haletant, sur une grève humide et empoisonnée où le repos ressemblait déjà à la mort. Quand le flot brûlant l'atteignit à nouveau [...], l'enfant se recroquevilla [...] dans l'épouvante de la flamme qui le brûlait [...]. (p. 195).

Les métaphores saturent également le récit de la mort de Tarrou, formant un ensemble continu et cohérent du point de vue conceptuel, où réapparaît le même cliché :

L'orage qui secouait ce corps de soubresauts convulsifs l'illuminait d'éclairs de plus en plus rares et Tarrou dérivait lentement au fond de cette tempête. Rieux n'avait plus devant lui qu'un masque désormais inerte, où le sourire avait disparu. Cette forme humaine [...], percée maintenant de coups d'épieu, brûlée par un mal surhumain, tordue par tous les vents haineux du ciel, s'immergeait à ses yeux dans les eaux de la peste et il ne pouvait rien contre ce naufrage. Il devait rester sur le rivage [...]. (p. 261)

Dans *LPH* la distribution des métaphores témoigne d'un certain déséquilibre entre les deux grandes parties, puisque la seconde comporte deux fois plus d'occurrences que la première¹. Contrairement au lyrisme qui se déploie dans *Noces*, les métaphores parsèment ici le récit avec des points de concentration. Elles semblent reléguées en quelques lieux du roman, comme pour signifier la nostalgie de la poésie, mais aussi parce qu'elles emblématisent la fascination pour l'univers artistique qui s'oppose aux origines familiales très prégnantes du personnage. À l'instar de *L'Étranger*, la métaphore isolée surgit à des moments dramatiques, par exemple au cours du récit d'un acte de mutilation pendant la guerre : « le pantalon de zouave fendu, et, au milieu de la fente [...], cette flaque marécageuse » (p. 77) ; ou bien à l'évocation d'un fait divers sanglant : « une seule ombre anonyme [...] surgissait parfois, inondée de gloire sanglante dans la lumière rouge d'un globe de pharmacie » (p. 151). Quant aux séquences imagées, elles interviennent à des positions stratégiques dans le texte : l'une ouvre le roman, instaurant un pacte de lecture lyrique et poétique, tandis qu'une autre en constitue la péroraison mêlant logique éthique et poétique plus que romanesque – mais compte tenu du statut inachevé du texte, cette dernière position est à considérer avec une certaine précaution.

La métaphore intervient de manière privilégiée dans les descriptions, l'assimilation faisant partie des macro-opérations descriptives. Ainsi l'incipit² décrit-il principalement les mouvements des nuages au-dessus de la carriole en mouvement des émigrés, suggérant un parallèle. Le réalisme inscrit dans les premiers mots du texte est vite emporté par la présence des métaphores qui alternent de manière serrée avec les expressions réalistes. Il semble que l'on puisse voir dans cette séquence où domine une métaphore filée personnifiante qui frise l'allégorie, un exemple de mixité du régime littéraire qui frôle le mode contrapuntique. La description se mêle ailleurs au récit de la guerre, laissant libre cours à des métaphores hétérogènes sur le plan conceptuel, qui produisent l'image du chaos :

¹ À l'intérieur de chacune de ces parties, la distribution est équilibrée entre les différents chapitres, avec un pic toutefois dans l'avant-dernier, « Jeudis et vacances ».

² Extrait cité ci-dessus p. 7.

[...] le soleil n'était pas assez fort pour tuer les couleurs comme en Algérie, si bien que des vagues d'Algériens arabes et français, vêtus de tons éclatant et pimpants [...], montaient par paquets au feu, étaient détruits par paquets et commençaient d'engraisser un territoire étroit sur lequel pendant quatre ans des hommes venus du monde entier, tapis dans des tanières de boue, s'accrocheraient mètre par mètre sous un ciel hérissé d'obus éclairants, d'obus miaulant pendant que tonitruaient les grands barrages qui annonçaient les vains assauts. Mais pour le moment il n'y avait pas de tanière, seulement les troupes d'Afrique qui fondaient sous le feu comme des poupées de cire multicolores [...]. (p. 82)

Sur le navire qui ramène le personnage de Paris jusqu'en Algérie, la subjectivité du regard angoissé (expressions récurrentes « cœur serré », « gorge serrée », lexie « angoisse ») modalise métaphoriquement la description qu'elle fait basculer dans l'évocation mentale :

[...] son cœur se serrait aux premières maisons des banlieues, abordées sans qu'on ait vu comment, sans frontières d'arbres ni d'eaux, comme un cancer malheureux, étalant ses ganglions de misère et de laideur et qui digérait peu à peu le corps étranger pour le conduire jusqu'au cœur de la ville, là où un splendide décor lui faisait parfois oublier la forêt de ciment et de fer qui l'emprisonnait jour et nuit et peuplait jusqu'à ses insomnies. Mais il s'était évadé, il respirait, sur le grand dos de la mer, il respirait par vagues, sous le grand balancement du soleil [...]. (p. 53)

En dehors de la description, la métaphore surgit précisément dans des séquences d'analyse. Ainsi lorsque l'idée de son père plus jeune que lui vient frapper Jacques Cormery, tel un véritable choc émotionnel :

Et le flot de tendresse et de pitié qui d'un coup vint lui emplir le cœur [...]. La suite du temps lui-même se fracassait autour de lui [...], et les années cessaient de s'ordonner suivant ce grand fleuve qui coule vers sa fin. Elles n'étaient plus que fracas, ressac et remous où Jacques Cormery se débattait [...]. (p. 34-35)

À un autre endroit du récit, c'est la mère du narrateur qui suscite un élan métaphorique – et la même métaphore que dans la citation précédente – étroitement fondu dans le récit, imbriqué dans la description et l'analyse :

[...] sa mère, qui lui donnait un baiser tendre et distrait, reprenant sa pose immobile, dans la pénombre, le regard perdu sur la rue et le courant de la vie qui s'écoulait inlassablement en contrebas de la berge où elle se tenait, inlassablement, pendant que son fils, inlassablement, la gorge serrée, l'observait dans l'ombre, [...] plein d'une angoisse obscure [...]. (p. 247)

Une notation réaliste, « la rue », est coordonnée à la métaphore conventionnelle « le courant de la vie », figure immédiatement filée par le verbe « s'écoulait » et par le circonstant « en contrebas de la berge ». Puis la dernière de la phrase rebascule dans le récit, mais une allitération en [s], très marquée à partir de « s'écoulait », vient unifier la séquence, en la poétisant, esthétisant les sentiments. La dernière section du livre, intitulée « Obscur à soi-même », est particulièrement marquée par le lyrisme, avec des images récurrentes ou convergentes, notamment « Quelque chose s'agitait en lui d'obscur, d'aveugle » (p. 291), « son jeune sang grondant » (p. 299), « ce [...] feu noir enfoui en lui » (p. 301), « le sang en feu » (p. 306) et « Cette nuit en lui, oui ces racines obscures » (p. 303). L'image de la nuit a d'ailleurs été préparée dès le début du roman : « Dans la nuit du monde qu'elle ne pouvait imaginer et de l'histoire qu'elle ignorait, une nuit plus obscure venait seulement de s'installer » (p. 81). Selon les termes d'Éric Bordas (2003 : 100), la métaphore est un langage « pour dire l'indicible. Par exemple, pour dire l'émotion ». Les métaphores vives ont de fait ici souvent en commun tout au moins l'expression d'une forte intensité, voire d'une certaine

violence, émotionnelle : « ces morceaux de nuit disloqués et tranchants en bas, c'était la Kabylie, la partie sauvage et sanglante de ce pays, longtemps sauvage et sanglant » (p. 205), mais également sensorielle : « Devant eux, jusqu'aux montagnes, l'espace tremblait et le soleil bourdonnait. Quand ils arrivèrent à une petite maison derrière un bouquet de platanes, ils étaient couverts de sueur » (p. 200). La métaphore correspond bien alors à une « stratégie affective »¹ qui « permet au locuteur de donner à sa parole un surplus d'expressivité mais surtout de puissance »². C'est ainsi que le lyrisme métaphorique, inscrit dans une visée humaine, est porté par ses modalités d'insertion, entre contraste et mixité.

Le sentiment métaphorique suscité par plus d'un passage dans *LPH*, est fondé sur une dominante de métaphores implicites, mais non opaques, et renforcé par la réactivation de métaphores lexicalisées qui ancrent l'art dans la banalité, la poésie dans le cliché, et témoignent d'un double régime métaphorique dans le récit. La mouvance conceptuelle des métaphores contribue à des effets complexes autour de la notion unifiante d'échanges entre l'univers humain, l'univers naturel et le monde matériel, cependant que les métaphores intradiégétiques établissent avec le récit une relation étroite, qui concourt à la signature métaphorique de *LPH*. Cette connivence n'est pas démentie par l'étude de la distribution des métaphores, et en particulier des séquences métaphoriques, qui constituent des îlots dans le texte, contrastant avec la facture du récit. Pour Paul Ricœur, la métaphore est une figure de la « tension »³, or celle-ci est incarnée à la fois structurellement et thématiquement dans *LPH* par une tension entre les origines et l'accomplissement individuel, entre l'expression d'un manque et l'expression d'une plénitude. Les types de séquences où surgissent les métaphores, descriptives ou analytiques, manifestent une valeur volontiers émotionnelle, affective, ou tout au moins qui a partie prenante avec l'expression d'une forte intensité. En somme, *LPH*, roman lyrique écrit à la troisième personne, réalise le programme en quelque sorte inversé de *L'Étranger*⁴. D'autre part, le pouvoir de « désignation renouvelée »⁵ des métaphores, dans la mesure où « l'écriture poétique consiste dans [des] opérations à visée défamiliarisante »⁶, confère à *LPH* une « poésie fugitive »⁷. « La poésie apparaît à Camus comme le mode d'expression privilégié de l'ouverture au monde et de la sublimation des valeurs de l'homme » selon P-L. Rey (2000 : 93), et d'ailleurs le titre même de son roman autobiographique implique un processus d'« humanisation du récit »⁸. L'on observe ainsi dans *LPH* le cumul d'une logique romanesque et d'une logique poétique, dont les métaphores sont le principal marquage, et qu'elles dépassent puisqu'elles participent encore plus largement au « processus d'esthétisation originale qu'une œuvre d'art implique »⁹. Ce roman récuse donc mieux que tout autre la conception unitaire du style à l'intérieur d'un même récit.

Dans la perspective de la filiation métaphorique, après Proust en amont, il est un autre rapprochement avec un écrivain susceptible d'être considéré comme un héritier de Camus qui peut éclairer l'usage des métaphores chez ce dernier. Lauréat du Prix Nobel tout comme lui,

¹ Jean Molino, cité dans Bordas, 2003 : 113.

² Dürrenmatt, 2002 : 67.

³ « Lorsqu'elle ressemble le plus à une énigme la métaphore appelle plutôt une théorie de la tension qu'une théorie de la substitution » Ricœur, 1990 : 67.

⁴ Adam, 1997 : 147-183.

⁵ Dürrenmatt, 2002 : 73.

⁶ *Ibid.* : 57.

⁷ Camus, *La Mort heureuse*, 2006 : 1129.

⁸ O. Todd, in Camus, 2006, volume IV : 1516.

⁹ Bordas, 2003 : 93.

J.M.G. Le Clézio publie son premier roman trois ans après la mort de Camus, et les œuvres de ces deux écrivains présentent certains points de contact : l'inspiration méditerranéenne, en particulier l'Afrique du Nord qui sert de cadre à quelques récits de Le Clézio ; l'univers des colonies françaises, décrit à partir des exemples mauricien et nigérien ; l'absence du père (Le Clézio le rencontre pour la première fois à l'âge de huit ans) et la quête des origines familiales ; Adam Pollo, le protagoniste du premier roman de Le Clézio *Le Procès-verbal*, encore plus décalé que Meursault dans *L'Étranger* ; Le Clézio est également l'auteur d'un grand récit d'une épidémie (*La Quarantaine*) et d'essais lyriques (*L'Extase matérielle* et *L'Inconnu sur la terre*) dont les affinités avec ceux de Camus ont été relevées dans un article de Keith A. Moser¹. Enfin, les métaphores ont sans doute – du moins à partir de 1981 – une aura poétique plus nettement marquée que chez Camus, étant donné qu'elles s'inscrivent dans une prose plus ostensiblement poétique, eu égard à ses répétitions lexicales et à ses rythmes – du moins dans certains textes. Elles rejoignent toutefois celles de *LPH* par la voie de la mythification². L'humanisme profond des récits de Le Clézio rappelle enfin celui de Camus, mais ce qui différencie les deux écrivains est l'absence d'engagement politique de Le Clézio : à la figure double d'artiste intellectuel (Camus) s'oppose celle d'« écrivain de discrétion » ou « écrivain-écrivain » (Le Clézio), pour reprendre les expressions d'Alain Viala³, opposition néanmoins remise en question par *LPH*.

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, J.-M., 1997, *Le Style dans la langue : une reconception de la stylistique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- Aquien, M., 1997, *L'Autre versant du langage*, Paris, José Corti.
- Audin, M.-L., 1997, « La condensation furieuse de l'image », in J. Lévi-Valensi et A. Spiquel, *Camus et le lyrisme*, Paris, SEDES, pp. 21-34.
- Barthes, R., 1993, « Réflexion sur le style de *L'Étranger* », *Œuvres complètes*, T. I, Seuil, 1993, pp. 60-63.
- Bordas, É., 2003, *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, coll. « Recto-verso ».
- Buffard-Moret, B., « La "mémoire du cœur" : approche stylistique du *Premier Homme* d'Albert Camus », juin 1999, *Roman 20-50*, n°27, *Albert Camus*, Le Premier Homme, pp. 53-64.
- Camus, A., 2006, *Œuvres complètes*, éd. Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade » ;
 – *L'Étranger*, 1942, Gallimard, coll. « Folio » ;
 – *La Peste*, 1947, Gallimard, coll. « Folio » ;
 – *Le Premier Homme*, 1994, Gallimard, coll. « Folio » ;
 – « Du nihilisme à la "mesure" et à l'amour des hommes », interview à F. Rauhut, *Revue des Lettres modernes*, n° 90-93, 1963, pp. 17-21.
- Dürrenmatt, J., 2002, *La Métaphore*, Paris, Champion, coll. « Unichamp-essentiel ».
- Ferrage, H., 1997, « Lyrisme et histoire », in J. Lévi-Valensi et A. Spiquel, *Camus et le lyrisme*, Paris, SEDES, pp. 9-18.
- Fromilhague, C., *Les Figures de style*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 ».
- Genette, G., 1966, « Proust palimpseste », in *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », pp. 39-68.
 – 1972, « Métonymie chez Proust », in *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », pp. 41-63.

¹ Moser, 2009 : pp. 13-21.

² Viala, 1993 : 296.

³ *Ibid.*, 294-295.

- Grouix, P., 1997, « L'absence de la philosophie dans *Le Premier Homme* », in A.-M. Amiot et J.-F. Mattéi, *Albert Camus et la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Thémis-Philosophie », pp. 65-82.
- 2009, « *Premier Homme (le)* » in J.-Y. Guérin, *Dictionnaire Albert Camus*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », pp. 712-718.
- Jarrety, M., 1999, « Camus, le refus de la séparation », in *La morale dans l'écriture : Camus, Char, Cioran*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires ».
- Jousset, P., 1997, « Le dernier Camus : œuvre extrême ? », in J. Lévi-Valensi et A. Spiquel, *Camus et le lyrisme*, Paris, SEDES, pp. 287-300.
- Lévi-Valensi, J., 2006, « Notice », in Camus, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade ».
- Lapaire, P.-J., « Un style polarisé : éléments de la binarité stylistique chez Camus », mars 1993, *The French Review*, vol. 66, n°4, pp. 607-615.
- Le Guern, M., 1972, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage ».
- Maulpoix, J.-M., 1989, *La Voix d'Orphée, essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti.
- Moser, K. A., « Rending moments of material ecstasy in the meditative essays of two Nobel laureates, Le Clézio and Camus », 2009, *Romance Notes*, vol. XLIV, 2009, pp. 13-21.
- Rey, P.-L., 2000, *Camus. Une morale de la Beauté*, Paris, SEDES, coll. « Questions de littérature ».
- Ricœur, P., 1990, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- Serça, I., 2004, « Métaphore », in A. et B. G. Rogers, *Dictionnaire Proust*, Paris, Champion, pp. 622-626.
- Trabelsi, M., « L'écriture d'Albert Camus ou les frontières d'un style », 2010, in *Albert Camus. L'écriture des limites et des frontières*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, pp. 233-247.
- Ullmann, S., 1960, « The two styles of Camus », in *The Image of the modern french novel*, Cambridge, University Press, 1960, pp. 235-299.
- Viala, A., 1993, « Sociopoétique de Le Clézio », in *Approches de la réception*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires ».