



“ Éclairs analogiques. La métaphore dans L’Homme foudroyé ”,
Sylvain Dournel

► **To cite this version:**

Sylvain Dournel. “ Éclairs analogiques. La métaphore dans L’Homme foudroyé ”,. Roman 20-50 :
Revue d’étude du roman du XXe siècle, 2020, Hors-série agrégation. hal-04428896

HAL Id: hal-04428896

<https://hal.science/hal-04428896>

Submitted on 31 Jan 2024

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.

Éclairs analogiques

La métaphore dans *L'Homme foudroyé*

« [D]étruire l'image, ne pas suggérer, châtrer le verbe, ne pas faire style [...] »¹. Telle qu'elle se donne à lire dans *L'Homme foudroyé*, l'écriture de Cendrars pourrait – à quelques réserves ou écarts près – satisfaire aux préceptes de son ami Gustave Le Rouge, « très grand poète antipoétique » pour lequel l'auteur donnerait volontiers « la prose et les vers de Stéphane Mallarmé » (p. 244). Parce qu'elle jouit d'un puissant potentiel de reconfiguration du réel, parce qu'elle offre non pas une image mais la condensation d'un vertige d'images, parce qu'enfin elle est souvent tenue – à tort ou à raison – pour étalon de cet absolu du discours littéraire qu'est la poésie, la métaphore semble bannie de ce radical et lapidaire abrégé d'art poétique. Car la métaphore fait style, indéniablement style, et avec ostentation ; à tel point qu'aux yeux de Proust, elle est seule à pouvoir « donner au style une sorte d'éternité »². De fait, Cendrars n'utilise que modérément de cette figure-reine ; sans doute fait-il, pour saisir et dire le réel, davantage confiance à la littéralité du signe qu'à ses potentialités figurales. Sans doute évite-t-il également d'abuser des « hochets esthétiques » (p. 250) que sacralisent les gens de lettres. « Ne pas faire style » c'est peut-être, aussi et surtout, ne pas singer, ne pas tremper sa plume dans l'encrier commun, la laisser bourlinguer hors des sentiers trop bien défrichés de la littérature. Ici la métaphore ne saurait être seulement ornementale ou séductrice ; elle signifie, fait signe vers la subjectivité de son auteur, vers la fabrique de son mythe et, au-delà des stratégies pragmatiques, elle est un poste d'observation avancé du monde selon Cendrars.

Un éclair balisé : la comparaison

Moins brutale mais plus voyante, plus offerte aussi, la comparaison est un premier observatoire des analogies à l'œuvre dans le récit. Contrairement à la métaphore, elle se signale d'emblée en s'inscrivant dans la morphosyntaxe à l'aide d'un signifiant syntaxique simple ou corrélatif. Dans notre corpus, c'est le plus souvent « comme » qui maintient la distance entre les deux éléments rapprochés. Loin du transfert opéré par la métaphore, l'assimilation n'est de la sorte jamais totale. La notation fait toujours l'objet d'un réancrage dans le réel ; le lecteur s'y assure une prise ferme et perçoit l'authenticité d'une présence, celle du locuteur derrière l'écrit.

Même si elle fait événement dans l'énoncé qu'elle délinéarise, la comparaison peut – à l'exemple cette fois de la métaphore – être plus ou moins « vive » pour reprendre une épithète chère à Ricœur³. Prise dans le flux narratif et surtout discursif, elle peut s'avérer parfois codifiée, attendue, dictée par son cotexte immédiat ou l'isotopie à l'intérieur de laquelle elle s'inscrit. Pour dire l'horreur du feu et des tranchées où « cela bardait comme au bain » (p. 21), Cendrars déploie, à l'appui de la désignation périphrastique, une isotopie infernale quelque peu lissée par l'usage : « ce lieu maudit qui ressemblait plutôt au chaudron de l'enfer » (p. 22). Pour illustrer l'ascétisme de l'écrivain – et La Redonne s'y prête peu –, il fait appel à un parangon de la vie monacale : « Comme saint Jérôme, un écrivain doit travailler dans sa cellule » (p. 121-122).

¹. — Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé* [1945], Paris, Gallimard, « Folio », 2019, p. 243-244. Toutes les références, placées entre parenthèses dans le corps du texte, se feront à partir de cette édition.

². — Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* suivi d'*Essais et articles*, éd. par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 586.

³. — Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.

Mais le plus souvent l'inventivité analogique de Cendrars dégage le texte des conventions ou précodages pour jouer de l'écart entre les réalités comparées. Il tire alors parti de l'autonomie que maintient la comparaison entre les éléments mis en relation ; le sens se définira dans cet espace laissé béant. Les étoiles peuvent ainsi – dans le mouvement d'une analogie non pas statique, mais cinétique – cribler le ciel provençal « comme des taches d'encre un papier buvard déchiré » (p. 12). L'humour, la pointe, peuvent s'insinuer dans la distance creusée et délibérément laissée ouverte quand le héros, après quelques bouteilles de vin, se lève de table « chargé comme une cartouche de dynamite » (p. 128). La guerre elle-même peut, dans l'élan du souvenir et de l'écriture mnésique, voir sa canonnade promue en petit cosmos : « [...] elle fait partie du grand paysage nocturne dont elle est comme la respiration, une force cosmique, depuis les mois et les mois qu'elle roule et se déverse avec la régularité, le bercement de l'océan [...] » (p. 49).

Sorte de jet énonciatif continu ou d'énonciation en actes, qui s'alimente d'elle-même, l'écriture en apparence instinctive de Cendrars prolonge volontiers les structures comparatives et exploite avidement ces gisements analogiques. L'agonie psychique des poilus boueux se transporte en mer, la tranchée se fait bateau et le soldat naufragé : « Ce fut une curieuse épidémie, d'ordre mental, comme il doit s'en produire à bord d'un bateau de naufragés quand l'un après l'autre les rescapés se laissent glisser à l'eau » ; et, plus loin, « [i]l suffit qu'un premier donne l'exemple, se laisse aller, coule à l'eau, pour que les autres suivent » (p. 30). Dans une axiologie inverse mais avec un même comparant maritime, l'ultime nuit d'amour avec Mme de Pathmos devient épopée transatlantique, animée par l'hypotypose et gonflée d'hyperboles :

J'associe le souvenir de cette nuit passionnée [...] au spectacle d'un trois-mâts retour du cap Horn rencontré un jour au milieu de l'Atlantique, par très grosse mer, ciel d'airain, soleil implacable et un vent soufflant en ouragan [...], plongeant dans les vagues monstrueuses de l'océan et qui fila à contre-bord tout ruisselant d'écume, vision ailée de puissance, de fatalité et de grâce [...] (p. 219).

L'*ethos* cendrarsien, complexe, déroutant parfois, s'origine dans l'univers auquel appartiennent ces comparants, celui d'un homme de voyage et d'aventure dont la parole se fonde, avant tout, sur la trame du vu et vécu. Lestée de son expérience, elle témoigne d'une subjectivité à l'œuvre et révèle un mode d'appréhension de l'existant. Indirectement, sous couvert analogique, Cendrars se portraiture, prend graduellement de l'épaisseur, compose le *dramatis persona* que les scénographies énonciatives viendront conforter. Le comparant pour le moins exotique de Jicky rappelle, le temps d'une curieuse leçon de choses et dans le naturel du flux discursif, l'expérience africaine et l'homme de terrain : « ... Aujourd'hui, après tant d'années, quand je repense à lui je ne puis le comparer qu'à ce grand singe du nord du Brésil, ce dandy des clairières de la forêt vierge [...] » (p. 102-103). La convocation spontanée du « trafiquant d'opium », réminiscence asiatique alors qu'il pose le pied à Marseille, est en elle-même éloquente ; Cendrars est l'ami des humbles, il connaît les bas-fonds et a tutoyé les hors-la-loi : « j'avais sauté à quai [...] comme si j'avais été un trafiquant d'opium pressé de se débarrasser de sa camelote » (p. 68). Sur un même schème, la marginalité passée du narrateur est brièvement convoquée dans le récit pour justifier l'aimantation qu'il exerce sur tous les exclus de la ville : « ... c'est comme les bagnards évadés qui se sont refait une situation et refait une vie. Ils sont à la merci d'un ancien compagnon de chaîne qui les reconnaît au flair » (p. 105-106). Enfin et sur un tout autre registre, l'effet de pointe de la comparaison : « [c]omme une femme qui affiche son amant et qui se compromet » (p. 203), placée en clôture d'une longue séquence narrative, universalisée par l'indéfini et l'emploi du gnomique, ne peut émaner que d'un connaisseur – et fin dégustateur – du beau sexe.

Révélatrice de son auteur, l'analogie est également une logique, identique à celle qui

préside aux raisonnements inductif et mathématique⁴. Comparative, et de surcroît introduite par « comme », cette analogie se voit investie du poids hiérarchique du connecteur, également apte à l'enchâssement de temporelles mais surtout de causales. Dans le sillage pragmatique des métalepses narratives qui émaillent le récit de *L'Homme foudroyé*, le guidage est donc fort, explicite, à découvert ; l'éclair – et je filerai désormais cette analogie de l'analogie ou cette analogie au carré –, l'éclair est là donc, mais peut-être un peu trop balisé pour ne pas perdre en intensité.

Les foudroiements de la métaphore

La métaphore au contraire oriente, réoriente, ou plus encore désoriente, « exotise » au sens premier du terme ; elle « transfère » ou « transporte » – c'est le sens de l'étymon *metaphora* – brutalement, vers un ailleurs référentiel. Ce n'est pas tant par son originalité formelle qu'elle peut ici s'avérer foudroyante. Chez Cendrars, le schéma reste assez prototypique. La relation métaphorique s'effectue majoritairement *in praesentia* – thème et phore sont tous deux exprimés – et les métaphores attributives et appositives ont la préséance. Ce sont bien plutôt ses propriétés intrinsèques qui vont libérer son potentiel de foudroiement. En premier lieu, elle est un trope, c'est-à-dire qu'elle « tourne »⁵ – pour reprendre le mot de Du Marsais – le sens des unités minimales du texte, pour qu'elles fassent signe. Ce détournement du sens, de la littéralité vers la figuralité, organise l'espace linguistique en fonction de celui du sensible ; le sens du texte se joue dans cette perturbation de la relation étroitement codifiée entre signifié et signifiant, dans le mouvement opéré entre le terme propre, isotope avec le reste de l'énoncé, et le terme métaphorique. Ni fléchage, ni accompagnement, ni guidage : la métaphore rime ici – pour le meilleur souvent – avec inconfort, tant la syntaxe tropologique se départit de toute logique causale discursive.

En second lieu, la métaphore active ce que Judith Schlanger appelle « le franchissement de concepts », une propriété qui n'est pas sans incidence puisqu'alors « la question du sens se confond avec la question du transit du sens »⁶. La métaphore est par conséquent doublement, et même triplement, « éclair » : elle instaure un lien fort mais elle brise – par la brutalité de sa connexion sémantique – la linéarité discursive, pour provoquer une condensation cognitive. C'est précisément pour cette triade – relation / rupture / économie verbale – qu'Apollinaire et les surréalistes voient en la métaphore la cristallisation d'une intuition brusque, illuminante, arrachée aux lois de la temporalité et du discours⁷. Quand Cendrars écrit, à l'entame d'un chapitre qui thématise la peur des combattants, « la peur est une drogue » (p. 44), l'association de l'univers-thème, naturel et connu, à l'univers-phore de la drogue – addiction, toxicité –, les trois composantes de la « métaphore-éclair » sont convoquées : la relation (paradoxale pour le moins), la rupture (le paradoxe problématise la relation), et la plus-value cognitive (au moins pour le lectorat qui n'a pas connu les tranchées). Sur un même schème, une métaphore plus complexe appellera davantage encore au contexte et cotexte immédiat pour éclairer la rupture qu'elle impose : « Quel genre de perles jetées aux cochons mes hommes épluchaient-ils au fond de leur âme avilie [...] ? » (p. 37). À la fois éclair, foudroiement et conséquence de ce foudroiement, la métaphore est par essence rhapsodique, puisque décousue de son amont textuel, et résolument sans suture.

Il n'est pas étonnant que, forte de ce triple potentiel, la métaphore, figure micro-textuelle,

4. — Voir à ce sujet Philibert Secretan, *L'Analogie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1984, p. 89.

5. — Dans *Des tropes ou des différents sens* – [1730], éd. par Françoise Douay-Soubelin, Paris, Flammarion, « Critiques », 1988 –, Du Marsais insiste déjà sur cette propriété du trope, figure du changement, du détournement, qui fait « tourner » le sens du mot hors de sa littéralité.

6. — Judith Schlanger, *L'Invention intellectuelle*, Paris, Fayard, 1983, p. 200.

7. — C'est d'ailleurs dans le discours narratorial, beaucoup moins dans le corps du récit, presque jamais en discours rapporté, que se lisent les métaphores de *L'Homme foudroyé*.

soit un organisateur essentiel de textualité et même, dans le cas présent, de macro-textualité ; cette fonction structurante en fait à la fois un point d'émergence du texte – qui rayonnera autour du foyer métaphorique – et un point de fuite vers lequel tendre. D'autant que la première pierre de l'édifice est posée de la manière la plus ostentatoire qui soit, au frontispice de l'œuvre. La périphrase métaphorique « L'Homme foudroyé », auto-désignative qui plus est, ne pouvait être davantage mise en saillance. Au récit de prendre en charge l'explicitation du motif de cette fulgurance analogique, elle qui illustre une réalité dépassant le pouvoir figuratif des mots. À lui d'éclairer l'horizon d'attente esquissé par un titre qui concentre autant de potentialités interprétatives en attente d'activation. Mais il ne pourra s'agir – et c'est heureux – que d'éclairer, non de combler cet horizon. Car la métaphore n'est pas *une* représentation, ni même une représentation figurée, mais une matrice de représentations figurées. Si une composition de sens est possible, c'est bien parce que le signifié « homme foudroyé » n'est pas établi de manière stable. Au lecteur cette fois, par inférences successives⁸, de faire signifier ce discours matriciel, toujours en attente, toujours en devenir, au sein d'une poétique non de la définition, mais de la perpétuelle « infinité »⁹.

Si le récit, dans ses sinuosités et méandres, tend à faire circuler le sens que le lecteur peut inférer de son titre, le filage de sa métaphore par le discours narratorial accompagne – ou vectorise – cette construction de manière parfois transparente. Dès l'incipit et la lettre à Peisson, une métaphore lance le paradoxal mouvement d'élucidation par la mention d'« une éclipse de ma personnalité » (p. 12). Le thème de la force cosmique, loi naturelle au sens d'inviolable, fait déjà signe vers le phore « foudroyé », tandis que le possessif assigne plus fermement le référent, Blaise Cendrars. Très vite, la sphère intime s'entrelace à celle de l'écriture par une métaphore à portée métadiscursive – « j'ai pris feu dans ma solitude car écrire c'est se consumer... » (p. 13) – qui introduit durablement l'imaginaire igné et fait plus directement signe vers l'onomastique du pseudonyme. Le filage de cette métaphore, aussi connue des cendrarsiens que fondatrice, dévoile autant qu'il creuse l'horizon d'attente du titre iconique :

L'écriture est un incendie qui embrase un grand remue-ménage d'idées et qui fait flamboyer des associations d'images avant de les réduire en braises crépitantes et en cendres retombantes. Mais si la flamme déclenche l'alerte, la spontanéité du feu reste mystérieuse. Car écrire c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres (p. 13-14).

La métaphore première sert d'embrasseur isotopique – « flamboyer », « braises crépitantes », « cendres retombantes », « flamme », « feu » – avant que le dernier mouvement n'oriente le thème vers l'écrivain lui-même, le métaphorisant – à son tour – en nouveau Phénix.

La charnière presque exacte du récit fait dans cette perspective boucle avec l'incipit. Une métaphore, également très marquée axiologiquement, promeut l'écrivain « amant du secret des choses » (p. 236). L'isotopie amoureuse, sensuelle, se confond avec celle de l'élection au sens où l'entendaient déjà les premiers romantiques : est écrivain, est poète surtout, celui qui voit et comprend – comme l'écrivait Baudelaire dans « Élévation »¹⁰ – la réalité des « choses »

⁸. — Marc Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005, p. 101-102 : « Par sa saillance même, qui la rend remarquable et qui laisse entrevoir un schème rhétorique plus profond, une figure suscite en général un questionnement sur les raisons de cette saillance [...], ce qui entraîne une suractivation de l'interprétation chez ses récepteurs. Celle-ci se traduit par un certain nombre d'inférences. »

⁹. — Le néologisme est d'un ami de Cendrars, le peintre Georges Braque, mais l'auteur de *L'Homme foudroyé* pourrait tout à fait le faire sien : « Je ne cherche pas la définition. Je tends vers l'infinité. » (*Le Jour et la nuit : cahiers 1917-1952*, Paris, Gallimard, 1952, p. 18).

¹⁰. — Dans « Élévation », le poète lui-même se définit comme celui « Qui plane sur la vie, et comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes ! » (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 10).

du monde. Avant la révélation attendue au cœur du récit – « Et, moi-même, je suis foudroyé » (p. 277) –, la métaphore initiale peut se filer à nouveau ; le phore est identique, mais plusieurs décennies de vie et de souvenirs ont accru sa portée et scellé l’alliance entre ontologie et écriture :

C’est tout juste si les cendres que je remue contiennent des cristallisations donnant l’image (réduite ou synthétique ?) des êtres vivants et impurs qu’elles ont constitués avant l’intervention de la flamme. Si la vie a un sens, cette image (de l’au-delà ?) a peut-être une signification. C’est ce que je voudrais savoir. Et c’est pourquoi j’écris... (p. 277).

Le livre de son monde

Si la métaphore se prête à ce point au filage, c’est bien parce que la relation fondée n’est pas établie une fois pour toutes. Elle rejoint en ce point l’entreprise de Cendrars ; elle reste en souffrance, à explorer, à l’exemple de la vie de celui qu’elle figure et tente de révéler. La condensation métaphorique – et l’imagerie saillante qu’elle propose – autorisent, à défaut peut-être de la lecture du « grand livre du monde » comme l’annonce l’épigraphe empruntée à Descartes, celle du livre de *son* monde ; un monde à édifier avec le lecteur, de concert, à l’intérieur de l’espace intersubjectif ouvert dès la métaphore qui titre le récit. Métaphore et narration font ici logique commune : non pas une logique de la démonstration, moins encore de l’exhibition stylistique, mais puisque Cendrars ambitionne d’écrire qui il a été – et partant, qui il est – une logique de la monstration.

Le texte lui-même dévoile comme souvent, à livre ouvert, cette logique et la métaphore visuelle de la longue-vue introduit à ce titre un phore fondamental. Mais elle est restée délibérément *in absentia* ; il n’est jamais fait mention du thème de l’écriture, et le statut phorique de cette longue vue demeure sujet à appréciation. Libre au lecteur de voir dans ce narrateur, posté sur le port, « une longue-vue à la main » (p. 152), et sans que le thème « écriture » ne soit jamais mentionné, l’écrivain « perdu » sur la grève de sa vie et face au « large », à l’affût de ses bateaux-souvenirs, proches ou lointains, « kaléidoscopés dans la rondelle irréaliste de la lunette » de l’écriture et de la page, la main réglant la focale de sa narration. Libre à lui également de prendre place derrière cette lunette et d’éprouver l’aphorisme de Schopenhauer, lui aussi central : « Le monde est ma représentation » (p. 122).

Cependant la métaphore, et conséquemment le récit qui la porte, n’est pas un simple étal de mots témoignant d’un regard, si singulier soit-il, sur le monde. Plus qu’une figuration, plus encore qu’une illustration, elle est une argumentation. Les travaux des grammairiens – Nanine Charbonnel¹¹ et Joëlle Gardes Tamine¹² notamment – ont montré que les énoncés métaphoriques relèvent du régime praxéologique en ce qu’ils engagent à une « praxis », activent la fonction illocutoire et sont, à des degrés divers, prescriptifs, injonctifs, et non pas seulement descriptifs ; ce que Marc Bonhomme, tout en dégageant l’intention rhétorique qui préside à leur emploi, résume très clairement : « Métaphoriser, c’est non seulement activer des procédés analogiques, mais c’est encore orienter qualitativement le discours, suggérer des évaluations et chercher à les faire admettre [...] »¹³. Inhérente à la figure, cette

¹¹. — Nanine Charbonnel, *La Tâche aveugle, t. 2 : L’important, c’est d’être propre*, Strasbourg, Presses univ. de Strasbourg, 1991, p. 143 : « [Les énoncés métaphoriques], fussent-ils à l’indicatif et apparemment descriptifs, sont prescriptifs et injonctifs à l’égard d’une “praxis”, c’est-à-dire, au sens le plus large de ce mot, ce qui dans une conduite, dans un ensemble d’attitudes et de sentiments, peut être l’objet d’énoncés normatifs ».

¹². — Joëlle Gardes Tamine, *Au cœur du langage : la métaphore*, Paris, Champion, « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 2011, p. 238 : « Dans la mesure où toute métaphore entraîne une modification du contenu des connaissances ou de l’état d’esprit de celui qui la reçoit, le régime praxéologique y est nécessairement présent ».

¹³. — Marc Bonhomme, « La métaphore comme argumentation par séduction », in *Métaphore et argumentation*, dir. par Marc Bonhomme, Anne-Marie Paillet et Philippe Wahl, Louvain-la-Neuve, Academia-L’Harmattan, 2018, p. 142.

argumentativité est bien entendu suractivée lorsque le phore est axiologiquement marqué. Qu'il s'agisse, à la manière d'un fabuliste, « des gens de lettres, *ces animaux malades de la peste* »¹⁴ (p. 250) ou de la psychanalyse, « cette clé, ce passe-partout des songes » (p. 189), le mépris ou la défiance de l'énonciateur Cendrars prennent appui sur la métaphore pour être énoncés, montrés, mais aussi partagés. La force impulsive, émotive, esthétique de la métaphore, vient motiver la transvalorisation proposée et compléter l'*ethos*, conséquent déjà, de Blaise Cendrars. Hors de tout marquage axiologique, cette « argumentation par séduction »¹⁵, comme l'appelle Bonhomme, enjoint tout autant à voir et évaluer le monde par le prisme de sa subjectivité, de sa longue vue.

Et le monde selon Cendrars commence souvent au ras de l'existant, du tout-venant de l'existence, « à la culotte des choses » dirait un héros de Kerangal¹⁶ ; une attention au quotidien, à ses péripéties, son prosaïsme parfois, qui est également un creuset du récit. La métaphore se fond alors dans le style parlé qu'adopte volontiers l'écrivain, un écrit-parlé ou un « parlécrit »¹⁷ mimétique des structures lexico-syntaxiques du français spontané. Moins vif qu'ailleurs, l'éclair métaphorique emprunte alors à divers topiques, aux parures, aux imageries éprouvées des bistrotiers.

Au front, entre deux « déluges d'obus » (p. 24), « la grande orgie des légionnaires » (p. 20) et la vie « endiablée » des tranchées se ramassent en une formule résumative, « la grande nouba » (p. 22), jusqu'à la survenue d'un incident : « C'était le coup de bambou. / Merde » (p. 29). Thanatos appelant Éros, la nuit d'étreinte avec l'insatiable Mme de Pathmos redonnent un temps à la métaphore de sa vigueur : les gémissements – ou râles – de l'amante se vocalisent en « un roucoulement de colombe poignardée » (p. 220), avant que la vivacité ne s'étiolle en un très renaissant « aiguillon du plaisir », et ne capitule en un phore censé résumer l'exceptionnel de cette nuit blanche : « gros lot » (p. 221).

L'analogie, souple, plastique, épouse les contours de la langue cendrarsienne, jusque dans sa légèreté ou sa causticité. Les soldats qui, en se blessant réciproquement, veulent expérimenter un bel oxymore – « désertier légalement » – deviennent « deux Gribouilles »¹⁸ (p. 35) et la risée du camp. De ce point de vue, le passage de l'univers-phore à l'univers-thème reste parfois à l'appréciation du lecteur. À lui de négocier la distance qui les sépare et de légitimer la connexion analogique que les points de suspension laissent...en suspens : « quand on a terminé le film, la plus belle femme du monde que l'on vient de mettre en vedette est une vieille lune... » (p. 97).

Ces petites saillies analogiques se systématisent notamment dans la galerie de portraits qui émaillent le récit. Invariablement Cendrars fige son sujet, et le portrait fixe s'organise en une série de touches expressionnistes relevées d'un trait métaphorique, éclair encore, souvent soutenu par un cadre déterminatif. Sur son brancard le soldat Tarasa, avec sa « bouche de tortionnaire » (p. 39), fait « des phrases d'avocat défendant une mauvaise cause » (p. 38). Faval se réduit à « une tignasse de violoniste » (p. 41). Le cousin envahissant de Diane de la Panne prend vite l'envergure d'« un ogre généreux, mais un ogre » (p. 95). La légendaire

¹⁴. — Cette métaphore titre une fable de Jean de la Fontaine (*Œuvres complètes, Fables – Contes et nouvelles*, éd. par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1991, p. 249).

¹⁵. — Marc Bonhomme, *art. cit.*, p. 135-142. Voir également l'essai qui est à l'origine de cette théorie : Jean-Blaise Grize, *Logique et langage*, Paris, Ophrys, 1990.

¹⁶. — Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Paris, Gallimard, « Folio », 2010, p. 18 : « Ce qui me plaît à moi, c'est travailler le réel, faire jouer les paramètres, me placer au ras du terrain, à la culotte des choses, c'est là que je me déploie ».

¹⁷. — Nous empruntons le mot-valise à Maxime Decout, « Le « parlécrit » chez Albert Cohen : d'une authentique version à une perversion du monologue intérieur », *Poétique* 2009/3, n° 159, p. 311-324.

¹⁸. — Gribouille est un personnage populaire qui se jette dans l'eau par crainte de la pluie, et le héros éponyme d'un film franco-allemand de Marc Allégret sorti en 1937. En langue, il est par antonomase devenu un niais qui, craignant un mal, se précipite dans une situation pire encore.

patronne du *Nain jaune* s'affine au contraire en « une grande latte astiquée, lustrée, calamistrée » (p. 107) avant que la métaphore des « dents de jument » ne se file plus loin en « hennissements » (p. 108). Même phore animalier chez « la femme à Mick » avec ses « dents de louve » (p. 140) et chez Marthe qui, malgré son « profil d'impératrice », « était trapue, avait de l'encolure et les pattes courtes, mais elle se cabrait » (p. 277). Cette adhésion au réel ramène parfois la métaphore à l'une de ses fonctions premières : celle de concrétiser l'abstrait ou, selon l'expression de Nanine Charbonnel, d'être une « concrétude de l'abstraction »¹⁹. Au thème abstrait, l'énoncé figuré associe alors un phore concret, plus ou moins précodé ou conventionnel lorsque la « marche silencieuse de la pensée » (p. 129) vient figurer la méditation solitaire du narrateur, plus inventive lorsqu'il s'agit d'évoquer un personnage obscur : « Ce secret est une meule sur laquelle André Gaillard a longtemps affuté son talent comme une lame, scalpel ou bistouri. » (p. 179)

Mais chez l'auteur des *Pâques à New York*, de la *Prose du Transsibérien* et du *Lotissement du ciel*, l'analogie signale souvent la tentation du poétique. Très explicitement, au détour d'une comparaison à la Audiard : « les marins comme les poètes sont beaucoup trop sensibles à la magie d'un clair de lune » (p. 14) ou lorsque le contexte ne semble pas appeler avec évidence un phore poétique : « un matelas de billets de banque [...], une pincée de poèmes » (p. 68). C'est encore Cendrars lui-même qui, décrivant les talents de son ami Le Rouge, métaphorise le mieux cette inventivité analogique :

[c]es impromptus en fusée qui montaient droit au ciel et qui interrompaient soudainement leur trajectoire [...] étaient d'un grand poète et Le Rouge était un charmeur quand il réussissait à rattraper au vol leurs éclaboussures féeriques qui retombaient, leurs étincelles fulgurantes qui pétillaient en s'éteignant, leurs palmes de feu qui s'évasaient en déclinant [...], et à offrir [...] un disque en carton qui était l'envers de ce qui avait été un brillant soleil pétaradant, bref les débris qui venaient au sol du bouquet de feu d'artifice qu'il venait de tirer pour sa joie particulière de pochard en fête devant des verres d'absinthe [...] (p. 252-253).

Au cœur du régime narratif, nécessairement expansé, ces petits « impromptus en fusée » que sont les métaphores procèdent d'une poétique de l'éclat où la fonction poétique n'entre jamais réellement en conflit avec la fonction référentielle. Certes ils freinent quelque peu la vitesse narrative mais ils ne se lovent pas dans des moules préétablis – rhétorique de l'amplification, phrases « à traîne » lyrique – et ne congédient ni l'événement ni l'exigence de réel. Bien au contraire c'est là, par « l'illumination lointaine de l'image médiatrice »²⁰ dira Saint-John Perse, que s'opère la survenue du sens, puisque la métaphore – comme la poésie – dit toujours que quelque chose peut être envisagé autrement.

Dès lors ce n'est plus le réel qui prime, mais la lecture de ce réel, et la potentialité du référent à faire image. Le soleil peut faire « la roue, foulant, écrasant le dur chlorophylle du tropique comme olives au pressoir » (p. 56), et le claquement du fouet du père François s'éterniser en « un dédale de paraphes aériens, sifflants, pétaradants » (p. 271). La métaphore devient l'équivalent figuratif de l'instant, celui où le regard s'arrête et où la contemplation – hors du *chronos* – commence, qu'elle prenne pour objet « le moutonnement interminable » des « maisons de rapport » (p. 66) marseillaises, « la côté festonnée [...] ourlée de pins tordus » (p. 120-121) des calanques ou « l'agglomération polynésienne » (p. 129) de leurs cabanons, sur fond de bateau tirant « un chapelet de chalands vides » (p. 135). La phrase-paysage s'étire ainsi en tableaux éphémères et l'espace, cadre aussi simple que vide, devient lieu, intime, investi, lyrique.

Naturellement, et je parlais plus haut d'une logique de la monstration, les phores visuels et corporels sont très représentés, dès le microcosme de la tranchée avec la catachrèse de son

¹⁹. — *La Tâche aveugle*, op. cit., p. 46.

²⁰. — Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 444.

« boyau » (p. 20), puis sa « lèvre » (p. 26) et les explosions « pour envoyer dinguer La Croix et semer les bonshommes dans les airs » (p. 28). Mais se tenir au plus près du réel exige d'exploiter une plus ample palette sensorielle, celle qui autorise « chaque pin », les nuits de mistral, à « se mu[er] en harpe d'Éole » et orchestre l'ensemble, souligné par les hurlements du moteur de la fameuse Sunbeam, en « un merveilleux mélisme qui sentait l'huile de ricin. Ma joie de vivre ! », s'exclame Cendrars (p. 136). Lyrisme de l'instant et sensualisme s'entrelacent, et la tentation poétique se fait synesthésique. Entre couleur et matière, l'imaginaire du lait se cristallise en métaphores inattendues, autour du pivot adjectival – « une buée laiteuse » (p. 12), « des lambeaux et des traînes d'un léger brouillard laiteux » (p. 48) – ou du substantif appuyé par les italiques : « la côte du Brésil, *bol de lait créole* » (p. 56). Ailleurs, le bruit se fait musique, puis liquide avant de se solidifier à nouveau : « [J]e bruit lointain de la cascade était une transposition musicale du clair de lune qui dégoulinait à tous les étages des branches et faisait nappe au seuil de cette maison » (p. 213). Plus loin, c'est la IX^e Symphonie qui sera promue, dans la complétude du ternaïre, cosmogonie : « grandiose et pathétique projection sonore du ciel nocturne, des astres qui roulent par couples et de la chute du soleil dans l'espace où nous tombons à la suite » (p. 224).

« Il faudrait à l'esprit un dictionnaire infini », écrit Cioran ; « mais ses moyens sont limités à quelques vocables trivialisés par l'usage. C'est ainsi que le *nouveau*, exigeant des combinaisons étranges, oblige les mots à des fonctions inattendues : *l'originalité se réduit à la torture de l'adjectif et à une impropriété suggestive de la métaphore*. Mettez les mots à leur place : c'est le cimetière quotidien de la Parole »²¹. Face émergée de la parole vive – dénuée d'idéalité – du style parlé, l'analogie comparative acte une présence spontanée, celle d'un locuteur qui, dans l'en-allé du flux oral, met volontiers « les mots à leur place ». À la fois événement textuel et avènement sémantique, la métaphore emblématise bien davantage le nouveau Phénix dont *L'Homme foudroyé* narre le parcours. Entre l'éternité promise par l'auteur de la *Recherche du temps perdu* et l'écueil, littérairement fatal, du « cimetière quotidien de la Parole », les impacts de l'éclair métaphorique – depuis le titre jusqu'à ceux, multiples, qui le relaient – tracent en pointillé, de manière rhapsodique, le cheminement d'un regard. Celui d'un homme sur son passé, ceux qui l'ont peuplé et le monde tel que le prisme de l'existence l'a façonné. Celui également d'un poète à l'*ethos* complexe, protéiforme, « cousu de plusieurs » et qui a « beaucoup plus que lui en lui »²².

Pourtant la métaphore ment, et de manière éhontée. Cendrars n'a jamais été foudroyé ; ses mots ne sont pas des « impromptus en fusée » (p. 252) ; le figuré n'est pas le littéral, lui-même bien aporétique dès lors qu'il s'agit de rendre compte de l'existant. Mais le mensonge de la métaphore est comparable – ultime analogie – à celui de la fiction dont Cendrars innerve son vécu. Elle est un mentir-vrai²³, tendu entre les deux pôles du thème et du phore, pour l'une, de l'avéré et du fantasmé pour l'autre ; en surplomb, et à l'épicentre, une nouvelle référence se crée sous la plume de Frédéric Sauser : Blaise Cendrars.

Sylvain DOURNEL

E. A. Analyses littéraires et histoire de la langue

(E.A. 1061 – ALITHILA)

Université de Lille

dournel.sylvain@numericable.fr

²¹. — Emil Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949, p.131.

²². — Jean-Michel Maulpoix, *du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 151.

²³. — Voir Louis Aragon, *Le Mentir-vrai* [1980] Paris, Gallimard, « Folio », 1997. Plus encore qu'un recueil de contes et de nouvelles, il s'agit d'un art romanesque fondé sur l'idée d'une porosité féconde entre réel et fiction, qui mutuellement s'informent et se coécrivent. Voir également l'excellent essai de Robert Dion, *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, Presses univ. de Montréal, « Espace littéraire », 2018.