
La métaphore Camusienne : paradigme de l'étrangeté

Sidi Mohamed LAKHDAR BARKA *

« Les sources d'un écrivain, ce sont ses hontes ; celui qui n'en découvre pas en soi, ou s'y dérobe, est voué au plagiat ou à la critique. » CIORAN E.M. *Syllogismes de l'amertume*, Gallimard, 2004.

Cette réflexion sur *L'étranger* ne portera pas sur ce que cette œuvre dit en substance, mais sur comment elle le dit et ce qui nous autorise à la comprendre différemment et peut-être en produire une lecture qui rompt avec les points de vues institutionnalisés et oser une 'subjectivité systématisée' que **Barthes** qualifie de 'cultivée (relevant de la culture) soumise à des contraintes immenses, issues elles-mêmes de l'œuvre' et ayant 'plus de chance d'approcher l'objet littéraire' (1966 :69), ici celle d'un temps et d'un lieu : l'Algérie. Nous ferons ainsi le procès de l'énonciation à partir de repères inhérents à l'œuvre, ceux du narrateur et du narrataire 'actants intradiégétiques qui tous deux appartiennent à l'univers (diégèse) de l'histoire racontée. Nous y consacrerons l'importance d'une écriture de l'écart : oxymorique, métonymique, synecdotique, hendiadystique et métaphorique avec ellipse de ses composants faisant apparaître 'l'étrangeté' comme état d'âme et notion de groupe attachés au lieu. Cette pluralité de sens nous permettra d'esquisser une amorce de 'science du littéraire' (Barthes, 1966) fondée sur une étude méthodique de ces figures à partir de leur caractère 'restrictif' et 'systématique' tel que le propose J. Searle (1982), qui les classe en huit types selon leur fonctionnement discursif dans l'argumentation et tel que H. Morier (1989) va de façon beaucoup plus sophistiquée, les explorer pour leur application dans le champ littéraire.

* Enseignant à l'université d'Oran.

Cet exercice va tenter d'exposer comment la métaphore dans *L'Etranger* (1989) va développer ses propres mécanismes de signification et constituer une typologie de formes d'écarts élaborée en un code de relations discursives. En proposant un inventaire systématique des procédés métaphoriques que ce roman met en chantier, nous tenterons d'identifier Meursault narrateur de son 'étrangeté'. Ces relations vont figer des fonctions linguistiques en rapport avec des fonctions de sens thématiques, induisant des fonctions sémantiques génériques complexes, qui n'ont pu empêcher d'éviter à une catégorie de lecteurs, la possibilité de décodages aberrants (U. Eco, 1970), cause à notre avis de toutes les déviations hors du champ de la littérature, qui ont excentré l'œuvre de son 'immanence'.

Nous tâcherons de rendre **Camus** à son expression, à son art, à son royaume, celui de l'imaginaire et restituer les possibilités de sens qui habitent l'œuvre, les plus proches d'une autre vérité que la méthode nous autoriserait à avancer.

Une profonde douleur, celle d'un dilemme (la caractéristique du dilemme étant de ne pas pouvoir faire de choix) perçu comme une atrophie communautaire, l'empêchait de s'exprimer, par une sorte de pudeur pour tous les innocents qui mourraient de part et d'autre de la ligne d'incompréhension, refusant l'absurdité de la nécessité d'un choix qui s'imposerait.

Devant l'impuissance des mots, ce déchirement d'un patrimoine régional, plus précisément méditerranéen résultant d'une histoire partagée, même si les rôles des uns et des autres ont été distribués avec beaucoup d'injustice, ne pouvait être mieux signifié que par la métaphore que cet auteur, victime lui-aussi, a utilisée, celle du 'Discours du prix Nobel. Malheur lui en pris, lui qui n'avait d'autres outils que les subtilités esthétiques que l'art de la rhétorique pouvait mettre à sa disposition, cette métaphore qui dit si peu mais suggère immensément.

En effet, dans *Critique et vérité* Barthes nous réconcilie, position du lecteur critique avec l'institution critique et le souci de la méthode en littérature, champ du suggéré infini, c'est-à-dire le 'vraisemblable' souvent dévalué par rapport à ce qui a été, l'histoire et ce qui doit être, c'est-à-dire la science.

Ainsi dans notre cheminement vers une vérité, une certainement parmi tant d'autres, nous procéderons à la mise en équation d'un principe de lecture qui mettra en relation les modalités du 'dire' avec le 'dit'. Nous proposerons un 'intelligible' de l'œuvre, soit une interprétation qui répondrait à une exigence de Conviction, c'est-à-dire une lecture méthodique '*faites-moi croire à ce que vous dites*' (1966 :75). Nous

allons la soumettre à une grille de lecture systématique de son potentiel allégorique, en l'occurrence sa puissance métaphorique, tentant de mettre en relief une structure de sens dans ce qu'elle dit, mais encore plus dans comment elle le dit. Nous ferons ainsi le procès de l'énonciation à partir du point de vue inhérent à l'œuvre, celui du narrateur et du narrataire 'actants intradiégétiques' qui tous deux appartiennent à la diégèse de l'histoire qui est racontée. Dans une perspective discursive, ce sera l'exposé du discours du 'locuteur', celui qui porte la parole dans ce texte. Nous y consacrerons l'importance d'une écriture de l'écart (allégorique) c'est-à-dire le discours qui permet de développer une pluralité de sens instituant une 'science de la littérature' (1966 :62).

Faites-moi croire à ce que vous dites

Le procédé narratif prédominant s'appuie essentiellement sur le principe d'écarts ou figures rhétoriques dont la récurrence nous a amené à souligner la systématisme de la fréquence, d'où leur importance dans la construction du sens de l'œuvre. Leurs charges référentielles connexes, c'est-à-dire un faisceau de convergences vers ce à quoi elles renvoient dans l'imaginaire du lecteur, apparaît plus clairement à partir d'une typologie que l'on a pu déterminée quantitativement et d'une façon relativement exhaustive. Ce travail sur le texte donne un corpus qui révèle la répartition suivante :

- 09 écarts oxymoriques,
- 10 écarts métonymiques,
- 24 écarts synecdotiques,
- 12 écarts hendiadystiques,
- 176 écarts métaphoriques.

Les écarts les plus fréquents sont les derniers de toute évidence, que nous traiterons avec une attention particulière pour leur mode de fonctionnement. Pour ce faire nous nous sommes inspiré de la grille de lecture métaphorique que J. Searle (1982) a mise au point et qu'il admet qu'elle ne prétend pas à l'exhaustivité. Elle reste néanmoins un moyen relativement méthodique de reconnaître cette figure de langage parmi tant d'autres, tout autant nuancées, et il suggère deux critères fondamentaux pour procéder à l'identification de l'énoncé métaphorique :

- a) Celui de son caractère 'restrictif' car toute référence d'un mot à un autre mot n'est pas nécessairement métaphorique ;
- b) Et celui de son caractère 'systématique' dans le sens où la métaphore doit nécessairement renvoyer à un système de lieux communs et d'implications associées que les deux interlocuteurs partagent, c'est-à-

dire un espace discursif commun comme nous le confirme **P.Ricoeur** ‘... si l’on y prend une chose pour une autre, par une sorte d’erreur calculée, le phénomène est d’essence discursive’ (2003 :31).

Tous les deux soulignent qu’il n’y a de relation métaphorique ‘speaker’s utterance meaning’ que dans le cas où dans l’énonciation est ‘reconnu le caractère d’énoncé de la métaphore’.

Dans ce cas le traitement du sens métaphorique par l’interlocuteur/lecteur opère selon trois étapes :

1) Il doit avoir une stratégie pour distinguer une métaphore du sens littéral du mot, de l’expression ou de la phrase.

2) S’il a décidé de chercher une interprétation métaphorique, il doit être équipé d’une grille ou de principes établissant les possibles de signification des sens étendus (déviés), d’où le caractère systématique.

3) Il doit procéder par élimination pour restreindre les sens étendus et décider lequel ou lesquels est ou sont applicables dans le contexte donné.

A partir d’une typologie de leur catégorisation poétique (littéraire) tel que propose **H. Morier** (1989) nous essayerons d’extraire les logiques de fonctionnement de ces formulations rhétoriques, et illustrer leur caractère discursif spécifique dans la langue française de **Camus** soit leur ‘effet de genericité’ tel que le définit **J.M.Adam** ‘Dès qu’il y a texte – c’est-à-dire la reconnaissance du fait qu’une suite d’énoncés forme un tout de communication --, il y a effet de genericité – c’est-à-dire inscription de cette suite d’énoncés dans une classe de discours’ (2004 :62).

Dans chaque type de métaphores, nous prendrons quelques exemples, les plus représentatifs à titre d’échantillon pour illustrer le propos. Nous explorerons cette œuvre sans avoir la prétention d’avoir épuisé toutes les possibilités du texte dont, comme il est admis de nos jours, la richesse littéraire reste une source infinie de lectures et de relectures.

1.1. Les écarts oxymoriques :

L’oxymore est fondé sur la collocation de deux idées antonymiques qui génèrent une troisième dont l’effet esthétique résulte du jeu de contrastes qu’elle met en harmonie. Ce procédé est certainement rare d’un point de vue purement linguistique parce qu’il crée un signifié pour lequel il n’y a pas de signifiant conventionnel.

Que doit-on ressentir ‘d’une lueur sans éclat’, d’un ‘itinéraire d’aveugle’, d’un ‘éclairage sombre’, d’une ‘joie empoisonnée’, du ‘fond de l’avenir’ ? Ces quelques exemples illustrent bien le rôle que vont jouer les éléments naturels, la lumière en particulier, dans l’appréhension du lieu signifié de la narration, c’est-à-dire de la diégèse, en se rappelant que ‘la diégèse n’est donc pas l’histoire, mais l’univers où elle advient’

(Genette, 2007 :301) ce que l'on nommera 'l'univers camusien', c'est-à-dire une mise en mot spécifique à l'auteur, qui traduira une symbiose organique avec son univers extradiégétique : l'Algérie.

1.2. Les écarts métonymiques

La réduction métonymique est en grande partie utilisée pour stigmatiser une institution en particulier, la justice, dont l'auteur a mis en exergue l'inanité aussi bien dans l'œuvre que dans les grands moments de sa vie (discours du Prix Nobel) et qui lui a valu l'anathème de bien des lecteurs de la rive sud, et dont il n'a pas cessé de revendiquer le compagnonnage historique et la communauté de destin.

En effet, que penser d'un avocat réduit à une 'curieuse cravate', d'un juré atrophié à une 'rangée de visages', de journalistes phagocytés par leur produit 'les journaux', des mêmes membres du juré à une 'banquette de tramway', d'un être humain à une sentence 'la tête de cet homme', d'un groupe de magistrats à un lieu 'la cour' anonyme, impersonnel, froid, assimilé à une fonction répressive et finalement l'instrument de la sentence, la guillotine à sa partie la plus terrifiante 'le couperet'.

La justice apparaît ainsi tel un espace peuplé de signes et d'objets, dépourvue d'âme et d'humanité, où 'l'on était tué discrètement avec un peu de honte et beaucoup de précision' (1989 :158)

1.3. Les écarts synecdotiques

L'écart synecdotique est exclusivement consacré à l'identification de l'individu 'Arabe', au groupe qu'il représente, c'est-à-dire la population autochtone du pays. La lettre initiale A en majuscule réitère ce rapport à une catégorie sociale reconnue. Ces personnages sont déplacés, observés, amputés de la parole, de leur parole. Ce silence est celui de l'extra-territorialité linguistique officielle qui leur est imposée. C'est un silence institutionnalisé par une gestion de l'Autre, de type coloniale, et **Camus** ne pouvait que le reproduire (ce silence), au risque de falsifier le lieu de sa fiction dans celui plus vaste de son environnement.

Ce silence redéfinit une autre catégorie de 'l'étrangeté', celle de l'altérité culturelle, l'Autre celui que l'on côtoie sans le rencontrer dans le discours, celui dont on parle et qui ne fait qu'apparaître et s'évanouir dans le champ de la vision. Ces figures, ombres animées, semblent déterminées par des motivations ou forces qui échappent à l'entendement du personnage narrateur central. Elles sont un élément du décor et existent beaucoup plus par la conscience de leur absence dans l'esprit de la collectivité d'origine européenne. Elles représentent le paradigme

d'une homogénéité ratée de par la conception d'une altérité différence voire antagonique au lieu d'une altérité différence complémentaire.

L'absence est d'abord le sentiment d'un vide affectif, social et certainement existentiel, d'où la réaction inversée du lectorat algérien à l'égard de **Camus**. Cette absence / silence est ressentie comme un silence de l'auteur devant l'histoire, d'ailleurs, il est surprenant que l'on ait retenu que la réduction synecdotique pour extrapoler la position de l'auteur par rapport à la communauté arabe en Algérie de l'époque, et occulté un moment fort de la symbolique de l'Autre dans le même roman.

En effet, la seule fois où il leur attribue un pouvoir d'initiative à ces 'Arabes', lorsqu'ils montrent à Meursault comment faire son lit, alors qu'il vient de leur annoncer qu'il est en prison pour avoir tué un des leurs (1989 :104), il les pare d'une qualité humaine de tolérance et de compassion, indéniable leçon de compréhension, geste de solidarité dans cette prison – alors que ses compatriotes ne le font pas – où la communauté de destin l'emporte sur les différences sociales, ethniques et autres. L'Autre redevient humain, manifeste des sentiments, et produit de l'émotion à l'égard de celui qui n'est plus, ou qui n'a peut-être jamais été étranger. Il est vrai que cela reste la seule instance dans le récit, où l'Autre est vêtu d'un habit d'humanité, mais ceci doit être implicitement contrasté avec le masque d'indifférence du personnage narrateur, et pour lequel il sera moralement condamné mais injustement jugé.

1.4. Les écarts hendiadystiques :

Nous avons traité ce type d'écart juste avant la métaphore, parce qu'il en est très proche, et en particulier de la métaphore dite affective, qu'elle soit synesthétique ou à transposition sensorielle. La limite entre l'hendiadys et la métaphore est parfois diffuse et l'effet peut varier par le maniement de catégories grammaticales tangentielles (ex. attribut, épithète ou complément du nom). Nous avons pu en dénombrer une douzaine, car elles sont tout à fait significatives de la manière de combiner deux substances, en général l'une concrète l'autre abstraite, caractéristique de cette figure rhétorique :

'Odeur	de nuit	de terre et	de sel'
Olfactive	temps/abstrait	matière/concret	goût/concret
'Chargement	d'hommes	et	de lumière'
Contenu/abstrait	personnes/concret		visuel/abstrait
'Réverbération	de route		et de ciel'
Visuel/abstrait	concret		visuel/abstrait
'Bruit	d'eau		et de flûte'
Auditive/abstrait	matière/concret	harmonie/auditive	

Pour être plus claire dans l'exposé des mécanismes du mode de formulation de la pensée du personnage, cette association concret/abstrait ou dissociation d'un paradigme adjectival en deux substantifs, c'est-à-dire aussi la combinaison de deux déterminants dans un sens ou l'autre, peut être comprise comme la mise en contraste ou en parallèle, par le biais de transpositions sensorielles d'une série de dualités de sensations, dont l'effet serait d'annihiler les limites du monde réel – concret – et du monde virtuel celui des impressions – imaginaire-.

1.5. Les écarts métaphoriques :

Nous abordons l'écart de type métaphorique en dernier, parce qu'il est de loin le plus important, en nombre par rapport aux précédents, mais en plus il se subdivise en plusieurs modèles que nous traiterons selon le principe de fonctionnement des trois composants essentiels dans cette forme, à savoir : le comparé, le comparant et l'intersection des deux.

Une étude systématique de la récurrence métaphorique nous a permis de quantifier l'emploi et l'infinie subtilité des nuances de ce procédé afin de confirmer son importance dans la conscience de son environnement, que montre le narrateur et accréditer notre approche d'une relative objectivité. On en a dénombrées :

- 06 métaphores explicites,
- 16 métaphores surréalistes,
- 168 métaphores elliptiques, qui elles-mêmes se subdivisent en quatre sous-groupes

1.5.1. Les métaphores explicites

Nous en avons identifiées un petit nombre par rapport aux autres types. Dans cette construction, les trois composants sont mis en évidence, son effet rendu explicite atténué voire dépouille l'image de sa profondeur, et à ce titre elle peut devenir un cliché usé, dénué de toute qualité littéraire. Une conversation 'jacassement de perruches', le vide du cœur qui devient 'un gouffre', un visage couleur de 'soleil', voilà quelques exemples qui dispensent l'imaginaire du lecteur de grandes quêtes spéculatives sur le sens métaphorique.

1.5.2. Les métaphores surréalistes

Un peu plus fréquentes que les précédentes, elles restent assez sporadiques pour perturber l'esprit du lecteur, car elles fonctionnent exactement à l'inverse de l'évidence, sa caractéristique c'est l'énigme, voire l'incompréhension, l'effet surréaliste. Son principe, c'est de mettre sur le même plan de sens des éléments parfois totalement disparates. Le

lieu supposé de l'intersection est si arbitraire qu'il confère à l'absurde dans certains cas.

On constate d'abord la difficulté à classer cette figure rhétorique à mi-chemin entre la métaphore et l'hendiadys. Elle n'est ni l'un ni l'autre, mais elle emprunte aux deux, dans la mesure où il y a deux éléments qui sont mis en situation de collocation syntaxique et/ou relation grammaticale (par le moyen de la conjonction de coordination les associant), et qui fonctionnent en bipolarité obtenue par l'association d'idées, juxtaposition de deux sèmes (principe métaphorique) l'un abstrait et l'autre concret (principe hendiadystique). L'écart est si distant entre les deux signifiés des comparés et comparants qu'il faut au lecteur imaginer, parfois même inventer le lieu de l'intersection, même si souvent le lieu de cette dernière varie dans un large spectre de choix, déterminé par les référents culturels propres au répertoire du lecteur.

La mise en rapport de signifiés aussi bizarrement combinés induit des images surréalistes. Décrire Paris comme 'des pigeons et des cours noires', la rue comme 'les boutiques et les chats', 'sentir la chaleur dans le bureau et le soir', 'secouer la sueur et le soleil', 'reconnaître l'odeur et la couleur du soir d'été', 'retrouver ma cellule avec le sommeil' sont là quelques exemples qui illustrent bien le cheminement de la pensée du narrateur. Confondre les mondes du réel (concret) et de l'imaginaire (abstrait) provoque ainsi une perte de repères dans la perception de l'environnement, projetant par là-même une troisième dimension, virtuelle celle-ci, dont l'effet est singulièrement impressionniste par la fusion du personnage dans les éléments naturels immédiats.

Chaleur, sueur, soleil, couleur du soir, les états d'âme deviennent des lieux, les couleurs traduisent des moments dans l'atemporalité et le temps une sensation olfactive. Une telle contrefaçon de la cognition empirique, encore une fois, contribue à la construction graduelle d'une perception organique de l'espace dans lequel le narrateur se fonde, comme si la vie se substituait à lui pour exprimer l'essence de son être, d'où l'effet surréaliste.

1.5.3. Les métaphores elliptiques :

Dans cette catégorie, on a pu les regrouper selon quatre types d'ellipses :

- a) ellipse du comparé et du comparant. (03)
- b) ellipse de l'intersection. (10)
- c) ellipse du comparé. (24)
- d) ellipse du comparant. (135)

A) L'ellipse du comparé et du comparant :

Elle est de loin la plus délicate à décoder car elle présuppose chez le lecteur une anticipation discursive qui résulte d'une perception partagée avec le narrateur, des deux éléments occultés. Ils doivent partager de ce fait la même communauté discursive, dans ce cas, une formulation caractéristique du français parlé en Algérie, communauté de l'auteur. Il suffit de dire 'ça tape' pour comprendre qu'il s'agit d'un soleil dur, qui assomme plutôt qu'il ne réchauffe, un soleil impitoyable dont la propriété essentielle est rendu par un verbe court, bref presque onomatopéique, qui claque comme un coup de fouet. Ceci est vrai aussi pour 'te mûrir' pour battre quelqu'un jusqu'à le voir tomber, c'est-à-dire le rendre comestible, supportable ; un 'taquet' pour comprendre un coup violent qui fixe l'individu, le fige en un point immobile. 'Il m'a manqué' à savoir provoquer, dans les sociétés du pourtour méditerranéen, attenter à un code de l'honneur machiste, déterminé par une idée sublimée de la virilité de l'homme.

On a là un substrat référentiel géographiquement localisé. Des mots qui appartiennent à un code, le français sont mis en situation d'écart qui renvoi à une vision hybride d'un environnement humain, dont le sème connoté appartient à une autre culture, typique d'une construction langagière dinomique 'coexistence et utilisation complémentaire de deux systèmes culturels'. (Saville-Troiké, 2003 : 30).

B) L'ellipse de l'intersection :

L'intersection :

Aussi appelée 'nœud' est ce lieu où se fixe l'écart, par une relation d'analogie ou référentielle d'homonymie, de synonymie ou d'antonymie entre le comparé et le comparant, pour exprimer un fait de vie ou de l'imaginaire, parfois situation ou vision de l'auteur, nouvelle ou originale. Dans cette figure, souvent le comparé et le comparant se présentent sous la forme d'un complément de nom 'lumière de fin d'après-midi', 'nid de lumière d'Alger', 'épée de lumière', ou de deux noms, l'un substantif et le second adjectivé ' la femme automate', 'la flamme désire' ; aussi appelée parataxe, cette combinaison dénote d'une réduction du comparé au comparant, c'est-à-dire au déterminant. On obtient ainsi une matérialisation de la lumière et du temps avec le lieu, réduction de l'abstrait au concret. Elle est aussi considérée comme une métaphore subjective, car souvent elle attribue à l'intersection, de par l'importance de son potentiel déterminant occulté, une fonction symbolique. D'ailleurs on constatera la construction d'une symbolique de la lumière à partir de la récurrence sémique : intersection/lumière, de façon systématique dans presque toutes les métaphores elliptiques.

C) L'ellipse du comparé :

Le comparé :

Mot dont le signifié conventionnel ou aussi littéraire sera déterminé par un autre mot/signifié ou une de ses propriétés linguistiques ou sémantiques. Celui-ci oblitérera le premier sens pour faire émerger un second et la distance entre les deux, appelée écart et souvent arbitraire en apparence, produira l'effet esthétique ou littéraire. Souvent cette figure consacre l'idée obsessionnelle de cette lumière source de désintégration de la conscience d'être de l'individu, dans ce cas le narrateur. En effet, il faut parfois deviner jusqu'à procéder par empathie, pour décrypter le comparé rayonnement dans les comparants suivant : 'chaleur de pierre', 'éclatement rouge', 'océan de métal bouillon', 'soleil de meurtre' comparant du comparé 'soleil d'enterrement'. Cette métaphore antanaclase (deux sens pour un même mot) renvoi par anticipation le meurtre de l'Arabe à la mort de la mère, car la justice ne le condamnera pas pour l'acte criminel mais pour le meurtre symbolique de la mère, celui de n'avoir pas pleuré à son enterrement. Les deux sèmes d'un seul mot 'soleil' sont injectés dans les compléments du nom 'd'enterrement' et 'même', c'est-à-dire de meurtre, d'où l'absurdité du rapport de causalité moral/légal et désintégration du rapport réel/virtuel.

Dans le même ordre d'idée, les comparants matérialisés 'lame étincelante', 'glaive éclatant', 'épée brûlante', 'cymbales du soleil', vont réifier le comparé occulté : le rayonnement lumineux, jusqu'à l'hallucination. Cette semi-inconscience va précéder l'acte de mort, fondé par le destin (comparé), dans 'la roue s'était arrêtée' de la roue (comparant), tout en magnifiant l'image du couteau en 'glaive', 'épée', 'lame étincelante' trois comparants dont l'effet de réitération va induire l'isotopie imagée de l'Arabe guerrier élément culturel qui renvoie à toute une iconographie du sabre, parfois institutionnalisée dans les symboles des nations et idéologies.

Ce mirage réécrit, à sa manière, l'histoire de l'Algérie, celle d'une rencontre violente et prédéterminée par les deux rives de la même mer, cadre colonial dans lequel l'individu ne fait qu'accomplir un destin qui lui est prescrit par son passé communautaire. Il semblerait que la prédominance objective du passé (identification) mette le narrateur en contradiction, en dilemme de conscience par rapport à ses choix en tant qu'individu et la conscience des déterminants de sa personnalité (identisation). C'est là peut-être, l'effet obtenu par ce type d'écart et dont le but est de décrire un fait grave, le crime, sans en impliquer la responsabilité aux actants passifs de l'événement. Etrangers à leurs gestes, étrangers à leurs destins, étrangers à leur présent, ils vivent leur

« étrangeté » comme les témoins de rapports de force qu'ils représentent à leur insu. L'effet serait d'absoudre autant le coupable que la victime, comme si tous les deux étaient surdéterminés dans leurs actes par un enchaînement de situations qu'ils subissent de par leur position antonymique de composants naturels d'un même environnement, ensemble homogène mais divisé par des devenirs divergents, voire même conflictuels apparemment inéluctables.

D) L'ellipse du comparant :

Le comparant :

Mot dont le signifié (sémantique) ou la fonction grammaticale ou morphosyntaxique (linguistique) déterminera le premier mot pour produire un nouveau sens du comparé par l'écart (fonction poétique).

Elles sont les plus nombreuses, cent trente cinq environ. Le sens du comparant est souvent porté sur le verbe qui détermine le comparé. Le comparant est injecté sous forme d'état de la matière pour singulariser la nature des comparés qui deviennent les lieux sémiqes de ces métaphores. Encore une fois ces lieux sont matérialisés sous forme d'éléments naturels : le soleil au moins une trentaine de fois, une autre trentaine est consacrée directement ou indirectement à la lumière, une vingtaine au jour en tant qu'étapes de la durée et le même nombre à peu près, confirme la récurrence de l'eau en tant que fluide plasmatique de la vie.

Le soleil :

Il 'pèse sur la terre', 'déborde', 'éclate', 'tombe', 'écrase', 'se brise en morceaux', 'retentit dans la tête', 'trionphe', 'sa chaleur s'appui sur l'individu', 's'oppose à son avance', 'l'enivre', et son intensité identifie les saisons 'l'été a très vite remplacé l'été'. Il est matière en fusion 'pleuvoir du feu' et même son absence contrôle la vie 'les nuits d'été coulent'. Puissance de vie et de mort, il détermine les moments de la journée 'un certain ciel du soir' et conditionne le 'déclin du jour qui conduit à la nuit.

La lumière :

Elle est son pendant, elle 'éclabousse', elle 'fatigue', 'blesse les yeux', 'gicle sur l'acier', 'coule', 'aveugle', 'fait 'naître' et 's'éteindre' la vie. Elle est clarté, éblouissement, aveuglement avec la chaleur elle confirme le caractère irradiant du soleil et atteste de la puissance céleste de l'astre qui décide du commencement et de la fin de toute manifestation de vie ou conscience d'être.

Le jour :

Pan de temps, qui rythme la vie, identifié par les jeux de lumière et d'ombre, est une durée. Il se conjugue de la naissance 'les soirs

naissant', stagne dans le néant 'le jour n'avancé plus', 'il avait jeté l'ancre', jusqu'à son accomplissement 'détruit l'équilibre du jour'. Il est une difficulté à vivre 'le jour plein', six heures à tuer', 'le jour finissait' jusqu'à la maladie 'fait pâlir les étoiles' puis l'effondrement 'la nuit qui bascule' moment où l'on arrive 'au bout du temps' en attendant de recommencer le cycle 'du nouveau jour glissant' à 'la limite de la nuit'.

L'eau :

Sous forme de 'promesse de pluie', 'de flots de spectateurs', 'de mâts qui dansaient', d'espace 'noyé dans la nuit', de sons 'noyés dans le bruit et la poussière', 'de bruit de l'eau', de vent 'de voile', de vie animale 'la mer haletait', 'de murmure', de masse puissante 'la mer a charrié', de profondeur 'd'eau où je trouvais le vertige', d'émotion 'flot de joie', d'exutoire 'lavé mon pêché', de peine 'de sueur', de sentiment liquide 'je déversais mon cœur', elle imprègne de sa propriété fluide et aide à subir les agressions incessantes des autres éléments. Elle facilite le passage de la nuit au jour et du jour à la nuit, car les deux coulent l'un de l'autre, et l'un après l'autre.

La contiguïté de la source et de la mer, la première, eau douce, rafraichissante et source de vie, la deuxième manifestation de puissance 'donne le vertige' et de destruction 'noyé' se combinent en fonction rédemptrice. N'étant pas confinée à un lieu spécifique à celui de sa nature liquide, elle est donc omniprésente et sacralise tout ce qu'elle oint, tout en purifiant l'espace qu'elle partage avec le soleil, la lumière et le temps.

Toutes les formes que nous avons étudiées, ont mis en relief la conjonction concomitante des éléments naturels au-delà des espaces qui leurs sont physiquement reconnus habituellement.

Cette perception sans discernement de leur réalité empirique, lumières, couleurs, bruits, sensations de peines et flux d'émotions, se fondent en une vision symbiotique du narrateur, entraînant des effets synesthétiques de lecture dans lesquels les fonctions des sens se croisent jusqu'à la perte totale des repères de l'énonciation. Ce qui doit être vu est entendu, ce qui doit être entendu est senti, ce qui doit être senti est vu, etc.

Une fois extraits de leur contexte discursif, les éléments constitutifs du principe métaphorique ayant subi l'ellipse, procèdent par préterition et suggèrent l'éventualité d'une grille de régulation du sens par l'image. La métaphore est une abstraction primitive et on la retrouve dans les discours du plus dénotatif au plus connotatif. Il est établi qu'elle transcrit le concret en abstrait et vice versa par l'usage de l'analogie

Elle fait partie du discours scientifique, et à ce titre pour les anthropologues l'observation et la compréhension de l'évolution de

l'homme dans son environnement, passent par la connaissance que l'on peut avoir de ces procédés d'intellectualisation de la vie par des techniques de production de sens par analogie.

Brenda E.F. Beek (1978 : 85) considère que par le biais d'une logique sensorielle, l'homme finit par développer une sorte de procédé de pensée préverbale qui injecterait le raisonnement analogique dans des catégories sémantiques. Donc on peut constater l'existence d'une conscience préverbale du monde que l'on adapterait ou qui s'imposerait à nos codes langagiers. Ce décalage entre la pensée imagée et symbolique et la pensée codifiée et structurée entrainerait l'émergence de techniques de l'écart comme médiateurs entre les deux moyens de cognition du monde dont l'homme dispose. On peut avancer que cet amalgame des sens induit une confusion de la perception que le narrateur a de son environnement, dans une sorte de cognition physiologique et/ou biologique immédiate de la vie par une fusion des sens, couleurs, touchés, bruits, odeurs, goûts, avant de l'intellectualiser par le raisonnement, par les mots, par la pensée. Ainsi le personnage semble expérimenter biologiquement les éléments naturels de son environnement, avant de l'exprimer, de médiatiser son monde par le langage, qui dans ce cas, est soumis beaucoup plus aux effets de la matière qu'il ne se conforme aux conventions langagières de la communication verbale, au risque même de les transgresser dans une sorte 'd'idiolecte' que seule une certaine catégorie de lecteurs, notamment algériens pourrait percevoir.

« L'étrangeté » deviendrait dans ce cas une notion correspondant à un état d'âme. Partagée, elle identifierait une communauté d'individus qui se caractériseraient par une non-adhésion ou un refus d'adhérer au sens du groupe, à la conscience collective. Ces bribes d'étrangeté' sédimentées en strates des parcours croisées des communautés qui partagent le lieu, l'être géographique, mais non pas la parole qui le dit, induisent des identités tourmentées, dont la prise de conscience par la mise en mots confère à l'absurde. La faillite du mot, ou ce qui s'apparente à une sorte d'anomie langagière, prélude à l'expression de la violence, invite au silence, à l'absence, deux attitudes qui caractériseront l'écriture de **Camus**, et ouvriront la porte à des lectures des plus controversées de l'œuvre.

Bibliographie

- Amalric, J. L., *Ricoeur, Derrida : l'enjeu de la métaphore*, Paris, P.U.F., 2006.
- Adam, J. M., « Des genres à la généricité » in *Les genres de la parole*, n° 153, Bouquet, S., éd., Larousse, 2004, pp. 62-72.
- Barthes, R., *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.
- Beck Brenda, E. F., « The metapor as a Mediator Between Semantic and Analogic Modes of thought », in *Current Anthropology*, Vol. 19, n° 1, March 1978.
- Camus, A., *L'Etranger*, Paris, Gallimard, 1989.
- Chaulet-Achour, C., *Albert Camus et l'Algérie*, Alger, Barzakh, 2004.
- Ducrot, O. et Schaeffer, J. M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 2005.
- Gonzales, J. J., *Albert Camus : l'exil absolu*, Paris, Ed. Manucius, 2007.
- Morier, H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1989.
- Ricoeur, P. *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 2007.
- Saville-Troike, M., *The Ethnography of Communication*, Londres, Blackwell Publishing, 2003.
- Searle, J.R., « metaphor » in *Metaphor and Thought*, A. Ortony, ed., C.U.P., 1998, pp. 83-111.