

**LES MÉTAPHORES ET LES COMPARAISONS DANS LA SÉRIE DE ROMANS
LES JEUNES FILLES DE HENRY DE MONTHERLANT**
-Analyse syntaxique et thématique

Jaana Larkkonen
Taitoniekantie 9
40740 Jyväskylä

Mémoire de maîtrise en
philologie romaine
Institut des langues
romanes et classiques
Université de Jyväskylä
Octobre 1998

Tiedekunta	Laitos
HUMANISTINEN	Romaanisten ja klassisten kielten laitos
Tekijä Larkkonen Jaana	
Työn nimi Les métaphores et les comparaisons dans la série de romans <i>Les jeunes filles</i> de Henry de Montherlant	
Oppiaine	Työn laji
Romaaninen fileologia	pro gradu-tutkielma
Aika	Sivumäärä
Lokakuu 1998	112 s.
Tiivistelmä - Abstract	
<p>Pro gradu-tutkielmani päämääränä on tutkia metaforien (283 kpl) ja vertausten (543 kpl) esiintymistä valitsemassani korpuksessa. Työni perustana on Henry de Montherlantin romaanisarja <i>Les jeunes filles</i>. Sarja käsittää neljä itsenäistä romaania, jotka ovat nimeltään seuraavat: <i>Les jeunes filles</i>, <i>Pitié pour les femmes</i>, <i>Le démon du Bien</i> ja <i>Les lépreuses</i>.</p> <p>Syntaksisessa analyysissä metaforat on luokiteltu Christine Brooke-Rosen englantilaista runoutta varten kehittämän syntaksisen luokittelun pohjalta. Metaforan eri syntaksiset tyypit esitellään työn teoreettisessa osassa. Analyysi esittelee yhdeksän syntaksista päätyyppiä. Näistä kaksi jakautuu edelleen alatyyppeihin. Syntaksisten tyyppien ytimenä voivat toimia mm. substantiivi, verbi, genetiivirakenne tai kokonainen lause. Syntaksisessa analyysissä esitellään myös esimerkkejä jokaisesta eri tyyppistä. Esimerkit ovat peräisin edellämäinitusta romaanisarjasta. Työssä on kiinnitetty huomiota myös siihen, kuinka paljon metaforia eri syntaksiset tyypit ovat keränneet. Metaforien määrä ja esiintymisprosentti/tyyppi käy ilmi erilaisista taulukoista ja kaavioista, jotka työssä esitellään.</p> <p>Temaattinen analyysi sisältää sekä korpuksista löydetty metaforat että vertaukset. Näiden lisäksi kolmannen ryhmän muodostavat ns. yhdistelmät (metafora + vertaus tai päinvastoin). Yhdistelmiä tekstistä löytyi 68 kpl. Temaattisen analyysin tarkoituksena on täydentää syntaksista analyysia sekä selvittää, mitkä aihepiirit eli teemat ovat romaanisarjassa keskeisellä sijalla. Eri teemat, kuten esimerkiksi luonto, eläimet, uskonto jne. ovat keränneet eri määrän esimerkkejä. Myös eri teemojen esiintymismäärät - ja prosentit käyvät ilmi analyysistä löytyvistä taulukoista.</p> <p>Tehdyn tutkimuksen perusteella voidaan todeta, että Henry de Montherlantin kuvakieli on erittäin paljon sidoksissa kirjailijan omaan elämään (esim. teemat <i>sota</i> ja <i>mytologia/historia</i>). Tutkittu aineisto osoitti myös, että Montherlant suosii pitkiä ja kuvailevia kielikuvia. Mm. samassa lauseessa esiintyvät metaforan ja vertauksen yhdistelmät muodostavat selvän erityispiirteen tutkittussa aineistossa.</p>	
Metsänsä Métaphore, comparaison, thème, terme propre, terme figuré	
Säilyvyyspaikka Aallon kirjasto	
Muuta tietoa	

"Il faut écrire comme si l'on était compris,
comme si l'on était aimé et comme si l'on était
mort."

- Henry de Montherlant -

TABLE DES MATIERES

1. INTRODUCTION.....	1
1.1. Le but du travail et la méthode.....	1
1.2. Les données statistiques du corpus.....	1
1.3. Henry de Montherlant.....	3
1.4. Présentation des romans constituant le corpus.....	4
1.5. Métaphore et comparaison.....	6
1.5.1. Quelques définitions selon la rhétorique classique.....	6
1.5.2. Les tropes.....	9
1.5.3. Traits caractéristiques.....	11
1.5.4. La nature de la comparaison.....	12
1.5.5. La forme des comparaisons.....	15
1.5.6. La nature de la métaphore.....	17
1.5.7. La syntaxe de la métaphore.....	21
2. ANALYSE DU CORPUS.....	31
2.1. ANALYSE SYNTAXIQUE.....	31
2.1.1. L'étude statistique des formes syntaxiques de la métaphore....	31
2.1.2. Le corpus étudié.....	33
2.1.2.1. Substitution simple.....	33
2.1.2.2. Formes référentes.....	37
2.1.2.3. Verbe-copule.....	40
2.1.2.4. Métaphores à changement et à métamorphose.....	43
2.1.2.5. Lien génitif.....	45
2.1.2.6. Métaphores verbales.....	51
2.1.2.7. Métaphores adjectivales.....	58
2.1.2.8. Métaphores adverbiales.....	59
2.1.2.9. Métaphores phrastiques.....	61
2.1.2.9.1. Métaphores-phrases.....	61
2.1.2.9.2. Métaphores filées.....	62
2.1.2.9.3. Métaphores combinées.....	65
2.2. ANALYSE THÉMATIQUE.....	66

2.2.1. Les métaphores et les comparaisons de l'analyse thématique....	66
2.2.2. Les motifs pour le classement des groupes thématiques.....	67
2.2.2.1. La nature.....	69
2.2.2.2. Les animaux.....	73
2.2.2.3. La religion.....	76
2.2.2.4. La mythologie et l'histoire ancienne.....	78
2.2.2.5. La navigation.....	80
2.2.2.6. La description de personnes.....	82
2.2.2.7. Les objets et les matériaux.....	86
2.2.2.8. La guerre.....	89
2.2.2.9. La médecine.....	90
2.2.2.10. Les sujets abstraits.....	92
2.2.2.11. Les autres sources.....	93
2.1.2.12. Les constructions figurées à plusieurs thèmes.....	95
2.1.2.13. Les combinaisons.....	98
3. CONCLUSION.....	104
BIBLIOGRAPHIE.....	108
APPENDICE.....	111

1. INTRODUCTION

1.1. Le but du travail et la méthode

Dans ce travail, nous nous intéresserons à deux expressions figurées, c'est à dire à la métaphore et à la comparaison dans l'oeuvre de Henry de Montherlant. Le travail consiste en deux approches différentes. À l'aide de l'analyse syntaxique nous ferons le relevé des relations grammaticales des métaphores. Les comparaisons y sont exclues, car elles ne présentent aucun problème syntaxique réel. Pourtant, nous sommes d'avis qu'une approche purement mécanique, c'est-à-dire syntaxique, ne suffira pas à éclaircir l'imagerie de Montherlant: elle explique seulement la technique avec laquelle les métaphores sont créées. Elle ne donne non plus une image d'ensemble complète du monde imaginaire de l'oeuvre de l'auteur. - L'analyse syntaxique n'étant pas suffisante, nous ferons également l'analyse thématique. C'est pourquoi nous avons voulu étudier aussi les comparaisons de notre corpus. En premier lieu, elles sont très nombreuses et en second lieu les termes avec lesquelles l'auteur les a créées sont intéressantes du point de vue thématique. Ainsi, une analyse thématique (métaphores + comparaisons) complète l'analyse syntaxique (métaphores) avec une approche stylistique mettant en évidence les sujets et les thèmes choisis par Henry de Montherlant.

1.2. Les données statistiques du corpus

Notre corpus est constitué par *Les jeunes filles* de Henry de Montherlant (1896-1972) qui est une série de quatre romans (1936-1939): 633 pages de texte au total.¹ Le corpus contient 827 expressions figurées dont 284 sont métaphoriques (34,3% des exemples) et 543 comparatives (65,7% des exemples). En plus, nous avons relevé 68 combinaisons, c'est-à-dire exemples réunissant une

¹Tout comme la série elle-même, le premier volume en est intitulé *Les jeunes filles* (1936). Trois autres volumes portent chacun un titre propre: *Pitié pour les femmes* (1936), *Le démon du Bien* (1937) et *Les lépreuses* (1939). Cf. la note en bas 8 de p. 4.

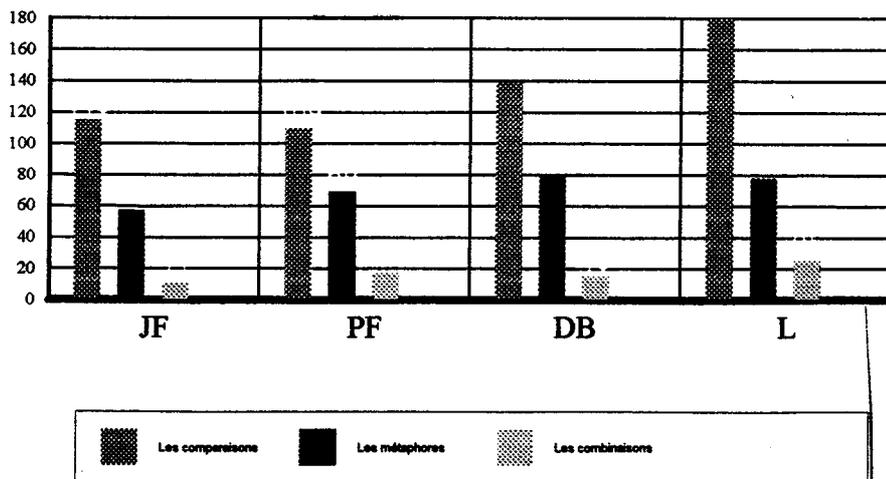
métaphore et une comparaison. Cela veut dire qu'en réalité, nous avons 352 constructions métaphoriques et 611 constructions comparatives au total. Pourtant, nous avons préféré faire une distinction nette entre les expressions figurées 'simples' (comparaison ou métaphore) et les expressions figurées combinées². Sur une page de ce roman il y a en moyenne 1,4 expressions métaphoriques ou comparatives. La répartition des énoncés entre les romans est la suivante:

TABLEAU 1. Le corpus

	Comparaisons		Métaphores		Combinaisons	
	Fréquence	%	Fréquence	%	Fréquence	%
JF	115	21,2%	57	20,0%	11	16,2%
PF	109	20,1%	69	24,3%	17	25,0%
DB	139	25,6%	80	28,2%	15	22,0%
L	180	33,1%	78	27,5%	25	36,8%
Total	543	100%	284	100%	68	100%

Le schéma 1 ci-dessous nous visualise cette répartition des expressions figurées dans chaque roman à part.

SCHEMA 1. La répartition des expressions figurées dans le corpus étudié (la fréquence/roman)



²Nous avons voulu souligner que les combinaisons sont un trait de style chez Montherlant. 7,6% d'énoncés figurés ont une combinaison sous la forme de soit $M + C$, $C + M$ ou $C + M + C$.

Pour éviter la répétition et pour condenser le texte, nous avons abrégé le titre de chaque roman de la manière suivante: *Les jeunes filles (JF)*: p.915-1078, *Pitié pour les femmes (PF)*: p.1079-1222, *Le démon du Bien (DB)*: p.1223-1368, et *Les lépreuses (L)*: p.1369-1548 (cf. le schéma 1). Les mêmes abréviations sont aussi présentes dans les exemples tirés du corpus pour indiquer le roman dont il s'agit. Il est aussi à noter que tous les exemples sont numérotés, car de temps en temps nous référerons à un exemple spécifique; les exemples sont plus faciles à localiser. Dans les exemples relevés dans le corpus, nous utiliserons le texte **en gras** quand il s'agit d'un terme métaphorique et le texte *en italiques* avec le terme propre (s'il est présent dans l'image).

1.3. Henry de Montherlant

Henry de Montherlant naquit en 1896 à Paris dans une famille aristocratique. Il fut un écrivain aux masques multiples, aussi bien romancier, essayiste, poète qu'auteur dramatique. Sa carrière d'auteur se divise en trois périodes. Dans sa jeunesse il s'engagea comme volontaire dans la Première Guerre mondiale (1917-1918). La guerre, aussi bien que le collège, le sport et la tauromachie marquèrent sa jeunesse. Elles ont aussi nourri la première partie de son oeuvre (de 1920 à 1934). Pendant cette période, l'auteur quitta la France pour l'Afrique du Nord, l'Espagne et l'Italie. A partir de son retour en France, en 1935, Montherlant connut un second apogée de sa carrière comme moraliste et comme romancier. La série des *Jeunes filles* forme un des sujets de ce cycle romanesque commencé en 1936. Pendant la troisième période, la plus longue (de 1942 jusqu'à la mort de Montherlant en 1972), l'auteur se consacra presque totalement à la littérature dramatique.³

Montherlant cultiva une image d'écrivain hautain pour qui le succès public était le résultat d'un "malentendu". Il écrivit: "Le fait que l'oeuvre d'art doive aller au public est le revers et la grande punition de cette merveille qu'est l'art. La diffusion de

³Bruézière, M. *Histoire descriptive de la littérature contemporaine*. Paris 1975, 283-285.

l'oeuvre corrompt le caractère de l'artiste, et lui prend un temps qu'il devrait consacrer à cette oeuvre et à sa vie privée."⁴ Montherlant est surtout connu du grand public grâce aux nombreuses adaptations télévisées de ses oeuvres⁵. Quant à sa carrière, la série des *Jeunes filles* fit de Montherlant l'un des écrivains les plus lus de sa génération⁶. Il se suicida en 1972, à l'âge de 76 ans, mais, en fait, les premières allusions au suicide remontent à sa jeunesse, aux années 1920⁷.

1.4. Présentation des romans constituant le corpus

La série qui nous sert de corpus, *Les jeunes filles*, publiée entre 1936 et 1939, comprend quatre romans-fleuve⁸. Nous l'avons choisie grâce à son style caractérisé par une grande quantité d'expressions comparatives et métaphoriques. Le style de Montherlant est à la fois verbeux et raffiné; il utilise des phrases longues qui sont le plus souvent des phrases descriptives.

Quant aux personnages de la série, elles sont les mêmes dans tous les volumes de la série *Les jeunes filles*. Le héros, Pierre Costals, est écrivain. Il vit au milieu de jeunes femmes qu'il ne désire pas; ces femmes le désirent avec d'autant plus de passion qu'elles le sentent intouchable. Quant à la vie privée de Costals, le roman présente beaucoup de ressemblances avec celle de l'auteur. Au début du premier roman, *Les jeunes filles*, Pierre Costals reçoit de nombreuses lettres d'amour de deux femmes. L'une, Thérèse Pantevin, est une campagnarde dévorée du "besoin d'être aimée" et l'autre, Andrée Hacquebaut, une intellectuelle de province, "une femme de souffrance". Malheureusement, l'écrivain

⁴Montherlant, H. *Essais de Montherlant*. Carnet XXII. Paris 1963, 1074.

⁵L'adaptation télévisée des *Jeunes filles*, par Louis Pauwels et Lazare Inglésis, a été diffusée par TF1. Sipriot, P. *Montherlant sans masque 2, 'Écris avec ton sang'* 1932-1972. Paris 1990, 479.

⁶*Ibid.* 479

⁷*Ibid.* 16-18

⁸Cf. n. 1, p. 1.

s'intéresse bien davantage à une jeune fille de la bourgeoisie parisienne, Solange Dandillot. A défaut d'intelligence et de culture, elle possède le mérite d'une grande beauté. Les trois romans qui suivent décrivent la liaison entre Costals et Solange.

Dans l'oeuvre *Les jeunes filles*, Henry de Montherlant se présente comme homme cruel sinon cynique. L'auteur se sert de beaucoup d'images soit méprisantes soit outrageantes envers le sexe féminin. Dans l'exemple suivant, une image pareille est produite par l'intermédiaire de la comparaison.

- (1)...*Les jeunes filles sont comme ces chiens abandonnés*, que vous ne pouvez regarder avec un peu de bienveillance sans qu'ils croient que vous les appelez, que vous allez les recueillir, et sans qu'ils vous mettent en frétilant les pattes sur le pantalon. [Costals] (JF p.979)

Par ces quatre romans, Montherlant montre à ses lecteurs un monde dont les difficultés sont profondément liées aux relations entre l'homme et la femme. Nous pouvons constater que cette série se base sur une analyse psychologique et sociale. L'auteur réfléchit beaucoup à l'esprit humain et à la condition sociale des femmes, plus précisément, de celles de la haute société. *Les jeunes filles* n'est pas une série de romans autobiographiques, bien que l'auteur réfère très souvent à des thèmes comme le sport, la guerre et la tauromachie, thèmes qui jouèrent un rôle important dans sa vie privée.

L'auteur se révolte souvent contre la sentimentalité féminine. En fait, la conception de l'amour de Montherlant est assez lugubre. Il dit: "La femme qui vous téléphone sans avoir rien à vous dire, parce qu'elle est "nerveuse", "pour entendre votre voix". Et toujours pendant que vous êtes à table, ou au lit, ou au lavabo, ou avec une autre"⁹. Pour Costals, aussi, l'amour est "un sentiment pour lequel je n'ai pas d'estime. D'ailleurs, il n'existe pas dans la nature; il est une invention des femmes".¹⁰

⁹Montherlant, 'Essais' 1287.

¹⁰Montherlant, M. *Les Jeunes filles*. Romans et oeuvres de fiction non théâtrales de Montherlant. Tours 1959, 943.

1.5. Métaphore et comparaison

1.5.1. Quelques définitions selon la rhétorique classique

La rhétorique naquit au Ve siècle avant J.-C. dans les états-cités de la Grèce de l'Antiquité¹¹. Dans la rhétorique classique, le langage figuré occupait une place très importante. Les siècles de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle peuvent être considérés comme les siècles de l'"art de bien dire".¹² C'était Aristote (384-322 av. J.-C.) qui fut le premier à écrire une présentation de la rhétorique. Pour lui, la rhétorique était un système technique d'argumentation. Dans la métaphore, la dénomination d'une chose n'est pas propre à cette chose dénommée. Aristote divise cette dénomination en quatre types de transposition de sens¹³:

- 1) du genre à l'espèce (ex. mon vaisseau est arrêté là¹⁴)
- 2) de l'espèce au genre (ex. oui, Ulysse a accompli dix mille exploits¹⁵)
- 3) de l'espèce à l'espèce (ex. ayant puisé sa vie avec le bronze et ayant coupé avec le bronze indestructible¹⁶)
- 4) par l'analogie (le plus important), (ex. vieillesse du jour¹⁷)

¹¹Kennedy, G.A. *A New History of Classical Rhetoric*. An extensive revision and abridgment of the Art of Persuasion in Greece, The art of Rhetoric in the Roman world and Greek Rhetoric under Christian Emperors with additional discussion of late Latin rhetoric. Princeton, New Jersey 1994, 103.

¹²Henry, A. *Métonymie et métaphore*. Paris 1971, 7.

¹³Aristote. *La Poétique*. Collection Poétique. Traduction Dupont-Roc, R. et Lallot, J. Paris 1980, 57b.

¹⁴L'explication: *être mouillé* est une façon d'*être arrêté*.

¹⁵L'explication: *dix mille*, c'est un *grand nombre*, et il est utilisé ici à la place de un *grand nombre*.

¹⁶L'explication: *puiser* est mis pour *couper* et *couper* pour *puiser*, et les deux sont des façons d'*enlever*.

¹⁷L'explication: selon Aristote il s'agit de l'analogie lorsque "le second terme est au premier ce que le quatrième est au troisième; on remplacera alors le second par le quatrième ou le quatrième par le second, et parfois on ajoute le terme auquel se rapporte celui qu'on

Dans son oeuvre la *Rhétorique*, rédigée entre 329 et 323 av. J.-C., Aristote admit que quelquefois la métaphore peut avoir plus de force rhétorique que la comparaison.¹⁸ En fait, la conception aristotélicienne repose sur l'idée que toutes les expressions figurées peuvent être classées sous le terme *metaphora* s'il s'agit d'y apercevoir une ressemblance¹⁹. Bref, Aristote fit de la métaphore le genre, dont la comparaison n'est qu'une espèce.

Quant à Cicéron (106-43 av. J.-C.), il fut d'avis que la métaphore est une similitude brève, exprimée au moyen d'un mot qui n'est pas le mot propre. Il est évident que les pensées d'Aristote sur la nature de la métaphore ont servies de point de départ aussi dans la théorie de Cicéron. Cicéron constate que la métaphore est réussie quand la ressemblance existe entre deux éléments (mots) autrement différents. La métaphore n'est pas acceptable si la ressemblance n'existe pas.²⁰ Cependant, la tradition grammaticale remontant à Quintilien (35-96 après J.-C.), nous présente une métaphore quelque peu différente. Quintilien la définit comme *comparaison abrégée* où l'on a omis l'outil de comparaison, c'est-à-dire, les introducteurs syntaxiques (*comme, aussi que, ainsi que* etc.). Autrement dit, il réduisit la métaphore à une comparaison sans mot de comparaison.²¹ En dépit de différences fondamentales concernant la forme de la métaphore, l'influence d'Aristote joue un rôle important aussi dans la théorie de Quintilien. - Pour

a remplacé." P.ex. "la vieillesse est à la vie ce que le soir est au jour, on appellera donc le soir *vieillesse du jour*".

Il est à noter que ces quatre exemples et leur explications sont empruntés directement à Aristote.

¹⁸Aristote. *Retorica*. Introduzione di Franco Montanari. Testo critico, traduzione e note a cura di Marco Dorati. Milano 1996, 1410b.

¹⁹Tamba-Mecz, I. *Le sens figuré*. Paris 1981, 41.

²⁰Cicero, M.T. *De Oratore*. In two volumes II book III together with *De Fato, Paradoxa Stoicorum, De Partione Oratoria*. With an english translation by H. Rackham. The Loeb Classical library. London Cambridge 1942 (1960), 3.39.157.

²¹Quintilien. *The Institutio Oratoria of Quintilian*. In four volumes III. With an english translation by H.E. Butler. The Loeb Classical Library. London Cambridge 1966 (1921), 8.6.8-9.

Quintilien la métaphore pouvait être engendrée par quatre types différents²²:

- 1) la substitution des choses animées par une chose animée (ex. Gubernator magna contorsit equum vi²³)
- 2) la substitution des choses inanimées par des choses inanimées (ex. Classique immittit habenas²⁴)
- 3) la substitution des choses inanimées par des choses animées (ex. Ferron an fato moerus Argivom occidit?²⁵)
- 4) la substitution des choses animées par des choses inanimées (ex. Sedet inscius alto accipiens sonitum saxi de vertice pastor²⁶.)

Quant à la comparaison, Aristote fut d'avis qu'elle constitue aussi une métaphore: leur différence est minimale. Ce fut Quintilien qui modifia et compléta l'opposition qu'avait discernée Aristote entre ces deux figures. Il définit la métaphore à partir de la comparaison, comme Aristote l'avait fait avant lui, en disant que la métaphore est "une similitude assez brève". En plus, il ajoute que "celle-ci (*similitudo*) offre une comparaison avec l'objet que l'on veut exprimer, tandis que celle-là (*métaphore*) est énoncée au lieu de l'objet même".²⁷ Si Aristote se concentra sur la technique de l'argumentation, Cicéron souligna la maîtrise de différents styles et une présentation digne. Au XVIII^e siècle, dans son ouvrage *Les figures du discours* Pierre Fontanier note surtout l'idée d'incompatibilité dans la métaphore²⁸. Quant à ses

²²*Ibid.* 8.6.9-10.

²³En français: L'homme de barre avec un effort puissant a fait retourner sa monture.

²⁴En français: Et a lâché à son escadre les rênes.

²⁵En français: Les remparts d'Argive se sont-ils effondrés par le fer ou le destin?

²⁶En français: Le berger est assis sur le sommet et écoute le bruit d'une montagne.

²⁷Quintilien 8.6.8-9.

²⁸Fontanier écrivit: "Les Tropes par ressemblance consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie." Fontanier, P. *Les figures du*

idées sur la nature de la métaphore (=le trope par ressemblance), l'influence de la théorie de Cicéron et surtout celle d'Aristote est facile à noter, comme le confirme aussi l'extrait du texte dans la note en bas 29. Prenons deux exemples comparatifs dans notre corpus:

- (2) Pour le moment, on ne vous demande rien d'autre que de vous [Solange] tenir coite, **comme un petit artichaut** (PF p.1138)
- (3) Avant, **c'était un petit artichaut** [=Solange]. Maintenant c'était une femme. Sale histoire. (DB p.1350).

Selon les critères de la rhétorique classique, aussi bien que ceux de l'époque contemporaine, dans le premier exemple nous avons une comparaison. Dans cette phrase l'introducteur syntaxique est *comme*, tandis que dans l'exemple qui suit il est omis. Donc, la comparaison ...*comme un petit artichaut* deviendrait une métaphore *c'était un petit artichaut*.²⁹

1.5.2. Les tropes

Le trope³⁰ est une figure par laquelle un mot ou une expression sont détournés de leur sens propre. Autrement dit, les tropes semblent faire changer le sens des mots.³¹ Dans la rhétorique classique, les tropes étaient considérés comme des ornements de style. Pour les linguistes contemporains les tropes ne sont pas seulement des ornements de style, mais ils constituent une partie du langage quotidien, étant un moyen de créer de nouveaux mots

discours. Introduction par Gérard Genette. Paris 1960, 99.

²⁹Cf. les exemples (4) et (5) p.12.

³⁰L'étymologie: *trope*; emprunt au latin *tropus* 'trope (en rhétorique); chant, mélodie', et celui-ci au grec *τρόπος* 'tour, tournure; manière, façon'; en rhétorique 'manière de s'exprimer, style', en particulier 'figure de mots, trope'. *TLF* s.v. trope.

³¹Molinié, G. *Dictionnaire de rhétorique*. Les Usuel de Poche. Paris 1992, s.v. trope.

pour de nouveaux concepts. Selon Quintilien le trope était "une expression qu'on fait passer d'un endroit où elle a son acception propre dans un autre où elle ne l'a pas" (cf. Aristote et Cicéron)³². Quintilien distingua deux types différents de tropes: 1) ceux qui rendent le sens plus facile dans le discours et 2) ceux qui ornent le style.³³ Selon Pierre Fontanier les tropes sont des figures du discours dont la caractéristique est l'opposition du sens propre et du sens figuré: un trope se produit quand un mot est pris dans un sens figuré³⁴. Irene Tamba-Mecz est du même avis que Fontanier. Pour elle, les tropes ont le pouvoir de faire changer le sens des mots en conférant "un sens "second", dit figuré, tropologique ou métaphorique"³⁵. En fait, ces deux opinions nous témoignent que la théorie aristotélicienne s'est conservée comme théorie de base à travers les siècles, de l'Antiquité jusqu'à nos jours.

Quintilien distinguait quatorze tropes. C'était Giambattista Vico qui, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a réduit le nombre des tropes à quatre (métaphore, métonymie, synecdoque et ironie) et finalement à trois.³⁶ À présent, les linguistes distinguent seulement ces trois tropes: la synecdoque³⁷, la

³²Quintilien 9.1.4-5.

³³*Ibid.* 8.6.2-3.

³⁴Fontanier 39

³⁵Tamba-Mecz 21-22

³⁶Vico, G. *The new science of Giambattista Vico*. Rev. tr. of 3rd edition by T.G. Bergin and M.H. Fisch. Ithaca (NY) 1968 (1744), 127-131.

N.B. Nous regrettons que nous n'ayons pas réussi à trouver cette ouvrage dans la langue d'origine, c'est-à-dire en italien.

³⁷Synecdoque peut être définie comme figure qui donne à un terme un sens plus étendu que ne le comporte son emploi normal: p.ex. on peut prendre le particulier pour le général, au lat. *pars pro toto* (un Crésus pour un riche).

L'étymologie: *synecdoque*; emprunt au latin *synecdoche* même sens, grec *συνεκδοχή* *synecdoque*, figure de rhétorique. *TLF* s.v. *synecdoque*.

métonymie³⁹ et la métaphore⁴⁰. C'est la métaphore qui est sans doute la plus étudiée parmi ces trois tropes.⁴¹

1.5.3. Traits caractéristiques

La différence formelle qui sépare la métaphore et la comparaison ne doit pas faire oublier leur appartenance à un mode de perception et de pensée analogue. Par conséquent, nous pouvons légitimement inclure les métaphores et les comparaisons dans une même catégorie. Selon la définition d'Albert Henry, la métaphore et la comparaison sont pourtant de nature tout à fait différente et ne disent pas la même chose. Peut-être que le schéma ci-dessous nous visualise la différence formelle entre ces deux constructions figurées selon Albert Henry⁴²:

SCHÉMA 2.



³⁹Dans la métonymie il s'agit d'une substitution d'un terme à un autre terme qui est avec lui dans un rapport très proche: p.ex on comprend par la phrase *Je écoute Edith Piaf* que *Je écoute la musique de Edith Piaf*.

L'étymologie: *métonymie*; emprunt au b. latin *metonymia* 'dénomination', du grec *μετωνυμία* formé de *μετά*, v. mét(a)- et *ὄνομα* 'nom'. *TLF* s.v. métonymie

⁴⁰L'étymologie: *métaphore*; emprunt au latin *metaphora* de même sens, du grec *μεταφορά* 'id.' au propre 'transport' d'où 'changement', du verbe *μεταφέρω* 'transporter', 'employer métaphoriquement'. *TLF* s.v. métaphore

⁴¹A ceux qui s'intéressent à avoir une vue d'ensemble plus précise de la rhétorique, de l'Antiquité jusqu'à l'époque contemporaine, nous conseillons d'étudier de plus près l'oeuvre suivante: Vickers, B. *In defense of rhetoric*. Oxford 1988.

⁴²Henry 69

Henry constate que dans la comparaison il s'agit d'un affrontement de deux idées qui sont maintenues à distance l'une de l'autre.⁴³

Voici un exemple de la comparaison:

- (4) [Solange] Elle s'était dressée, **comme un petit serpent**. (JF p.1068)

Quant à la métaphore, elle se définit par le transfert du sens d'un objet à un autre⁴⁴. Cette action ne signifie pas uniquement qu'on saute d'un terme à un autre, il faut aussi les unir l'un à l'autre dans l'esprit.⁴⁵ L'exemple suivant nous montre bien cette différence fondamentale par rapport à la comparaison selon Henry:

- (5) **Vous êtes** [Costals] **le serpent masculin**, dans toute sa hideur. (JF p.1024)

1.5.4. La nature de la comparaison

Selon la conception traditionnelle, la comparaison contient toujours un terme "introduceur" autre qu'un terme identifiant. Contrairement à la métaphore qui semble à première vue synthétique, la comparaison est toujours plus ou moins analytique: un non-trope, figure de style par rapprochement. Pour Pierre Fontanier, il s'agit de rapprocher deux objets l'un de l'autre pour "éclaircir" et "renforcer" leur rapport, soit de convenance, soit de disconvenance. Selon Fontanier la comparaison n'est qu'une sous-classe des figures de style par rapprochement.⁴⁶

La comparaison se compose du terme qu'on compare, *le comparé*, et du terme qui compare, *le comparant*. Ainsi, la comparaison se fait entre les traits caractéristiques de deux substances; il faut deux termes, également présents dans le discours.⁴⁷ En fait, dans toute

⁴³*Ibid.* 59

⁴⁴Cf. n. 63, p. 20; la définition de la métaphore selon Le groupe μ .

⁴⁵Henry 69

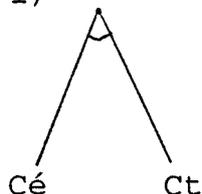
⁴⁶Fontanier 377

⁴⁷Tamba-Mecz 35

métaphore il y a aussi un élément *comparé* et un élément *comparant*, bien que ces deux éléments ne soient pas aussi évidents et faciles à identifier que dans la comparaison. Quand il s'agit de la métaphore, nous utilisons les termes suivants: *le terme propre* et *le terme figuré* ou *métaphorique*. Il nous semble que dans la langue moderne le comparé et le comparant sont très souvent à l'opposé l'un de l'autre aussi bien dans la métaphore que dans la comparaison. La raison évidente pour cela est qu'autrement les énoncés figuratifs sont trop banals; il s'agirait de métaphores mortes. Donc, il est bien vrai que les deux réalités doivent être éloignées pour que le rapprochement soit réalisé. C'est le cas aussi dans notre corpus. Pourtant, quand nous avons comparé les comparaisons aristotéliennes à celles d'un auteur italien du XIXe siècle, Giovanni Verga (1840-1922)⁴⁸, et à celles de Montherlant, nous avons découvert que l'opposition entre *le comparé* et *le comparant* a changé considérablement. Ces trois figures nous montrent la tendance de l'évolution de l'Antiquité à nos jours:

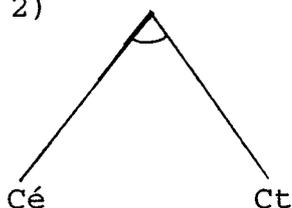
SCHÉMA 3.

1)



Epoques classiques
p.ex. Aristote

2)



-----> XIXe siècle
p.ex. Giovanni Verga

3)



Epoque moderne
p.ex. Henry de Montherlant

Cé= le comparé
Ct= le comparant

⁴⁸Le fait que nous avons comparé les comparaisons d'Aristote et de Montherlant avec celles d'un auteur italien, Giovanni Verga, peut sembler surprenant. En effet, nous avons choisi Verga parce que nous connaissons son oeuvre mieux que celle des auteurs français du XIXe siècle utilisant des métaphores.

La construction comparative ne change pas le sens figuré du mot. C'est-à-dire, les mots ne perdent aucun des éléments de leur signification propre. En fait, la comparaison ne fait que rapprocher deux éléments séparés, bien distincts. Pour cela, selon Albert Henry la comparaison n'est pas un procédé de nomination nouvelle comme la métaphore.⁴⁹ Voici deux exemples:

- (6) ...elle [Une maison religieuse] vous attend, **comme la terre attend la rosée du matin.** (JF p.948)
- (7) Et il humait vaguement le visage de cette femme, **pareil à un lion qui, déchiquetant la viande qu'il tient entre ses pattes, de temps en temps s'arrête pour la lécher.** (PF p. 1158)

Comme les exemples précédents le montrent, il y a toujours un signe externe, un outil de comparaison (ici: *comme* et *pareil à*) quand il s'agit de comparaisons. Autrement dit, son caractère intellectuel étant plus ou moins analytique, la comparaison a besoin de ressources lexicales et syntaxiques (*comme, aussi que, ainsi que* etc). Elle peut aussi être formulée par un verbe exprimant la semblance ou la ressemblance (*sembler, paraître, ressembler à* etc). La comparaison souligne la similitude entre les choses, mais elle ne change pas le sens des mots. Pour Albert Henry, la comparaison n'est pas une vraie figure rhétorique parce qu'elle "ne substitue pas un terme à un autre".⁵⁰

Autrement dit, pour que la construction comparative soit complète, la nécessité des autres mécanismes comparatifs est évidente. La comparaison peut être soit *explicite* soit *implicite*. D. Bouverot a traité ce sujet dans ses trois articles intitulés 'Comparaison et métaphore'. Pour elle, "le trait distinctif de la comparaison" est basé sur "le lien grammatical" qui unit le comparant au comparé. Bouverot est d'avis que *la comparaison explicite* (qualitative ou quantitative) comporte soit "un outil grammatical de comparaison" soit une forme de comparatif. Quant à *la comparaison implicite*, elle est marquée par le sémantisme d'un verbe (p.ex. *sembler à*) ou d'un adjectif (p.ex. *semblable à*) ou

⁴⁹Henry 59

⁵⁰*Ibid.* 59-60

- (11) Ses [Solange] *jambes* sont *chaudes et odorantes* **comme de la pâtisserie qui sort du four**. (PF p.1093)

Les autres comparaisons sont introduites par des locutions diverses. Nous pouvons trouver les expressions comme *pareil à*, *semblable à*, *avoir l'air de*, *ainsi*, *autant*, *à la mode*, *analogue à*, *de même que*, *à la façon de*, *comparer à*, *aussi..que* etc. Du point de vue de la syntaxe, ces jonctions jouent un rôle très régulier: elles unissent deux éléments de l'énoncé, le comparé et le comparant à la même manière que *comme*. En voici quelques exemples:

- (12) Et à mesure qu'elle en prenait davantage conscience, elle était de plus en plus amoureuse, **semblable à un torrent qui se gonfle toujours de plus en plus**. (DB p.1333)
- (13) Elle était là, innocente et tranquille, **pareille pour la simplicité à une petite chèvre dans un troupeau**. (PF p.1094)
- (14) Dans le cancionero d'Anvers, Tristan et Iseult, sur le lit, *restent "embrassés, bouche contre bouche, aussi longtemps qu'une messe chantée"*. (DB p.1320)

TABLEAU 2. La forme des comparaisons

	JF	PF	DB	L
Comme	102	101	126	142
Autres	21	18	37	43

En plus, nous avons aussi repéré des énoncés comparatifs sous la forme de négation. Les formes pour ces comparaisons sont deux: *ne...que* et *n'être que*. La forme *plutôt* se rencontre une seule fois dans le corpus. Nous sommes d'avis qu'elle peut aussi être considérée comme une sorte de négation. Au total, nous avons noté quatre comparaisons à la forme négative. Elles ont les formes suivantes:

- (15) Il renversa Solange, tout habillée, sur le lit, où il lui allongea les jambes. Ensuite **il ne fut plus qu'un**

apache qui cherche à immobiliser un homme à terre. (PF p.1157)

- (16) Moi qui voudrais **n'être que l'herbe rase** où les vaches posent mufles sans la brouter. (DB p.1279)
- (17) Et il ne la regardait plus, il évitait de la regarder: il y a des femmes avec lesquelles on vit, avec lesquelles on couche, et qu'on ne regarde pas, **dont on ne sait rien de plus que ne sait de la mer un passager qui a passé toute la traversée dans sa cabine.** (L p.1411)
- (18) Solange dit que *les barques amarrées*, avec leurs carènes en forme de coeur, et leur balancement perpétuel, faisaient penser à des coeurs tourmentés. Costals dit que, oscillant l'une contre l'autre, **elles lui rappelaient plutôt une rangée d'Aissaouas**⁵². (DB p.1330)

1.5.6. La nature de la métaphore

En ce qui concerne la signification de la métaphore, elle peut être comprise différemment par chaque lecteur. Autrement dit, la métaphore éveille toujours l'imagination du lecteur et, en même temps, elle est strictement liée à la compréhension. En plus, on doit se rappeler que la signification métaphorique n'est pas de même que la signification littérale, comme le constate Jaakko Hintikka dans l'ouvrage *Aspects of metaphor*⁵³. C'est-à-dire que dans la métaphore les mots n'ont pas leur sens propre, mais on désigne une réalité à l'aide de mots qui n'y sont pas appropriés. Cependant, il est à noter que la métaphore est constituée par un ensemble textuel et non par un seul mot. C'est cette relation d'un ensemble avec un autre qui produit un énoncé métaphorique: la métaphore repose sur une relation des ensembles.⁵⁴ Très souvent on définit la métaphore comme un écart par rapport à l'usage

⁵²**Les Aissaouas** sont les membres d'une confrérie religieuse fondée au Maroc en 1525. Ils s'adonnent à des pratiques convulsionnaires. Gillon, E., Hollier-Larousse, J., Ibos-Augé J., Moreau, C. et Moreau J-L. éd., *Grand Larousse encyclopédique* 1. s.v. Aissaouas.

⁵³Hintikka, J. éd., *Aspects of metaphor*. Boston 1994, 156-157.

⁵⁴Henry 59-60

normal du langage.⁵⁵ Pour trouver une définition de la métaphore, on essaie souvent d'établir la façon dont il se distingue de la comparaison.

D'après Albert Henry, la métaphore est une intuition neuve dans l'esprit de l'homme produite par l'imagination, qui essaie d'atteindre l'imagination du récepteur.⁵⁶ De ce contact naît quelque chose de nouveau, d'extraordinaire; déjà Aristote était d'avis que l'expression métaphorique "doit être claire sans être banale"⁵⁷. Du fait de faire appel à l'imaginaire et à l'intuition de l'homme, la métaphore est pour Henry un procédé de création beaucoup plus significatif que la comparaison.⁵⁸ Pour illustrer la fonction de la métaphore, prenons deux exemples métaphoriques dans notre corpus:

(19) *Elle le baise sur la joue. **Le bruit d'une rainette qui saute à l'eau.*** (JF p.1067)

(20) *Vous **êtes l'eau qui va**; malheur à ce que l'on confie à **vos cours!*** (JF p.1000)

A.I. Richards nous présente une conception totalement différente. Il insiste sur le fait que la métaphore est bien plus d'un transfert de mots. Il s'agit d'un échange d'idées. Il y a deux idées différentes qui travaillent ensemble: *la teneur* (=la référence, l'idée originale) et *le véhicule* (=l'image associée/empruntée, la métaphore). Richards est d'avis que c'est ne pas la relation *teneur-véhicule* qui est essentielle, mais l'ensemble *teneur-véhicule*. Pourtant, il souligne que la métaphore n'est pas *le véhicule*, mais un tout constitué par les deux moitiés.⁵⁹ En somme, il s'agit d'une interaction entre deux idées

⁵⁵Le Guern, M. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris 1973, 66.

⁵⁶Henry 59

⁵⁷Aristote 58a

⁵⁸Henry 53-54

⁵⁹Richards I.A. *The philosophy of rhetoric*. New York 1950, 96-97.

différentes et de la signification qui s'est produite de cette interaction.⁶⁰

En plus, la métaphore et la comparaison sont souvent combinées; certaines comparaisons assument une fonction explicative et redondante visant à éclairer et à compléter le sens d'une métaphore et vice versa⁶¹. C'est très souvent le cas aussi dans notre corpus. L'exemple suivant nous montre comment la comparaison complète la signification de la métaphore dans la phrase. Pour produire une comparaison, l'auteur a utilisé le verbe *sembler* à; le fils est comparé à l'océan. C'est la métaphore qui anime la comparaison maritime.

- (21) **Semblable à l'océan sur le rivage**, tantôt mon fils gagne du terrain en moi, et tantôt il se retire. Mais n'est-ce pas le mouvement de tout amour? (L p.1458)

Albert Henry est d'avis que l'image métaphorique naît du rapprochement de deux réalités éloignées. C'est-à-dire, deux concepts situés dans des champs associatifs différents sont superposés.⁶² En effet, la métaphore unit des noms et des réalités incompatibles. C'est pourquoi nous pouvons à juste titre constater que la métaphore est une opération intuitive et non logique.

⁶⁰Dans ce contexte, nous signalons que notre étude se base sur une tendance traditionnelle, c'est-à-dire, sur la théorie de la substitution (cf. p.ex. Aristote et Brooke-Rose). A ceux qui s'intéressent à la théorie de l'interaction, (une tendance plus récente) nous conseillons d'étudier de plus près l'oeuvre suivante: Elovaara, R. *Olen tyhjä huone*. Tutkielma sanataiteen metaforista ja symboleista. Helsinki 1992.

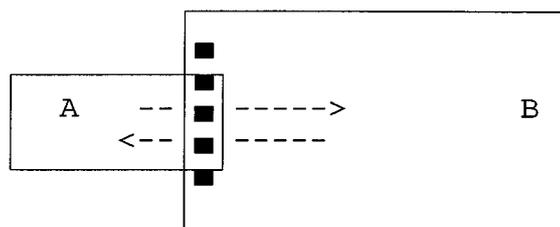
Selon Mme Elovaara la métaphore est un "instrument" à l'aide de lequel le lecteur a la possibilité de tirer ses propres conclusions (=l'activation du lecteur). De cette manière, il ne s'agit seulement pas d'un mot isolé ou du changement de la signification d'un mot isolé (=la définition traditionnelle), mais il s'agit d'un procès qui dynamise la phrase entière en question.

⁶¹Henry 116-117

⁶²*Ibid.* 70-71

Le groupe μ ⁶³, représentants de la linguistique structurale, est d'avis qu'il s'agit d'une sorte d'interaction, qui "est sentie intuitivement, plus que déduite logiquement". A dit B ou B dit A suivant le schéma. Autrement dit, l'interaction se produit entre les deux termes distincts, A et B, (=entre le terme propre et le terme métaphorique) ayant un élément commun⁶⁴:

SCHÉMA 4.



■ = L'interaction d'une métaphore et d'une comparaison

Selon les linguistes du groupe μ , ni A ni B ne sont inclus l'un dans l'autre dans l'interaction produite. Ni A ni B ne sont impliqués l'un par l'autre par succession habituelle ou causalité. Simplement, A et B ont une partie commune. Pour le reste, ils sont tout à fait différents, distincts.⁶⁵

La métaphore est dite *in praesentia*, lorsque le comparé est exprimé dans l'énoncé, elle est dite *in absentia*, lorsque seul le terme comparant est exprimé⁶⁶. Prenons deux exemples de Henry de Montherlant dans *Les jeunes filles*:

⁶³Le groupe μ est constitué par Dupois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J-M., Minguet, P., Pire, F. et Trinon, H. Selon le groupe μ la métaphore est une modification du contenu sémantique d'une terme, pas une substitution de sens. Cf. p.ex. la conception donnée par Albert Henry à la page 12.

⁶⁴Groupe μ , *Rhétorique générale*. Paris 1982, 107.

⁶⁵*Ibid.* 107

⁶⁶Fonzi, A. - Negro Sancipriano, E. *La magia delle parole: alla riscoperta della metafora*. Torino 1975, 25.

La métaphore *in praesentia*:

- (22) *Vous [Costals] êtes mon souffle*: ne me laissez pas m'éteindre. (JF p.931)

Dans cet exemple aussi bien le terme comparé que celui du comparant sont exprimés. Quant à la métaphore *in absentia*, seul le terme comparant est exprimé:

- (23) Il y a des sensations qui écrivent en lettres ineffaçables. **Le bonheur écrit blanc**. (DB p.1336)

1.5.7. La syntaxe de la métaphore

Pour l'analyse syntaxique nous exposerons la typification syntaxique que Christine Brooke-Rose a développée pour son étude de la poésie anglaise. La théorie créée par Brooke-Rose se concentre uniquement sur les relations grammaticales et syntaxiques des énoncés métaphoriques. Quant aux comparaisons, elles sont exclues dans cette analyse. La raison en est très simple. Selon Brooke-Rose la comparaison ne présente aucun problème syntaxique: "la formule 'A est comme B' ou 'B..., ainsi A', même prolongée ou développée, reste toujours la même, et les deux termes sont toujours donnés"⁶⁷. Donc, dans la comparaison il y a toujours deux éléments présents; A' et B'. Ci-dessous un exemple:

- (24) ...l'âme est **comme un ciel ensoleillé**, mais que parcourent de petits nuages qui le voilent de moment en moment. (JF p.1073)

Quant à la métaphore, il y a également deux termes; le terme propre et le terme figuré. Le terme propre peut être explicite ou implicite au niveau de la phrase, tandis que le terme figuré est toujours présent. Selon Albert Henry, le terme propre et le terme figuré, métaphorique, appartiennent, théoriquement, à la même catégorie grammaticale. L'explication est évidente: même s'il agit de métaphore, la substance est en général évoqué par le nom. De la

⁶⁷Brooke-Rose, C. *A grammar of metaphor*. London 1958, 14.

même façon, on évoque le plus souvent la caractérisation par l'adjectif et l'action par le verbe.⁶⁸ La métaphore suivante nous le confirme:

(25) - Essayez toujours, nous verrons, dit Costals, *sentant bien cette fois, sur sa nuque, le souffle fatal de l'Hippogrieffe*⁶⁹. (PF p.1172)

Ainsi, nous avons ici le nom: *le souffle* (= la substance), l'adjectif: *fatal* (= la caractérisation) et le verbe: *sentir* (=l'action).

Dans la métaphore, B peut remplacer A simplement, ou B peut être lié à A par une grande variété d'expressions grammaticales. Dans son ouvrage *A grammar of metaphor* Brooke-Rose classe les métaphores d'après ces moyens d'expression. La classification nous présente 10 groupes principaux différents (=formes grammaticales). Nous les présenterons dans notre étude; deux de ces groupes sont sous-classés (*les formes référentes* avec 4 sous-classes + *les métaphores phrastiques* avec 3 sous-classes). Nous avons ajouté deux sous-classes au groupe *des métaphores phrastiques*. La théorie de Brooke-Rose n'englobe ni *les métaphores filées*⁷⁰ ni *les métaphores combinées*⁷¹, mais nous les avons incluses dans notre étude, puisque elles forment un groupe grammatical intéressant du point de vue aussi bien syntaxique que stylistique⁷².

Nous avons été obligée de traduire la terminologie anglaise utilisée et de faire quelques modifications pour que la théorie soit applicable aussi à la langue française. Pour Brooke-Rose les

⁶⁸Henry 79

⁶⁹Dans la mythologie grecque, L'Hippogrieffe fut un animal fabuleux, monstre ailé, moitié cheval, moitié griffon. *The Oxford Classical dictionary* s.v. Hippogrieffe. Ici: L'Hippogrieffe= l'idée du mariage.

⁷⁰La métaphore filée est une série de métaphore reliée les unes aux autres par la syntaxe.

⁷¹*Les métaphores combinées* sont des combinaisons des métaphores qui sont unies seulement par syntaxe. Elles n'ont pas un thème en commun.

⁷²Henry de Montherlant favorise des phrases longues et descriptives. Il s'en suit qu'aussi le nombre des métaphores filées et composées est assez élevé.

prépositions ont leur propre groupe grammatical d'expression métaphorique. Autrement dit, l'élément métaphorique de l'image se trouve dans la préposition. Pourtant, selon Brooke-Rose, leurs nombre et importance serait minimaux dans la littérature anglaise⁷³. Nous les avons éliminées dans notre travail, car leur fonction métaphorique n'a pas d'équivalence dans la langue française. Il n'y a qu'une exception: le lien génitif. Ce type grammatical est construit à l'aide de la préposition *de*. Dans ce contexte, il est important de noter que cette préposition *de* n'est pas métaphorique en soi. Ce sont les deux constructions nominales autour d'elle qui rendent l'image métaphorique, comme dans l'image suivante, *mon grand manteau de lumière* (JF p.949). En plus, Brooke-Rose a sous-classé quelques groupes grammaticaux plus en détail que nous ne le ferons. Les raisons en sont aussi bien la différence structurale entre la langue anglaise et la langue française que la nature succincte de notre étude. Autrement nous avons suivi la division de Brooke-Rose dans laquelle la métaphore nominale⁷⁴, la métaphore verbale et la métaphore adjectivale sont très nettement distinguées.⁷⁵ Premièrement, nous présenterons les outils qui servent de point de départ à l'analyse, pour que sa réalisation soit possible.

Si le terme figuré est explicite et que le terme propre soit à deviner à partir du texte, il s'agit d'une (1) *substitution simple*. Autrement dit, le terme métaphorique se substitue entièrement au terme propre.⁷⁶ C'est aussi le cas dans l'exemple suivant.

(26) Oh! Elle a **le paradis** dans le corps, cette fille! (DB p.1299-1230)

⁷³Brooke-Rose 238

⁷⁴Brooke-Rose divise la métaphore nominale en cinq types principaux: 1) la substitution simple, 2) les formes référentes, 3) le verbe-copule, 4) les métaphores à changement et à métamorphose et 5) le lien génitif. Brooke-Rose 24.

Cf. n. 96, p. 31.

⁷⁵Il est à noter que dans cette étude, chaque identification d'une chose avec une autre, ou un remplacement d'un mot ou d'une phrase entière par un autre mot ou une autre phrase est considéré comme une métaphore.

⁷⁶Brooke-Rose 26

La substitution simple est une forme fréquemment utilisée parmi les métaphores. Dans notre corpus, 13,0% des attestations sont de ce genre. Quant au terme métaphorique, elle peut être précédé d'un article, défini ou indéfini, ou d'un adjectif possessif se référant aux personnes, ou bien il peut être accompagné d'un adjectif démonstratif. Souvent, le substantif changé en adjectif est le terme propre de la métaphore.

Dans beaucoup de cas, le terme propre et le terme figuré étant explicites, il s'agit d'un des quatre types de (2) *formes référentes*. Selon Brooke-Rose les formes référentes remplacent le terme propre, A, par le terme métaphorique, B, sans qu'il y ait aucun rapport direct entre ces deux termes⁷⁷. Le premier type s'appelle (a) *la forme démonstrative* et son schéma serait "A, ce B". Ici, A désigne le terme propre et B est le signe du terme métaphorique.⁷⁸ Donc, il s'agit du remplacement du terme propre par le terme métaphorique. Ici un exemple de ce groupe:

- (27) Toujours *cette lamentation féminine*, **ce bruit de flûtes et de pleurs**, qui m'accompagne le long de ma vie. (PF p.1215)

L'exemple nous montre comment la construction nominale (ici: *cette lamentation féminine*) est remplacé par une autre construction nominale (ici: *ce bruit de flûtes et de pleurs*), comme si la signification de la première construction nominale s'était transformée en une autre. Le deuxième type des formes référentes est constitué par des (b) *formes parallèles*. Selon Brooke-Rose il s'agit de la répétition de la même construction ou de l'utilisation de la conjonction; le terme propre est égal au terme figuré. Le schéma des formes parallèles sera le suivant: "A et B" ou, lorsqu'il s'agit d'une structure verbale: "*faire A, faire B*".⁷⁹ Parmi les métaphores, les formes parellèles sont fréquemment utilisées dans la poésie. Nous en avons trouvé 8 dans notre corpus. En voici un exemple en structure verbale:

⁷⁷*Ibid.* 68

⁷⁸*Ibid.* 69

⁷⁹*Ibid.* 79-84

- (28) J'avais rêvé qu'un homme me dominât, **m'emportât dans une tempête.** (JF p.1027)

Le troisième type des formes référentes est (c) *une apposition simple*. Le schéma en est le suivant: "A, B". L'ordre de ces éléments peut aussi être inverse: "B, A". *L'apposition simple* forme un type analogue à la forme démonstrative; le terme propre fait allusion à l'aide d'un terme métaphorique à l'autre élément dans la phrase, comme si le terme propre était changé en autre chose. L'apposition peut être séparée du terme propre par une virgule, un point-virgule ou par deux points.⁸⁰ En voici un exemple:

- (29) Qu'est-ce que vous êtes? Vous êtes une *petite* comme les autres, **une goutte de rosée sur la prairie.** (PF p.1156)

(d) *Le vocatif* forme le quatrième type des formes référentes. Son utilisation est limitée presque exclusivement à la poésie. Brooke-Rose est d'avis que la plupart des vocatifs s'adressent aux personnes auxquelles on fait allusion plus tard en utilisant des termes figurés. Le vocatif est analogue à la substitution simple et à l'apposition, bien qu'il soit plus fort et moins explicatif. Donc, le schéma pour le vocatif sera le suivant: *le terme propre + virgule + la métaphore*, ou *vice versa*.⁸¹ Voici un exemple du vocatif:

- (30) Durant les entr'actes, il lisait sur le visage des assistants leurs pensée: "*Cette exquisite petite* [Solange], et ce mufle qui lui fait la tête! Si ce n'est pas une pitié, **une telle perle à ce pourceau!**" (PF p.1100)

Le type suivant est caractérisé par l'usage du (3) *verbe-copule*. Le schéma en est simple: *A est B* ou *vice versa*, *B est A*. C'est-à-dire, le terme propre est identique au terme figuré, ce qui, au fond, n'est pas le cas.⁸² Brooke-Rose nous présente aussi un schéma plus complexe, une sorte de "métaphore double": *A est B de*

⁸⁰*Ibid.* 100

⁸¹*Ibid.* 100

⁸²*Ibid.* 105

C⁸³. Autres schémas présentés par Brooke-Rose applicables pour la langue française sont les suivants: *A n'est pas B, mais C* et *A n'est pas autre chose que B*. Ce dernier est pourtant difficile à reconnaître, car il est presque analogue avec le schéma *A est B*.⁸⁴ Le verbe *être* est non seulement un moyen plus direct de joindre la métaphore à son terme propre, mais aussi le plus commun (88,5% des exemples). Les autres verbes utilisés sont p.ex. *sembler, paraître, rester*. Ci-dessous un exemple du schéma plus simple, *A est B*:

- (31) Vous aussi, vous **êtes une petite étoile** parmi des milliers d'autres. Et à l'aube vous vous éteindrez.
(PF p.1108)

Si les métaphores avec la copule indiquent que le terme propre est égal au terme figuré, (4) *les métaphores à changement et à métamorphose* marquent le procès de la transformation du terme propre en terme figuré. Quant à la métaphore à métamorphose, il s'agit de cette simple transformation du terme propre en quelque chose d'autre. Les verbes comme *devenir, se rendre, se faire* et *changer* etc. sont liées à cette type métaphorique. La métaphore à changement est plus explicite que celle de métamorphose, car elle met en évidence la cause, c'est-à-dire, l'agent qui provoque le changement. Les verbes utilisés sont *rendre, changer, modifier* et *faire* etc.⁸⁵ En voici une métaphore à métamorphose dans laquelle le terme propre *les choses* est en train de se transformer en terme figuré *le cadavre* à l'aide d'un verbe intransitif *devenir*.

- (32) Tout tombe...tout tombe... *Les choses me fuient. Elles deviennent le cadavre.* (PF p.1207)

Le cinquième type de constructions nominales est (5) *le lien génitif*, en autres termes, l'emploi de deux termes nominaux réunis par la préposition *de*. Cette préposition *de* assemble le terme propre et le terme métaphorique. En fait, les constructions métaphoriques avec *le lien génitif* sont extrêmement complexes

⁸³ *Ibid.* 108

⁸⁴ *Ibid.* 116-117

⁸⁵ *Ibid.* 132

malgré leur forme apparemment simple *B de C*. Le nombre des constructions de ce type est le plus élevé (17,3% des exemples) du corpus étudié. Selon Brooke-Rose il existe deux types principaux de *lien génitif*: 1) *la liaison assimilante* (à trois termes) dont le schéma est *A=B de C* et 2) une métaphore à deux termes *B de C* qui est sous la forme de *la liaison identifiante* ou de *la liaison attributive*. Quant à la liaison identifiante, elle désigne une métaphore où le terme propre et le terme figuré peuvent être rapprochés, *B=C* (p.ex. *le feu d'amour*). Autrement dit, le terme métaphorique *le feu* (pourtant plus fort) peut signifier l'amour en soi. Selon Brooke-Rose, ce type de liaison est très souvent d'une nature verbale: p.ex. si l'amour brûle en quelqu'un, c'est *le feu d'amour* etc⁸⁶. Il s'agit de la liaison attributive quand on change d'abord une notion en une autre, dont on envisage ensuite un seul aspect ou une seule partie (p.ex. *les yeux du coeur*).⁸⁷ L'exemple suivant nous présente une image métaphorique avec la liaison assimilante où le terme propre A est deviné au niveau de la phrase. Il s'agit sans aucun doute de l'attraction de la solitude de Costals.

- (33) Mais vivement il repoussa **les sirènes de la solitude**:
 "Après tout, ce que j'en ferais, ce serait pour elle".
 (PF p.1168)

Plusieurs verbes agissent eux aussi comme opérateurs métaphoriques. Quant aux (6) *métaphores verbales*, elles ont un verbe métaphorique qui modifie la signification des substantifs avec lesquels il entre en contact. Selon Brooke-Rose le verbe est métaphorique surtout par rapport à son entourage, au sujet ou au complément d'objet direct ou indirect. Quelquefois tous les trois éléments peuvent être présents, ce qui se passe pourtant très rarement.⁸⁸ Dans l'image suivante, le verbe est métaphorique par rapport au sujet, *une eau*. Il s'agit de la personnification d'une chose inanimée.

⁸⁶ *Ibid.* 155

⁸⁷ *Ibid.* 146-148

⁸⁸ *Ibid.* 217

- (34) Il discerna sur leur gauche **une eau** qu'il n'avait pas vue, **qui peut-être s'était approchée sans bruit pour ne pas les surprendre.** (JF p.1055)

(7) L'adjectif peut aussi se révéler métaphorique. Le sens de l'adjectif métaphorique dépend bien sûr entièrement du substantif auquel il est lié. En plus, il modifie la signification du nom auquel il s'attache dans l'énoncé. Brooke-Rose est d'avis que l'adjectif est un élément difficile au point de vue métaphorique: il a une relation spécifique aussi bien avec le nom qu'avec le verbe. En partie, la simplicité de l'adjectif lui peut faire perdre sa signification métaphorique plus facilement que les autres constructions figurées.⁸⁹ Il va sans dire que p.ex. la construction *les belles paroles de l'amant* (PF p.1097) reste sans élément métaphorique. Le mot *belle* a une fonction adjectivale tout à fait normale, bien que le mot *parole* ne puisse pas être beau dans un sens concret. Dans l'exemple suivant l'auteur utilise trois fois l'adjectif *éteint(e)*: une fois avec le nom masculin au pluriel (*mes yeux*) et deux fois avec le nom masculin et le nom féminin au singulier (*mon coeur et mon âme*).

- (35) Tenez, mes yeux sont **éteints**, mon coeur est **éteint**, mon âme est **éteinte**. (PF p.1175)

Le type suivant comprend (8) *les métaphores adverbiales*; elles sont assez rares. En réalité, l'adverbe ne peut que qualifier une action. Normalement, elle rend plus précis un verbe figuré. Selon Brooke-Rose, l'adverbe peut aussi adopter un rôle presque substantival.⁹⁰ En plus, Brooke-Rose est d'avis que parfois l'adverbe peut aussi inclure le lien *génitif*. Quant à notre corpus, nous n'avons trouvé que cinq métaphores adverbiales. Dans l'extrait suivant, il s'agit d'un adverbe typique de Montherlant.

- (36) Voilà quatre mois - depuis Paris - **que vous me faites vivre dans une maison en flammes.** (JF p.1050)

⁸⁹*Ibid.* 238-239

⁹⁰*Ibid.* 249

(9) *Les métaphores pronominales* sont très rares. Plus souvent, la métaphore pronominale rend le sujet plus humain. Dans notre matériel nous n'avons repéré aucune métaphore pronominale.

(10) *Les métaphores phrastiques* sont des constructions métaphoriques dans lesquelles il s'agit d'ensembles de phrases syntaxiquement unies les unes aux autres. Nous les avons sous-classées de manière suivante: (a) *les métaphores-phrases*, (b) *les métaphores filées (=continuées)* et (c) *les métaphores combinées*.

(a) *Les métaphores-phrases* sont des phrases entières remplacées par une autre phrase entière. Quant au terme propre, il peut être donné ou non dans la phrase. Brooke-Rose les a définies quelque peu analogues avec les métaphores nominales. L'utilisation des *métaphores-phrases* est identique avec celle des formes nominales, p.ex avec *la substitution simple*. Le plus souvent, les *métaphores-phrases* sont des proverbes et locutions, c'est-à-dire, des métaphores mortes.⁹¹ Même si elles sont considérées comme métaphores, leur valeur métaphorique réelle est minimale, car normalement elles sont reconnues par tout le monde. À ce propos, Charles Bally dans son *Traité de stylistique française* a aussi parlé de l'image abstraite, "morte", " qui ne peut être saisie que par une opération intellectuelle, par exemple "Vous courez un grand danger."⁹² L'image suivante ne semble pas étrange par rapport à la réalité. Pourtant, c'est le contexte qui nous révèle que la signification totale de l'image est métaphorique.

(37) Vous vous étiez donnée, vous venez de vous reprendre, mais vous vous étiez donnée et de cela le goût ne peut se perdre. **Vous avez ouvert la porte d'une chambre pleine de musique, et ensuite vous l'avez refermée.**
(JF p.1101)

b) *Métaphores filées (continuées)* sont des métaphores qui ont un thème commun. Michael Riffaterre est d'avis que la *métaphore filée* est une série de métaphores reliées les unes aux autres par la

⁹¹*Ibid.* 259-260

⁹²Bally, C. *Le Traité de stylistique française* 1. Genève-Paris 1951, 193.

syntaxe et par le sens. Selon lui, chacune des métaphores "exprime un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série".⁹³ Autrement dit, il s'agit de l'utilisation d'un vocabulaire appartenant au champ sémantique d'un mot figuré, sans cesser de parler de la réalité initiale. Albert Henry a donné une opinion quelque peu différente. Pour lui, ce n'est pas chaque fois la première métaphore qui est la principale. Henry est même d'avis que cette métaphore principale peut ne pas être exprimée.⁹⁴ Il nous est évident que ce procédé des *métaphores filées* (ou *continuées*) exige plutôt de l'art de l'application que de celui de la spontanéité. Dans cet extrait de Montherlant, la métaphore filée exprime les sentiments éprouvés par une femme pour Costals.

- (38) Ah! Si je vous aimais! Si **j'avais pu vous faire sortir de l'enfer de la charité pour vous faire entrer dans le paradis de l'amour.** (DB p.1354-1355)

Quant aux (c) *métaphores combinées*, ce sont des combinaisons de métaphores qui n'ont pas de véritable thème en commun. Les *métaphores combinées* se composent de deux ou de plusieurs métaphores plus ou moins étroitement liées. En fait, elles sont unies par la seule syntaxe. Les combinaisons de métaphores de ce genre sont assez rares. Ici un exemple:

- (39) Quelquefois, c'est le monde qui est **le théâtre d'un inconnu imminent: la veille d'une révolution.** Cette fois **c'est dans mon corps que la catastrophe est en marche.** Et rien à faire qu'à en être le spectateur, - jusqu'au coup de revolver. (L p.1478)

Par contre, en dehors de l'analyse syntaxique, la métaphore apparaît souvent en liaison stylistique avec la comparaison. Il s'agit donc de combinaisons mixtes (métaphore + comparaison ou vice-versa). C'est aussi le cas dans notre analyse thématique⁹⁵.

⁹³Riffaterre, M. 'La métaphore filée dans la poésie surréaliste', *Langue française* 3/1969, 47.

⁹⁴Henry 122

⁹⁵Voir à partir de p. 66.

2. L'ANALYSE DU CORPUS

2.1. L'ANALYSE SYNTAXIQUE

2.1.1. L'étude statistique des formes syntaxiques de la métaphore

Comme nous l'avons constaté auparavant, notre analyse se fonde sur la typification syntaxique de Christine Brooke-Rose, élaborée pour la poésie anglaise. Quant au corpus étudié, nous avons identifié un total de 284 métaphores dont 178 sont des métaphores nominales⁹⁶, 46 des métaphores verbales, 46 des métaphores phrastiques et 14 d'autres métaphores (métaphores adjectivales et adverbiales). En réalité, le nombre total des métaphores pourrait aussi être plus élevé que de 284. Les phrases métaphoriques du corpus sont très souvent longues, d'où vient que la répartition des exemples en groupes grammaticaux a été assez difficile; dans le même exemple il y a quelque fois plus qu'un type syntaxique présent. Par exemple, les métaphores phrastiques consistent en plusieurs métaphores dont une est très souvent une métaphore verbale. Il s'en suit que surtout le nombre des métaphores verbales pourrait être considérablement plus élevé. Si nous avons voulu découper les métaphores phrastiques en métaphores nominales et verbales, le nombre total serait sans aucun doute plus de 300 exemples métaphoriques. Quant aux métaphores nominales, le lien génitif souvent se rencontre en combinaison avec les autres métaphores nominales. Ainsi, le nombre de ce type grammatical pourrait-il être aussi plus élevé.

Selon Brooke-Rose, les types de métaphores utilisées sont le plus souvent la substitution simple, le lien génitif, les formes référentes et aussi bien les métaphores verbales. C'est aussi le cas dans notre étude, comme nous le montre le tableau suivant. Seulement le nombre élevé des métaphores phrastiques (16,2% du total), surtout celui des métaphores filées de notre corpus (27 exemples), diffère de l'analyse de Brooke-Rose. Il faut signaler de nouveau ici que la théorie de Brooke-Rose n'englobe que les métaphores-phrases quant aux métaphores phrastiques. En fait, il est intéressant de remarquer que la répartition des types

⁹⁶Voir n. 74, p. 23.

syntaxiques est très homogène entre les trois groupes les plus grands. Le nombre des métaphores est plus élevé parmi les métaphores avec le lien génitif, 49 exemples et parmi des métaphores verbales, 46 exemples. Elles forment deux groupes du même ordre de grandeur. En plus, Montherlant utilise fréquemment la substitution simple (37 métaphores), le verbe-copule (35 métaphores) et l'apposition (35 métaphores) dans le corpus en question.

TABLEAU 3. La répartition syntaxique des métaphores

	Fréquence	Pourcentage
1) Substitution simple	37	13,0%
2) Formes référentes ⁹⁷		
a) Forme démonstrative	2	0,7%
b) Forme parallèle	8	2,8%
c) Apposition simple	35	12,3%
d) Vocatif	5	1,8%
3) Verbe-copule	35	12,3%
4) Métaphores à changement et à métamorphose	7	2,5%
5) Lien génitif	49	17,3%
6) Métaphores verbales	46	16,2%
7) Métaphores adjectivales	8	2,8%
8) Métaphores adverbiales	6	2,1%
9) Métaphores pronominales	-	0,0%
10) Métaphores phrastiques		
a) Métaphores-phrases	10	3,5%
b) Métaphores filées	27	9,5%
c) Métaphores combinées	9	3,2%
Total	284	100%

⁹⁷Bien que nous ayons divisé les formes référentes en quatre sous-classes dans le tableau, nous les traiterons sous un même titre dans le texte. Cf. les métaphores phrastiques qui sont traitées chacune à part à cause de leur nombre plus élevé.

2.1.2. Le corpus étudié

2.1.2.1. Substitution simple

Dans notre matériel, nous avons identifié 37 constructions métaphoriques avec la substitution simple (13,0% des exemples). Sur un total de ces 37 substitutions simples, il y a 23 énoncés métaphoriques qui sont précédés soit d'un article défini (13 métaphores) soit d'un adjectif démonstratif (10 métaphores). Quant aux métaphores avec l'article indéfini, nous en avons neuf exemples. En plus, le corpus étudié englobe quatre exemples avec les déterminants indéfinis et une seule exemple avec le pronom interrogatif. Comme nous l'avons constaté, il s'agit d'une substitution simple quand le terme propre est substitué complètement par le terme métaphorique. Ce terme propre est à deviner au niveau de la phrase. Celui-ci est très souvent facile à reconstruire grâce à l'article défini ou à un autre déterminant renforçant le terme figuré.

La plupart des métaphores à substitution simple sont précédées d'un article défini (35,1% des exemples). Quant à la grammaire, l'article défini s'emploie devant le nom qui désigne un être ou une chose connus. Dans le corpus étudié, l'article défini se réfère au contexte général, c'est-à-dire, à l'élément déjà présenté une fois par l'auteur. Dans le passage suivant, l'auteur décrit la nature, plus précisément le soleil brillant, à l'aide de la construction nominale *le sacrifice quotidien du soleil*. Comme le nom *le soleil* (=l'agent) est déjà exprimé dans cette construction génitive, c'est l'action (*le sacrifice quotidien=les rayons du soleil ---> le soleil qui brille*) qui est mis en évidence ici.

- (40) Puis tout changea encore, les monts reparurent, couleur de raisin et de rose, et sur les hauts-lieux voués aux cultes naturistes commença **le sacrifice quotidien du soleil**. (L p.1474)

La métaphore qui suit, nous donne une image intéressante de l'environnement construit, le jardin, à l'aide de deux mots médicaux: *un organisme* et *les microbes*. Il va sans dire que le nom au pluriel *les microbes* est le terme figuratif pour *les gens* arrivant au jardin. Bien sûr qu'aussi le nom précédé d'un article indéfini *un organisme* (=le jardin) est une chose connue. C'est à cause de l'adjectif *sain* qu'on utilise l'article indéfini (=l'attribut).

- (41) Deux heures. Le jardin se repeuple. Un organisme sain, et que tout d'un coup **les microbes** envahiraient. (DB p.1233)

Ici, l'article défini *le* est assez proche du démonstratif. C'est évident qu'avec la construction nominale *le régime des douches écossaises*, l'auteur fait référence aux *états d'âme de Costals*; il change d'avis sans prévenir. Le nom *repos* indique la fin de cette action négative. En fait, grammaticalement il pourrait aussi s'agir ici d'un lien génitif dans lequel le troisième terme n'est pas présent.

- (42) Il espéra vaguement qu'elle répondrait qu'elle ne pouvait pas venir. Il songea même à lui écrire qu'il était tombé malade. La petitesse et la malhonnêteté du procédé l'arrêtèrent. Il lui avait causé assez de déceptions comme cela. Repos dans **le régime des douches écossaises!** (DB p.1315)

En général, l'article indéfini désigne une chose indéterminée ou des objets dont le nombre reste indéfini. Toutefois, ce n'est pas le cas dans notre corpus. Une seule fois l'article indéfini indique un nombre indéfini. Dans tous les neuf cas, l'article indéfini introduit des métaphores claires, quelquefois presque banales dont les termes propres sont très faciles à reconstruire. C'est le terme métaphorique précédé d'un article indéfini qui mentionne la chose ou l'objet la première fois. Le terme propre qui vient plus tard ou le contexte nous en éclaire le sens. Quant à la métaphore suivante accompagnée d'un article indéfini, il s'agit de l'atmosphère de la nature. C'est évidemment le soleil brillant qui est en cause: l'auteur juxtapose le soleil à une

échelle qualifiée par la construction adjectivale *d'or*.

- (43) Un instant, par une clairière entre les nuées, **une échelle d'or** descendit sur les rochers pourpres. (*L* p.1475)

Les deux métaphores suivantes sont également accompagnées d'un article indéfini. Dans le premier cas, l'auteur utilise un objet concret, *une enveloppe vide*, pour décrire l'état d'âme d'Andrée Hacquebaut: elle est *mentalement très épuisée*. Quant à la deuxième métaphore, il n'est pas difficile de conclure que le mot composé *un ange du ciel* est Solange.

- (44) A cause de vous, j'ai frustré sans remède l'homme qui pourrait venir maintenant et désiderait en moi un être intact: **je lui donnerais une enveloppe vide**. (*PF* p.1106)

- (45) Nous avons en mains **une ange du ciel**, et nous décidons de nous y concentrer, n'étant plus à l'âge où chacune en a sa part, mais toutes l'ont en entier. (*DB* p.1057)

La seule métaphore accompagnée d'un pronom interrogatif (*quel*) a la forme suivante:

- (46) Vous [Costals] voyez dans **quel maquis inextricable** vous vous êtes fourré! (*JF* p.1076)

Ici, l'auteur compare la situation difficile de Costals à la nature. Il est à noter ici que bien que le pronom utilisé *quel* soit un pronom interrogatif, le sens total de la phrase ne l'est pas, mais il s'agit plutôt d'une constatation; *quel maquis inextricable* est sans aucune doute *une impasse sur laquelle Costals est débouché*.

L'adjectif démonstratif précède la métaphore dix fois dans le corpus. Chaque fois, la construction démonstrative est produit par le pronom *ce*. Il nous semble que à l'aide de l'adjectif démonstratif Montherlant a voulu renforcer le terme métaphorique pour le lier de plus près au contexte. Dans le passage suivant, il

est évident que l'auteur utilise le terme figuratif *ce brusque geyser*⁹⁸ à la place du terme propre *l'effusion de sentiments*.

- (47) **Ce brusque geyser** est si étonnant! Si Solange s'était montrée plus "démonstrative" avec moi, un tel soupçon ne me viendrait pas à l'esprit. (PF p.1215)

Aussi dans la métaphore suivante précédée d'un adjectif démonstratif, le terme propre pour le terme figuré est facile à identifier: la construction nominale *ce guêpier* renvoya sans aucun doute au *mariage*.

- (48) "Mais alors, pourquoi les hommes se marient-ils?" demandais-je un jour à l'abbé Mugnier. Il me répondit: "Par goût de la catastrophe." Oui, c'est vraiment cet amour du risque, du péril, le sombre et malsain attrait des embêtements qui pousse les mâles à se fourrer dans **ce guêpier**. (DB p.1255)

Parmi les métaphores de la substitution simple nous avons identifié quatre métaphores précédées d'un déterminant indéfini. Dans l'exemple suivant, il est évident que la construction *toute l'Italie* se réfère au *bronzage* que cette personne a pris en Italie. Ici, nous ne pouvons pas décomposer une phrase qui semble étrange par rapport à la réalité. Pourtant, la signification totale de cette image est métaphorique.

- (49) Je ne suis pas en très bonne santé, mon ami, il faut m'excuser. Tandis que vous! Superbe! **Toute l'Italie sur votre visage**. (L p.1396)

Aussi dans la métaphore suivante, il n'est pas difficile de conclure que le terme propre pour la métaphore *anges modestes* précédée d'un déterminant indéfini en pluriel *pleines* est *les mères*.

- (50) Les maisons, **pleines d'anges modestes** jouant avec leurs petits paradis. (DB p.1332)

⁹⁸Le *geyser*=mot d'origine islandaise.

2.1.2.2. Formes référentes

Selon l'étude syntaxique de Brooke-Rose, nous avons quatre possibilités de construire une métaphore nominale dans laquelle aussi bien le terme propre que le terme figuré sont explicites. Il s'agit donc du remplacement du terme propre A par le terme figuré B sans l'énonciation directe. La méthode avec laquelle ces deux termes sont liés l'un à l'autre est plus claire que dans la substitution simple.⁹⁹ Il s'en suit qu'elles sont aussi plus faciles à noter que les métaphores avec la substitution simple. Dans la théorie de Brooke-Rose, les formes référentes sont sous-classées de la manière suivante: 1) la forme démonstrative, 2) la forme parallèle, 3) l'apposition simple et 4) le vocatif. Quant à notre corpus, il y a 50 métaphores de ce genre, ce qui représente 17,6% des métaphores au total.

Parmi des 284 métaphores du corpus, nous n'avons relevé que 2 formes démonstratives. Le schéma pour la forme démonstrative est simple: A, ce B. En d'autres termes, la signification du terme propre A change en une autre, celle du terme figuré B avec le pronom démonstratif ce. Montherlant utilise souvent la forme démonstrative pour donner une information supplémentaire sur le sujet en question. C'est aussi le cas dans la métaphore renvoyant à la mère de Solange, Mme Dandillot. Ici, l'auteur se sert de la répétition de la forme démonstrative ce qui rend l'image encore plus explicite. Les termes figurés pour le terme propre, *sa belle-mère*, sont deux: *ce Polichinelle* et *ce cheval de gendarme*.

- (51) ...Comment nommer sa belle-mère, lorsqu'il lui adresserait la parole? Appeler "ma mère", cette inconnue sottise, souvent vulgaire, **ce Polichinelle, ce cheval de gendarme?** (L p.1415)

Le type suivant des formes référentes est la forme parallèle qui consiste à répéter la même structure, soit nominale (A et B) soit verbale (*faire A, faire B*), avec peu de modifications. Le corpus étudié englobe huit métaphores de ce type (2,8% des métaphores).

⁹⁹Brooke-Rose 68

Parmi ces huit formes parallèles, cinq sont construites à l'aide de la structure verbale et trois sont avec la structure nominale.

Selon Brooke-Rose, le schéma A et B forme un type plus simple des formes parallèles¹⁰⁰. Dans la métaphore suivante, il s'agit en réalité de deux liens génitifs. Le nom répété référant à l'animal, *la tarentule*, forme avec deux verbes une construction parallèle: *la tarentule de marier (A) et la tarentule de s'accoupler (B)*.

- (52) Mais que penser de l'inconscience de ceux qui les marient, et qui, eux, savent ou devraient savoir? On croirait vraiment que **la tarentule de marier** est donnée aux gens par le génie de l'espèce, comme il leur donne **la tarentule de s'accoupler**. (DB p.1266)

Dans l'extrait qui suit, la force de la métaphore nominale se trouve aussi bien dans le parallélisme que dans l'homophonie de l'image. En réalité, les paroles d'Andrée Hacquebaut à Costals se composent de deux constructions parallèles. La première forme parallèle, *une vie tronquée, manquée* est réalisé sans que le nom, *une vie*, soit répété deux fois (une vie manquée). En fait, il s'agit ici de la répétition de deux adjectifs liés au nom. L'autre construction de la même genre *sans fleurs et sans fruits* est plus complète (=A et B).

- (53) ...Vous êtes celui qu'on ne rencontre qu'une fois, l'être décisif, définitif, qui vous marque, et la femme qui ne l'a pas rencontré ne saurait avoir **qu'une vie tronquée, manquée, sans fleurs et sans fruits**. (JF p.1016)

Quant aux métaphores construites par la structure verbale (*faire A, faire B*), elles répètent la première construction verbale (le sens propre) sous une autre forme ayant le sens figurée. C'est aussi le cas dans l'image suivante. La première construction avec les verbes *mettre* (les lettres au panier) et *répondre* est continuée par l'image métaphorique, *souffler sur le feu*.

- (54) ...vous [Costals] qui, tout de même, ne pouviez être aveugle au point de ne pas deviner à travers ses lettres l'état de ma cousine, c'est-à-dire la folie,

¹⁰⁰ *Ibid.* 80

au lieu de mettre ces lettres au panier, vous y répondez, **vous soufflez sur le feu!** (PF p.1199)

Il s'agit du même type de formes parallèles aussi dans l'extrait suivant. Pour le verbe *aller s'ébranler*, l'auteur a créé une construction verbale parallèle, *cingler vers le large*.

- (55) A le [escalier] monter, **on croyait que la maison allait s'ébranler, cingler vers le large.** (JF p.1058)

En fait, l'apposition simple ressemble à bien des égards à la forme démonstrative. La différence entre ces deux types réside dans le fait que le pronom démonstratif *ce* rend la métaphore plus claire. En plus, un autre trait distinctif se trouve dans l'ordre des mots inverse; la forme démonstrative ne peut pas l'avoir (* *ce B, A*). Il s'agit d'une apposition simple quand on parle d'une chose en utilisant un terme propre et on continue de parler de la même chose, mais on lui donne une expression figurée. L'apposition a aussi besoin d'autres moyens d'expression pour rendre plus claire la relation entre le terme propre et le terme figuré. Pour séparer ces deux termes, on utilise un point, une virgule, deux points ou un point-virgule. Parmi les métaphores étudiées nous avons identifié 35 métaphores en apposition, ce qui nous semble un nombre assez élevé. En voici deux exemples:

- (56) En dix jours, son visage avait vieilli, pris une expression constante de tristesse. "*Je maigrirai tandis qu'elle grossira: les vases communicants*". (L p.1415)

- (57) Au fond de la pièce, contre le radiateur, **les deux chattes**, mère et fille, dormaient dans les pattes l'une de l'autre. (L p.1464)

Dans la deuxième métaphore (57), l'apposition simple au pluriel *les deux chattes* précède le terme propre *mère et fille*. En fait, nous n'avons repéré que deux métaphores en apposition où le terme figuré soit avant le terme propre. La métaphore suivante est une apposition très typique de Montherlant. Les énoncés avec l'apposition sont souvent longues (cf. deux exemples précédents

brefs) et descriptifs¹⁰¹. Par exemple, ici la métaphore en apposition *un vrai petit artichaut* est complétée par un adverbe de lieu.

- (58) Mais, *ma vieille*, vous êtes *stupide!* Absolument *stupide!* **Un vrai petit artichaut**, sur un remblai de chemin de fer. (PF p.1114)

Le vocatif forme le quatrième type des formes référentes. Dans notre matériel, nous avons trouvé seulement 5 métaphores de ce type, ce qui, en fait, est un nombre élevé; elles sont très rares dans la prose. Quant à la forme grammaticale du vocatif, elle est analogue à la substitution simple et à l'apposition. Le vocatif diffère de ces deux autres types seulement par la force de l'image. En plus, elle n'est pas aussi explicative que la substitution simple et l'apposition. Deux vocatifs qui suivent sont tous les deux au partitif: *de l'eau pure (=une fille)/que de balles perdues (ces paroles)*. La seule différence par rapport à l'apposition se trouve dans la force évocative de la métaphore. En plus, c'est le point d'exclamation qui donne encore plus d'efficacité à toutes les deux images.

- (59) J'ai trouvé *une fille épatante* [Solange]. **De l'eau pure!** (JF p.1060)

- (60) Cependant je m'occupe de vous, je vous donne de ma substance, il m'arrive de vous parler comme si je parlais à un monde inconnu. Combien de *ces paroles* ont atteint leur but? **Que de balles perdues!** Ai-je raison? (PF p.1157)

2.1.2.3. Verbe-copule

Selon Brooke-Rose, le verbe-copule est le moyen plus directe de relier une image métaphorique à son terme propre, mais elle ajoute

¹⁰¹Il est à remarquer que les métaphores longues et quelquefois aussi assez complexes nous ont posé des problèmes quant à la classification des types syntaxiquement différents. Par exemple, la limite entre l'apposition et le vocatif peut être très faible et difficile à distinguer.

que l'utilisation du verbe-copule dans le contexte métaphorique n'est pas très fréquente.¹⁰² Notre analyse n'étaie pas cette conception, car nous avons repéré 35 constructions métaphoriques avec le verbe-copule (12,3% des exemples). Il en est à conclure que Montherlant préfère utiliser les métaphores claires dans lesquelles aussi bien le terme propre que le terme figuré sont présents. Quant à la structure syntaxique du verbe-copule, elle est constituée d'une phrase prédicative qui a un substantif de chaque côté de la copule: *le sujet* et *le prédicat* (= *A est B* ou *B est A*). Il s'agit donc toujours de deux termes, le terme propre et le terme métaphorique, liés l'un à l'autre par le verbe-copule. Ce sont les règles combinatoires (grammaticales+sémantiques) qui déterminent quels mots peuvent figurer ensemble. Dans ce contexte, il est nécessaire de faire une distinction nette entre les expressions "normales" et les expressions métaphoriques. Dans les premières, l'étendue sémique du prédicat (=terme métaphorique) doit entièrement couvrir celle du sujet ou du terme propre. Autrement dit, le prédicat (=l'attribut) doit être l'hypéronyme du sujet, comme par exemple dans l'exemple *Le muguet est une fleur*. Dans les secondes, cette prémisse n'est pas nécessaire. Au contraire, dans aucun cas de ce groupe le terme figuré n'est hypéronymique par rapport au terme propre ou vice-versa.

Quant aux exemples étudiés, le terme propre et le terme figuré relèvent le plus souvent de domaines très différents. Il s'en suit qu'il est impossible de dire si le prédicat est l'hypéronyme du sujet ou inversement. Les exemples n'ont que quelques traits sémantiques en commun, comme dans la métaphore suivante (61). Il s'agit d'un exemple typique du verbe-copule où seul le trait sémantique comme *les mésaventures* lie les termes ensemble. En fait, ici le trait sémantique commun est assez difficile à définir.

- (61) Oh! Jamais de dates! jeta Costals, se crispant. *Les dates fixes, les heures fixes, ce sont les poussières dans la machine*, c'est avec ça qu'on détraque une vie.
(DB p.1291)

¹⁰²Brooke-Rose 105

Dans le passage suivant, le terme propre *les nuits passées avec toi* est juxtaposé au terme figuré *ces fragments de liège*. Les traits sémantiques en commun seraient p.ex. *le salut* ou *le refuge* ou quelque chose de semblable.

- (62) ...*Les nuits passées avec toi* **sont ces fragments de liège** qui me soutiennent à la surface de la vie. (JF p.934)

Seulement dans deux métaphores de ce groupe l'ordre des mots est inverse: *B est A*. En voici une:

- (63) ...Si différente en un mot - et en apparence à son détriment, quand elle [Solange] leur était si supérieure - de **ces vaches féminines, faiseuses, tranchantes, et nulles, qu'étaient** *les brillantes compagnes de tant d'hommes* en vue de la société parisienne. (PF p.1119)

Ici (63), l'auteur introduit le terme figuré *ces vaches...* avant le terme propre *les brillantes compagnes* (=les femmes du Tout-Paris), ce qui rend l'image plus dynamique. Quant aux traits sémantiques en commun, surtout c'est *l'apparence physique* (ici: *les femmes plantureuses*) qu'il nous semble possible d'identifier.

Seulement trois fois le verbe-copule n'est pas le verbe être. L'auteur utilise deux fois le verbe intransitif *sembler*. Dans la métaphore suivante le verbe *sembler* ne permet pas, à strictement parler, la métaphore, mais fait allusion au fait que le terme propre *ce poids à son bras* a une valeur ou un pouvoir métaphorique. Il est facile à identifier au moins un trait sémantique en commun, *l'obligation*. Peut-être y a-t-il aussi un autre trait commun, *la prison*.

- (64) *Ce poids à son bras* [Solange] lui **semblait une chaîne**. (PF p.1165)

Aussi le verbe transitif *dire* dans l'extrait suivant peut être classé comme un verbe-copule. Le terme propre *ils=les canards* sont comparés au terme figuré *des députés*. C'est ainsi le verbe *dire* qui les relie l'un à l'autre. Ici, la source pour les traits sémantiques en commun se trouve dans les gestes et les mouvements

des oiseaux; *la résolution* pourrait être un de ces traits.

- (65) Comme *ils [canards]* sont beaux quand le caprice les prend d'être joyeux, quand ils se dressent et, se tenant droits sur leurs queues, frappent des ailes avec enthousiasme: **on dirait des députés en train de feindre l'indignation.** (DB p.1231)

2.1.2.4. Métaphores à changement et à métamorphose

Au total, le corpus étudié comprend sept métaphores à changement et à métamorphose. Comme nous l'avons déjà noté auparavant, il s'agit de mettre en évidence le procès dans lequel le terme propre est en train de se transformer en terme figuré. En somme, c'est le procès de la transformation qui compte, non pas la métaphore obtenue. Le schéma pour ce type sera le suivant: *C fait A à B* ou *C fait B de A*. La différence entre les métaphores à changement et à celles à métamorphose se trouve dans leur caractère. Les premières sont plus explicites, puisqu'elles se forment à l'aide d'un agent qui provoque le changement. Quant aux métaphores à métamorphose, l'agent n'est pas présent. Dans notre groupe de ce type, deux exemples sont les métaphores à changement (=avec l'agent) et cinq sont celles à métamorphose (sans agent).

Dans l'image suivante, l'auteur décrit la situation dans laquelle Costals réfléchit à ses relations sexuelles avec les femmes tuberculeuses. En fait, le terme propre *leur mort* n'est pas encore réel. Il annonce plutôt l'état avancé de ces femmes. L'auteur utilise ici le verbe *se faire* dont l'agent est une personne, *Costals*. Ainsi, l'image devient plus explicite. Peut-être le nom *la vie* renvoie-t-il au plaisir que Costals a éprouvé dans ces relations sexuelles.

- (66) Mais il n'y avait là rien de plus, après tout, et il en avait conscience, que **lorsqu'il buvait longuement aux bouches des tuberculeuses avancées, et avec leur mort se faisait de la vie.** (L p.1443)

L'autre métaphore à changement a le même agent, Costals (=il). C'est l'agent avec le verbe transitif *faire* qui transforme le terme propre, *la vie*, en terme figuré, *une grande salle de bains*. Ici, l'auteur crée le procès de la transformation en changeant le sujet abstrait du terme propre en sujet plus concret.

- (67) Et il y aurait la joie d'eau, la vieille joie tritonienne et romaine, ludus matutinalis (**il avait fait de sa vie une grande salle de bains**). (L p.1512)

Deux métaphores qui suivent sont toutes les deux sans l'agent provoquant le changement. Dans la première image, il s'agit de deux mots composés indéfinis: le terme propre *des files de réverbères* est en train de transformer en terme figuré *un diadème de perles*. Comme dans l'image précédente, aussi ici le verbe *faire* joue un rôle unificateur. En plus, aussi l'assimilation lexicale de deux noms inanimés, ici non citée, *la lumière* (des réverbères)/*la couleur blanche* (des perles) est facile à remarquer.

- (68) Sur les collines suburbaines, **des files de réverbères**, bordant des avenues invisibles dans l'obscurité, **faisaient à la ville un diadème de perles**. (DB p.1332)

La métaphore suivante est plus complexe. Pourtant, le terme propre est évident: *les lettres*. Quant à la construction à métamorphose, *la cataracte changée en marais salants*, tous les deux termes sont figuratives. Autrement dit, elles réfèrent au nom au pluriel, *les lettres*. En fait, il pourrait s'agir ici d'une apposition, mais c'est le verbe transitif *changer* qui rend la métaphore plus forte que ne l'est l'apposition en général. Contrairement à l'image précédente, aussi bien *la cataracte* que *le marais salant* sont des noms animés; le terme inanimé est remplacé par deux termes animés renvoyant à la nature.

- (69) ...depuis neuf mois vous n'avez pas répondu à une de *mes lettres*, et vous avez aujourd'hui la bonne grâce de m'informer que vous les conserviez sans en décacher les enveloppes. Bien classées, un petit rectangle à côté d'un autre petit rectangle, je les vois d'ici: **la cataracte changée en marais salants**. Et j'en rit. (L p.1522)

2.1.2.5. Lien génitif

Le lien génitif, c'est-à-dire, l'usage de la préposition *de*, unit adroitement le terme propre et le terme métaphorique. L'introduction nous a déjà montré que les métaphores du type lien génitif sont extrêmement complexes malgré leur forme apparemment simple, *B de C*. Quant à la forme grammaticale, nous pouvons distinguer deux types principaux de lien génitif: 1) le lien génitif à trois termes, *A=B de C*¹⁰³ et 2) le lien génitif à deux termes, *B de C*. Selon Brooke-Rose, la métaphore à trois termes s'appelle la *liaison assimilante*. En outre, elle peut être divisée en deux sous-types: 1) la métaphore où le terme propre *A* est nommé et 2) la métaphore où *A* n'est pas nommé. Egalement le lien génitif à deux termes peut être divisé en deux sous-types de la manière suivante: 1) la *liaison identifiante*, *B de C* et 2) la *liaison attributive* où le terme propre n'est pas explicite. Il faut le deviner au niveau de la phrase.¹⁰⁴ Il est évident que ces différents types de lien génitif peuvent avoir l'ordre des mots normal, *B de C*. En plus, ils peuvent avoir aussi un ordre de mots inverse, *C de B*. Quant au terme propre (ou le terme non-figuré) *C*, il peut avoir une relation appositive, *B de C* ou une relation indépendante, *B du C* par rapport au terme figuré. Pourtant, les formes *C de B* et *C du B* sont peu fréquentes.

A la fin de cette analyse concernant les types différents de lien génitif, nous présenterons la quatrième catégorie syntaxique, en effet, l'*adjectif possessif*. Selon Brooke-Rose, aussi l'*adjectif possessif* appartient au type de lien génitif, car il se réfère toujours au terme propre qui est explicite ou qu'il faut reconstruire à partir du texte. Autrement dit, p.ex. *vos cours* revient toujours à la forme *les cours de l'eau* si le référent de

¹⁰³Dans la forme *A=B de C*, *A* est terme propre, *B* le terme figuré et *C* peut être assez vague car le terme propre *A* est explicite dans le texte. Pourtant, il est à noter que le terme propre *A* n'est pas toujours nommé. En fait, la forme *A=B de C* ressemble beaucoup à la copule et dans le cas où *A* n'est pas nommé, à la métaphore directe, c'est-à-dire, à la substitution simple.

¹⁰⁴Brooke-Rose 146-148

l'adjectif possessif est un objet, dans ce cas-ci, *l'eau*.¹⁰⁵ Tout compte fait, le lien génitif constitue ainsi un type de outils syntaxiques très complexe. Les métaphores identifiées dans le corpus nous le confirment elles aussi.

Au total, les métaphores au le lien génitif constituent le plus grand groupe des métaphores étudiées, avec 49 occurrences. Le résultat obtenu est donc compatible avec la thèse de Brooke-Rose concernant les métaphores du même type dans la poésie anglaise. En effet, Brooke-Rose est d'avis que le lien génitif forme le groupe le plus important parmi les métaphores nominales.¹⁰⁶

Nous commençons notre analyse par l'étude de *la liaison assimilante*. Il y a 17 métaphores de ce genre dans le corpus étudié. Le fait que Montherlant favorise la liaison assimilante nous semble complètement logique. A travers la série de romans *Les jeunes filles*, l'auteur préfère donner des explications longues et détaillées. Les phrases métaphoriques avec des liaisons assimilantes (très souvent avec terme propre A nommé) donnent un certain dynamisme à la narration de Montherlant.¹⁰⁷ Dans 11 cas sur 17 exemples, le terme propre A est nommé. En d'autres termes, il y a trois termes explicites dans la phrase, *A=B de C*. Dans les deux images suivantes, ces trois éléments du lien génitif sont faciles à identifier. La première image métaphorique (70) est construite par l'apposition avec deux constructions de l'adverbe de lieu: *sur mon coeur=A* et *au sommet de ma solitude=B de C*. Quant à la deuxième image (71), il y a, en effet, deux constructions de la liaison assimilante présentes, *le berceau de son amour* et *le*

¹⁰⁵Il est important de savoir que le terme propre est un objet. Il s'agit de la substitution simple si le terme figuré précédé d'un adjectif possessif se réfère à une personne. Brooke-Rose 164

¹⁰⁶*Ibid.* 147

¹⁰⁷Quant aux exemples métaphoriques avec le lien génitif, nous avons d'abord songé à présenter seulement la structure essentielle du lien génitif, p.ex. *l'océan de sa convoitise* (*L* p.1506), non pas toute l'image comme dans les autres groupes syntaxiques. En effet, le plus souvent, les deux termes réunis par la préposition *de* suffisent pour l'analyse de la nature du lien génitif. Pourtant, nous avons fini par présenter les images métaphoriques entières, pour que les effets de style et l'imagerie de l'auteur soient plus faciles à percevoir.

tombeau de l'amour. Le terme propre A est commun à toutes les deux combinaisons de noms: *la pensée du mariage/cette pensée*.

- (70) *Je vous ai tenue sur mon coeur, au sommet de ma **solitude***, et vous y étiez seule vous aussi, entourée cependant. Vous pouvez rester là aussi longtemps que vous le voudrez, je ne me retirerai pas. (PF p.1216)
- (71) C'était vraiment *la pensée du mariage* qui était **le berceau de son amour**, comme *cette pensée* était, ou avait été, **le tombeau de l'amour** pour Costals. (DB p.1333)

Quelquefois la relation entre le terme figuré B et le terme propre C peut être aussi assez vague parce que le terme propre A est mentionné au niveau de la phrase. C'est le cas aussi dans le passage suivant. Il s'agit de l'apposition dans laquelle l'auteur juxtapose le terme propre *la conversation* au lien génitif *un vrai marécage de platitude*.

- (72) *La conversation*, un vrai **marécage de platitude**. (JF p.1034)

Seulement dans 6 exemples le terme propre est deviné au niveau de la phrase. Les trois liaisons assimilantes suivantes sont sans le terme propre A nommé:

- (73) ...et **le vaisseau des caresses**, quand on y est avec des petites filles, navigue toujours feux éteints. (JF p.1066)
- (74) Il faut rentrer parmi les hommes, il faut recommencer à haïr. Scoronconcolo, reprenez **mon grand manteau de lumière**. (BD p.1233)
- (75) Costals, remonté de **cette poche de misère physiologique**, retombe dans une autre poche: **celle de la misère morale**. Il y trouve le christianisme. (L p.1488)

Dans tous les trois exemples précédents, le terme figuré B est un objet concret (*le vaisseau, mon grand manteau et cette poche*). Quant au terme propre, il s'agit plutôt des sujets abstraits que concrets: *les caresses, lumière et misère physiologique/la misère morale*. En fait, les trois images présentées contient chacune un

lien génitif (sauf qu'il y en a deux dans la troisième image) construit par l'opposition concret-abstrait. C'est un trait caractéristique des images métaphoriques avec la liaison assimilante: 11 images sur 17 exemples sont de ce genre.

La liaison identifiante forme un autre type de métaphores avec le lien génitif. Comme nous l'avons déjà dit, elle désigne une métaphore où le terme propre et le terme figuré peuvent être rapprochés, $B=C$. En plus, le terme propre C est toujours explicite dans ce type de métaphore. Nous en avons relevé 12 exemples. Parmi elles, il y a 5 exemples dans lesquels le terme propre C est appositif par rapport au terme figuré. Dans le reste des exemples, il s'agit d'une relation indépendante entre le terme propre C et le terme figuré B . Quant aux exemples avec l'ordre des mots inverse, nous n'en avons identifié aucun. En réalité, les métaphores diffèrent beaucoup par nature, selon que le terme propre C est appositif ou indépendant par rapport au terme figuré B , comme nous le confirment les exemples suivants.

Dans les deux images suivantes, il s'agit de deux liaisons identificatrices où la relation entre les termes B et C est indépendante. Quant au premier exemple, l'auteur réunit le terme figuré *la lèpre* au terme propre *l'hiver parisien*. Le fait que l'auteur renvoie à la laideur des rues de Paris sans soleil est évident ----> *la lèpre=l'hiver parisien*. Dans le deuxième exemple, c'est le terme figuré *leur araignée* qui est "identique" au terme propre *mariage*, c'est-à-dire, le génitif d'identification est suivante: *leur araignée=le mariage*. Pour ces deux exemples (comme pour les autres exemples de ce genre), nous avons décelé un trait caractéristique commun. En effet, quand le terme propre est indépendant ou quand il est précédé d'un article, c'est lui qui est en quelque sorte le possesseur des propriétés que le terme métaphorique exprime.

(76) Lorsqu'on revient de longs séjours en Afrique du nord, en Espagne, en Italie, pour tomber dans **la lèpre de l'hiver parisien**. (JF p.1006)

(77) Les jeunes filles, qui vous emberlificotent avec **leur araignée du mariage**, et ses toiles. Les putains, qui vous corrodent avec leur demandes d'argent. (DB p.1256)

Dans le passage suivant, il y a un exemple, typique de Montherlant, de la liaison identifiante avec le terme propre appositif. Il s'agit d'une métaphore où le terme propre au pluriel *étoiles* est un simple attribut qui qualifie la nature du déterminé.

- (78) Un long moment il contemplèrent la ville nocturne, et **cette république d'étoiles**, puis il dit: - Ces maisons déjà pleines de jeunes sommeils, elles me font mal. (DB p.1333)

Egalement dans la métaphore suivante, le terme propre *chagrin* peut avoir un rôle attributif dans la phrase. Autrement dit, le terme propre qualifie la nature du terme figuré de la même manière que dans l'exemple précédent.

- (79) Brisée par vous, avec 39 de fièvre - *une fièvre de chagrin*, rien d'autre, ... (PF p.1185)

A part les types précédents, nous avons identifié aussi trois exemples de lien génitif où le terme propre est précédé d'un adjectif possessif. En fait, selon nous, aussi ces génitifs d'identification peuvent être considéré comme indépendants par rapport au terme figuré. L'explication est très simple: l'adjectif possessif donne au terme propre une valeur déterminée, spécifique. Ainsi, l'adjectif possessif est comparable à la préposition *de* avec l'article défini. En voici deux exemples:

- (80) Et toujours **ce paradis de son visage étalé et immobile**, et lui partout dessus avec sa bouche. (JF p.1054)
- (81) Mon ami, le Royaume de Dieu à reconstituer, voilà notre tâche. Si vous voulez de **ce royaume, et celui de mon coeur**, faites-le-moi comprendre. (JF p.920)

La liaison attributive avec 16 occurrences constitue le troisième type du lien génitif. En fait, il s'agit d'un groupe d'un ordre de grandeur presque identique à la liaison assimilante (17 exemples). Nous avons déjà dit que cette formule consiste à transformer d'abord une notion en une autre, dont on envisage ensuite un seul aspect ou une seule partie (p.ex. *la main de la mort*). Selon

Brooke-Rose, l'idée de la liaison attributive est toujours verbale¹⁰⁸. Comme dans la liaison identifiante, aussi dans la liaison attributive il n'y a aucun terme propre nommé. En effet, ces deux types sont quelquefois très difficiles à distinguer l'un de l'autre. Quant à la liaison attributive, il faut la construire à l'aide du contexte et malgré tout, il reste souvent très vague. Dans cette liaison, C n'est pas le terme propre, mais un terme non figuré attributif par rapport au terme figuré. Ainsi, le terme C constitue le seul lien de la métaphore à la réalité.

Dans l'extrait suivant, l'auteur nous peint une image presque poétique dans laquelle le terme C (*l'abandon*) est d'abord personnifié, mais l'image totale ne fait voir qu'une partie de son corps, *le visage*.

(82) O solitude, en d'autres heures si chère, et qui en cette heure a **le visage de l'abandon**. (L p.1492)

Dans les deux passages suivants, il s'agit des exemples du même genre. Le premier exemple est constitué du terme C qui, en fait, a deux termes différents non-métaphoriques *laideur* et *médiocrité*. Ces deux termes peuvent être considérés comme attributifs par rapport au terme figuré B (*l'océan*). Ainsi, le terme B ne "remplace" pas le terme C, mais en quelque sorte modifie *la laideur et la médiocrité à l'océan*. En effet, quant au terme figuré *l'océan*, il est quantitatif par rapport aux termes non-figurés: il indique la quantité de *laideur* et de *médiocrité*. Dans le deuxième exemple, ce même changement s'est effectué entre le terme non-figuré *larmes* et le terme figuré *la vallée*. Ici, également, le terme figuré *la vallée* peut être considéré comme quantitatif.

(83) La seule chose belle [une reliure] dans **l'océan de laideur et de médiocrité** où je vis. (JF p.921)

(84) La drame n'est pas de perdre la vie, mais de perdre le bonheur. S'il n'y avait pas de bonheur, il n'y aurait pas de peur de la mort. Voilà la grande punition des heureux, la grande revanche de ceux de **la "vallée de larmes"**... (L p.1483)

¹⁰⁸Brooke-Rose 162

L'adjectif possessif peut aussi être considéré comme un type de métaphores avec le lien génitif. Nous en avons repéré 4 exemples. En fait, Brooke-Rose est d'avis que dans la langue française, l'adjectif possessif est réservé seulement pour les personnes et la préposition *de* pour les choses, car l'adjectif possessif tend à personnifier les images¹⁰⁹. Pourtant, l'étude conduite nous a indiqué que ce n'est pas une vérité absolue quant à la langue française, dans tous les cas, non pas avec l'utilisation des métaphores. Les deux exemples suivants nous le confirment. Ici (85 et 86), il s'agit sans aucun doute de métaphores, car seuls les moyens de la société sont littéralement capables de posséder quelque chose. Ces images sont en général très claires parce que le terme propre auquel se réfère l'adjectif possessif se trouve toujours à proximité, comme dans les deux exemples suivants: *ses bras* ---> *les bras de l'Eternité* et *ses sueurs* ---> *les sueurs de la pauvre humanité*.

(85) Aimez-moi seulement un petit brin de ce que je vous aime, et **l'Eternité nous prendra dans ses bras**. (JF p.946)

(86) Il proclama [M. Dandillot]: - Tout ce qu'il y a de bien dans le monde naît par la contrainte. -Je n'en crois rien! dit Costals, avec vivacité. -Il pensa à part soi: "Voilà le type de ces lieux communs petit-luxe avec lesquels **la pauvre humanité essaye de justifier ses sueurs**". (PF p.1177)

Dans sa thèse, Brooke-Rose accentue le caractère verbal du lien génitif. Après une analyse plus détaillée de notre corpus, la plupart des métaphores de Montherlant ne nous semblent pas très verbales. En effet, elles ont plutôt un caractère nominal, comme nous l'ont montré aussi les exemples précédents étudiés.

2.1.2.6. Métaphores verbales

Selon la définition de Brooke-Rose, le procédé métaphorique n'est pas le même dans les métaphores verbales et dans les métaphores nominales. La différence essentielle entre ces constructions se

¹⁰⁹ *Ibid.* 187

trouve sans aucun doute dans leur explicité. Quant aux métaphores verbales, le verbe métaphorique modifie la signification des substantifs avec lesquels il entre en contact. En plus, avec les métaphores verbales on n'a pas besoin de découvrir le terme propre (s'il est absent) dans la même mesure qu'à propos des métaphores nominales.¹¹⁰ Les deux exemples suivants nous confirment l'idée de Brooke-Rose:

1) *La métaphore nominale: (je=terme propre et un cosmos=terme métaphorique)*

(87) **Je suis un cosmos** qui tourne et qui expose au soleil les points différents de sa surface tour à tour. (PF p.1140)

Ici (87), aussi bien le terme propre *je* que le terme métaphorique *un cosmos* sont présents au niveau de la phrase. Il s'ensuit que la métaphore nominale en question est plus explicite, plus informatrice que la métaphore verbale suivante.

2) *La métaphore verbale: (son secret; abstrait ---> concret)*

(88) Cette façon de **jeter son secret dans l'abîme**, Costals la reconnaissait. (PF p.1181)

Ici (88), il s'agit d'une métaphore verbale typique. Le nom abstrait *son secret* a pris la signification concrète ce qui rend l'image métaphorique. Il n'est pas possible d'utiliser le verbe transitif *jeter* avec le nom abstrait *le secret* que dans le contexte métaphorique. Quant au terme propre et au terme métaphorique, leur rôle (=l'existence) n'est pas aussi important que dans la métaphore nominale, comme le montre l'exemple ci-dessus.

Pour réaliser l'analyse des métaphores verbales, nous avons adopté les points principaux de la division de Brooke-Rose. Autrement dit, nous avons divisé les métaphores en celles qui sont métaphoriques par rapport au sujet, au complément d'objet direct ou indirect ou à l'agent. En plus, le verbe peut également être métaphorique par rapport au sujet et aux compléments à la fois (les métaphores mixtes). A l'aide de ces cinq possibilités de

¹¹⁰ *Ibid.* 206-208

créer un métaphore verbale, nous verrons de quelle nature sont les verbes de Henry de Montherlant.

Quant au corpus étudié, nous avons repéré 46 métaphores verbales. Elles ont les occurrences métaphoriques suivantes: 1) 24 métaphores par rapport au sujet, 2) 13 métaphores par rapport au complément d'objet direct et 3) 6 métaphores par rapport au complément d'objet indirect dont deux exemples sont métaphoriques par rapport à l'agent. En plus, nous avons repéré 4) 3 métaphores mixtes (sujet + compléments). Comme nous l'avons déjà constaté à plusieurs reprises, le nombre donné des métaphores verbales pourrait aussi être plus élevé. Si l'on compte tous les verbes métaphoriques qui constituent le noyau des métaphores-phrases et les métaphores filées, le nombre total serait à peu près de 80 métaphores verbales.

Le premier type de métaphores verbales est métaphorique par rapport au sujet. Ce type forme le groupe le plus grand chez Montherlant. Le plus souvent, le verbe métaphorique (ou plusieurs verbes métaphoriques) rend humain le sujet. En d'autres termes, le sujet est une chose inanimée qu'anime le verbe métaphorique. Au total, nous avons identifié 14 exemples sur 24 métaphores verbales de ce genre (58,3% des verbes métaphoriques par rapport au sujet); 9 exemples avec un sujet concret (p.ex. *un clou*) et 5 exemples avec un sujet abstrait (p.ex. *le bonheur*). Dans l'exemple suivant, il va sans dire que le verbe métaphorique par rapport au sujet le rend humain. Autrement dit, le sujet (ici: *cette petite eau*) est une chose inanimée, concrète, personnifiée par le verbe figuré *chanter*.

- (89) **Laissez chanter cette petite eau [dans la bouillotte]; vous voyez bien qu'elle en a du plaisir.** Il me semble que j'entends mille bruits dans cette pièce, qui d'abord semblait silencieuse... (PF p.1124)

Également dans les deux images suivantes, le verbe métaphorique personnifie le sujet en question. La seule différence avec l'exemple précédent se trouve dans l'opposition concret-abstrait des sujets. Dans le premier exemple, ce sujet est un nom abstrait, inanimé, *la parole*, que le verbe métaphorique *se promener* et l'adjectif *affreuse* animent.

- (90) Une feuille blanche était devant lui sur la table. Il y griffonna: "Encore une fois, **la parole affreuse se promène dans mon âme**: je ne sais pas pourquoi je l'ai choisie". (DB p.1301)

Quant à la deuxième image, il y a en fait deux sujets abstraits différents: *son âme* et *une pensée*. Les verbes métaphoriques *partir* et *se promener* indiquant le mouvement forment la phrase principale de l'image. Pourtant, nous pouvons déceler une autre phrase métaphorique qui s'est fondue dans la phrase principale, *une pensée déjà triste volait dans son âme*.

- (91) Il s'étendit à son flanc. **Son âme, où volait une pensée déjà triste, partit et se promena dans tout ce qui n'était pas elle**. (PF p.1158)

Dans l'extrait suivant, le sujet lié au verbe est un animal, *une mouche*. Il s'agit d'un être vivant, les deux verbes à la forme négative *ne payer pas son passage* et *n'avoir pas le mal de mer* personnifient seulement le sujet déjà animé; ils lui donnent les traits humains liés au passager dans un bateau. Par exemple, dans cet exemple, une mouche est capable de payer son passage maritime et d'avoir le mal de mer.

- (92) Dommage qu'il y ait cette mouche tenace: **une mouche qui ne paye pas son passage, et qui n'a pas le mal de mer**, ah! C'est trop. (L p.1487)

Il nous semble surprenant que le corpus étudié ne comprenne aucune métaphore verbale dans laquelle le sujet animé serait réifié. D'un autre côté, c'est normal: aussi selon Brooke-Rose la réification est un moyen rare mais efficace pour former une métaphore.¹¹¹ Dans le reste des constructions verbales (9 exemples) qui sont métaphoriques par rapport au sujet, il n'y a pas de personnification. Elles sont tout simplement "impossibles" par rapport à la réalité si on les comprend littéralement, comme p.ex. la métaphore suivante:

¹¹¹*Ibid.* 215

- (93) A la date du 7 septembre il écrivit rageusement:
 "Souffrance. **Les crins de ma brosse à habits ont blanchi en une nuit.** (DB p.1306)

Le groupe suivant est constitué par les métaphores verbales métaphoriques par rapport au complément d'objet direct. Parmi ces 13 constructions verbales, 10 exemples sont avec un objet abstrait et seulement 3 exemples sont avec un objet concret. Comme dans le groupe précédent, également ici, nous n'avons pas identifié les métaphores avec la réification.

Quant à la métaphore verbale suivante, il s'agit sans aucun doute de la personnification de l'objet. En fait, c'est la seule personnification identifiée parmi les métaphores par rapport au complément d'objet direct. Selon l'auteur, les poissons sont capables de pleurer. Pourtant, *les pleurs* est un trait humain lié uniquement aux personnes. Il s'ensuit que l'image est une métaphore verbale créée par la construction verbale *aller + faire pleurer*.

- (94) Je disais à mon frère: "Si tu tapotes comme ça contre l'aquarium, **tu vas faire pleurer les poissons.** (DB p.1325-1326)

Dans le passage suivant, l'auteur joue sur l'opposition abstrait-concret. Dans le corpus étudié, il y a 10 exemples sur 13 métaphores de ce genre. Le verbe transitif *prendre* est normalement lié à une chose ou à un objet direct concret, comme p.ex. *prendre le petit déjeuner/prendre la clé*. En plus, il peut apparaître, comme plusieurs autres verbes transitifs, dans les locutions fixes comme p.ex. *prendre une décision sur qc*. Pourtant, ici l'auteur rattache ce verbe à un objet un vigoureux *bain de boue*. En fait, cette sorte de bain serait possible par rapport à la réalité. Dans le contexte en question, il est pourtant impossible (=métaphorique); Surtout quand l'image est continuée par une abstraction, c'est-à-dire, par l'adverbe de lieu *dans l'humilité et le remords*.

- (95) Puis un moment vient où je me arrête, cligne des yeux, et me demande: "Où suis-je?" avec la sensation que depuis quelque temps déjà ce que je pense et dis ne colle plus sur la réalité. Alors **je m'accuse, et**

prends un vigoureux bain de boue dans l'humilité et le remords. (L p.1536)

Dans l'extrait qui suit, le complément d'objet direct *autres nuages* est lié au verbe transitif *souffler*. Autrement dit, l'auteur nous décrit une situation dans laquelle un homme, Costals est capable de souffler des nuages de sa bouche. Naturellement, ce n'est pas vrai. À l'aide de cette image, l'auteur se réfère à l'hésitation de Costals à l'égard de Solange au niveau sentimental.

- (96) Mais il faudrait alors que Solange sût quelle affection pleine de tendresse je lui porte, sût qu'elle reste pour moi **un souvenir sans autres nuages que ceux que j'y soufflai moi-même...** (DB p.1260-1261)

Quant aux constructions verbales métaphoriques par rapport au complément d'objet indirect, nous en avons identifié 6 exemples. En voici un exemple typique:

- (97) Depuis quatre ans, près de vous, **je me sens enveloppée de votre timidité.** (JF p.1076)

Ici (97), le verbe métaphorique *se sentir enveloppée* a besoin d'une préposition *de* pour être grammaticalement correct. Il s'en suit que le complément d'objet *votre timidité* lié à ce verbe est indirect.

Nous avons repéré seulement deux constructions passives qui sont métaphoriques par rapport au complément d'objet indirect. Dans l'extrait suivant, il s'agit d'une métaphore verbale où un des composants est l'agent métaphorique d'une construction passive, *lettres de gens (qu'on n'aime pas)*. Le verbe utilisé par l'auteur est *assassiner*. Le choix du verbe nous donne le droit de demander comment *les lettres* peuvent assassiner quelqu'un? Elles ne le peuvent pas faire. Il s'agit donc d'une métaphore verbale.

- (98) Et il n'y a rien de plus exaspérant que **d'être assassiné de lettres de gens qu'on n'aime pas**, quand on attend à chaque courrier la lettre de quelqu'un qu'on aime. (JF p.981)

Le reste des métaphores verbales, trois exemples, sont des métaphores mixtes où le verbe rend figuré aussi bien le sujet que les compléments. En voici deux exemples avec les verbes métaphoriques *sembler épouser* et *ouvrir/dormir/feigner de dormir*:

(99) **Un silence paternel et maternel semblait épouser**
autour d'eux **le contour même de leur étreinte.** (JF
p.1055)

(100) C'est par un mot d'une de ses lettres qu'elle a
pénétré en moi; **c'est ce mot qui m'a ouvert**, sinon le
coeur, du moins ce lieu profond de l'être **où dorment**
ou feignent de dormir la bienveillance et la pitié...
(JF p.933)

Tout compte fait, notre analyse des métaphores verbales confirme l'idée de Christine Brooke-Rose en ce que le verbe métaphorique personnifie ou anime le sujet de la phrase; il est facile de déceler les oppositions concret-abstrait ou animé-inanimé dans les métaphores verbales du corpus. Notre étude confirme aussi une autre thèse de Brooke-Rose, selon laquelle les objets changent le plus souvent d'une chose en une autre chose. En fait, dans le corpus étudié, ce sont les objets abstraits qui sont changés en objets concrets.¹¹²

Pour finir notre analyse des métaphores verbales, il sera intéressant de résumer de quelle nature sont ces verbes métaphoriques. En tout, les images identifiées du corpus sont plutôt descriptives que pleines d'action. Pour ces 45 images verbales métaphoriques, nous avons pu former trois groupes différents avec les verbes 'isolés'¹¹³: 1) les verbes à mouvement avec 9 exemples, 2) les verbes de l'action 'dramatique' avec 11

¹¹²Ibid. 226

¹¹³Il est à remarquer que ces 45 métaphores verbales sont constituées par les ensembles métaphoriques, non par un seul mot verbal. Il s'en suit que dans le même exemple métaphorique il y a quelquefois plus qu'un verbe métaphorique, comme nous le montre l'image suivante:

Un être vous prive du vaste monde, **vous dérobe le monde, met un écran entre le monde et vous. Tout est bu par cet être**; le splendide univers cesse d'exister. (DB p.1339)

exemples et 3) les verbes à thèmes divers avec 36 exemples. Quant aux verbes à mouvement, l'auteur utilise p.ex les verbes suivants: *nager, se promener, s'approcher, flotter, voler et partir* etc. Quant aux verbes à l'action "dramatique", ils sont de la nature suivante: *noyer, presser, assassiner, vomir, stériliser, chasser* etc. Le troisième groupe est constitué par les verbes renvoyant à tous les autres domaines de la vie. En voici quelques exemples: *laver, épouser, boire, jeter, souffler, dormir, chanter, crier, reposer, payer* etc.

2.1.2.7. Métaphores adjectivales

Parmi des 284 métaphores, il y a huit métaphores adjectivales. Leur fonction syntaxique est quelque peu instable, car la signification de l'adjectif dépend entièrement du substantif avec lequel il est utilisé. En d'autres termes, l'adjectif modifie le sens du nom auquel il est lié. En fait, la nature de l'adjectif métaphorique ressemble beaucoup à celle du verbe: on ne peut pas en décomposer la structure sémique.¹¹⁴ Très souvent, l'adjectif tend à personnifier une chose. L'objet concret (soit animé soit inanimé) obtient des traits qui sont normalement liés à une personne. Dans le corpus, quatre exemples sur sept sont de ce genre. En voici deux exemples:

(101) Et ses [Solange] **cheveux autour d'elle étaient fous**, parce que ce matin-là elle ne les avait pas mouillés. (PF p.1154)

(102) Elle [flaque d'eau] brillait, immobile, au dessous des **arbres buveurs**. (JF p.1055)

Brooke-Rose est d'avis que quelques adjectifs peuvent introduire leur propre signification métaphorique. C'est-à-dire, ils ne changent pas le substantif en quelque chose d'autre, mais ils ajoutent le sens métaphorique, comme dans la métaphore suivante (103).¹¹⁵ L'adjectif *toute chaude* ne change pas la construction nominale *ma méchancété* en une autre. Toutefois, il rend le

¹¹⁴Brooke-Rose 238

¹¹⁵*Ibid.* 241

substantif (qui en réalité fait partie d'une construction verbale déjà métaphorique: *apporter* ma méchanceté) plus métaphorique.

- (103) *Je vous apporte ma méchanceté, toute chaude.* Cette méchanceté est ma tendresse pour vous; c'est la même chose. (PF p.1155)

Quant à l'extrait suivant, il s'agit de la même construction. Ici, l'acte médical *l'anesthésie* est répété deux fois; l'auteur juxtapose l'anesthésie médicale à la vie affective, *l'anesthésie morale*.

- (104) Et l'anesthésie de la peau, symbole de ma soi-disant (partiellement véritable) **anesthésie morale**. Mais ceci est de la littérature, où je ne m'y connais pas. (L p.1473)

Il est important de noter ici qu'il y a une différence fondamentale entre la substitution simple accompagnée d'un adjectif et la métaphore adjectivale. Dans la première, c'est le nom qui est métaphorique. Le rôle de l'adjectif est seulement de l'attacher à la réalité. Quant au deuxième cas, c'est l'adjectif qui est métaphorique et le nom dont il est épithète est réel, comme est aussi le cas dans l'exemple suivant: *chats=nom réel/fascistes= adjectif métaphorique*.

- (105) **Enchantement des chats fascistes, défi au soleil, nocturne à la fenêtre...**Hier fut la journée des prodiges. Après ces deux journées radieuses, aujourd'hui c'est la prose. Cinq ans que je n'ai cohabité avec une femme! (DB p.1338)

2.1.2.8. Métaphores adverbiales

Nous avons repéré seulement 6 métaphores adverbiales dans notre corpus. En réalité, Brooke-Rose est d'avis que l'adverbe ne peut que qualifier une action, c'est-à-dire, rendre un verbe figuré plus précis et plus puissant comme dans l'exemple suivant¹¹⁶:

¹¹⁶*Ibid.* 249

- (106) *Il trempait sa plume en lui-même, et il écrivait avec du sang¹¹⁷, de la boue, du sperme, et du feu.* (DB p.1365)

Ici, le verbe transitif *écrire* est défini avec quatre noms adverbiaux au partitif; ils complètent le verbe *écrire*. L'exemple nous donne également une idée de la vie célibataire de Costals. C'est l'adverbe qui qualifie l'action aussi dans deux métaphores suivantes autrement banales. L'auteur y décrit l'état d'âme et l'aspect mental des personnes en question. Quant à la première métaphore, le verbe intransitif *vivre* est suivi par la construction adverbiale *tous feux éteints* (=ici:être posée/taciturne). Elle forme l'opposé du mot adjectif *sauvage*.

- (107) Oui, en vérité, il y avait en elle quelque chose de sauvage. **Cette fille** [Solange] **qui d'ordinaire vivait tous feux éteints.** (DB p.1350)

Dans la deuxième métaphore, l'auteur utilise le verbe intransitif *marcher* pour indiquer l'action en marche. La façon spécifique de marcher est décrit à l'aide d'un adverbe de la manière; *poser les pieds de nuage en nuage*. Avec cette construction, l'auteur peint une image gaie de l'état d'esprit de Costals.

- (108) Il lui [Costals] semblait que le globe terrestre faisait ses tours bien au-dessous de lui, et **qu'il marchait en posant les pieds de nuage en nuage.** (JF p.1057)

Quant à l'image suivante, il s'agit d'un adverbe qui en réalité pourrait adopter un rôle nominal. Il nous semble même que la construction métaphorique *l'amour water-chute* est équivalent au lien génitif bien que l'outil de l'annexion de manque (=le *water-chute de l'amour*). Mais, évidemment, aussi l'apposition est possible ----> *l'amour=water-chute*.

- (109) Ce genre d'amour n'est guère mon affaire. Je connais surtout **l'amour water-chute.** (PF p.1118)

¹¹⁷Cf. le nom de l'ouvrage de Pierre Sipriot, 'Écrit avec ton sang 1932-1972', *Montherlant sans masque* 2. Paris 1990.

2.1.2.9. Métaphores phrastiques

Les métaphores phrastiques sont des ensembles de constructions métaphoriques. Elles sont liées les unes aux autres soit par un thème commun soit par la syntaxe. Comme nous l'avons déjà constaté, nous avons formé ce groupe, car notre corpus se compose en grande partie de phrases longues et descriptives. Il s'en suit qu'aussi le nombre des métaphores phrastiques est élevé, 46 exemples (16,2% des métaphores). Nous avons formé trois groupes de métaphores phrastiques: 1) les métaphores-phrases, 2) les métaphores filées et 3) les métaphores combinées.

2.1.2.9.1. Métaphores-phrases

Il y a dix métaphores-phrases dans le corpus étudié. Comme déjà dit, il s'agit d'une métaphore-phrase si une phrase semble étrange dans un contexte donné quand on la prend littéralement. Selon Brooke-Rose, la métaphore-phrase soit remplace entièrement une autre phrase (cf. la substitution simple) soit est avec le terme propre donné. En plus, elle prend très souvent la forme du parallélisme. Autrement dit, si le terme propre est présent, la métaphore-phrase prend la forme parallèle; la phrase propre éclaircit le sens figuré de la phrase. Si le terme propre manque, c'est le contexte qui nous éclaire sur le sens de la métaphore-phrase.¹¹⁸ Quant aux métaphores-phrases du corpus, elles sont le plus souvent des métaphores assez banales, presque mortes. C'est tout à fait naturel; en fait, la facilité de les déceler forme un trait caractéristique des métaphores-phrases. Parmi dix exemples identifiés, quatre remplacent entièrement une autre phrase. Dans six cas aussi le terme propre est donné.

Dans l'exemple suivant le phénomène du parallélisme est facile à noter. L'auteur commence l'image par la métaphore-phrase. C'est n'est qu'après cela qu'il mentionne la phrase propre pour éclaircir le sens de la phrase. A première vue, l'image semble tout à fait "normale", réelle. Mais quand on la prend

¹¹⁸Brooke-Rose 259

littéralement dans le contexte donné, elle a l'air irréal, c'est-à-dire, métaphorique. En d'autres termes, il ne s'agit pas d'une piste réelle où s'engager, mais plutôt du comportement de Costals vers Solange; celle-ci est incapable d'y réagir d'une façon juste, elle est paralysée.

- (110) **A mesure que je vous voyais vous engager de plus en plus sur une fausse piste, je me sentais de plus en plus paralysée.** Souvent, quand je suis avec vous, je suis *comme annihilée*... (PF p.1113)

Également dans la métaphore suivante, le parallélisme joue un rôle important. Le terme propre *l'habitude de ne plus se confesser* est juxtaposé à la construction verbale figurée *le jeter dans un trou noir*. Il est facile de saisir le sens exact d'un *trou noir*: *le confessionnal*. Aussi ici, c'est le contexte donné qui nous montre qu'il ne peut pas s'agir du sens littéral de la phrase.

- (111) *L'habitude de ne plus se confesser* augmenta encore la force qu'elle [Solange] avait de garder pour soi tout ce qui la touchait intérieurement, et aussi de réfléchir sur ce qu'elle faisait; **au lieu de le jeter dans un trou noir, elle le retenait et le roulait.** (PF p.1086-1087)

La métaphore suivante diffère des métaphores précédentes par rapport au caractère explicite de l'image. Ici, le terme propre est entièrement remplacé par la métaphore-phrase. Il est évident que l'homme n'est littéralement pas capable de tenir entre ses mains quelque chose produite par un souffle. Dans ce cas, le contexte ne suffit pas à dégager le sens total. Pourtant, il va sans dire qu'il s'agit d'une femme désespérément amoureuse.

- (112) Vite, que **j'aie entre mes mains quelque chose qui ait recueilli votre souffle!** (JF p.930)

2.1.2.9.2. Métaphores filées

Dans l'introduction de notre étude, nous avons présenté deux points de vue différents sur la métaphore filée (continué): celui de Michael Riffaterre et celui d'Albert Henry. Comme nous l'avons

déjà dit, la métaphore filée s'appuie le plus souvent sur les mots qui relèvent d'un même réseau lexical. Autrement dit, il s'agit de tous les mots qui désignent des réalités ou des idées appartenant au même thème (=le champ lexical). Chaque métaphore de la série développe un thème commun, une sorte de thème connecteur. Prenons-en un exemple:

- (113) Mon pauvre ami, que votre souffrance soit grande, c'est possible, mais combien moins que la mienne! La votre fut active, si je puis dire; **vous êtes le blessé qui arrache son pansement**, sa volonté annihilée en quelque mesure sa douleur. **Moi, je suis celui à qui on l'arrache, c'est pire... Et Dieu sait que vous opérez sans anesthésique!** (DB p.1312)

Ici, les mots comme *la souffrance, le blessé, le pansement, la douleur, opérér, l'anesthésique* font partie du champ lexical de la médecine. En d'autres termes, tous les mots donnés sont plus ou moins liés au thème¹¹⁹ de la médecine. Pourtant, quant au sens métaphorique totale de l'image, il s'agit d'une femme qui lutte désespérément pour son amour.

Quand l'auteur crée une métaphore filée, il ne se contente pas de substituer un nom à un autre, mais il généralise cette substitution; il prolonge la métaphore initiale de l'image, comme nous le démontre bien la métaphore précédente. Pour que les images dans une métaphore filée aient ce thème initial en commun, le procédé de création de l'auteur ne peut pas être spontané, mais plutôt bien réfléchi.

Nous avons repéré 27 métaphores filées dans le corpus étudié. Il faut rappeler ici que ce nombre identifié ne nous dit pas une vérité absolue. La métaphore filée est toujours une combinaison au moins de deux ensembles métaphoriques différents; ces ensembles peuvent être aussi bien nominaux que verbaux. Si nous les avons voulu découper, le résultat obtenu serait devenu complètement différent. Nous ne l'avons pas fait, parce qu'au cours de cette

¹¹⁹Dans notre étude, le concept de thème est défini comme un élément de contenu qui revient très souvent à l'intérieur d'une oeuvre. Voir la définition plus exacte dans l'analyse thématique p. 67-68.

étude, nous avons remarqué que les métaphores filées sont un trait de style important chez Montherlant.

Les métaphores filées de Montherlant sont longues (elles ne se limitent pas à une seule phrase), comme dans l'exemple suivant. Ici, la métaphore en apposition est poursuivie et renouvelée par une autre métaphore, le verbe-copule. *Les mauvaises herbes, germer et la proie de la décomposition* sont des mots-clés qui créent un thème en commun pour cette métaphore filée.

- (114) Une idée extravagante germe en lui: **les mauvaises herbes qui germent d'une terre appauvrie**. Pour soutenir, aider, soigner **cet homme qui bientôt va être la proie de la décomposition**, il y a Solange. (L p.1491)

Aussi dans le passage suivant, l'auteur file la métaphore à l'aide de deux ensembles métaphoriques: le lien génitif *ces longs déserts de l'amitié* (ici: *la solitude/l'indifférence de Costals*) et la substitution simple *quelles maigres oasis* (ici: *la présence de Costals*). Ce sont bien sûr les mots *désert* et *oasis* qui unissent ces deux métaphores et en créent une métaphore filée.

- (115) Suspendue à vous sans cesse, comment pourrais-je supporter sans tourments **ces longs déserts de l'amitié? Qu'ai-je eu de vous, quelles maigres oasis!** (JF p.997)

Dans la métaphore-filée suivante, l'auteur utilise deux métaphores verbales. Il s'ensuit que les sujets de l'image *les lumières de la ville* et *la plus haute étoile* auront un aspect humain; elles sont tous les deux personnifiés. Le nom au génitif *lumières de la ville* est juxtaposé à un autre nom, *étoile*. Sans aucune doute, c'est le verbe *s'éteindre* qui est le lien unificateur entre ces deux noms.

- (116) Et déjà il songeait à la première pointe du matin prochain, quand **les lumières de la ville tremblent affreusement comme si elles savaient qu'elles n'ont plus que quelques minutes à vivre, mais la plus haute étoile, qui sait qu'elle aussi va s'éteindre, se roidit et ne tremble pas**. (L p.1511)

Dans l'extrait suivant, il s'agit aussi de la personnification. L'auteur donne pour le terme propre *un paquebot* les qualificatifs humanisants suivants: *le pauvre, le pipi de la frousse et jeune dans le métier*. Les verbes *pousser un petit cri* et *se donner du courage* complètent l'image.

- (117) Un paquebot appareillait; quand il sortit du port, **le pauvre, il poussa un petit cri, pour se donner du courage**, et il lâcha de l'eau, par derrière: **le pipi de la frousse**. Sûrement, **c'était un bateau qui était jeune dans le métier**. (DB p.1329)

2.1.2.9.3. Métaphores combinées

Il y a neuf métaphores combinées dans le corpus. Nous avons donné le nom de métaphores combinées à des combinaisons de métaphores qui se composent de deux ou de plusieurs métaphores plus ou moins étroitement liées ensemble. Autrement dit, elles n'ont pas de véritable thème unificateur. C'est seulement la syntaxe qui les unit. Quant au nombre d'occurrences des métaphores combinées, elles sont beaucoup plus rares que les métaphores filées. L'étude réalisée nous le confirme (9 métaphores combinées/27 métaphores filées). Tout comme les métaphores filées, aussi les métaphores combinées sont assez longues et descriptives. Il nous semble que Henry de Montherlant a tendance à développer ces images et à en accumuler plusieurs prises dans les domaines différents, pour illustrer les différents aspects de la même idée. C'est le cas aussi dans les métaphores combinées ci-dessous.

Dans l'extrait suivant, la physionomie de Solange est décrite par une apposition "double". Ces deux appositions sont séparées par la particule *ou*. Ainsi, la métaphore se compose de deux parties qui sont des reflets l'une de l'autre. La construction nominale, *le jardin desséché*, et la construction verbale, *le chien qui pleurait*, sont tous les deux les comparants (=termes figurés) du terme propre, *la physionomie de Solange*. Clairement, aussi bien la sécheresse du jardin que le pleur d'un chien renvoient à la solitude de l'âme de la personne en question.

- (118) Elle dépérit, se voûte, a le regard absent, si je ne l'ai pas serrée longuement dans mes bras. Aussitôt que je le fais, je vois sa physionomie se transfigurer: **un jardin desséché, dans lequel on ouvre des conduites d'eau, - ou le chien qui pleurait parce qu'on le laissait trop longtemps seul.** (DB p.1342)

Ici, la métaphore combinée est produite par deux métaphores avec un verbe-copule. Il est facile à noter qu'il n'y a aucun thème commun présent. Les prédicats, *Triplepatte* et *Charlot* désignent deux réalités appartenant à des thèmes totalement différents. Aussi dans ce cas, c'est la syntaxe qui les relie ensemble. Pourtant, toutes les deux métaphores reflètent la bonne humeur de Costals.

- (119) Quand il [Costals] se sentit hors de portée, une expression de rigolade vint sur ses traits. "**Je n'étais que Triplepatte.** Après le gag de l'entrée dans la cuisine, **je suis aussi Charlot**". (DB p.1292)

Aussi dans le passage suivant il s'agit de la métaphore combinée. Ici, les deux constructions métaphoriques *rentrer dans le doux humain* et *le frais hiver évoqué* illustrent les différents aspects de la même idée (cf. les exemples précédents), *la joie, la satisfaction* ou quelque chose de semblable. En réalité, ces deux métaphores développent l'idée en même temps que l'image.

- (120) Cependant ils descendaient la dernière pente de la montagne, **ils rentraient dans l'humain, ils rentraient dans le doux humain**, et Costals en avait cette même émotion qu'il avait eue, un jour d'août torride à Paris (place de la Bourse), devant un vendeur ambulant qui lui offrait des violettes: des violettes! au coeur de cette fournaise, **le frais hiver évoqué!** (L p.1476)

2.2. L'ANALYSE THÉMATIQUE

2.2.1. Les métaphores et les comparaisons de l'analyse thématique

Dans l'étude syntaxique nous avons étudié les relations grammaticales des énoncés métaphoriques. Pourtant, comme nous

l'avons déjà constaté dans l'introduction, une approche purement syntaxique n'expliquera pas l'imagerie de Henry de Montherlant. Elle clarifie seulement la technique avec laquelle les métaphores sont créées. L'aspect thématique signifie que nous avons rassemblé aussi bien les métaphores que les comparaisons qui ont un thème commun et les analyserons ensemble. Cette analyse a beaucoup d'importance, car elle nous présente le style personnel et la vision du monde de Henry de Montherlant. Nous verrons que son style est très verbeux, en d'autres termes, qu'il utilise beaucoup de phrases longues et descriptives.

Rappelons encore qu'avec les définitions données, nous avons distingué 827 énoncés métaphoriques et comparatifs. L'analyse thématique traite ces énoncés dont 284 sont métaphoriques et 543 comparatifs. En plus, 68 énoncés, aussi étudiés dans l'analyse thématique, contiennent aussi bien un énoncé métaphorique qu'un énoncé comparatif. Ces combinaisons sont étudiés à part de la même manière que les énoncés référant à plus d'un thème dans le même énoncé. Nous avons consacré à tous les deux cas leur propre chapitre à la fin de notre étude.

TABLEAU 4. Le nombre des énoncés comparatifs et métaphoriques

	JF	PF	DB	L
Comparaisons	115	109	139	180 = 543
Métaphores	57	69	80	78 = 284
			TOTAL	827

2.2.2. Les motifs pour le classement des groupes thématiques

Avant de nous engager dans l'étude thématique, il est nécessaire de faire une distinction nette entre deux termes utilisés: *le sujet* et *le thème*. Nous signalons que le mot *sujet* est utilisé pour toute chose dont Henry de Montherlant parle dans ses romans. Le mot *thème* est utilisé pour tout sujet qui se répète plusieurs fois et qui a acquis un certain dynamisme à l'intérieur de la série des *Jeunes filles*. Ainsi, p.ex. la nature et les animaux qui

figurent à maintes reprises dans les métaphores et les comparaisons et dont l'auteur parle à travers les romans, sont des *thèmes*, tandis que le chat, qui figure dans seulement 3 métaphores (au total 37 métaphores animales) et 17 comparaisons (au total 43 comparaisons animales) et dont Montherlant parle dans un seul passage, n'est qu'un *sujet*. Nous avons donc identifié un nombre restreint de thèmes privilégiés, c'est-à-dire, les images dominantes, dont la conjonction constitue l'univers imaginaire de Henry de Montherlant. Il va sans dire que le nombre et la répartition des thèmes dans l'étude réalisée n'est qu'une possibilité d'étudier l'aspect thématique du corpus. Dans la suite, nous traiterons les métaphores et les comparaisons selon leurs thèmes. Nous les avons classées dans dix groupes selon le thème auquel elles réfèrent. Le onzième groupe se forme des cas divers¹²⁰.

TABLEAU 5. Les thèmes des comparaisons¹²¹

Thèmes	Fréquence	Pourcentage
Nature	73	12,5%
Animaux	143	24,4%
Religion	24	4,1%
Mythologie/histoire ancienne	13	2,2%
Navigation	10	1,7%
Description de personnes	117	20,0%
Objets et matériaux	106	18,1%
Guerre	18	3,1%
Médecine	18	3,1%
Sujets abstraits	21	3,6%
Autres sources	42	7,2%
Total	585	100%

¹²⁰Ce groupe contient les cas divers qui ne font partie d'aucun de ces 11 groupes thématiques.

¹²¹Les précisions pour les définitions de thèmes des comparaisons et des métaphores du corpus se trouvent dans l'appendice 1.

TABLEAU 6. Les thèmes des métaphores

Thèmes	Fréquence	Pourcentage
Nature	40	13,5%
Animaux	37	12,5%
Religion	12	4,0%
Mythologie/histoire ancienne	10	3,4%
Navigation	6	2,0%
Description de personnes	20	6,7%
Objets et matériaux	50	16,8%
Guerre	3	1,0%
Médecine	14	4,7%
Sujets abstraits	43	14,5%
Autres sources	62	20,9%
Total	297	100%

2.2.2.1. La nature

Comme source des images, la nature occupe une place assez importante dans la série *des Jeunes filles* (12,5% des thèmes comparatifs et 13,5 % des thèmes métaphoriques). Sur les 827 énoncés au total, 113 constructions sont empruntées à ce domaine. Il faut noter ici qu'il y a souvent plus d'un thème dans le même énoncé. Il s'ensuit que le nombre total des énoncés figuratifs et celui de l'occurrence des thèmes dans le corpus ne sont pas identiques¹²².

Nous pouvons classer les exemples renvoyant à la nature en quatre groupes: *le ciel, l'eau, la terre et les phénomènes naturels*. Ces quatre groupes principaux comprennent plusieurs sous-classes, c'est-à-dire, plusieurs sujets variés.

¹²²Cela concerne tous les thèmes qui sont traités dans le corpus.

TABLEAU 7.

Les sujets	Fréquence	Pourcentage
Le ciel (p.ex. l'étoile)	23	20,4%
L'eau (p.ex. la mer)	31	27,4%
La terre (p.ex. l'arbre)	48	42,5%
Les phénomènes naturels (p.ex. l'orage)	11	9,7%
Total	113	100%

Montherlant utilise souvent des sujets tirés de la nature pour illustrer les états d'esprit d'une personne soit comblée de bonheur soit désespérée. De la même manière, la physiologie de l'homme est fréquemment décrite par des exemples renvoyant à la nature. Les deux métaphores qui suivent ont aussi quelque chose à faire avec les sentiments forts de l'homme. Quant à la métaphore première, deux noms, *nuage* et *étoile*, sont utilisés parallèlement avec la construction *plein de qc*. Ici, l'auteur compare les sentiments intimes des héros au ciel; les *nuages*=tristesse/souci et les *étoiles*=joie/bonheur.

- (121) Sur le seuil de sa maison, il [Costals] dit, regardant le ciel: "**Mon coeur est plein de nuages, lui aussi.**" - **Et le mien** [Solange], *plein d'étoiles!* Ce mot le bouleversa. (DB p.1302)

Ici, l'auteur nous peint une image plus sereine. Trois noms, *fleurs*, *feuilles* et *l'âme* sont personnifiées à l'aide de trois verbes, *faire la grâce* (de ne pas m'aimer), *rêver* et *avoir soif*. Aussi le nom *l'âme* rend métaphorique l'adjectif *rassasiée*.

- (122) Aujourd'hui **je** [Costals] **m'abandonne aux fleurs et aux feuilles, qui me font la grâce de ne pas m'aimer, et le lait du jour est dans ma bouche.** C'est la belle heure où **l'âme, rassasiée, rêve au temps où elle aura de nouveau soif.** (DB p.1232)

La comparaison suivante nous révèle la sensation d'impuissance que Costals ressent à l'égard de monsieur Dandillot, père de Solange, pendant une conversation. La sueur du visage est comparée à une rivière coulante.

- (123) Une damnée sueur traversait sa chemise, humectait son visage **comme s'il émergeait d'une rivière. La vie lui sortait du corps, insolente, sous la forme de cette eau.** (PF p.1211)

Montherlant utilise aussi les phénomènes de la nature comme sujets. Eux, aussi, réfèrent le plus souvent aux sentiments éprouvés. En plus, ils représentent fréquemment la solitude de l'homme. En voici deux exemples:

- (124) Cette façon de s'arrêter court, **au milieu des orages de son âme**, pour faire des additions, c'était toute sa vie. (JF p.985)
- (125) Combiné doux-amer de mélancolie et de délivrance, **comme le vent frais et la jeune chaleur sur la plage.** Et leur devise pourrait être: "Tant que ça durera!" (L p.1451)

Henry de Montherlant renvoie plusieurs fois à la nature quand il décrit le corps humain, surtout celui d'une femme. Le plus souvent les exemples de ce groupe se retrouvent dans des énoncés comparatifs (17,9% des exemples). Dans l'image suivante l'auteur compare *la peau* d'une femme au *sable*. En plus, il y a aussi une autre opposition comparé-comparant; le mot *chemisette* est comparé au *chott*¹²³ blanc. En fait, dans tous les deux cas, le fait qui rattache ces quatre éléments les uns aux autres est sans aucun doute leur couleur commune: *la peau/le sable*=brun ou brun clair et *la chemisette/le chott*=blanc.

- (126) Des îlots de peau apparaissaient ici et là dans sa chemisette, **comme des bancs de sable dans un chott blanc de sel.** (JF p.1039)

Ici, la force de la comparaison est basée sur le même fait que dans l'exemple précédent.

¹²³Chott (mot arabe) =lac salé en Afrique du Nord.
TLF s.v. chott.

- (127) Comme il aimait les [tuberculeuses] baiser dans cette dépression de leurs joues, **semblable au doux creux entre deux dunes**, sur leurs tempes suantes où les mèches plaquaient! (*L* p.1444)

Quant aux thèmes référant à la nature, une comparaison ne se situe que quatre fois en tête de phrase. En voici deux:

- (128) **Comme pour une étoile filante**, tandis que la lanterne passe, Andrée jette un voeu... (*JF* p.951)

Dans l'extrait suivant (129), l'auteur fait l'allusion à une comparaison très répandue parmi des poètes de l'Antiquité. Par exemple, Catulle¹²⁴ utilisa la même construction, *autant il y a d'étoiles...* dans son poème d'amour (poème numéro 7) pour sa bien-aimée, Lesbie¹²⁵. La répétition de l'adverbe *autant* donne le dynamisme à cette comparaison: *autant d'étoiles=autant de femmes*.

- (129) **Autant il y a d'étoiles** dans mes yeux en cet instant où je vous parle, *autant il y a de femmes inconnues* qui m'en ont écrit de pages et des pages, où elles m'assuraient de leur reconnaissance, de leur admiration, de leur amitié, que sais-je? (*DB* p.1334)

De tous les thèmes de la nature, celui de l'eau est en second lieu (27,4%) dans les textes de Montherlant; il s'agit surtout de la mer. En fait, l'imagerie référant à la mer fait penser à l'océan du monde ou de la vie. On peut voir dans l'usage de cette image surtout une expression du respect et de l'admiration pour la mer. Dans le passage suivant l'auteur compare le visage de Solange à la

¹²⁴Voir C. Valerius Catullus - A. Tibullus. *Pervigilium Veneris*. The poems of Gaius Valerius Catullus. Translated by F.W. Cornish, J.P. Postgate and J.W. Mackail. The Loeb Classical Library. London 1976, 7.

C. Valerius Catullus (84-54 av. J.-C.) naquit à Vérone. Il fut un poète lyrique érotique et épigrammatique.

¹²⁵Lesbie s'appelait en vérité Clodia (la soeur de Clodius, ennemi de Catulle), une dizaine d'années plus âgée de Catulle. Elle eut plusieurs amants et ne fit que jouer avec les sentiments du poète. *The Oxford Classical Dictionary* s.v. Catullus.

mer agitée; les changements chez tous les deux sont aussi imprévus.

- (130) **Comme la mer, que le peureux qui embarque a été examiner à sept heures du matin**, et elle était calme, mais à dix heures, quand il embarque, elle est agitée. *Son dur visage de femme*. Il avait peur d'elle. (DB p.1350-1351)

Ici (131), la force de la nature (*le tonnerre*) est comparée à la force de la mer. En fait, l'auteur renvoie dans cet extrait aussi à l'histoire biblique quand il parle des troupes de Pharaon. Tout compte fait, la nature ou le phénomène de la nature renvoie seulement 2 fois au thème de la nature dans le corpus.

- (131) Et il y eut un grand bruit vaste et long [la tonnerre], **un bruit comme dut être le bruit que fit la mer, quand elle se referma sur les troupes de Pharaon**. (DB p.1362)

2.2.2.2. Les animaux

Les animaux forment une autre source importance d'images dans l'oeuvre de Montherlant, 180 exemples (20,4%). Quant aux comparaisons, les thèmes référant aux animaux forment le groupe le plus grand du corpus; 143 images animales. L'animal le plus en faveur est *chien/chienne* avec 26 exemples, aussi *chat/chatte* et *oiseau* sont utilisés souvent.

TABLEAU 8.

Les sujets	Fréquence	Pourcentage
Chat/chatte	21	11,5%
Chien/chienne	26	14,3%
Oiseau	23	12,7%
Cheval	13	7,1%

Serpent	10	5,5%
Autres	89	48,9%
Total	182	100%

Les énoncés référant aux animaux sont très souvent assez longs. Ils sont aussi des énoncés descriptifs; les images qu'ils donnent reflètent des thèmes liés à la vie quotidienne des animaux et de leurs maîtres, comme dans les trois exemples suivants référant au chien et au chat.

(132) Je suis las d'être aimé si mal, toujours stérilement et à côté, et triste et reprocheur **comme un chien à qui son maître offre avec une insistance stupide un morceau de viande dont il ne veut pas, alors qu'il y a sur la table certaine crème à la vanille qui lui donnerait la parole, de joie.** (DB p.1335)

(133) ...Eloignez-vous...Rapprochez-vous...Aimez-moi un peu moins...comme ceci, comme cela...Non, ce n'est pas tout à fait cela encore...**Une petite chienne à qui on apprend à sauter dans un cerceau.** (L p.1522)

(134) Dieu sait de quoi je suis capable, quand je me sens enchaîné: **le père chat, bon diable, mais qui vous écharpe le visage s'il sent que vous le retenez de force dans vos bras.** (DB p.1307)

Le lecteur de la série des *Jeunes filles* peut facilement s'apercevoir que le langage de Montherlant favorise les images animales pour représenter certaines qualités féminines (près de 40% des exemples). En général, l'oiseau transmet une image de la spiritualité, l'aspiration vers l'idéal, vers la pureté. Dans ce corpus, cependant, c'est tout à fait le contraire. La plupart de ces images caractérisent la faiblesse ou la soumission de la femme:

(135) Elle [Andrée] attirait les coups, **comme une poule blessée que toute la basse-cour vient picoter.** (JF p.986)

Les images suivantes nous montrent deux comparaisons filées¹²⁶, dans lesquelles le comparé est une personne et le comparant un animal, plus précisément l'oiseau.

- (136) **Vous [Andrée] battez contre moi comme un oiseau contre la vitre d'un phare.** Vous ne briserez pas cette vitre. Vous vous briserez contre elle, et vous tomberez au pied du phare. (JF p.1020)
- (137) Soudain, la jeune femme rejeta follement la tête en arrière, **comme l'oiseau caracara, lorsqu'il termine son cri, avec l'expression même de la volupté.** (JF p.1041)

Un autre trait caractéristique de l'écriture de Montherlant est de souligner la pitié du protagoniste pour les femmes à l'aide de énoncés référant aux animaux (cf. ci-dessus p.4-5).

- (138) **Combien chatte,** quand elle me regarde mettre la dédicace sur un livre que je lui avais apporté, **comme si elle s'attendait à voir sortir de mon écriture un petit oiseau. Tout à fait la chatte qui, postée sur votre bureau, vous regarde écrire.** (JF p.1031-32)
- (139) Blanche de peau et maigrichonne, il l'avait définie: **"aile de poulet dans un restaurant à dix francs."** (L p.1436)

La métaphore suivante nous révèle d'une façon amusante les pensées, peut-être cachées, de Costals vers une femme. En fait, les femmes sont comparées souvent à des animaux déplaisants. Les images animales de Montherlant servent surtout à dégrader les femme, comme dans la métaphore suivante.

- (140) Ce que j'ai [Costals] de grand et de supérieur, elle est incapable de l'apprécier: chère chérie, **son cerveau est celui d'une puce de mer.** (JF p.1070)

Dans les énoncés ayant comme thème les animaux, Montherlant décrit souvent la physiologie de l'homme et surtout celle d'une femme de la même manière qu'avec les thèmes référant à la nature.

¹²⁶Tout comme dans les métaphores filées de l'analyse syntaxique, on peut construire une comparaison filée. Il s'agit de la construction dans laquelle une série de comparaisons sont reliées les unes aux autres par la syntaxe.

- (141) -Vous savez que je mettrai un jour dans un des mes livres une image qui m'est venue, sur vos dents, **"comme celles d'un mouton décapité"**. (PF p.1168)
- (142) ...et elle reste toujours debout, immobile, sans un mot, tournant seulement la tête pour le suivre de ses yeux grands ouverts et qui ne cillent plus, **comme un serpent naja, immobile sur ses torsades, tourne la tête selon que se déplace le visage de son enchanteur.** (PF p.1093)

Il est intéressant de constater que le nombre d'exemples ayant taureau comme sujet est assez réduit, seulement de 7 images (3,8% des exemples animaux), bien que la tauromachie soit un sujet de beaucoup d'importance dans la vie de Montherlant. Quant à la syntaxe, la métaphore suivante est une apposition.

- (143) Son dépit avait parfois une flamme d'agressivité un peu sournoise: **le taureau de combat est dangereux surtout à la fin de la course, lorsqu'il a été blessé.** (L p.1377)

A part les sujets référant aux animaux "réels", nous avons repéré une comparaison prise dans le monde du conte de fées. C'est l'image verbale *se gonfler d'air* qui fait allusion au loup noir des Trois petits cochons.

- (144) Et ainsi, ni lavé ni rasé, il [Costals] s'assit à sa table. Et il se gonfla d'air, à bloc, **comme le grand loup noir des Trois petits cochons.** (DB p.1365)

2.2.2.3. La religion

Le thème de la vie religieuse se présente 36 fois dans le corpus étudié (4,1% des thèmes au total). Le plus souvent, les exemples de ce groupe sont les comparaisons, 24 exemples sur 36. Les images en question réfèrent souvent aux pratiques liées au culte, 12 exemples (33,3% des thèmes renvoyant à la religion). En voici deux comparaisons (146 et 148) et une métaphore (147):

- (145) ...et il marche, **les paupières baissées comme un homme qui va à la table de communion,** pour cacher la lueur

de triomphe dans ses yeux, qui le trahirait. (JF p.959)

- (146) La souffrance est **l'oraison de ceux qui ne pensent ni ne prient**. (JF p.1073)
- (147) Alors le chat mauve, qui avait attendu son tour **comme une personne qui attend pour se confesser**, présenta son numéro, que Costals eût pu décrire ainsi. (DB p.1327)

Notre corpus présente 11 exemples (7 comparaisons et 4 métaphores) référant directement à la Bible. En plus, 5 de ces exemples ont une comparaison directe avec un personnage biblique (=un nom propre), comme deux comparaisons suivantes nous le montrent.

- (148) Il faudrait, **comme Abraham**, aller devant soi, sans savoir où, dans la sainte liberté des enfants de Dieu. (JF p.945)
- (149) Et la force de la vie, la passion de prendre, la passion de sévir, la passion de corrompre, la passion de tromper ressortaient sur son visage, non en une sueur, mais en une sorte de vernis qui le dorait: brillant **comme Moïse lorsqu'il descendit du Sinaï**. (L p.1509)

Dans l'exemple précédent l'image religieuse s'applique à des sentiments passionnés ou à des tourments d'âme. Quant à la comparaison suivante, le comparant est aussi formé par une personne ou plutôt par le visage d'une personne, celui d'un martyr. Pourtant, il ne s'agit pas d'une personne directement religieuse, mais autrement liée au culte. Comme dans l'exemple précédent, aussi ici l'image présentée décrit les sentiments tourmentés de Costals.

- (150) Quiconque l'eût observé eût pu voir son visage [de Costals], contracté depuis le réveil, se détendre et s'éclairer, **comme le visage du martyr dans les flammes, au moment où, expirant, il croit voir son dieu**. (L p.1419)

A l'aide de comparaison suivante, l'auteur fait un parallèle avec deux noms: *une femme* et *l'Eglise*. De la même manière, aussi le nom *un cacochyme*¹²⁷ et la construction nominale *l'incroyant dans le coma* sont juxtaposés. En plus, l'auteur a relié une autre construction nominale, *la victoire de* à tous les deux noms. C'est surtout l'utilisation du mot *la victoire* qui rend l'image ironique.

- (151) O belle victoire pour une femme, d'être appelée enfin par un cacochyme! **Du même tonneau que la victoire de l'Eglise, quand l'incroyant dans le coma accepte de voir un prêtre.** (DB p.1238)

2.2.2.4. La mythologie et l'histoire ancienne

Nous avons repéré 23 exemples (2,6% du corpus) dans lesquels se trouve un élément mythologique ou historique. Ces images illustrent le plus souvent l'aspect physique ou mental des gens. En plus, 12 exemples sur 23 renvoient à un nom propre. C'est aussi le cas dans l'image suivante. L'auteur compare l'apparence physique de Solange à l'armement de *Ménélas*, personnage mythologique.

- (152) ...toujours les yeux fermés, sans jamais les ouvrir, et sans jamais une parole. Etait-il possible que cette forme si gracile fût devenue chose si pleine et lourde dans ses bras? *Elle [Solange] était toute corsetée de caoutchouc, cuirassée comme un jeune Ménélas*¹²⁸. (JF p.1054)

¹²⁷*cacochyme* = 'personne qui est d'une santé fragile'.
L'étymologie: empr. au b. lat. "cacochymus", au grec χαχόςχυμός composé de χαχός 'mauvais' et de χυμός 'suc' TLF s.v. cacochyme.

Cf. n. 133, p. 86.

¹²⁸Dans la mythologie grecque, Ménélas fût le roi de Sparte. La légende en fait le malheureux mari qui reprit sa femme infidèle (Hélène). *The Oxford Classical Dictionary* s.v. Menelaus

L'étymologie: *Ménélas*; emprunt au grec Μενέλαος, Μενέλεως. *The Oxford Classical Dictionary* s.v. Menelaus

Avec la comparaison suivante, Montherlant fait allusion aussi bien à l'histoire ancienne qu'à la religion (=à une abbaye fondée vers 645). Ici, l'état d'âme de Costals est comparé à celui des "énervés".

- (153) Alors il [Costals] la prenait, il la caressait, avec des nerfs coupés, eût-on dit, **comme ceux des "énervés" de Jumièges**¹²⁹. (L p.1412)

Dans l'extrait qui suit, un nom propre, *Andrée Hacquebaut*, est comparée à une oeuvre d'art célèbre (une statue), à *l'Athéna de Phidias*. L'auteur peint une image dans laquelle le caractère unique de la femme (=du sexe féminin) est juxtaposé à celui d'une statue très ancienne.

- (154) La vérité éclatait: toutes les femmes étaient Andrée Hacquebaut. Andrée Hacquebaut apparaissait telle une sorte de gigantesque idole - plus grand que nature, **comme l'Athéna de Phidias**¹²⁸. (L p.1517)

Dans le passage suivant, l'auteur décrit l'aspect physique des personnes, ou plutôt l'aspect de leurs vêtements avec l'énoncé référant à la culture hellénistique (vers 330-30 av. J.-C.). Le nom au pluriel, *des gamins* est le comparé du comparant *l'enfant Harpocrate*¹²⁹. En fait, c'est la juxtaposition de l'adjectif *encapuchonné(s)* à la *natte de cheveux d'Harpocrate* (non mentionnée ici) qui forme le noyau de l'image.

¹²⁹Les Enervés de Jumièges sont deux fils de Clovis II (635-657), qui eurent les tendons des bras et des jambes coupés. Ils furent abandonnés dans un bateau sur la Seine. Les moines de Jumièges les recueillirent. Gillon, E., Hollier-Larousse, J., Ibos-Augé, J., Moreau, C. et Moreau, J.L. édés., *Grand Larousse encyclopedique* 4. s.v. énervation.

¹²⁸Dans cet extrait Montherlant fait allusion à Phidias, sculpteur athénien, né probablement 490 avant J.-C. L'Athéna fut son oeuvre célèbre, sculptée vers 460-450 av. J.-C. *The Oxford Classical Dictionary* s.v. Phidias.

¹²⁹Harpocrate fut l'une des formes d'Horus, Horus enfant. Il est représenté par un enfant nu, les doigts dans la bouche avec une natte de cheveux. Horus: dieu solaire de l'ancienne Egypte, représenté par un faucon ou d'un homme avec une tête de faucon. *The Oxford Classical Dictionary* s.v. Horus.

- (155) Des gamins passaient, encapuchonnés **comme l'enfant Harpocrate des terres cuites hellénistiques...** (L p.1473)

Par contre, la métaphore suivante renvoie à la mentalité d'une femme. Costals questionne la raison du changement rapide de l'état d'âme de Solange. Le nom au pluriel, *femme*, est juxtaposé à une construction nominale, *éternelles Pénélopes*¹³⁰. Il s'agit d'une apposition quant à la syntaxe.

- (156) Nuit avec elle, agréable. Mais ce matin, elle est triste. **Femmes, éternelles Pénélopes, qui défont le jour ce qu'elles ont tissé la nuit.** (DB p.1343)

La femme est le sujet de l'auteur aussi dans l'exemple suivant. Ici, une femme (en fait, tout le sexe féminin) mal élevée est rapprochée d'un être mythologique, à *une stryge*. Syntaxiquement, il s'agit de la métaphore avec le verbe-copule (le verbe auxiliaire *être*).

- (157) Quand *une femme* n'a pas de tenue, n'est pas très bien élevée, **elle est une stryge**¹³¹. (PF p.1120)

2.2.2.5. La navigation

Quant au thème navigation, il forme un groupe assez petit mais intéressant avec 16 exemples (au total 1,8%). Les métaphores et comparaisons de ce groupe sont surtout des images relatives à la

¹³⁰Pénélope (gr. Πηνελόπη) fut la femme d'Ulysse dans la mythologie grecque. La comparaison de l'auteur renvoya à l'étoffe tissée par Pénélope pendant la journée et défaits pendant la nuit. Pendant qu'Ulysse fut dans la guerre de Troie, les prétendants importunent Pénélope, mais elle les repousse en promettant de se marier avec quelqu'un entre d'eux, aussitôt qu'elle aura fini son travail. *The Oxford Classical Dictionary* s.v. Penelope.

¹³¹Dans la mythologie gréco-latine, les stryges sont des femmes au corps d'oiseau qui sucent le sang des nouveaux-nés dans leur berceau, qui épuisent la vitalité des jeunes gens pendant leur sommeil. *TLF* s.v. strige, stryge.

navigation, au naufrage et à la submersion. Le plus souvent ces images sont employées à propos d'une incertitude et d'une peur internes, peut-être même de l'angoisse qu'éprouvent Solange et Costals. Souvent, il y a bien sûr derrière le terme de navigation les métaphores du voyage, de l'excursion ou de l'exploration soit concrète soit mentale.

Dans l'exemple suivant l'auteur nous offre une image où après une période tourmentée arrive la paix, la sérénité. Dans ce contexte, la navigation décrit essentiellement l'état d'esprit chez une personne.

- (158) La paix. Ce n'était plus le calme, c'était la grande paix. La paix soudaine, **comme l'avant-port pour le paquebot qui vient de franchir la barre, après la mer démontée.** (*L* p.1419)

Les deux images suivantes comparent les sentiments éprouvés par Costals à des objets concrets reliés à la navigation. Dans le premier exemple (=métaphore) *le vaisseau* sert de comparant à *l'état d'âme* de Costals. Dans la comparaison qui le suit, il s'agit de juxtaposition des noms *le corps* et *la vapeur*, c'est-à-dire, le corps humain est comparé à un vaisseau.

- (159) Par la suite il appela cette voix sa "voix nocturne", parce qu'elle ne la prenait que durant les caresses, - **et le vaisseau des caresses**, quand on y est avec des petites filles, **navigate toujours feux éteints.** (*JF* p.1066)

- (160) Tout son corps maintenant était parcouru par **une vibration analogue à celle qui secoue un vapeur, aux moments où, par suite d'un fort tangage, l'hélice tourne hors de l'eau.** (*JF* p.1045)

Quelquefois la mer et la navigation représentent des forces dangereuses ou menaçantes, soit concrètes soit morales. Dans l'exemple suivant l'auteur compare le mariage au péril que rencontrent les navigateurs. Il nous semble qu'il s'agit pour Costals de trouver un abri contre la menace de mariage à venir. En fait, cette image nous évoque trois thèmes: la vie est une navigation, les passions sont des orages; d'autre part, l'âme humaine est elle-même un océan.

- (161) Ils s'attablèrent, et il soupira: **cette difficile, périlleuse navigation cotière** [le mariage] **que nous entreprenons ensemble! Devoir mener notre barque tout le long de la vie sans sombrer...** (L p.1397)

Dans l'extrait suivant le voyage en mer représente un mal nécessaire, ce n'est pas une chose qu'on désire vraiment. Ici, c'est Solange que Costals ne désire que sexuellement; le mariage est pour lui une institution oppressante.

- (162) Et il ne la regardait plus, il évitait de la regarder: il y a des femmes avec lesquelles on vit, avec lesquelles on couche, et qu'on ne regarde pas, **dont on ne sait rien de plus que ne sait de la mer un passager qui a passé toute la traversée dans sa cabine.** (L p.1411)

Le ton de la comparaison qui suit est plus optimiste. Ici, l'auteur décrit Costals comme un passager en bateau. Quant à Solange, elle est comparée à quelque chose d'inconnu, à la terre qui va apparaître. C'est l'avenir (ici: le voyage terminé en bateau) qui peut changer la situation incertaine.

- (163) Il ne la [Solange] possédait toujours qu'à demi, voulant pouvoir imaginer en avant de soi cet inconnu, **comme en bateau on regarde le côté de la mer où la terre demain va apparaître.** (PF p.1096)

La comparaison suivante ayant comme thème le naufrage renvoie aux sentiments secrets de Costals. Cette exemple nous donne une image de faiblesse et d'une sorte de peur intérieure de l'homme.

- (164) Elle revient, et s'appuyant des mains aux accoudoirs de son fauteuil, elle se pencha sur lui, au-dessus de lui, avec compassion, dans un geste très "femme"; ils étaient **comme deux rescapés d'un naufrage jetés côte à côte sur la grève.** (PF p.1163)

2.2.2.6. La description de personnes

Nous avons repéré 137 constructions (15,5% du corpus) référant aux personnes. En tout, ce sont des types humains très différents que

Montherlant utilise dans ses images. Nous en sommes capables de classer à part trois groupes suivants: 1) membres de famille, 2) sportifs, et 3) personnes avec traits de caractère antipathiques. Le quatrième groupe se forme de caricatures des personnes qui ne font pas partie des groupes précédents. Le plus souvent, les images soulignant les personnalités diverses sont sous forme de comparaisons (85,4% des exemples). Selon nous, il s'ensuit que les images de ce groupe sont moins frappants que celles avec un nombre plus grand de métaphores. Le tableau 9 ci-dessous nous indique les occurrences des sujets en question.

TABLEAU 9.

Les sujets	Fréquence	Pourcentage
Membre de famille (p.ex. la mère)	9	6,4%
Sportif (p.ex. le boxeur)	17	12,1%
Personne antipathique (p.ex. le noceur)	24	17,0%
Autres	91	64,5%
Total	141	100,0%

Nous avons identifié une dizaine d'images renvoyant aux membres de la famille; c'est-à-dire à une mère, à un frère etc. Il nous semble que dans le premier énoncé, il s'agit d'un processus littéraire décrit à la façon poétique. Les termes propres *la vie* et *les livres* sont juxtaposés aux termes métaphoriques *mon épouse* et *mes enfants*.

- (165) Si je voulais vous parler un langage un peu prétentieux, je vous dirais: **la vie est mon épouse, et les livres que je tire d'elle sont mes enfants**. Dans un esprit identique, Barrès a dit de Napoléon: "**Ses filles étaient ses victoires**." (DB p.1235)

Dans la métaphore qui suit, deux questions posées par les personnages du roman sont personnifiées par deux substantifs: *le destructeur* et *le frère*.

- (166) Ils restèrent seuls. Si le "quand nous renverrons-nous?" est **destructeur**, le "que faisons-nous?" est **son frère**. (L p.1418)

La plupart des comparaisons du groupe référant aux personnes ont une structure identique (introduite par l'adverbe *comme*) à l'image suivante. Ici, l'auteur compare les paroles prononcées par Solange à l'amour d'une mère pour son enfant non pas encore né.

- (167) Et ensuite vous me direz les mots que je vous ai prêtés, dictés tant de fois à voix basse, dans la solitude, ceux qui lient un peu l'avenir, ceux que vous me disiez déjà quand je vous aimais avant de vous connaître, **comme la mère future aime d'avance son enfant inconnu**. (L p.1433)

Les trois images suivant ont chacune un comparant qui réfère aux personnes sportives: *des athlètes français*, *les coureurs au vélodrome* et *un équipe de football*. Il est intéressant de noter que dans le premier exemple, il s'agit d'un sujet animal, *grenouilles*, qui est le comparé d'un groupe de personnes, *athlètes*. Dans les deux autres cas, la juxtaposition est réalisée entre deux constructions renvoyant à la personne.

- (168) Il y a avait de petites grenouilles, qui par la forme de leurs corps faisaient penser à **des athlètes français sélectionnés pour les Jeux Olympiques**. (DB p.1240)
- (169) Peut-être était-ce qu'aucun de nous ne voulait démarrer le premier, **comme les coureurs au vélodrome**. (JF p.1035)
- (170) C'était la première fois qu'elle venait chez lui, elle [Mme Dandillot] était **comme une équipe de football qui joue sur le terrain de l'adversaire**: il arrive qu'elle en soit désorientée. (L p.1382)

Parmi ces images renvoyant aux personnes, il y a aussi quelques exemples assez "forts". Par exemple, l'image suivante nous présente une situation dans laquelle Costals est juxtaposé à un

chef cannibale. La construction nominale, *son blanc de choix* se réfère à *une femme*, à Andrée. Quant au comparant, le sujet du même genre est repris dans la métaphore en apposition.

- (171) Vous aimez me garder à portée de votre main, **comme un chef cannibale son blanc de choix, pour s'en couper de temps en temps une tranche...** (PF p.1151)
- (172) La haine que M. Dandillot avait toujours eu pour son père, qui n'était qu'une simple haine filiale, devient ainsi comme sanctifiée, **le procureur ayant fait tomber quelques têtes.** (PF p.1084)

Dans le passage suivant, l'auteur nous décrit une image renvoyant à la force, à la brutalité de l'homme vers le sexe féminin: Costals=*un apache* et Solange=*un homme immobilisé par cet apache*. En fait, la construction verbale négative, *il ne fut plus qu'* (un apache) fait penser à la honte ou au repentir momentané de Costals, car l'auteur complète l'image avec les paroles suivantes: "D'ordinaire, il n'osait la presser trop fort contre lui, crainte de lui faire mal: elle était si jeune!"

- (173) Il renversa Solange, tout habillée, sur le lit, où il lui allongea les jambes. Ensuite **il ne fut plus qu'un apache**¹³² qui cherche à immobiliser un homme à terre. (PF p.1157)

Dans l'extrait suivant l'auteur crée une comparaison à l'aide de deux comparaisons prises à des mondes totalement différents l'un de l'autre: celui d'un enfant et celui d'un gendarme tunisien. Ici, l'élément unificateur est sans aucun doute la même façon de marcher. En plus, toutes les deux images symbolisent l'aspect de la force et de l'ordre dans la vie.

- (174) Quelquefois ils marchaient en se tenant par la main, **comme des enfants de bonne famille auxquels on a dit d'aller jouer dans le parc, et d'être sages. Ou comme des gendarmes tunisiens.** (PF p.1097)

Quant à la comparaison suivante, l'auteur souligne aussi bien l'aspect physique que mental de Costals renvoyant à une personne malade, *un vieillard cacochyme*. En fait, à travers de la série des

¹³²Voir exemple (15) p.16.

Jeunes filles, Montherlant utilise généralement les comparaisons négatives renvoyant aux femmes. Il est intéressant de noter qu'ici, c'est Costals qui est le comparé.

- (175) Lui, dans la force de l'âge et de la santé, lui, toujours aux aguets, si vif sur le point de ne pas perdre son temps, lui, il avait dormi dans un fauteuil, à quatre heures de l'après midi, **comme un vieillard cacochyme**¹³³. (DB p.1364)

2.2.2.7. Les objets et les matériaux

En tout, 156 images renvoient à des objets et à des matériaux, ce qui représente 17,7 % du corpus. Les sujets de ce groupe assez grand sont très variés. Souvent, l'auteur les utilise pour souligner des traits de caractère ou de la physionomie des personnes. Aussi plusieurs énoncés descriptifs sont-ils créés à l'aide de sujets référant à ce groupe. Il faut noter dans ce contexte que les énoncés descriptifs assez longs sont un trait de style évident chez Montherlant.

Deux images suivantes décrivent des traits de caractère des personnes. Dans le premier extrait, l'auteur crée une métaphore en réunissant *une femme* à *une porte fermée*. En réalité, il s'agit de la résolution d'une femme de tenir sa décision. Quant à la comparaison qui suit, Costals est comparé à *une coupe pleine à ras bords*. C'est la manière de parler chez Costals qui forme le comparé de l'image.

- (176) Ne vous obstinez pas dans ma direction: **ce serait pousser contre une porte fermée**; vous vous y épuiseriez. (JF p.931)

- (177) Il était [Costals] **comme une coupe pleine à ras bords**, qui continuellement déborderait, **à la façon des vasques marocaines**. (JF p.966)

¹³³Cf. n.127, p.78.

En plus, le personnage visé dans l'exemple précédent, Costals, utilise lui-même l'image de *la coupe*¹³⁴ quelques pages plus loin dans le texte. Il s'agit d'un contexte métaphorique dans lequel le nom, *cette coupe*, a comme comparé une femme, Andrée.

(178) Le rien d'Andrée m'accable. **Boire cette coupe jusqu'au lit, non, jamais!** (JF p.1013)

Dans l'exemple suivant, Montherlant compare *l'avenir* (d'un jeune homme) à *une matière à façonner*. Avec cette comparaison l'auteur fait allusion aux décisions prises pendant la vie.

(179) ...jeune garçon il vit dans le présent, jeune homme il imagine l'avenir **comme une matière qu'il sera seul à façonner**. (JF p.1006)

Quant à la comparaison suivante, nous avons cinq adjectifs qualificatifs (du mot *Paris*) qui servent des comparés du nom *drap*. Ils forment le fait unificateur entre ces deux noms simples; *Paris* et *le drap*. Tous les deux peuvent avoir les caractéristiques mentionnées.

(180) Paris, blanc, gris, noir, sale, pollué, **comme des draps après la nuit à deux**. (L p.1506)

¹³⁴En fait, l'impression d'ensemble de la série des *Jeunes filles* est que Montherlant répète souvent soit les mêmes thèmes (comme le démontre notre analyse thématique) soit les mêmes constructions nominales ou verbales. En plus, l'auteur fait quelquefois allusion aux choses déjà une fois mentionnées, comme les deux métaphores suivantes nous le témoignent:

Mais la plus lucide des femmes **a beau tourner autour du sexe mâle, regarder furtivement, écouter à ses portes, l'homme reste pour elle impénétrable**. (DB p.1275)

Quand Dupouchet lui disait: "**La femme a beau tourner autour du sexe mâle, écouter à ses portes, il reste pour elle impénétrable**", il aurait pu ajouter: "Eh d'abord - quel symbole! - dans l'acte primordial: dans l'orgasme. (DB p.1300)

N.B. Dans ce contexte, il faut pourtant se rappeler que la métaphore n'est nullement le seul moyen utilisable de la dynamique intratextuelle. A l'aide de ces moyens, l'auteur est capable de rendre sa texte plus cohérent et plus nuancé.

La force métaphorique de l'image suivante se trouve surtout dans la juxtaposition assez amusante: *les baisers des amants = bouses qui tombent*. Quant à la syntaxe, il s'agit d'un verbe-copule avec le verbe auxiliaire être.

- (181) Je me rappelle ce vers de jeunesse de Costals: **Les baisers des amants sont des bouses qui tombent**. La ressemblance ne m'avait jamais frappé. Eh bien oui! C'est tout à fait ça. (DB p.1232)

Avec la comparaison suivante, l'auteur peint encore une fois l'image de la femme inculte et ignorante quant à la littérature. Le sarcasme de l'exemple est facile à noter. La construction nominale, *un livre admirable* (=éducation) est lié à un objet ordinaire de la cuisine, à *une pince à sucre* (=ignorance).

- (182) Elle [Solange] m'a rendu le journal de Tolstoï et celui de Mme Tolstoï, sans un mot. La phrase d'Aurel: Il y a des femmes à qui on prête un livre admirable, et qui vous le rendent sans un mot, **comme on vous rend une pince à sucre**. (DB p.1251)

Il nous semble même que la métaphore suivante fait allusion à la volonté de l'auteur de se suicider¹³⁵. La vie privée et la vie de travail sont juxtaposées à l'aide de la construction nominale *le robinet vie/le robinet travail*. Chacun est l'artisan de son propre bonheur:

- (183) Une femme est une cause de soucis, et un homme exceptionnel doit avoir l'esprit libre. Un écrivain, par exemple, doit pouvoir doser ce qu'il reçoit de la vie, **ouvrir ou fermer à volonté le robinet vie et le robinet travail**. (DB p.1234-1235)

¹³⁵La suicide de l'auteur est dans la logique de ses idées concernant le rapport entre la vie et la mort. Montherlant dit: "Si la maladie ou des circonstances sociales me privaient à la fois de l'un et d'autre [l'amour et le travail], que deviendrais-je? Nous retombons sur le suicide." Montherlant, 'Essais', 975.

2.2.2.8. La guerre

Le thème de la guerre se rencontre 21 fois dans le corpus, 2,4% des exemples sont de ce genre. Comme source des images la guerre provoque souvent des sentiments négatifs et des images effrayantes. Quant au corpus étudié, 38,1% des images de guerre (8 exemples) expriment des sentiments des personnages dans une situation désagréable ou menaçante, ce qui est tout à fait naturel. Dans 4 cas sur ces 8 exemples, le thème de la guerre est lié aux rapports sexuels ou autrement intimes insatisfaisants. Il s'agit en même temps d'une lutte purement morale. Prenons-en deux exemples:

(184) N'importe, tandis que, derrière la tête du lit, il [Costals] se déshabillait, **il avait un peu la sensation du soldat qui ajuste son fournement, une minute avant de sortir de la tranchée.** (L p.1443)

(185) Il [Costals] revit sur sa bouche cette tache rouge, **comme celle d'un blessé de guerre qui vient de vomir le sang. Et il se sentait un blessé, un grand blessé, lui aussi.** (L p.1404)

Dans l'image suivante le même élément de l'insatisfaction est présent. En plus, la possibilité de se marier est décrit comme un péril menaçant¹³⁶. Le mariage possible est juxtaposé à une construction nominale, *la déclaration de guerre*.

(186) Voilà une fille pour qui j'ai de l'affection, de l'estime, et du goût physique. Et la perspective de l'épouser m'est un cauchemar au réveil, **comme celle de la déclaration de guerre.** (DB p.1253-1254)

Ici (187), l'auteur compare le nom *la guerre* au *mariage*. Le verbe *faire évacuer* est la force unificatrice entre ces deux noms. L'image indique la peur de Costals, toujours existante, de se marier.

(187) Un homme d'esprit qui part pour la guerre médite la façon dont, à son heure, il se fera évacuer. **Dans le**

¹³⁶Montherlant fut connu comme grand misogyne.

mariage aussi il faut prévoir comment on se fera évacuer. (DB p.1249)

Avec la comparaison suivante, l'auteur compare les femmes aux navires de guerre pour indiquer la même détermination qu'elles ont dans certaines situations de la vie. Quant à la construction verbale, *progresser derrière les fumées*, elle nous montre les pensées de Costals: les femmes peuvent être quelquefois aussi un peu surnoises.

(188) ...les femmes le savent, et c'est pourquoi, introduire une femme quelque part, c'est y introduire le cassette: **comme les navires de guerre, elles progressent derrière les fumées qu'elles répandent.** (L p.1407)

2.2.2.9. La médecine

Le nombre des énoncés figuratifs renvoyant à la médecine est assez réduit (3,6% des exemples), mais en même temps intéressant, puisque que les images de ce groupe sont dans l'ensemble très originales. Le thème de la médecine est présent 32 fois dans le corpus. Les images référant à la médecine désignent le plus souvent soit le malheur individuel soit l'état de la société.

Dans l'image suivante la maladie sert de l'image de l'inquiétude de l'âme, ou plutôt de la compréhension de la difficulté de la situation en question. L'auteur explique la moral par la physique.

(189) Il ouvrit. Elle [Solange] était sans fard et sans poudre. Il sut qu'elle avait compris. **Il y eut ce petit instant d'immobilité qu'il y a quand vous venez d'être blessé et que le sang n'est pas encore apparu.** (L p.1420)

La métaphore suivante dans une réplique féminine renvoie à la destruction des vies à peine nées. L'exploitation des femmes est comparée à l'avortement, c'est-à-dire il s'agit de détruire la vie féminine.

- (190) - Abuser de certains êtres, et frustrer les autres. Jamais dans le rythme des autres. **Et tuer sans cesse tout dans oeuf. Votre vie est une série d'avortements, ceux qu'il y a en vous, et ceux que vous imposez à autrui.** (PF p.1148)

Des souffrances intérieures sont aussi comparées à des défauts et des douleurs physiques. 63,6% des exemples de ce genre (7 exemples sur 11) sont des énoncés comparatifs. En voici deux exemples:

- (191) Elle [Mme Dandillot] s'était relâchée, **comme un organisme au dernier point de la débilité ne retient plus ses matières fécales**: de Solange à sa mère il y avait contagion de l'épuisement. (L p.1383)
- (192) Chaque fois qu'il pensait à ses torts envers elle [Solange], c'était **comme s'il tirait sur un pansement: cela "pinçait" et recommençait à saigner.** (L p.1449)

Selon nous, le choix du comparant dans la comparaison suivante est intéressant. La décision de se marier est comparée à un sujet totalement hors du contexte, à *une purge*. Le caractère déplaisant pour les deux énoncés comparés est facile à apercevoir. Aussi l'adverbe, *d'un coup*, indique le souhait que la situation soit vite passer.

- (193) Ce mariage n'est possible que sous une forme: le mariage-surprise. **D'un coup, comme on avale une purge.** (DB p.1279)

Les expressions figuratives utilisées par Montherlant sont assez souvent ironiques ou sarcastiques, et elles le sont le plus souvent aux dépens de la femme. Pourtant, dans la métaphore suivante, c'est à la femme que l'auteur a donné le pouvoir apparent de mettre fin à la situation. L'auteur nous décrit l'impossibilité de la liaison potentielle souhaitée par Andrée par l'image la plus rebutante possible: il utilise le mot *abcès* pour décrire l'absurdité de la situation.

- (194) Je [Andrée] suis venue pour que vous me disiez ce mot, si c'est lui que je dois entendre. Pour que je l'entende de votre bouche. **De toute façon, pour que nous donnions un coup de bistouri dans cet abcès.** (PF p.1142)

2.2.2.10. Les sujets abstraits

Ce groupe, formé par les sujets non-concrets, comprend 61 exemples, c'est-à-dire 6,9% du notre corpus. Ils sont assez variés et réfèrent à des thèmes divers.¹³⁷ 24,6% des exemples, c'est-à-dire, toutes les comparaisons sont des comparaisons utilisant l'intermédiaire *comme*. C'est aussi le cas dans les trois exemples suivants. Le premier est une image descriptive avec un comparé animal au pluriel, *les chattes*. L'adjectif *silencieuses* renvoya aux esprits et au silence qui les accompagne.

- (195) Maintenant, durant cette scène, elles [les chattes] entraient dans le salon, le traversaient, en sortaient, y rentraient, **silencieuses comme des esprits**. (PF p.1117)

Les deux comparaisons suivantes ont syntaxiquement des constructions identiques à l'exemple précédent; la partie descriptive de l'énoncé est suivie par la comparaison. Dans le premier exemple, l'auteur compare les sentiments momentanément éprouvés par Costals (vers Solange) à *la chaleur d'une pièce dont on ouvre la fenêtre, en hiver*. Il s'agit donc de sentiments amoureux de courte durée. Dans la deuxième comparaison *le pétale tombant d'une fleur* est comparé à une "*demie*" qui sonne, c'est-à-dire, à une pendule ou à une horloge qui indique l'heure. C'est la régularité de l'action qui forme le lien commun entre ces deux constructions verbales.

- (196) Son humiliation, il [Costals] la retourna contre elle. Cette chaleur revenue qu'il avait pour elle, depuis deux jours, se dissipa en un instant, **comme la chaleur d'une pièce dont on ouvre la fenêtre, en hiver**. (DB p.1364)
- (197) Parfois, d'un vase, un pétale tombait, **comme une "demie" qui sonne**. (JF p.1102)

¹³⁷Il est à noter que dans deux groupes thématiques seulement (ceux référant aux sujets abstraits et aux autres sources), le nombre des métaphores est plus élevé que celui des comparaisons.

Sujets abstraits: comparaisons 21, métaphores 40.
Autres sources: comparaisons 42, métaphores 66.

La métaphore filée qui suit a trois constructions figuratives du nom *mariage*. En effet, le mariage est référé à *l'enfer*, au *purgatoire* et au *paradis*. L'auteur énumère ici ce qu'est la signification de l'institution de mariage pour Costals.

- (198) **...le mariage est un enfer** s'il y a chambre commune; chambres distinctes, il n'est plus que **le purgatoire**, sans cohabitation (en se rencontrant deux fois par semaine), **il serait peut-être le paradis**. (L p.1494)

La réplique suivante de Costals adressée à Solange comporte un élément abstrait. La perte de l'amour de Solange est assimilée à *un vide à remplir*. En fait, l'exemple nous montre le raisonnement typique chez Costals: après une femme il en arrive une autre.

- (199) Je ne crois pas que je serais ennuyé de te [Solange] perdre: **cela m'amuserait d'avoir un vide à remplir**. (JF p.934)

Quant à la métaphore suivante, il s'agit des sentiments profonds de Costals pour son fils. L'amour éprouvé par Costals est tellement fort qu'il parle de *la prison d'amour* dont il veut sortir. Normalement, le nom *prison* est un lieu concret, mais ici l'auteur en fait un lieu abstrait à l'aide de la construction verbale (la prison) *de l'aimer*.

- (200) En évoquant ces souvenirs, il essayait de se raccrocher à un trait qui témoignât que son fils n'était pas de bonne qualité, il cherchait l'échappée par laquelle **il pût sortir de la prison de l'aimer**. (L p.1485)

2.2.2.11. Les autres sources

Les exemples de ce groupe, comme ceux du groupe précédent, renvoient à des thèmes divers¹³⁸. 11,8% des exemples du corpus (104 exemples) étudié est classé dans ce groupe. Le plus souvent,

¹³⁸Ce sont des énoncés figuratives qui ne font partie d'aucun autre groupe thématique.

ce sont des métaphores, 59,6% des exemples. En plus, elles se trouvent généralement dans les énoncés descriptifs.

Dans la comparaison suivante, assez forte, l'auteur juxtapose deux comparés et comparants à la manière suivante: *Costals=ces raffinés* et *les lépreuses=les canards*. En plus, le verbe au pluriel *toussaient* est comparé au verbe *décapitent*, aussi au pluriel.

- (201) Comme il aimait les [lépreuses] prendre pendant qu'elles toussaient, **à la façon de ces raffinés qui prennent les canards pendant qu'ils les décapitent!** (L p.1444)

Quant à l'extrait suivant, l'auteur fait allusion à la pratique d'un sport, à *la course de cent mètres*. L'état d'âme de Costals avec les sentiments cachés à Solange est juxtaposé à l'état où on retient la respiration; Costals attend d'un air tendu ce qu'il se va passer.

- (202) A mesure qu'ils feuilletaient [l'album photo], Costals sentait un calme étrange monter en lui, un calme vraiment mystérieux. **Mais il était comme durant la course de cent mètres, pendant laquelle on ne respire pas.** Il tourna une page, et deux photos de son fils apparurent. (L p.1419)

Dans le passage suivant, c'est le verbe *dormir* qui fonctionne comme la métaphore principale de l'énoncé, puisqu'il transforme le décor. C'est comme si, de façon générale, ce décor ne devait plus être pris au sens propre, p.ex. *dormir tranquillement dans un lit*, mais au sens figuré, *dormir dans le coeur*.

- (203) Tenez!, s'écria-t-elle [Solange], je l'ai retrouvée! Vous savez, cette phrase qui me faisait rêver, quand j'étais petite fille. Paul dit à Sophie: "Tu m'avais donc oublié?" Et elle: "Oublié, non, mais **tu dormais dans mon coeur, et je n'osais pas te réveiller.**" (PF p.1126)

Ici (204), l'auteur compare deux traits de caractère opposés, *gentil* et *méchant* au fait de fumer. Avec cette réplique, Costals nous montre que l'effet de choses totalement différentes peuvent être exactement les mêmes (ici: *se désalterer=boire de l'eau=fumer*

une cigarette). Ainsi, selon Costals aussi la différence entre une personne gentille et une personne méchante peut être minuscule.

- (204) Gentil? Méchant? **C'est la même chose comme on se désaltère avec une cigarette quand on a soif.** L'eau vous rafraîchirait, et la cigarette vous brûle, mais c'est la même chose. Ne cherchez pas à comprendre. (PF p.1155)

Montherlant nous décrit la nature printanière à l'aide d'une construction nominale, *une fumigation d'asphalte*. Il s'agit d'une métaphore en apposition, dans laquelle le fait unificateur se trouve dans deux adjectifs: *lourd* et *poisseux*. C'est le choix des mots "lourds" qui rend l'image assez mélancolique.

- (205) Le printemps lourd, presque poisseux: **une fumigation d'asphalte**. Le soleil, dissimulé derrière une brume blanche, afin de pouvoir être méchant en toute tranquillité, comme au Sahara. (L p.150)

2.1.13. Les constructions figurées à plusieurs thèmes¹³⁹

À part des thèmes précédents, notre corpus englobe aussi bien les énoncés figurés avec plus d'un thème. Ces énoncés sont soit métaphoriques soit comparatifs. Le plus souvent, ce sont des énoncés descriptifs. Dans notre matériel, nous avons trouvé 82 images de ce genre au total dont 39 sont comparatives, 7 métaphoriques et 36 sont des combinaisons. La plupart des exemples de ce groupe se renvoient soit à la nature (18,9% des exemples) ou

¹³⁹Nous avons construit ce groupe pour les constructions métaphoriques ou comparatives ayant plusieurs thèmes divers dans le même énoncé (le plus souvent deux ou trois thèmes), comme p.ex. dans l'image suivante:

A son bout, elle [une bande de feu] gagnait, avançait **comme une bête**: la même apparence de vie que donnaient hier **les nuages**, sur ces pentes, quand Costals les voyait traverser la piste, à quelques mètres de lui, au ras de la terre, **avec la vitesse d'une auto**. (L p.1439)

aux personnes (18,3%) soit aux animaux (15,4%) ou aux objets et matériaux (14,8%).

TABLEAU 10. La répartition du nombre des thèmes (/énoncé)

	Métaphores	Comparaisons	Combinaisons
2 thèmes	7	36	34
3 thèmes	-	3	2
Total	7	39	36 = 82

Le tableau précédent nous montre que l'occurrence des métaphores à plusieurs thèmes est très rare, seulement 7 exemples (2,5% des métaphores du corpus). Quant aux combinaisons, leur l'occurrence est plus grande; 36 constructions sont de ce genre (7,2% des comparaisons). Ce sont les combinaisons qui ont la fréquence la plus élevée des constructions figurées à plusieurs thèmes, 39 exemples (52,9% des combinaisons). En fait, le résultat obtenu n'a rien de surprenant. Le grand nombre des combinaisons à plusieurs thèmes a été facile à prévoir, car déjà la structure de base des combinaisons (métaphore + comparaison ou vice versa) exige que les phrases soient normalement longues. C'est pourquoi le nombre des thèmes lui aussi est plus élevé.

Dans la métaphore combinée qui suit, le noyau d'intérêt se trouve dans la répétition de la construction *la récompense de qn* (*de guerrier/de poète*), réunie à deux noms, *la femme* et *les enfants des hommes*. L'image est complétée par un troisième nom de parenté au pluriel, *les mères*, renvoyant au lien genitif, *la rosée du genre humain*. Quant aux thèmes du corpus, il s'agit ici de thèmes renvoyant à la guerre et à l'autre source¹⁴⁰. En fait, à l'aide de cet exemple, nous pouvons déceler trois thèmes différents et

¹⁴⁰Voir la répartition des thèmes p. 68-69.

importants dans l'oeuvre de Montherlant: *la femme = la guerre, les enfants = la poésie et les mères = l'humanité.*

- (206) **La femme est la récompense du guerrier, mais les enfants des hommes sont la récompense du poète, et les mères qui ferment les yeux sont la rosée du genre humain.** (DB p.1334)

L'image suivante est une combinaison (M + C) dans laquelle les femmes sont comparées au troupeau d'animaux. L'allusion faite par l'auteur est évidente: *Pierre Costals=un propriétaire campagnard et les femmes=ce troupeau d'ovins.* La métaphore en tête de la phrase est complétée par la comparaison formée par l'outil de comparaison *que*.

- (207) Son désir, c'était seulement **de mettre un sceau, son P.C., sur chacune d'elles** [femmes], et ensuite de n'en entendre plus parler: cela pour le plaisir **qu'a un propriétaire campagnard à voir s'étendre ce troupeau d'ovins tous marqués de sa marque.** (L p.1508)

Dans l'extrait suivant il s'agit également d'une combinaison (C + M). L'auteur confronte la mentalité féminine à la mentalité masculine renvoyant à la physionomie de la femme et à l'objet abstrait: *une mémoire féminine=un ventre de neuf mois et une mémoire masculine=l'oubli éternel/le pouvoir viril et infantin.* Syntactiquement, la métaphore qui suit la comparaison est du type verbe-copule. En fait, il s'agit de deux constructions nominales ayant la fonction grammaticale de la copule.

- (208) **Femmes, pleines de mémoire, toujours traînant le passé comme un ventre de neuf mois, alors que l'homme est l'oubli éternel, le pouvoir viril et infantin d'oublier.** (L p.1532)

La comparaison filée qui suit est une image à trois thèmes. L'auteur décrit la physionomie d'une femme, celle de Solange, renvoyant aussi bien à la nature que à l'objet concret: *les yeux=planètes mortes et la rose de la bouche=calèche de jeunes*

*mariés algérois*¹⁴¹. Le fait qui reunit le comparé et le comparant l'un à l'autre est le même dans tout les deux cas. Il s'agit de la couleur: 1) *les yeux morts/planètes mortes=noir* et 2) *la rose de la bouche/une calèche algérienne=rouge*. La troisième comparaison transforme cette rose en une maladie, *la syphilis*.

- (209) Et quand, les yeux vitreux, morts, **semblables à des planètes mortes**, elle cherche sa bouche, il prend la sienne, - la sienne, cette bouche hier capitonnée d'un rose surnaturel, **à la façon d'une calèche de jeunes mariés algérois**, et qu'il imagine demain le palais perforé, **comme par la syphilis**. (L p.1443)

Quant à la combinaison suivante, de la forme C + M, les sujets ayant des thèmes divers sont également trois. La comparaison introduite par l'adverbe *comme* se réfère aux animaux, plus précisément *au chat*; l'auteur compare les dents de Solange (*comparé*) aux dents des chats (*comparant*). La deuxième comparaison est construite à l'aide d'un verbe comparatif *évoquer*. Elle renvoie à la nature, à la *neige*. C'est la couleur *blanche* qui forme le fait commun entre ces deux comparaisons: *la dent/la neige=blanche*. La métaphore à la fin de l'extrait complet l'image comparative. La construction métaphorique *la braverie peinte sur le visage*, fait aussi penser à la couleur blanche.

- (210) ..ses dents [de Philippe] d'une blancheur éclatante, menues et régulières **comme les incisives des chats, évoquaient la neige au sommet d'un mont: il avait la braverie peinte sur le visage**. (JF p.994)

3.2. Les combinaisons

Dans l'analyse syntaxique nous avons analysé les *métaphores combinées* qui sont les constructions métaphoriques avec plus d'une métaphore. À part cela, la métaphore peut également se combiner avec d'autres procédés stylistiques, notamment avec la comparaison. Les fonctions et les valeurs stylistiques varient

¹⁴¹*caleche* (mot arabe)=voiture légère, à quatre roues, munie à l'avant d'une siège à dossier, à l'arrière d'une capote à soufflet, tous deux mobiles. TLF s.v. calèche.

d'un écrivain à l'autre.¹⁴² La juxtaposition de deux images vise à les renouveler toutes les deux; c'est un procédé littéraire exigeant une grande habileté artistique chez l'auteur. Quant à ces juxtapositions, Väänänen, dans son l'article 'Métaphores rajeuniés et métaphores ressuscitées', les appelle *métaphores prolongées*.¹⁴³ D'une part, la métaphore rend plus expressive la comparaison, d'autre part, la comparaison éclaire et vivifie la métaphore.¹⁴⁴ C'est aussi le cas dans notre corpus, où la métaphore se rencontre 68 fois en liaison avec la comparaison (7,6% des exemples du corpus¹⁴⁵): c'est un trait de style dominant chez Montherlant. Le tableau suivant nous montre le nombre et le pourcentage des combinaisons.

TABLEAU 11. Les combinaisons

	JF	PF	DB	L	Fréquence	Pourcentage
C + M	5	7	4	11	27	39,7%
M + C	6	10	10	14	40	58,8%
C + M + C	-	-	1	-	1	1,5%
Total	11	17	15	25	68	100%

TABLEAU 12. Les thèmes des combinaisons

	Fréquence	Pourcentage
Nature	25	24,0%
Animaux	17	16,4%
Religion	3	2,9%
Mythologie/histoire ancienne	2	1,9%
Description de personnes	13	12,5%

¹⁴²Henry 116

¹⁴³Väänänen, V. 'Métaphores rajeuniés et métaphores ressuscitées', *Recherches et récréations latino-romanes*. Napoli 1981, 414.

¹⁴⁴Henry 117

¹⁴⁵Rappellerons encore le nombre total des énoncés figuratifs du corpus: 284 métaphores et 543 comparaisons. En plus, il y a ces 68 combinaisons étudiées à part.

		100
Navigation	2	1,9%
Objets et matériaux	24	23,1%
Médecine	2	1,9%
Sujets abstraits	9	8,7%
Autres sources	7	6,7%
Total	104	100%

Comme le tableau 12 le montre, les thèmes des combinaisons sont presque identiques à ceux des métaphores et des comparaisons étudiées à part. Seulement le groupe renvoyant à la guerre manque. En grande partie, aussi la répartition des nombres et des pourcentages des thèmes entre des métaphores, comparaisons et combinaisons est assez similaire¹⁴⁶. Le groupe ayant comme thème la nature forme le groupe le plus grand des combinaisons, 25 attestations (24,0%). Le groupe d'exemples référant aux objets et aux matériaux est presque du même ordre de grandeur, 24 exemples (23,1%). Le tableau 8 nous montre le nombre et le pourcentage des thèmes par énoncé:

TABLEAU 13. La répartition du nombre des thèmes (/énoncé)

	Fréquence	Pourcentage
1 thème/énoncé	34	50,0%
2 thèmes/énoncé	32	47,1%
3 thèmes/énoncé	2	2,9%
Total	68	100%

A l'aide des énoncés tirés du corpus, nous voyons que les métaphores peuvent être continuées par des comparaisons prises dans la même sphère et vice versa. Citons quelques exemples importants de chaque groupe:

(211) Toute menue que soit votre activité, elle est
M + C ridicule; **j'aimerais voir les actes s'éteindre en vous, l'un après l'autre, comme les lumières, à la minuit, s'éteignent dans une ville.** (JF p.947)

¹⁴⁶Voir les tableaux 5 et 6 p. 68-69.

Ici, deux figures sont combinées grâce à un élément commun, le verbe *s'éteindre*. La construction métaphorique forme un ensemble abstrait, tandis que la construction comparative prend un sens concret. C'est le cas aussi dans l'exemple suivant, où l'auteur répète deux fois la forme génitive construite avec le nom *couche*.

(212) **L'amour aurait été enveloppé délicieusement entre deux couches d'amitié, comme un bijou entre deux couches de papier de soie.** (JF p.1018)

M + C

L'exemple suivant nous révèle le même caractère répétitif que l'exemple précédent; l'auteur répète le nom *tristesse* et le verbe *tomber* pour donner la force à l'image. Une seule fois répété, l'effet ne serait pas identique. La construction comparative qui suit explique la métaphore ou, en fait, le mouvement effectué à l'intérieur de la métaphore. Cela est réalisée à l'aide d'un objet concret, *la boule*.

(213) Dans le lit, elle se tournait à droite, et **sa tristesse tombait à droite, à gauche, et sa tristesse tombait à gauche, comme une boule qu'elle aurait eu à l'intérieur du corps.** (JF p.982)

M + C

Quant au passage suivant, l'auteur utilise une métaphore référant à la nature pour rendre la comparaison plus expressive. La force de l'image se trouve à la confrontation de deux sujets tout à fait différents: *les nouvelles* et *une dune*. En dépit de la différence fondamentale entre ces deux termes, le lien unificateur est facile à noter; les choses vieilles sont toujours remplacées par quelque chose de nouveau, aussi bien dans la vie humaine que dans la nature.

(214) Vous savez bien que dans cinq ans vous ne m'aimerez plus, et que toute cette histoire vous apparaîtra **comme nous apparaissent les nouvelles dans la rubrique "Il y a cent ans" de certains journaux: une risible plaisanterie. Une dune accourt, qui recouvre autre.** (PF p.1150)

C + M

Dans l'extrait suivant (215), le verbe *baigner* est l'élément unificateur entre la comparaison et la métaphore. Cet image est un bon exemple de la construction typique de la combinaison chez

Montherlant. L'auteur utilise la comparaison pour éclairer et vivifier la métaphore. Le plus souvent la comparaison qui suit contient un élément ou un objet concret soit animé soit inanimé (80,0% des exemples de forme M + C). Ici, cet élément est la construction verbale, *baigner dans de l'eau*. En réalité, l'autre construction verbale, *baigner dans de l'air*¹⁴⁷ est une expression poétique.

(215) **M + C** Vous êtes moins un homme **qu'un élément dans lequel ma vie baigne, comme on baigne dans de l'air ou de l'eau.**
(*JF* p.921)

Dans l'exemple suivant, l'auteur nous donne une construction amusante qui fait penser à une personne résolue et pleine d'énergie. Quant à la syntaxe, la comparaison assez brève est suivie par la métaphore verbale. Le verbe noyau de cette construction est *rebondir*.

(216) **C + M** Eh bien, quand vous m'enfonceriez dans la tête ce "jamais" **comme un clou, je rebondirais encore sous le marteau.** (*JF* p.1027)

Les trois verbes de l'extrait suivant, *penser*, *se réveiller* et *se tendre* personnifient le nom, *mon corps*, car en réalité le corps n'est pas capable de faire des choses décrites par l'auteur. Il s'agit donc d'une métaphore verbale, continuée par une comparaison renvoyant à l'animal domestique, *un chien*. Ainsi, le comparé dans cet extrait est *mon coeur* et le comparant, *un chien*.

(217) **M + C** Et **mon corps** lui aussi **pense à vous. Il se réveille la nuit et il se tend vers vous, comme un chien qui tend le cou pour qu'on lui donne à boire.**

Ici (218), la métaphore est en apposition. Quant au substantif *ce bouquet*, il s'agit de substitution simple. Le pronom personnel *je* est comparé à *un bouquet de fleurs*. En fait, cet extrait peut

¹⁴⁷Se baigner dans l'air libre = se plonger dans qc. *TLF* s.v. baigner.

être considéré comme métaphore filée, car le sujet, *un bouquet de fleurs*, reste le même à travers de l'image.

- (218) Ensuite, auprès de vous, je n'en ai plus eu peur.
C + M Ensuite est venu ce malentendu, et, depuis, j'étais
**comme un bouquet de fleurs serré trop fort. Maintenant
vous avez dénoué ce bouquet: les fleurs respirent.** (PF
p.1116)

L'image suivante nous donne l'image de l'impatience de Costal. Il brûle d'envie de gaspiller de l'argent pour rendre heureuse sa bien-aimée, Solange. À l'aide d'un verbe, *palpiter*, l'auteur à créé l'énoncé métaphorique. La comparaison qui suit complète la signification du verbe *palpiter* avec le comparant nominal, *des pur-sang*.

- (219) ...il [Costals] **sentait les billets palpiter dans son**
M + C portefeuille comme des pur-sang derrière le starting-
gate. (PF p.1165)

L'intérêt de cet exemple assez long se trouve dans la répétition de la forme comparée. Il s'agit de trois comparés différents, trois hommes, pris dans des milieux totalement différents: *l'homme de cavernes*, *le soldat* et *le matador*. Cette comparaison filée est suivie par la simple substitution qui peut être liée à chacune de ces comparaisons. En fait, elle donne une certaine suite à chaque comparaison.

- (220) Puis il alluma une cigarette. Puis, avec le même
C + M geste instinctif **que l'homme des cavernes "se
ceignant les reins" avant l'aventure, que le
soldat serrant d'une boucle son ceinturon avant
l'heure H, que le matador collant sa cape autour
de sa taille à l'instant de pénétrer dans
l'arène**, il boutonna le bouton du milieu
de son veston, et **plongea dans la jungle** (la
foule des femmes). (L p.1507)

Quant à notre corpus, nous avons réperé une seule combinaison à trois éléments: *C + M + C*. L'image commence avec une comparaison renvoyant aux *yeux de femme russe*. Du point de vue syntaxique,

il s'agit d'une sorte d'image composée, car les deux comparaisons exprimées avec les comparants *les yeux de femme russe* et *le taureau*, n'ont rien en commun entre elles ou avec le comparant métaphorique, *le chat-serpent*.

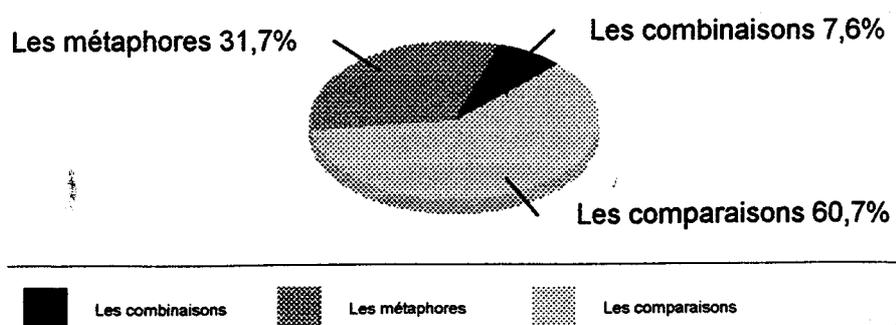
(221) Érectile et vibratile, tendu à se rompre, dans un paroxysme nerveux vraiment impressionnant, égaré, pleins de petits râles, **avec des yeux de femme russe (vert clair, dilatés à la limite), il se tortilla, devint un chat-serpent**, s'offrit de toutes parts, toute sa dignité à vau-l'eau (qui jamais n'avait été bien grande), "entra" et "sortit" **comme un taureau "facile"**, couvrit de poils les chevilles de Costals.... DB p.1328)

C + M + C

3. CONCLUSION

La métaphore et la comparaison constituent une partie essentielle dans la série de romans *Les jeunes filles* de Henry de Montherlant. Notre étude est divisée en deux parties différentes: 1) l'analyse syntaxique et 2) l'analyse thématique. Dans le corpus étudié, nous avons identifié 284 métaphores, 543 comparaisons et 68 combinaisons (métaphore + comparaison ou vice-versa). Le schéma suivant nous donne les pourcentages pour chaque expression figurée:

SCHÉMA 5. La répartition des expressions figurées du corpus étudié (%)



L'analyse syntaxique est basée sur la typification syntaxique de Christine Brooke-Rose. Elle l'a développée pour son étude de la poésie anglaise. A l'aide de cette typification, nous avons divisé les métaphores en 10 groupes principaux différents (=formes grammaticales). Quant à ces types grammaticaux, Brooke-Rose insiste sur le rôle du lien génitif et de la métaphore verbale. Selon elle, ces deux types de métaphores sont les plus utilisés. Aussi avons-nous basé l'analyse syntaxique sur cette hypothèse. Pourtant, le résultat obtenu était quelque peu surprenant, bien que les deux groupes plus grands fussent ceux que Brooke-Rose avait définis comme les plus utilisés (chacun avec 45 images, soit 15,9% des exemples). En effet, la répartition des cinq groupes les plus grands était très homogène. Parmi eux, la variation de la fréquence des images était minimale: de 35 occurrences à 45 occurrences. Le nombre élevé d'apposition simple nous semble lui aussi assez étonnant par rapport à la thèse de Brooke-Rose. D'autre côté, c'est dans la logique du style d'écriture de l'auteur; Montherlant utilise les phrases longues et descriptives.

En plus de l'analyse syntaxique, nous avons étudié les métaphores sous le point de vue thématique. L'analyse thématique comprend aussi bien les métaphores (31,7% du corpus) que les comparaisons (60,7% du corpus). Au cours de notre étude, il s'est révélé que les combinaisons et les images figuratives longues constituent deux traits de style dominants chez Montherlant. C'est pourquoi nous avons créé deux groupes à part: 1) les constructions figurées à plusieurs thèmes et 2) les combinaisons (métaphore + comparaison ou vice-versa).

L'objectif de l'analyse thématique était de mesurer l'importance d'intérêt que l'écrivain accorde à un sujet particulier, en supposant que plus un sujet a d'images figurées, plus il occupe de place dans l'esprit de l'écrivain. - L'extrême richesse du vocabulaire est caractéristique de Montherlant. Pourtant, l'auteur répète certaines images figuratives presque mot à mot à travers la série de romans. Nous sommes d'avis que cela peut résulter de deux faits: 1) les thèmes des images sont autobiographiques ou 2) l'auteur l'utilise la répétition pour donner un certain dynamisme au texte. En plus, l'étude réalisée nous a révélé que la technique des images péjoratives et ironiques est un procédé très fréquent

dans l'imagerie de Montherlant. C'est surtout la sentimentalité féminine contre laquelle l'auteur se révolte. Pourtant, il nous semble qu'en dépit de la tonalité générale cynique de l'oeuvre, l'auteur nous montre également avec réalisme quelle est la condition sociale des femmes dans la haute société parisienne à la fin des années vingt. Le point de vue psychologique est lui aussi présent dans l'oeuvre. Tout compte fait, l'atmosphère de l'oeuvre de Montherlant semble en partie le reflet d'un esprit un peu dur, voire cruel, toujours présent par images ironiques et sinistres.

Comme conclusion, nous pouvons dire que la typification de Christine Brooke-Rose s'est révélée très valide également pour la langue française. Son estimation des fréquences de différents types des métaphores s'avère pertinente, en grande partie, pour notre corpus. Nous avons seulement été obligée d'ajouter la métaphore filée et la métaphore combinée au groupe des types de métaphores.

En ce qui concerne l'analyse thématique, il est difficile de tirer des conclusions bien précises, étant donné que la thématique de Montherlant est tellement variée. Malgré tout, l'influence de la vie privée de l'auteur, surtout celle de la jeunesse et de l'adolescence, est facile à remarquer à travers les exemples liés notamment à la guerre et à la description des personnes (p.ex. dans la caractérisation aussi bien des soldats que des sportifs et des écoliers). De la même manière, non seulement l'influence des voyages faits par Montherlant (en Italie, en Espagne et dans les pays de l'Afrique du Nord) mais aussi le grand intérêt de l'auteur pour l'Antiquité dans la vie privée (les sujets de la mythologie et de l'histoire ancienne) est nettement visible dans le monde imaginaire de l'auteur. Pourtant, ce qui nous semble surprenant est qu'un thème comme la tauromachie, très important pour Montherlant dans la vie privée, n'avait que quelques images isolées.

Dans l'avenir, il serait intéressant d'effectuer une étude plus profonde, conduire une analyse semblable, p.ex. sur l'oeuvre de l'auteur produite avant l'an 1936 où Montherlant commença à écrire le roman *Les jeunes filles*. Il serait aussi intéressant de réaliser une analyse stylistique concernant les métaphores et les

comparaisons de Montherlant, car l'analyse syntaxique et l'analyse thématique réalisées ne donnent pas de vue d'ensemble suffisamment complète et profonde de l'imagerie de l'auteur.

BIBLIOGRAPHIE**Corpus :**

Montherlant, H. *Les jeunes filles* (1936)
Pitié pour les femmes (1936)
Le démon du Bien (1937)
Les lépreuses (1939)

Romans et oeuvres de fiction non théâtrales. Tours 1959.

Ouvrages consultés :

Aristote. *La poétique.* Collection Poétique. Traduction Dupont-Roc, R., et Lallot, J. Paris 1980.

Aristote. *Retorica.* Introduzione di Franco Montanari. Testo critico, traduzione e note a cura di Marco Dorati. Milano 1996.

Bally, C. *Traité de stylistique française* 1. Genève-Paris 1951.

Bouverot, D. 'Comparaison et métaphore', *Le Français Moderne* 37/1969, 132-147 et 224-238.

Brooke-Rose, C. *A grammar of metaphor.* London 1958.

Bruézière, M. *Histoire descriptive de la littérature contemporaine.* Paris 1975.

C. Valerius Catullus - A. Tibullus. *Pervigilium Veneris.* The poems of Gaius Valerius Catullus. Translated by F.W. Cornish, J.P. Postgate and J.W. Mackail. The Loeb Classical Library. London 1976, 7.

Cicero, M. Tullius. *De oratore.* In two volumes II book III together with *De Fato, Paradoxa Stoicorum, De Partione Oratoria.* With an English translation by H. Rackham. The Loeb Classical Library. London Cambridge 1942 (1960).

Elovaara, R. *Olen tyhjä huone.* Tutkielma sanataiteen metaforista ja symboleista. Helsinki 1992.

Fontanier, P. *Les figures du discours*. Introduction par Gérard Genette. Paris 1977.

Fonzi, A. - Negro Sancipriano, E. *La magia delle parole: alla riscoperta della metafora*. Torino 1975.

Gillon, E., Hollier-Larousse, J., Ibos-Augé, J., Moreau, C. et Moreau J.L. éds., *Grand Larousse encyclopedique 1*.

Gillon, E., Hollier-Larousse, J., Ibos-Augé, J., Moreau, C. et Moreau J.L. éds., *Grand Larousse encyclopedique 4*.

Groupe μ . *Rhétorique générale*. Points. Paris 1982.

Henry, A. *Métonymie et métaphore*. Paris 1971.

Hintikka, J. éd., *Aspects of metaphor*. Boston 1994.

Kennedy, G.A. *A New History of Classical Rhetoric*. An extensive revision and abridgement of the *Art of Persuasion in Greece*, *The Art of Rhetoric in the Roman world* and *Greek Rhetoric under Christian Emperors* with additional discussion of late Latin Rhetoric. Princeton, New Jersey 1994.

Le Guern, M. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris 1973.

Molinié, G. *Dictionnaire de rhétorique*. Les Usuels de Poche. Paris 1992.

Montherlant, H. *Essais de Montherlant*. Carnet XXII. Paris 1963.

Quintilien, Marcus Fabius. *The Institutio Oratoria of Quintilian*. In four volumes III. With an English translation by H.E. Butler. The Loeb Classical Library. London Cambridge 1966 (1921).

Richards, I.-A. *The philosophy of rhetoric*. Oxford 1950.

Riffaterre, M. 'La métaphore filée dans la poésie surréaliste', *Langue française* 3/1969, 47.

Robert, P. *Le nouveau Petit Robert*. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Nouv. éd. remaniée et amplifiée. Paris 1995.

Sipriot, P. 'Écris avec ton sang 1932-1972', *Montherlant sans masque 2*. Paris 1990.

Tamba-Mecz, I. *Le sens figuré*. Paris 1981.

Vickers, B. *In defence of rhetoric*. Oxford 1988.

Vico, G. *The new science of Giambattista Vico*. Rev. tr. of 3rd edition by T.G. Bergin and M.H. Fisch, Ithaca, NY 1968 (1744).

Väänänen, V. 'Métaphores rajeuniés et métaphores ressuscitées', *Recherches et récréations latino-romanes*. Napoli 1981.

APPENDICE 1

Les mises au point pour les définitions de thèmes des comparaisons et des métaphores du corpus:

La nature= a) tous les végétaux p.ex. *un prunier* b) les systèmes fluviaux (la mer, la rivière etc.), les montagnes etc. (sauf la nature construite par l'homme p.ex. *l'hangar à bateau*), c) tous les phénomènes naturels p.ex. *l'orage*, d) le vocabulaire de l'espace p.ex. *la Voie Lactée*.

Les animaux= tous les êtres vivants (sauf l'homme); non seulement les animaux sauvages, domestiques et de compagnie mais aussi les animaux fabuleux et symboliques. ----> les animaux réels p.ex. *un mouton* /les animaux irréels p.ex. *le loup noir de trois petits Cochons*.

La religion= a) tous les actes rituels liés à la conception d'un domaine sacré distinct du profane p.ex. *se confesser*, b) tous les symboles d'une religion p.ex. *une pierre tombale* et c) les personnages bibliques ou autrement liés à la religion p.ex. *Moïse/un prêtre*.

La mythologie et l'histoire ancienne= a) l'ensemble des mythes et des légendes propres à un peuple ou à une civilisation, p.ex. *Les énerves de Jumièges* b) les événements réels du passé, c) toutes les domaines de l'histoire, p.ex. la littérature, politique, l'art etc. d) les personnes mythologiques et historiques p.ex. *Pénélope*.

La navigation= a) le fait de naviguer sur les cours d'eau p.ex. *cingler vers la large* b) tout le vocabulaire technique liée à la navigation p.ex. *l'hélice* et c) le vocabulaire lié au naufrage et à la submersion p.ex. *deux rescapés*.

La description de personnes= a) tous les êtres humains, c'est-à-dire, tous les individus de l'espèce humaine soit réels (p.ex. *un potache*) soit fictifs (p.ex. *Cendrillon*) qui ne sont aucunement liés aux autres thèmes du corpus¹⁴⁸ et b) les métiers p.ex. *l'enseignant/e*.

Les objets et les matériaux= a) tous les objets 'réels' qui existent concrètement p.ex. *une corbeille vide*, b) tous les matériaux concrets (p.ex. de la construction d'un bâtiment, d'un

¹⁴⁸Il est à noter que s'il s'agit d'un sujet comme p.ex. *Moïse* (=la description de personnes/la religion), nous l'avons lié au groupe qui a les caractéristiques plus spécifiques (les plus évidentes) pour le sujet en question. Il s'en suit que dans ce cas-là, c'est le thème de la religion qui convient mieux pour le nom propre *Moïse*.

ouvrage etc.) et c) la nourriture, les liquides et les autres matériaux concrètement 'perceptibles'.

La guerre= a) toutes les batailles ou les luttes armées entre les Etats, les groupes sociaux etc., b) les personnes liées à la guerre et l'armement p.ex. *un soldat/une grenade*, c) autre vocabulaire de la guerre p.ex. *une armée ennemie*.

La médecine= a) toute l'action qui a pour objet la conservation et le rétablissement de la santé p.ex. *donner un coup de bistouri*, b) toutes les médicaments et les remèdes, c) les personnes malades et les maladies p.ex. *la lèpre* et d) toute autre sorte de la vocabulaire de l'anatomie et de la médecine.

Les sujets abstraits= tous les sujets où une notion de qualité ou de relation est considérée par abstraction. En d'autres termes, toutes les choses qui ne sont pas perceptibles comme dans la comparaison suivante: silencieuses comme des *esprits*. Les sujets abstraits sont opposés aux sujets concrets (p.ex. *une pince à sucre*).

Les autres sources= Tous les autres thèmes non-mentionnés ci-dessus.