UNE PAROLE «HORS D'HALEINE». LA MÉTAPHORE DANS L'ŒUVRE DE LORAND GASPAR

ANNAFRANCESCA NACCARATO
Université de la Calabre

L'œuvre de Lorand Gaspar témoigne d'un parcours existentiel et culturel unique dans le panorama littéraire du XX^{e} siècle. À la rencontre de civilisations, de langues et de lieux divers s'ajoute la coexistence de deux postulations, selon l'expression baudelairienne, apparemment inconciliables mais qui, chez cet auteur, réalisent un échange extraordinaire et fécond : l'une pour l'art et l'autre pour la science. Né en Transylvanie en 1925, il est arrivé en France à l'âge de 21 ans. C'est à Paris qu'il a poursuivi ses études de médecine, pour exercer ensuite le métier de chirurgien à Bethléem, à Jérusalem et en Tunisie. Les déserts du Moyen-Orient, ainsi que la mer et les îles de l'Égée, « ces rivages plus cléments » (Gaspar 1982 : 19) où il se rend tous les étés, constituent des espaces privilégiés et aboutissent à créer une sorte de paysage spirituel dont ses écrits recèlent les traces. Dans un texte autobiographique rédigé en 1982, Gaspar évoque la figure de son père et ses idées en matière d'éducation : « il veillait personnellement à ce que j'apprenne les trois langues en usage dans le pays ; il y ajouta, dès mes études primaires, une quatrième, le français » (Gaspar 1982 : 9). C'est ainsi que, dès son enfance, outre le hongrois, le roumain et l'allemand, il apprend aussi le français, langue qu'il finit par choisir comme instrument d'écriture[1]. L'exercice de la médecine n'est en fait que l'un des aspects d'une existence très particulière, où l'art joue un rôle de premier plan. Son travail comme chirurgien et sa production littéraire constituent donc deux voies différentes mais complémentaires pour appréhender le réel : « chacune de ces deux activités », écrit-il dans *Apprentissage*, « – le geste d'écrire, de manier la langue, et le geste de soigner, de recoudre (je remarque que dans les deux il y a un temps de dissection et un temps de construction) – coule du même désir de vivre et de voir plus clair » (Gaspar 2004 : 185).

Dans notre contribution, nous voudrions nous arrêter sur l'examen des métaphores disséminées dans le texte *Approche de la parole*[2], paru chez Gallimard en 1978. En laissant de côté les recueils poétiques, qui contiennent un grand nombre d'occurrences de nature métaphorique, nous nous proposons de montrer que la figure analogique constitue un aspect essentiel de sa prose, en se pliant parfaitement aux exigences d'une écriture qui échappe à toute classification[3]. Dans le corpus choisi, la métaphore contribue de façon prépondérante à la création et à la synthèse de contenus profonds et complexes, qui concernent la nature de la

[1] À ce propos, voir en particulier les études de Gisèle Vanhese (Vanhese 2013a : 91-104).

[2] Pour *Approche de la parole* [1978], nous utiliserons ici l'édition parue en 2004. Dorénavant, toutes les citations extraites de ce texte seront suivies directement de l'indication de la page.

[3] Nous avons analysé la fonction de la métaphore dans la prose de Lorand Gaspar dans une autre étude en cours de publication.

BDD-V2331 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:55 UTC)

parole poétique, le statut de la lumière et le rapport presque osmotique unissant le moi et le monde, le corps et l'espace. Point de repère indispensable pour la compréhension de la conception que Lorand Gaspar a de l'écriture, le texte que nous nous proposons d'examiner trace une voie privilégiée pour l'interprétation de son œuvre, non pas exclusivement en tant que réflexion théorique nécessaire pour la lecture des œuvres poétiques proprement dites, mais comme véritable réalisation – au niveau de la prose – de son approche de la parole, cette dernière étant étroitement liée à la « transhumance du sens » que la figure analogique réalise.

1. Pour une « approche de la parole »

Dans son ouvrage *Grammaire philosophique des tropes*, Prandi propose une définition qui constitue le fondement de notre analyse de la métaphore :

> « Un trope peut être défini, en première approximation, comme la mise en forme linguistique d'un conflit entre concepts ou entre sphères conceptuelles. Son instrument canonique est l'incohérence dans le contenu complexe d'un énoncé, la rupture d'isotopie, la contradiction » (Prandi 1992 : 29).

Cette approche, qui s'adapte à la variété des configurations formelles, détache la figure analogique du domaine de la désignation nominale, pour l'enraciner dans la prédication. La métaphore peut ainsi être envisagée à partir d'une théorie de la tension par rapport à laquelle l'énoncé constitue le milieu contextuel où la transposition du sens a lieu. Sur ce point, les études de Prandi rejoignent celles de Ricœur, qui élabore une théorie discursive de la métaphore, en laissant également de côté la tendance à l'analyser comme un accident de dénomination et en examinant sa dimension sémantique dans le cadre de la phrase. Si le lexème isolé constitue le foyer de la figure, l'innovation de sens qu'elle met en mouvement réclame la dimension plus large de l'énoncé : « De même que la métaphore-énoncé a pour "foyer" un mot en mutation de sens, le changement de sens du mot a pour "cadre" une énonciation complète en tension de sens » (Ricœur 1975 : 10).

La possibilité d'articuler un énoncé métaphorique provient de l'autonomie réciproque du pouvoir de connexion des formes linguistiques et des solidarités entre contenus conceptuels (Prandi 1992 : 29). Au lieu d'exploiter des relations sémantiques préexistantes, la figure établit des analogies inédites qui dépassent les schémas catégoriels normalement reconnus et partagés. Ces analogies, centrées sur la tension entre l'identité et la différence, déterminent l'« auto-contradiction » de l'interprétation littérale et permettent le surgissement de l'interprétation métaphorique : « ne faut-il pas dire que la métaphore ne défait un ordre que pour en inventer un autre ? que la méprise catégoriale est seulement l'envers d'une logique de la découverte ? » (Ricœur 1975 : 32). Par rapport à cette perspective, la figure n'a plus une valeur purement ornementale et décorative, mais elle acquiert une potentialité ontologique qui « libère » la fonction de découverte du langage. Les bouleversements catégoriels que le trope analogique produit constituent la première étape vers le développement d'une nouvelle pertinence sémantique, vers une innovation du sens qui provient de l'altération des paramètres qui définissent « notre sentiment du réel, du possible et de l'impossible » (Prandi 1987 : 23).

La métaphore défait l'ordre normal des choses et aboutit à superposer des champs sémantiques hétéroclites. Par conséquent, la ressemblance n'est plus une relation qui précède la figure, cette dernière se limitant à valoriser des analogies préexistantes, mais elle découle de l'articulation, au niveau linguistique, d'un contenu complexe contradictoire. L'abolition de

BDD-V2331 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:55 UTC)

la référence primaire correspondant à l'interprétation littérale de l'énoncé suscite ainsi une nouvelle visée référentielle (Ricœur 1975 : 289). La métaphore devient alors « un événement sémantique » (Ricœur 1975 : 127) qui propose un mode alternatif d'enracinement dans la réalité. La nouvelle pertinence sémantique qu'elle établit – qui laisse de côté les concepts préalablement acquis ainsi que les relations référentielles habituelles – se change en un va-et-vient entre deux interprétations possibles, l'une littérale, l'autre métaphorique. Dans cette perspective, la figure nous permet d'accéder à une vision dynamique du sens, au mouvement d'une pensée qui dépasse l'ordre normal des choses :

> « La métaphore n'est pas vive seulement en ce qu'elle vivifie un langage constitué. La métaphore est vive en ce qu'elle inscrit l'élan de l'imagination dans un "penser plus", sous la conduite du "principe vivifiant" qui est "l'âme" de l'interprétation » (Ricœur 1975 : 384).

Si, d'un côté, la métaphore constitue une innovation au niveau sémantique, de l'autre, elle contribue à développer les potentialités visuelles du langage. En faisant coexister un moment verbal et un moment non verbal, la figure réalise ce que Ricœur définit comme une « "fusion" entre le sens et les sens » (Ricœur 1975 : 265), en acquérant ainsi le statut d'une image : « l'icône verbale », écrit-il, « consiste dans cette fusion du sens et du sensible; elle est aussi cet objet dur, semblable à une sculpture, que devient le langage une fois dépouillé de sa fonction de référence et réduit à son apparaître opaque » (Ricœur 1975 : 265–266).

Les images linguistiques permettent la manifestation presque sensible du référent dans l'écriture, en produisant souvent une rupture par rapport à l'ordre du possible, et en nous ramenant « à l'origine de l'être parlant » (Bachelard 1974 : 7). Comme l'affirme Wunenburger, « il y a image dès lors qu'on excède la donation brute du monde, la simple présence des choses » (Wunenburger 1997 : 6). Nous avons déjà remarqué l'aptitude de la métaphore à mettre en mouvement des relations de sens nouvelles. Le côté « sensible » du langage réside dans le « voir comme » (Ricœur 1975 : 270), qui constitue le fondement du trope analogique et qui scelle un lien indissoluble entre le sens et l'image. Le non verbal et le verbal sont unis par la fonction « imageante » que les mots remplissent, fonction qui transforme le devenir de l'expression en un devenir de l'être (Bachelard 1974 : 7) et qui confère à la métaphore une valeur « ontologique » :

> « Par sa nouveauté, une image poétique met en branle toute l'activité linguistique. […] Elle devient un être nouveau de notre langage, elle nous exprime en nous faisant ce qu'elle exprime, autrement dit elle est à la fois un devenir d'expression et un devenir de notre être. Ici, l'expression crée de l'être » (Bachelard 1974 : 7).

Si la valeur de message de l'énoncé métaphorique ne coïncide pas avec son signifié linguistique, mais correspond à une interprétation occasionnelle dans un texte ou dans un contexte donné, « c'est la structure linguistique des énoncés tropologiques […] qui crée les conditions de possibilité du transfert et des formes spécifiques qu'il acquiert » (Prandi 1994 : 181). Après avoir abordé la notion d'icône verbale, Ricœur observe : « Le poète, en effet, est cet artisan qui suscite et modèle l'imaginaire par le seul jeu du langage » (Ricœur 1975 : 268). Ces affirmations nous rappellent celles de Lorand Gaspar, quand il observe que l'écrivain est cet « architecte du code » qui « œuvre à même le mouvement et le souffle de la langue » et qui « modèle la matière des signes à leur naissance » (Gaspar 2004 : 54). En effet, l'un des

BDD-V2331 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:55 UTC)

aspects sur lesquels il centre sa réflexion prend en considération ce qu'il définit comme « l'exercice vertical de la langue » (p. 16). Les mots semblent se changer en des instruments aptes à déclencher une sorte de descente dans les diverses strates du sens, en acquérant ainsi une fonction essentielle d'« érosion » et de « creusement » :

> « Tout se passe comme s'il y avait dans la vie de l'homme quelque contenu qui demandait à se manifester, à être communiqué et ne le pouvait qu'en "jouant" avec le langage, en le défaisant et en le remodelant, en le décapant, en le creusant, en y descellant des énergies, des rapports, des liaisons méconnus, oubliés, recouverts de quelque croûte d'oxydation, enserrés dans le carcan d'un processus fibreux. Comme si cette chose inconnue ou ensevelie en venant à la langue y rencontrait à l'abord une insuffisance, une inadéquation. Comme si elle ne supportait aucune formulation arrêtée, aucune fermeture. Pour arriver tout de même à la parole, ou du moins le tenter, il faut alors *réapprendre à parler* » (p. 50).

C'est cette « croûte d'oxydation » que la figure analogique contribue à éliminer, afin de faire réapparaître des signifiés cachés et oubliés réclamant, pour être exprimés, un véritable réapprentissage de la parole.

2. Occurrences métaphoriques dans la prose de Lorand Gaspar

L'ouvrage qui est l'objet de notre analyse, *Approche de la parole*, se caractérise par une structure très particulière. Les trois sous-parties qui le composent – *L'ordre improbable*, *Langue natale* et *Chant* – contiennent des paragraphes de longueur variable séparés par des blancs. Cette disposition, ainsi que la nature et la récurrence des thèmes abordés et les choix d'écriture qui contribuent à leur déploiement, semblent conférer au livre les traits d'« un long poème en prose » (Peeters 2004 : 271). Le volume présente aussi quatre illustrations : des graphismes de Michaux, la partition d'une sonate de Bach, un fragment de la formule chimique développée de l'acide désoxyribonucléique et un dessin de l'auteur d'après une photographie au microscope électronique des ARN ribosomiens. L'art et la science – qui constituent les deux pôles sur lesquels le parcours existentiel de Lorand Gaspar est centré – sont ainsi évoqués dans un texte qui rassemble admirablement les fondements de sa réflexion. À partir de l'analyse du langage envisagé comme un instrument de communication, l'auteur arrive à définir sa conception de la parole poétique ainsi que la fonction qu'il lui attribue. Comme le remarque Debreuille, « le titre indique un double mouvement : tenter d'approcher la parole, d'apprécier les diverses manières qu'ont inventées les langages pour signifier le réel, mais aussi évaluer l'approche de ce dernier par la parole, et les chances qu'elle a de modifier notre rapport à lui » (Debreuille 2007 : 43).

L'examen de l'ouvrage a montré que la métaphore constitue l'axe autour duquel s'organisent ces « zones signifiantes » du texte (Berman 1995 : 70) qui « attestent au plus près le mouvement et la lutte de la pensée » (Berman 1995 : 71). Comme l'affirme Peeters, dans l'œuvre de Lorand Gaspar « on ne saurait distinguer entre contenu et forme, le contenu est sa propre forme » (Peeters 2004 : 273). En effet, la fonction de découverte que la figure analogique accorde au langage transmute l'écriture en une recherche perpétuelle, en un voyage ininterrompu qui traverse les diverses régions du sens et qui, pour ce « nomade de la langue » (Tritsmans 1989 : 29) et de la vie, repose sur une exigence essentielle de liberté, la liberté de poser sur les choses un regard nouveau. Comme nous le montrerons de plus près dans les

BDD-V2331 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:55 UTC)

paragraphes qui suivent, la métaphore n'est pas, ici, un instrument de transmutation d'un réel décevant, mais un moyen de recherche et d'approfondissement, permettant d'accéder au mouvement d'une pensée qui dépasse l'ordre normal des choses pour offrir la possibilité « de voir là où on ne faisait que regarder. De respirer là où on ne faisait que discourir » (Gaspar 2004 : 16).

2.1. *Les métaphores du nom*

Notre étude concerne les « métaphores vives » (Ricœur 1975 : 289), selon la terminologie de Ricœur, ou « projectives » (Prandi 1992 : 240), comme le déclare Prandi. Leur contenu témoigne du pouvoir de la langue de créer des connexions signifiantes indépendamment des solidarités conceptuelles qu'autorise une vision du monde définie et ordinaire. La forme interne du conflit sémantique produit par la métaphore peut varier et se référer à la relation entre le sujet et les différents types de prédicat, à celle entre le verbe et ses compléments ou encore à l'articulation des expressions nominales (Prandi 1999 : 187). Cette liberté découle du fait que la figure peut concerner plusieurs catégories grammaticales : substantif, verbe, adjectif et adverbe. En effet, comme le dit Prandi, elle « a accès à toutes les positions structurales et fonctionnelles que l'on peut isoler dans la prédication » (Prandi 1999 : 187).

Dans le corpus qui constitue l'objet de notre analyse, nous avons repéré des métaphores du nom, du verbe et de l'adjectif[1]. En ce qui concerne le substantif, nous nous arrêterons sur l'analyse des formes *in praesentia* et des formes *in absentia*, en prenant également en considération les groupes bi-nominaux[2], qui constituent des structures spécifiques où l'interaction conceptuelle et la recatégorisation sémantique engendrées par la figure peuvent articuler des transferts qui fonctionnent à la fois sur le plan syntagmatique et sur le plan paradigmatique. La métaphore *in praesentia* se caractérise par la présence, dans l'énoncé, des deux pôles engagés dans le transfert métaphorique ; généralement, le sujet de discours subsidiaire est mis en apposition ou il est en position prédicative, mais il existe aussi des occurrences (groupes bi-nominaux) où le comparé et le comparant sont unis dans le cadre d'une construction génitivale (Paissa 2003 : 560-562). Comme l'affirme Prandi, « la structure *in praesentia* […] exalte le régime conceptuel de la métaphore – la projection de concepts sur concepts » (Prandi 1992 : 246) et aboutit à des réalisations inattendues et complexes. Dans les métaphores *in absentia*, au contraire, le sujet de discours primaire (le référent visé ou comparé) est un élément absent de l'énoncé. Avec ce type de transfert – qui peut aussi concerner des formes du type nom-complément – « l'interprète voit s'ouvrir un éventail de choix » (Prandi 1992 : 245). Effectivement, le processus interprétatif déclenché par la figure active un transfert qui, tout en étant repérable par quelques indices, « propose un développement facultatif du conflit conceptuel » (Prandi 1992 : 245).

[1] Nous avons décidé d'organiser notre analyse en nous arrêtant d'abord sur les métaphores nominales et puis sur celles verbales et adjectivales. Il existe cependant des occurrences qui présentent une structure complexe réunissant des typologies différentes.

[2] Il s'agit d'occurrences métaphoriques où le « de » associe deux syntagmes nominaux conflictuels dans leurs rapports réciproques. Cette structure articule des expressions nominales développées, comme le dit Prandi (Prandi 1992 : 131), du type nom-complément. Avec ce genre de métaphores, le conflit sémantique se déroule toujours au niveau syntagmatique (*in praesentia*) mais si, dans certains cas, le pivot de la métaphore, le « de », associe le sujet de discours primaire et le sujet de discours subsidiaire, en produisant une structure entièrement *in praesentia*, dans d'autres la recatégorisation des éléments qui participent au transfert passe par la médiation d'un double virtuel *in absentia.* Pour une analyse plus approfondie des groupes bi-nominaux, voir en particulier les études de Michele Prandi (Prandi 1992 : 131-134), Paola Paissa (Paissa 2003 : 560-562), Annafrancesca Naccarato (Naccarato 2012 : 76-78; 165-170).

BDD-V2331 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:55 UTC)

Le texte qui est l'objet de notre analyse étale une réflexion profonde sur la parole, envisagée d'abord à partir de sa fonction primaire visant à assurer la communication, puis et surtout comme instrument de créativité dans le domaine de l'écriture poétique. C'est la parole considérée dans cette deuxième acception qui favorise le surgissement d'une « langue natale », natale non pas par rapport à l'écrivain et à ses origines, mais parce qu'elle établit des relations de sens nouvelles, qui dépassent tout schéma catégoriel préexistant : « La poésie est jeu natif (comme on dit d'un cuivre qu'il est natif) de la langue ; relation première de l'enfant qui se nourrit des remuements de la vie ; jeu terrible, jeu mortel » (p. 57). La réalisation la plus provisoire mais en même temps la plus complète de cette parole est représentée par le chant, aboutissement fugace et éphémère d'une quête perpétuelle, qui se configure essentiellement comme une participation au mouvement de l'existant. Né du silence, il disparaît dans le silence, mais uniquement après avoir débusqué cette « lueur imprenable » (p. 16) que seule la métaphore permet de « dénuder » (p. 16).

Dans la deuxième section d'*Approche de la parole*, l'auteur assimile la langue de poésie à une « eau », une « eau claire » qui glisse entre les mots du poème : « Il se peut que l'eau claire d'une langue entre les mots d'un poème nous renvoie aux origines de toute langue et de tout langage, domaine augural qui nous requiert comme un malaise inexpliqué » (p. 105). Ici, le groupe bi-nominal métaphorique (« l'eau claire d'une langue ») produit une forme *in praesentia*, où le « de » unit les deux pôles de la figure. L'écriture, comme cette « eau oubliée » (p. 54) qui « ignore nos cloisons, corrode nos lumières » (p. 88), doit favoriser une appréhension du réel dépassant les contraintes catégorielles qui définissent l'ordre du possible et de l'impossible, à la recherche de « ce sentier non tracé », de « ce sens encore inconnu », de « cette saveur d'aube qui menace les Grands Catalogues du Conservatoire Mental de l'Humanité » (p. 88). Les images de l'eau sont fréquentes dans le texte et elles recèlent souvent des isotopies méta-poétiques : « Et dans celui qui marche, parmi l'apocalypse dérisoire d'une terre étouffée d'ordures, la fraîcheur inconnue des nappes phréatiques du mouvement inentamé. Parfois, le muscle qui serrait la douleur se résout en musique » (p. 129). Cette occurrence évoque elle aussi l'univers aquatique, comme le montre le groupe bi-nominal *in absentia* « nappes phréatiques du mouvement inentamé ». La figure renvoie ici à une eau souterraine formée par l'infiltration des précipitations et qui alimente les puits[1] et les sources. Les « nappes phréatiques », dont celui qui marche perçoit la fraîcheur, évoquent ainsi les forces qui déclenchent le mouvement, thème essentiel dans l'œuvre de Lorand Gaspar, où à une errance réelle inhérente à son expérience existentielle s'ajoute celle des mots, « véritables lieux de transhumance » (p. 104) qui – par l'intermédiation de la métaphore – construisent des espaces de sens nouveaux, indépendamment de toute frontière et de toute catégorie. C'est ce mouvement, ce nomadisme de l'homme et de la parole, qui permet le surgissement du chant : à l'aide d'une synecdoque proposant une image que seul son œil de médecin peut concevoir (« le muscle »)[2], l'auteur décrit la transmutation de la douleur en musique.

En « désintégrant » les solidarités conceptuelles normalement reconnues et partagées, la figure analogique favorise aussi la « mise en forme linguistique » de la conception bouleversante que Lorand Gaspar a de la lumière. Comme le montrent les quelques exemples retenus, il ne s'agit pas seulement d'un phénomène physique : si, à un premier niveau, la

[1] En ce qui concerne l'image du puits dans la poésie de Lorand Gaspar, voir les études de Gisèle Vanhese (Vanhese 2013b : 367–382).

[2] Les écrits de Lorand Gaspar se caractérisent par la présence de nombreuses références au corps humain et à son fonctionnement, ainsi que par une vision de l'univers révélant une approche de nature scientifique.

BDD-V2331 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:55 UTC)

lumière se pose sur les choses pour les rendre visibles, en contribuant en même temps au surgissement de la vie organique au sein de la matière, chez Lorand Gaspar elle est aussi et surtout cette lueur singulière que cherche la parole poétique une fois installée dans le devenir de l'existant. En effet, les métaphores de la lumière disséminées dans le texte créent des analogies inédites qui assimilent des éléments appartenant à des sphères sémantico-référentielles différentes : « La nature de la lumière est le verbe dans la phrase de l'œil. Et le sujet œil surgi, il tire une mélodie nouvelle de cette déjà si vieille matière » (p. 106). Cette image complexe réunit des thèmes fondamentaux : la lumière, la langue et le corps. Aux deux transferts *in praesentia*, réalisés par l'intermédiation de la copule (« La nature de la lumière est le verbe ») ou par le biais de l'apposition (« le sujet œil »), s'ajoute la forme *in absentia* articulée par le groupe bi-nominal « dans la phrase de l'œil ». Les images provenant des perceptions visuelles sont envisagées comme des phrases par rapport auxquelles l'œil accomplit l'action dictée par la lumière. En suivant le chemin qu'une clarté insolite rend visible, le regard devient la source du chant, d'« une mélodie nouvelle » qui est inscrite depuis toujours dans la matière, mais que seule une certaine approche de la parole peut dévoiler.

Ailleurs le « poème est un versant d'ombre et de lumière où se dessine pour un instant le cours inaltérable du devenir » (p. 138) et « sa langue est chemin et horizon dispersé, arbre nerveux et réseau vasculaire, élan et désastre. Elle abandonne son lit, tourne dans son aire, se rompt, se dissout » (p. 138). Le « est » métaphorique associe irréversiblement les pôles engagés dans les transferts, en instaurant entre les cadres (« poème », « langue ») et les foyers (« versant d'ombre et lumière », « chemin et horizon dispersé, arbre nerveux et réseau vasculaire, élan et désastre ») une équivalence absolue, qui exalte la fonction d'innovation sémantique que la figure remplit. Comme nous pouvons le remarquer, les formes *in praesentia* imposent péremptoirement des associations inédites et irréversibles, en révélant « la véhémence ontologique d'une visée sémantique […] qui détache la signification de son premier ancrage, la libère comme la forme d'un mouvement et la transpose dans un champ nouveau » (Ricœur 1975 : 379). Le langage poétique est décrit ainsi par des éléments liés à l'espace ou au corps[1]. En outre, l'alternance ombre/lumière scelle cette réunion des contraires qui hante l'imaginaire de Lorand Gaspar et qui se manifeste dans l'effacement d'autres oppositions, comme celles élémentaires entre l'eau et le feu, la terre et l'air, ou celles plus complexes qui concernent la plénitude et le néant, la présence et l'absence, la vie et la mort (Stamelman 2004 : 287). Cette *coincidentia oppositorum* généralisée vise à conférer à la parole la possibilité d'opérer une véritable redescription du réel, non pas pour l'embellir ou pour l'améliorer, mais pour déceler son essence la plus vraie.

Aux métaphores évoquant la conception gasparienne de la parole poétique ainsi que la manière dont il envisage la lumière, s'ajoutent celles qui décrivent l'univers comme s'il s'agissait d'un langage : « Écriture de vastes mouvances minérales et de transgressions marines, cheminement du discours créateur d'un espace qui franchit sa respiration, dévale ses amplitudes, ses géométries, dénonce, éparpille ses signes » (p. 42). Ici, deux groupes bi-nominaux (« Écriture de vastes mouvances minérales et de transgressions marines », « cheminement du discours créateur d'un espace ») évoquent des phénomènes naturels en utilisant des catégories linguistiques. Si la première occurrence constitue une forme *in praesentia*

[1] Les verbes métaphoriques qui clôturent ce passage (« abandonne », « tourne », « se rompt », « se dissout ») et qui projettent sur le sujet (« langue ») l'image de l'être humain ou qui lui attribuent les propriétés d'un objet, décrivent encore une fois l'inévitable disparition de la parole dans cet « ample courant qui vient à nous et nous quitte, nous soulève un instant et nous oublie » (p. 74). Pour les métaphores verbales, voir en particulier le paragraphe qui suit.

BDD-V2331 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:55 UTC)

où les noms compléments (« vastes mouvances minérales », « transgressions marines ») sont assimilés à une « écriture »[1], la seconde articule une structure paradigmatique par rapport à laquelle l'interprétation de la métaphore réclame un sujet de discours primaire *in absentia*, l'être humain : dans ce cas, la figure transmute l'« espace » en une entité animée capable de produire « un discours »[2]. La centralité de la relation entre le devenir du réel et l'écriture est évidente dès le début du livre: « Quand on ausculte le mouvement intime de la vie, son commerce minutieux, quand on essaie d'imaginer son invention en se servant de l'alphabet de la matière, de ce syllabaire qui la précède de quelques milliards d'années, […] il arrive qu'à un détour du chemin le regard embrasse soudain de vastes paysages qui se déroulent à la manière d'une écriture, texte bruissant d'un perpétuel devenir, allant du signe simple à la page la plus élaborée et y retournant » (p. 9). Deux métaphores *in absentia* – l'une sous la forme d'un groupe bi-nominal (« l'alphabet de la matière »), l'autre portant sur un substantif unique (« ce syllabaire ») – décrivent l'existant comme un système de signes. La structure de la matière vivante, substance qui constitue les corps, est envisagée comme provenant du jeu de lois pareilles à celles qui règlent le fonctionnement du langage. Si les lettres et les syllabes permettent la formation des mots, les éléments qui composent la matière sont à l'origine de la vie. Notons que, par l'intermédiation d'une similitude (« vastes paysages qui se déroulent à la manière d'une écriture, texte bruissant d'un perpétuel devenir, allant du signe simple à la page la plus élaborée et y retournant »), l'auteur décrit les paysages qu'il observe comme les différentes parties d'un texte. C'est ainsi que l'écriture participe elle aussi à un échange avec le corps et avec l'espace, en constituant le troisième pôle d'une analogie qui se dilate, pour accueillir la parole qui l'a engendrée.

2.2. *Verbes et adjectifs métaphoriques*

Les verbes métaphoriques montrent à un très haut degré que les structures linguistiques permettent la connexion de constituants (sujets, verbes et compléments) qui transmettent des contenus conceptuels conflictuels. Pour Prandi, le verbe métaphorique non substitutif correspond au « type paradigmatique de la métaphore irréductible, le véhicule privilégié des vérités métaphoriques » (Prandi 1992 : 249). En effet, les verbes peuvent produire des formes d'impertinence sémantique qui se déroulent au niveau syntagmatique, ce qui ferait penser par conséquent à une structure *in praesentia*. Toutefois, la recatégorisation des sujets et/ou des compléments s'actualise souvent par la médiation d'un désignateur virtuel pertinent qui n'est pas mentionné, ce qui comporte également une interaction d'ordre paradigmatique, *in absentia*. Dans les métaphores verbales les plus fréquentes, la valeur sémantique du verbe aboutit à modifier la charge notionnelle du sujet (Prandi 1987 : 98-101). Il faut cependant reconnaître que les verbes métaphoriques peuvent également articuler un conflit conceptuel par rapport aux compléments.

Comme les verbes, les adjectifs métaphoriques contribuent eux aussi à la création d'images complexes. Dans la prose gasparienne, nous avons repéré toute une suite d'adjectifs ou

[1] L'occurrence « Écriture de vastes mouvances minérales et de transgressions marines » pourrait être analysée aussi comme une forme non figurée, qui se limiterait à évoquer un texte décrivant le règne minéral ou aquatique. Toutefois, le contexte nous a amenée à la considérer comme une métaphore qui associe directement et irréversiblement le paysage à une écriture.

[2] La tendance à transmuter l'espace en une entité animée est renforcée par les verbes métaphoriques « franchit », « dévale », « dénonce », « éparpille » et par la tension de sens qu'ils engendrent avec le sujet. Notons que le verbe « franchit » articule un conflit conceptuel non seulement par rapport au sujet (« un espace »), mais aussi par rapport au complément (« sa respiration »). En ce qui concerne les occurrences de nature verbale, voir surtout le paragraphe qui suit.

BDD-V2331 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:55 UTC)

de participes à valeur adjectivale qui qualifient des substantifs étrangers à leur domaine de saturation habituel. Les modificateurs attribuent aux noms des qualités qui normalement leur sont étrangères. Dans ce cas, il n'existe pas de partenaire nominal solidaire de l'adjectif repérable dans l'entourage conceptuel du terme modifié qui puisse rétablir la cohérence de l'énoncé. Par conséquent, on est en présence d'une connexion de nature métaphorique (Prandi 1994 : 180-181). Si, d'un côté, l'adjectif est l'objet d'une sorte de « dilatation » sémantique, de l'autre, il attribue effectivement la qualité « impertinente » au substantif correspondant, en déterminant des formes irréversibles de reconfiguration conceptuelle.

En essayant de définir les étapes du parcours qu'accomplit la parole poétique, Lorand Gaspar écrit : « Parole insensée qui flaire les pistes de sa venue. Elle remonte les cuves et les alambics des hautes fièvres de la genèse pour ne tenir plus qu'à l'abîme. Elle franchit la dernière membrane des formes et se dissout » (p. 107). Cette première occurrence présente toute une suite de verbes métaphoriques (« flaire », « remonte », « tenir », « franchit », « se dissout ») qui aboutissent à modifier la charge notionnelle du sujet (« Parole »). Si le conflit conceptuel se déroule au niveau syntagmatique entre le cadre et les foyers, la recatégorisation du sujet comporte un renvoi à un élément absent de l'énoncé : la parole est vue par l'intermédiation d'une entité animée[1]. Notons aussi la présence d'une série de métaphores du substantif, *in absentia*, qui contribuent à renforcer l'épaisseur sémantique de ce passage. Deux groupes bi-nominaux se suivent et s'enchaînent (« les cuves et les alambics des hautes fièvres de la genèse »), en engendrant une forme complexe qui articule une structure particulière. En effet, « les hautes fièvres » remplissent en même temps la fonction de nom complément par rapport aux noms principaux « les cuves et les alambics » et de nom principal relativement au nom complément « genèse ». Si, d'un côté, elles semblent être transmutées en une substance liquide et alcoolique, de l'autre elles évoquent les forces qui meuvent la création[2]. Le substantif « abîme » participe à cette succession d'images et fait allusion au destin tragique du signe poétique qui, tout en étant déclenché par une extraordinaire impulsion créatrice, s'achève au bord d'un gouffre : comme l'écrit Lorand Gaspar, « Le poème n'est pas une réponse à une interrogation de l'homme ou du monde. Il ne fait que creuser, aggraver le questionnement » (p. 35). C'est ainsi que la parole, après avoir franchi « la dernière membrane des formes »[3], « se dissout » dans « le néant apparent du silence » (Peeters 2004 : 273). Ce parcours circulaire, qui naît d'un manque, d'une absence et qui aboutit à une disparition, éclaire le sens de l'adjectif « insensée ». Le modificateur du nom vise à souligner le caractère précaire de l'écriture qui, tout en ouvrant une brèche d'où jaillissent des signifiés profonds et nouveaux, « n'a le pouvoir ni de restaurer la réalité de ce qui a été pulvérisé, ni de faire oublier le vide de l'endroit où l'éclat s'est brièvement laissé voir » (Stamelman 2004 : 287).

Nous avons déjà remarqué que dans *Approche de la parole* la métaphore permet également d'illustrer le lien étroit qui, pour Lorand Gaspar, unit le moi et le monde, lien qui se traduit en une analogie constante entre le corps et l'espace. Par l'intermédiation de la figure, l'écriture attribue au paysage une structure anatomique et, en même temps, elle décrit les organismes vivants par des traits spatiaux ou temporels typiques de l'univers environnant :

[1] Le choix du verbe « flaire » souligne la tendance à revendiquer « la primauté de la sensation la plus immédiate comme mode d'appréhension du réel » (Debreuille 2007 : 9).

[2] Dans cette occurrence, décrivant l'ivresse qui préside à la création, la figure pourrait être interprétée comme une métaphore à fondement métonymique. Nous nous proposons d'analyser cet aspect, surtout en ce qui concerne les groupes bi-nominaux, dans une prochaine étude.

[3] Le groupe bi-nominal « la dernière membrane des formes » nous amène à envisager le processus qu'accomplit la parole comme s'il s'agissait du franchissement d'un tissu organique, sujet de discours primaire *in absentia* qui recatégorise le nom complément (« formes »).

BDD-V2331 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:55 UTC)

comme l'affirme Stamelman, « poète et paysage respirent ensemble jusqu'à ce que parole, corps, et espace s'entremêlent » (Stamelman 2004 : 290). Dans la première partie du texte, l'auteur écrit : « Reprendre nos sentiers de nomades où fume encore le foyer du matin, et comme une brûlure sur le visage, le rougeoiement là-bas d'un ciel pulmonaire » (p. 38). L'adjectif (« pulmonaire ») modifie un substantif (« ciel ») qui sort de son champ de saturation habituel. Il s'agit évidemment d'une connexion de nature métaphorique qui confère au paysage observé une qualité appartenant à une structure organique. Les poumons règlent le processus de la respiration, fonction vitale dont l'image revient sans cesse dans l'écriture de Lorand Gaspar. L'analogie est renforcée par la similitude qui compare « le rougeoiement » du ciel à « une brûlure sur le visage »[1].

C'est toujours la quête d'une clarté singulière, suscitant l'acte créatif, qu'exprime cette autre image : « nuit où le poète, qu'il soit homme de guerre, de religion ou de science, homme d'attention et d'étonnement, homme-foyer, rassemble ce qui échappe à la hâte du jour, recueille les lignes de force inexpliquées : parle. Parle dans la fraîcheur de sa respiration retrouvée, dans l'essoufflement et la rougeur de la forge où des mains auscultent les roches obscures de la lumière » (p. 13). Ici le verbe métaphorique « auscultent », désignant normalement une activité qui appartient au domaine médical, modifie la valeur sémantique de son expansion complément, « les roches obscures de la lumière ». Cette dernière occurrence constitue à son tour un groupe bi-nominal métaphorique que l'on peut analyser à la fois comme une forme *in praesentia* et comme une forme *in absentia*. Sur la base d'une lecture syntagmatique, la figure conférerait au nom complément la consistance et l'épaisseur des roches. L'image du corps humain et celle de la terre seraient ainsi réunies pour attribuer à la lumière des propriétés qui n'ont rien à voir avec son statut réel de phénomène ondulatoire et corpusculaire. Toutefois, la présence de l'adjectif « obscures », qui ébauche une sorte d'oxymore, semble exprimer la nécessité d'un approfondissement, d'une recherche. Dans cette perspective, la métaphore bi-nominale (« les roches obscures de la lumière ») pourrait être interprétée comme une forme *in absentia* à quatre termes : nom principal, nom complément, double virtuel en rapport paradigmatique avec le nom principal et double virtuel en rapport paradigmatique avec le nom complément[2]. « La lumière » serait alors une image de la connaissance et « les roches » évoqueraient les obstacles à franchir afin de dévoiler un sens dont la recherche voue inéluctablement l'écrivain, ce « nageur sans rives », à « la nuit sans lit de notre inconnaissance » (p. 42). La figure s'insère dans un passage décrivant le moment où le poète parle, nuit pendant laquelle – en rassemblant « ce qui échappe à la hâte du jour »[3] – il retrouve « sa respiration », fonction primaire assurant la continuité de la vie et qui, dans ce cas, coïncide avec le surgissement de la parole poétique. Elle est cependant accompagnée d'une phase de dyspnée, comme le montre la métaphore bi-nominale *in absentia* « l'essoufflement et la rougeur de la forge », qui accorde au nom complément des traits

[1] Il existe d'autres occurrences métaphoriques montrant que l'analogie entre l'espace et l'être humain ne concerne pas uniquement des traits anatomiques ou des fonctions organiques : « les rêves inquiets des rochers, la frayeur des fonds » (p. 71) ; « Le tendre bavardage d'eaux et de cailloux est en paix dans la chambre de ton œil » (p. 114) ; « Les contraires qui sont battement au cœur du monde, la parole les porte à déchirure » (p. 102).

[2] Avec les groupes bi-nominaux *in absentia*, l'interprétation de la métaphore peut impliquer un renvoi à un ou à deux « éléments » *in absentia* et par conséquent le transfert peut exhiber une structure à trois ou à quatre termes : nom principal, nom complément, double virtuel en rapport paradigmatique avec le nom principal et/ou double virtuel en rapport paradigmatique avec le nom complément.

[3] Notons aussi la présence du groupe bi-nominal métaphorique *in absentia* « la hâte du jour », qui décrit une catégorie temporelle à travers l'image de l'être humain.

BDD-V2331 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:55 UTC)

typiquement humains, mais est, en même temps, le signe de l'effort sous-tendant l'acte créatif : « Ce que cherche ma parole sans cesse interrompue, sans cesse insuffisante, inadéquate, hors d'haleine », écrit l'auteur, « n'est pas la pertinence d'une démonstration, d'une loi, mais la dénudation d'une lueur imprenable, transfixiante, d'une fluidité tour à tour bénéfique et ravageante. *Une respiration* » (p. 16).

Dans d'autres sections d'*Approche de la parole*, la lumière acquiert des propriétés aquatiques : « Et ce peu de guérison a un retentissement insoupçonné, démesuré presque ; elle sécrète une lumière qui irrigue les choses au lieu de les éclairer » (p. 63). Le verbe métaphorique « irrigue » implique la projection sur le sujet (« lumière ») de l'image de l'eau, double virtuel *in absentia*. Il s'agit évidemment d'une eau bénéfique, qui imprègne et vivifie. Elle provient de « ce peu de guérison » que la poésie peut apporter (p. 12). La métaphore montre ici, comme ailleurs, tout son pouvoir de synthèse et confère à la parole une liberté absolue : toute distinction semble disparaître en une sorte de magma informe où tracer des confins nouveaux. Le texte s'achève sur une phrase porteuse de significations profondes et qui constitue une véritable conclusion : « Dire et se perdre : il reste sur le sol d'homme le visage limé dans le torrent absolu » (p. 144). Presque tous les thèmes abordés par l'auteur sont évoqués : la parole (« Dire »), le sens d'égarement provenant de la participation du moi aux mouvements de l'espace-temps (« se perdre ») et « le sol », ce sol indistinct et transitoire qui – paradoxalement – paraît représenter son unique repère. L'allusion au visage introduit un trait humain, mais le participe métaphorique à valeur adjectivale qui le qualifie (« limé ») semble le transmuter en une pierre. En outre, une métaphore *in absentia*, « le torrent absolu », évoque le devenir perpétuel de l'existant. Ce visage usé est à la fois celui de l'homme et celui du monde et il incarne ce qui reste après la disparition de l'épiphanie momentanément réparatrice qu'engendre le chant. « La langue de poésie », écrit l'auteur, « n'est point règne d'isolement. Elle est le ressac d'une respiration qui façonne et défait les rives. Sa danse brille d'une venue qui se dérobe » (p. 106). Ce n'est que dans l'espace-temps du poème que sa « parole hors d'haleine » (p. 16) arrive à respirer régulièrement, en acquérant ainsi un extraordinaire pouvoir démiurgique, mais pour recommencer immédiatement sa course haletante à la recherche des lueurs d'un sens qui demeure insaisissable.

SOURCES

Gaspar, Lorand, 1982, *Sol absolu et autres textes*, Paris, Gallimard.

Gaspar, Lorand, 2004 [1978], *Approche de la parole* suivi de *Apprentissage* avec deux textes inédits, Paris, Gallimard.

BIBLIOGRAPHIE

Bachelard, Gaston, 1974 [1957], *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France.

Berman, Antoine, 1995, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.

Debreuille, Jean-Yves, 2007, *Lorand Gaspar*, Paris, Seghers.

Naccarato, Annafrancesca, 2012, *Traduire l'image. L'œuvre de Gaston Bachelard en italien*, Roma, Aracne Editrice.

Paissa, Paola, 2003, « Substantivation abstraite : quelques effets de sens dans la prose romanesque de la deuxième moitié du XIXème siècle (Goncourt et Zola, 1864-1874) », dans Enrica Galazzi, Giuseppe Bernardelli (eds.), *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, vol. I, Milano, Vita e Pensiero, p. 549–568.

BDD-V2331 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:55 UTC)

Peeters, Leopold, 2004, « Lorand Gaspar et la parole », dans Daniel Lançon (ed.), *Lorand Gaspar*, « Le temps qu'il fait », Cahier n. 16, p. 269–283.
Prandi, Michele, 1987, *Sémantique du contresens*, Paris, Les Éditions de Minuit.
Prandi, Michele, 1992, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Les Éditions de Minuit.
Prandi, Michele, 1994, « La Distinction entre métaphores, métonymies et synecdoques dans une perspective grammaticale », dans Samuel Ijsseling, Geert Vervaecke (eds.), *Renaissances of Rhetoric*, Leuven, Leuven University Press, p. 179–192.
Prandi, Michele, 1999, « Grammaire philosophique de la métaphore », dans Nanine Charbonnel, Georges Kleiber (eds.), *La Métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 184–206.
Ricœur, Paul, 1975, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil.
Stamelman, Richard, 2004, « Le Plein chant du Réel : parole, respiration et lumière chez Lorand Gaspar », dans Daniel Lançon (ed.), *Lorand Gaspar*, « Le temps qu'il fait », Cahier n. 16, p. 285–298.
Tritsmans, Bruno, 1989, « Poétique de l'exil. Nomade et nomadisme dans la poésie de L. Gaspar », dans Yves-Alain Favre (ed.), *Lorand Gaspar. Poétique et poésie*, Pau, Cahiers de l'Université, n. 17, p. 25–36.
Vanhese, Gisèle, 2013a, « La Poésie de Lorand Gaspar entre neige et silence », *Analele Universităţii din Bucureşti*, anul LXII, p. 91–104.
Vanhese, Gisèle, 2013b, « Puits de lumière et d'ombre dans la poésie de Lorand Gaspar », dans Marilia Marchetti, Maria Luisa Scelfo, Cettina Rizzo, Sebastiana Cutuli (eds.), *Questions et Suggestions. Miscellanea di studi in onore di Maria Teresa Puleio*, Catania, CUECM, p. 367–382.
Wunenburger, Jean-Jacques, 1997, *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France.

A WORD « OUT OF BREATH ». USE OF METAPHOR IN THE WORK OF LORAND GASPAR

(*Abstract*)

This essay focuses on the metaphors found in a work of Lorand Gaspar, *Approche de la parole*, published by Gallimard in 1978. Leaving aside his poetry works wherein we find a wide use of metaphor, we aim to show that analogical figures of speech constitute an essential aspect also in his prose works, perfectly harmonizing with the needs of the writing, the force of which resides in the ability to transform all language into "a native tongue" (p. 112), into a tool capable of expressing "that which has no name" (p. 12), under the impulse of a "corrosive silence" (p. 12) which calls forth a process of discovery and deeper understanding.

BDD-V2331 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:55 UTC)